UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Do Velho se Faz o Ovo

Ivan Vilela Pinto

CAMPINAS - 1999

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

Do Velho se Faz o Ovo

Ivan Vilela Pinto

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Ivan Vilela Pinto e aprovado pela Comissão Julgadora em 10/12/1999

Prof. Dr. José Roberto Zan
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes sob orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan.

CAMPINAS - 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
P658d
V EX
TOMBO BC/ 56193
PROC. 16-124/03
C D
PREÇO R$ 11,00
DATA 14/10/03
Nº CPD CM00164756
bib id 244648

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Vilela Pinto, Ivan

V711d Do velho se faz o ovo / Ivan Vilela Pinto.--Campinas,
SP : [s.n.], 1999.

Orientador: José Roberto Zan.
Tese (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1.Opera – Brasil. 2. Cultura Popular. 3. Composição (Música). 4. Música Popular. I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes III. Título.

À Gabriela, Isabel e José

RESUMO

Este trabalho pretende fazer uma reflexão sobre a composição do musical, *Cheiro de Mato e de Chão,* obra baseada em um libreto, até aqui conhecida como *ópera caipira.* Sua composição utilizou elementos da cultura popular e da tradição oral brasileira.

Para realizar esta reflexão, faremos uma breve explanação sobre o universo caipira e algumas de suas manifestações culturais presentes na música folclórica e na música caipira. Alguns elementos destes dois universos musicais serviram como matrizes que foram utilizadas no processo de composição do musical em foco. A descrição destes elementos será realizada com o intuito de colaborar nesta reflexão.

Na tentativa de entender melhor em qual gênero de drama musical se encaixa o trabalho em foco, será feita uma comparação entre ele e os diferentes sistemas dramatúrgicos afins.

Finalmente, será feita uma análise dos recursos e elementos utilizados para a composição dos temas.

RESUMO 7

AGRADECIMENTOS 11

INTRODUÇÃO 15

CAPÍTULO I 17

BEM ANTES DO COMEÇO 17
RAÍZES 19
Surge uma Grande Oportunidade *21*
O LIBRETO 21
Jeovah Amaral *22*

CAPÍTULO II 25

O COMEÇO DE TUDO 25
DEFININDO CAMINHOS 26

CAPÍTULO III 35

AS MATRIZES 35
O Folclore *35*
A Música Caipira *36*
A Música Vista por Dentro *38*
O Aboio 40
O Baião 41
A (O) Catira ou Caterete 41
O(A) Congado(a) 42
O Cururu 43
A Folia 45
Como funciona a Folia 47
A Gemedeira 48
A Guarânia 49
A Jaca 49
A Ladainha 50
O Maxixe 50
A Mazurca 51
A Moda de Viola 51
O Pagode 52
A Polca Paraguaia ou Rasqueado ou Chamamé 53
A Quadrilha 54
A Toada Histórica 54
A Valsa 55

CAPÍTULO IV 57

ANÁLISE DOS TEMAS DO MUSICAL 57
ATO I 57
ABERTURA 57
ABERTURA VOCAL 58
ANACLETO E MARCULINA 60
BANDEIREIRO DO DIVINO 62
ERVATÁRIO 64
DITO BENTO E A PROFESSORA 67
CEGO SALUSTIANO (NARRADOR) 71
CALMA ROCEIRA (NAS AVE MARIA) 72
JOÃO LAU (BAIXO, CURURU) 74
JOÃO LAU (RECITATIVO) 75
ANATÁLIA (CROMÁTICA, RABECA) 77
ANATÁLIA E ADELAIDE 81

ADELAIDE (VALSA, FLAUTA) 82
ZÉ DO EITO (CONGADO, TAMBOR) 84
MESTRE CARREIRO 85
TUDICA (MAZURCA, BANDOLIM) 87
TIÃO MADEIRA (POLCA, VIOLA) 89
MESTRE BERRANTEIRO 91
ATO II 92
SALVE SÃO JOÃO 92
CURURU PRÁ SÃO JOÃO 93
CURURU DO DITO CRESPO 94
CURURU DO ZÉ CURUJA 95
SOU ROCEIRO 98
NARRADOR F E H 99
TIÃO MADEIRA 2 101
TUDICA 2 102
ANATÁLIA 2 104
SOU BRASILEIRO 105
ADELAIDE 2 107
ZÉ DO EITO 2 108
JUNINAS 110

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA 115

DISCOGRAFIA UTILIZADA 119

ANEXO 1: LIBRETO 123

CHEIRO DE MATO E DE CHÃO 123

ANEXO 2: PARTITURAS 161

PARTITURAS 161

AGRADECIMENTOS

À professora Niza de Castro Tank que idealizou a possibilidade de um musical deste tipo.

A Jeovah Amaral pela parceria e carinho.

A Alexandre Lunsqui pelo empenho em dividir comigo a maior parte dos arranjos.

Aos músicos amigos pelas sugestões e Nelo Balducci pelo material de pesquisa.

A Fred Cavalcante e Budi Garcia pela colaboração nos arranjos, e à Omar Fontes Jr. pela parceria em quatro temas.

Ao professor Claudinei Carrasco pela preciosa sugestão de dois livros.

À professora Helena Jank pelo apoio durante todo o mestrado.

A Marco Scarassatti pelas cópias, editoração musical e pronta presença.

A José Roberto Zan pela dedicação e amizade.

À Gabriela por estar sempre ao meu lado.

À Maria Alice, Brandão, Lydia e Rubem pela acolhida primeira em Campinas.

"Comemos com Oswald nosso repasto mais sério e severo de assunção do nosso ser, diante da estrangeirada. Com ele, pela primeira vez, gargalhamos:

__ Ali vem a nossa comida pulando.

Neste ímpeto de reversão da comedoria pantagruélica, só pedimos a Deus a boca voraz e insaciável dos prósperos da terra para devorar a estranja e fazer dela o estrume com que floresceremos.

Ainda hoje é este brado que ecoa, chamando tanto macaquito sério que empulha europeísmos por aí para lavar a cara, rir e se armar para caçar e comer quem nos come. Menos para fazer nossa sua carne nojenta do que para preservar nosso próprio sumo.

Ó que pão. Ó que comida...

Ó que divino manjar...

Canta o beato, morto de inveja do bispo Sardinha comungado pelos Caetés."

Utopia Selvagem
Darcy Ribeiro

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende realizar uma reflexão musical de uma obra inicialmente chamada de *Ópera Caipira,* composta por mim a partir de um libreto que enfoca aspectos da cultura do caipira. A composição desta obra musical foi calcada em pesquisas acerca dos ritmos e gêneros das músicas caipiras e da cultura de tradição oral do homem do campo. Além dos elementos das matrizes musicais e culturais acima indicadas, esta ópera também buscou recriá-los, fundindo-os a uma linguagem musical mais moderna[1].

A partir da mescla de instrumentos de uma orquestra tradicional com alguns instrumentos utilizados em festas populares, concebi uma nova formação que designei *orquestra caipira.* Além da fusão de linguagens, no processo de composição desta ópera incluiu-se intencionalmente citações de alguns grandes clássicos da música caipira como forma de homenageá-los. Uma pequena idéia musical, qual um mote, permeia toda a ópera, e, além dele, a música *Tristezas do Jeca,* de Angelino de Oliveira, é recorrente em todo o Musical.

A reflexão sobre este musical até aqui chamado "ópera caipira" inicia com a apresentação do contexto em que sua composição foi realizada. Para isto, no primeiro capítulo realizamos uma breve apresentação de seu compositor para que se conheça algumas de suas influências musicais, bem como do libreto, matéria-prima da composição, e de seu autor.

No segundo capítulo discutiremos o conceito de ópera e de outros gêneros musicais com o intuito de situar a ópera caipira frente a gêneros já existentes, ou ao menos aproximá-la destes. Contrapondo-a com o que já existe poderemos defini-la com mais clareza.

Posteriormente, no terceiro capítulo, trataremos do processo de composição e veremos com mais detalhes as matrizes musicais utilizadas na confecção da obra. Neste momento será apresentado um pouco do material que foi utilizado como referência para a composição.

---

[1] Entenda-se por *moderna* uma linguagem que incorpore elementos de diversas épocas e estilos, como é hoje a música popular e a música instrumental brasileira.

O quarto capítulo tenta expor o processo de composição da ópera apresentando as composições e as razões das escolhas das matrizes e dos timbres elegidos para cada personagem.

Esperamos com este trabalho apontar alguns caminhos de reutilização de materiais que temos às nossas mãos, e ao qual nem sempre damos a importância devida. Para isto usaremos como exemplo a inserção de elementos da nossa cultura popular em uma criação que pretende um distanciamento desta raiz sem, no entanto, prescindir dela.

CAPÍTULO I

Este capítulo inicia com uma breve apresentação do universo caipira, pano de fundo da história do libreto e fonte de algumas das principais influências do compositor do musical. Em seguida, é feita uma apresentação do compositor e narrada a ocasião que trouxe a oportunidade de composição deste trabalho. Finalmente, é realizada uma apresentação do libreto[2] e de Jehovah Amaral, seu autor.

Bem Antes do Começo

O Brasil é um país que apresenta inúmeras peculiaridades que chamam atenção de seus estudiosos. Uma delas é a unidade da língua conquistada ao longo de sua formação histórica Isto nos possibilita viajar do Oiapoque ao Chuí sem nos desdobrarmos para falar outro idioma. Outra característica é o triângulo de influências culturais que se formou com as três etnias que aqui se misturaram : o índio, o branco e o negro.

No entanto, partindo destas uniformidades, foram se criando, por razões históricas e sociais, nuanças que fizeram com que a chamada cultura nacional fosse sendo formada por culturas diversas marcadas por recortes regionais que continham em si parte da cultura nacional e, ao mesmo tempo, características inerentes à própria localidade.

Estas peculiaridades nos fazem diferenciar elementos culturais que fizeram com que alguns autores, dentre eles Jacques Lambert e Maria Isaura Pereira de Queiroz, diferenciassem o *Brasil Urbano* e o *Brasil Rural*. Olhando para dentro deste *Brasil Rural*, percebemos profundas diferenças dentro de um estado de semelhanças entre o *rural sertanejo, o rural caipira, o rural dos pampas, o rural seringueiro*. Esta diversidade cultural regional fez com que cada região ganhasse configurações próprias.

Alguns autores, com aguda perspicácia, olharam para estes pedaços do país e trataram-nos como universos culturais distintos. Antonio Candido dedicou uma extensa pesquisa a um desses tipos regionais, mais especificamente ao tipo que é o nosso objeto de estudo: o *caipira*. Em seu clássico *Os Parceiros do Rio Bonito* (1975), Antonio Candido mostra, a partir dos

processos históricos e sociais da colonização do Sudeste brasileiro, a formação de uma cultura caipira, fruto inicialmente da miscigenação do branco português com o indígena brasileiro e mais tarde com o negro africano.

O processo de formação desta cultura se confunde com a própria colonização do Brasil. Bandeirantes abriam frentes no interior que posteriormente eram ocupados por pequenos agricultores que, aos poucos, foram fundindo a sua maneira de viver com a dos povos que já habitavam a terra. Assim, foi se moldando uma cultura peculiar em seus vários aspectos: culinária, língua, costumes, valores, técnicas de trabalho, etc.

Antonio Candido nos elucida a este respeito ao perceber que além da devastação e da predação o bandeirismo trouxe consigo :

> **"determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrupais. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento do grupo ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra;..."** (Candido, 1975: 36)

Antonio Candido mostra detalhadamente que os modos de obtenção dos meios de subsistência aparecem como forma social organizada de atividades, criando-se uma relação entre a sociabilidade do grupo e as formas de se obter alimento. O autor afirma que existem "mínimos vitais de alimentação e abrigo e mínimos sociais de organização (Candido, 1975: 25)" e que todo equilíbrio social depende da equação destas duas determinantes. Assim, se entrelaçam aspectos biológicos, econômicos, lúdicos, religiosos e sociais a partir da manutenção da subsistência.

Estes são alguns dos aspectos que Antonio Candido identifica como as bases e as origens da cultura caipira. Após o ciclo dos bandeirantes, no século XVII, várias transformações sócio-econômicas interferiram naquelas soluções mínimas que mantinham a vida daquelas pessoas de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Surgiram fazendas,

---

[2] A cópia do libreto se encontra no *Anexo I.*

mão-de-obra escrava, equipamentos e relações econômicas mais intensas. Porém, a cultura caipira persistia na figura de sitiantes, posseiros e agregados. A definição plena do modo caipira de subsistência e sociabilidade vinculou-se aos *bairros rurais*.

Antonio Candido aponta que a estratificação produziu algumas mudanças na ordem de relações pois as vilas e fazendas abastadas romperam o círculo da economia fechada. Os proprietários de fazendas de cana, gado ou café ligavam-se ao mercado tornando-se vulneráveis a suas alterações (Candido, 1975: 79). Os costumes, a fala e o grau de rusticidade fizeram desta categoria, freqüentemente "participante mas nem sempre integrante da cultura caipira, considerada nas suas formas peculiares (Candido, 1975: 80)". Desta forma as diferenciações culturais e econômicas entre sitiantes e fazendeiros foram se adensando e sendo reforçadas com os latifúndios e a espoliação dos proprietários menores.

A cultura tradicional foi marginalizada, tornando-se um sistema de vida daqueles não incorporados às formas mais desenvolvidas de produção. É nesse universo que se constitui e se reproduz uma cultura da qual faz parte o que chamam de *música caipira*.

Raízes

Tive uma infância bastante próxima deste mundo caipira. Cresci em uma cidade do Sul de Minas Gerais e, desde pequeno, o contato mantido com o mundo rural foi por demais intenso, propiciando-me a oportunidade de presenciar festas populares e acompanhar nos pormenores o ritmo da vida do campo.

Mesmo morando em uma cidade e estando sob os auspícios e influências do meio urbano, sentia uma predisposição inata em conhecer mais de perto as manifestações culturais do povo do campo. Aprendi com isto a ter uma relação de respeito e admiração para com este.

Musicalmente, vivia sob algumas influências que foram decisivas para minha formação: a Música de Concerto, a MPB e o Rock que meus irmãos gostavam e que aos poucos fui aprendendo a gostar. Também absorvi o som das festas populares que sempre se fizeram presentes na infância.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Desta maneira, desde cedo aprendi a perceber que o povo do campo, à revelia de ser tratado como povo à margem do sistema, tinha, ao contrário, uma maneira singular e assaz profunda de ser, representar e se relacionar com o mundo. Uma cultura resistente que aos poucos foi assimilando, ao seu modo, características da cultura urbana e também deixando nela impressos os seus traços fortes e marcantes.

Já adolescente, sob a influência da MPB dos anos setenta, aprendi a tocar violão e aos dezenove anos fazia parte de um grupo musical que primava pela pesquisa das matrizes musicais ainda existentes na região como Catira, Congado, Folia de Reis, dentre outras.

As influências da MPB, elaborada, com suas harmonias dissonantes que me atraíam, foram muito marcantes, pois eu tocava violão. Milton Nascimento, Noel Rosa, Elis Regina, Chico Buarque, Gilberto Gil, Edu Lobo, Tom Jobim, João Bosco, o Pessoal do Ceará, Nara Leão, Bethânia, Toninho Horta, Ivan Lins, Gonzaguinha, todos eles faziam parte do meu repertório e desde muito cedo eu já gostava de *tirar* as músicas destes cantores e compositores.

A cada música *tirada* um mundo novo se abria à minha frente, embora eu nada entendesse da harmonia, das suas regras e de seus procedimentos. O ouvido foi meu primeiro professor.

Por outro lado, havia uma música mais simples em sua estrutura, que participou intensamente de minha vida. Era a música que tocava no rádio de manhã, na hora do café, antes de ir para a escola - no programa do Zé Bétio. Apreciava ainda as festas de Folia de Reis, de Congado, de Quadrilha, com suas melodias desenhadas a partir de uma extrema simplicidade.

Hoje percebo que esta música, de maneira muito subjetiva, contribuiu para que eu desenvolvesse uma concepção estética própria. Nesta música simples, percebia mais a força que a plasticidade, mais a simplicidade que a elaboração. As vezes ela era áspera, rústica, mas sempre chegava aonde queria. Hoje entendo que, como no hexagrama 22 do *I Ching*, "A Graciosidade", a força deva vir antes que a beleza. Como a graciosidade, a beleza é uma coroação.

Aquela simplicidade rústica, imperfeita, trazia em si uma força. Esta força foi determinante na minha vida e na busca de uma maneira própria de compor. Aprendi que antes de ser belo, o trabalho precisa ser forte.

Surge uma Grande Oportunidade

Quando ingressei no Curso de Música da Unicamp, na modalidade composição, já vinha exercendo o ofício de músico profissional. A duras penas, conseguia viver do meu trabalho musical. Até então, quase tudo que tinha composto eram canções; poemas musicados. Em algumas oportunidades havia mostrado algumas de minhas canções à professora Niza Tank. Certo dia, após uma aula, ela chegou a mim e disse ter em mãos um libreto escrito por Jeovah Amaral, poeta de Capivari, região próxima a Campinas. Niza perguntou se eu gostaria de compor algo que se assemelhasse a uma Ópera Caipira[3]. Assustado e desconfiado, falei que precisaria pensar. Parte da dúvida e desconfiança surgiram por eu não acreditar, naquele momento, em minha capacidade de realizar um trabalho de tal envergadura.

Com o libreto em mãos, comecei a perceber a densidade proposta por Jehovah Amaral, seu autor. Foi quando resolvi que gostaria de tentar realizar o trabalho de composição da "ópera" proposta por Niza Tank.

O Libreto

A estrutura do libreto assemelha-se à dos romances medievais, presentes na nossa cultura através da *literatura de cordel* e de quase todos os gêneros da música caipira, ou seja, Jehovah Amaral não tomou como base a estrutura de uma ópera tradicional. Por outro lado, a apresentação constante de árias, quase sem uma ação explícita, coloca o libreto mais próximo de um material de *ópera barroca.*

A estória narrada no libreto se passa em um arraial. Trata de amores e contendas entre colonos e fazendeiros, conflitos pela posse de terra e algumas festas características da nossa

região, como o Cururu, a Folia do Divino, a Quadrilha e a Procissão. O sentimento lírico e brejeiro é percebido em alguns dos personagens.

Jehovah Amaral concebeu sua estória centrada em um narrador, um violeiro cego, que sempre abre a ação dos personagens com versos, como se a ação se iniciasse em seu comentário, e deixa a continuidade da ação para a ária dos respectivos personagens. Todo o libreto, com suas trinta e três árias, foi escrito na mais pura tradição dos romances: redondilha maior e versos octossílabos.

Gostaria de fazer um pequeno comentário a respeito da contagem silábica dos versos. Acatando a sugestão do professor Romildo Sant'Anna, adotamos aqui o sistema métrico espanhol para a contagem silábica das redondilhas. Esta decisão surgiu a partir de uma conversa informal em que o professor teve oportunidade de explicar que no Brasil foi adotado o sistema métrico francês, o qual refere-se a uma língua predominantemente oxítona: o francês. Na língua portuguesa, assim como na espanhola, predominam as palavras paroxítonas (em torno de 65%) e tendemos, na língua falada, a "paroxitonizar" as palavras oxítonas e proparoxítonas. Deste ponto de vista, em um verso a redondilha maior contará com oito, ao invés de sete sílabas.

Jeovah Amaral

Agora vamos conhecer um pouco a respeito do autor do libreto.

Jehovah Braz do Amaral é natural de Capivari, interior de São Paulo, e conta , hoje, com 78 anos de idade. Reside em Campinas desde os vinte e seis anos e relata que conviveu desde criança com festas de Batuque e desafios de Cururu, muito comuns em sua cidade. O primeiro estímulo a uma vida artística se deveu a intensa presença dos *Circos de Cavalinho*, como eram chamados os circos de antigamente que reuniam circenses, rodeio e cantores sob a mesma lona. A poesia já se fazia presente em sua vida desde a infância e um dos seus primeiros emprego foi o de jornaleiro. Segundo ele, daí para começar a escrever poemas e publicá-los no próprio jornal que entregava, foi um pulo.

---

[3] Usarei, por hora, este nome para me referir ao objeto deste estudo, embora no próximo capítulo eu vá tentar

Vindo a Campinas, conciliou a vida de comerciário e, vez ou outra, publicitário, ao seu já existente pendor artístico. Começou a escrever e atuar em rádio-novelas, apresentar programas de auditório e montar roteiros para programas de música sertaneja. Escreveu o sucesso *Zulmira, Todos Nós,* rádio-novela dirigida por Cléber Afonso.

Surgiu-lhe, em um determinado momento da vida, um convite para atuar em um filme que estava sendo rodado em sua terra natal. Durante a gravação, tomava a licença de melhorar ou recriar as frases de seu *script.*

Toda a convivência com o meio deu suporte para que escrevesse o seu próprio argumento. Escreveu o roteiro de *Mais Vale Quem Deus Ajuda* e *O Conto do Vigário,* este último contou com a participação de Nalva Aguiar e Barros de Alencar. Jehovah fazia o papel de um personagem que homenageava Mazzaropi, era o Mais Xarope.

Com extrema simpatia e desenvoltura trabalhou em oito filmes, manteve a coluna jornalística *Catucando com Vara Curta* com o pseudônimo de *Zé da Vara* e criou uma extensa obra poética tendo publicado inúmeros livros.

A respeito da iniciativa de escrever a Ópera caipira, Jehovah conta:

> **"A idéia de escrever uma ópera com temática caipira foi uma forma de me lembrar de um sobrinho que faleceu ainda jovem. Ele gostava muito de ópera e de moda de viola por achar que os dois gêneros tinham um argumento, contavam uma estória."**

Em 1992, após conversas com a professora Niza Tank, Jehovah realizou a empreitada e escreveu *Cheiro de Mato e de Chão*[4].

---

mostrar não se tratar de uma Ópera Caipira.

[4] Informações obtidas através de entrevista realizada com o autor do libreto.

CAPÍTULO II

Este capítulo subdivide-se em duas partes. Na primeira parte procuro descrever quais foram os parâmetros que usei para definir como e o quê eu comporia. Na segunda parte, contraponho a minha criação às modalidades já existentes de dramas musicados na tentativa de defini-la enquanto gênero.

O Começo de Tudo

Num afã de realizar o trabalho, mal relida as árias, comecei a compor. Na medida em que ia compondo, fui percebendo que diante de tal quantidade de temas, em pouco tempo eu estaria me repetindo e me copiando.

Resolvi então recomeçar. Descompus o que havia feito, sem no entanto desperdiçar algumas boas idéias que haviam surgido. Em seguida optei por aumentar o meu repertório sobre o assunto. Abri gavetas atrás de velhos cassetes de pesquisas que realizei em outras épocas: pesquisas de festas de Folia de Reis, Congadas, Catiras, Moçambiques, Catopés, Vilões, Caiapós, Batuques, Marujadas, Romances, Calangos. E revirei minha prateleira de discos (vinil, é claro) atrás das duplas caipiras e festas populares.

Na medida em que ia percebendo que algo me faltava, contatava amigos músicos e amigos pesquisadores que prontamente me mandavam cassetes ajudando a completar o meu repertório de pesquisa.

Não me esqueço de uma viagem para Minas em que o ônibus parou à noite em um bar de beira de estrada e ali na parada havia um camelô vendendo fitas piratas de música caipira. Tudo o que eu não tinha de "Tião Carreiro e Pardinho", "Liu e Leu" e "Jacó e Jacozinho", ali encontrei.

Finalmente, em posse do material, comecei a audição e mapeamento do mesmo. Durante seis meses, o que fiz foi escutar, pois sentia que enquanto eu não introjetasse os elementos daquela música, tudo o que eu compusesse tenderia a soar artificial.

Definindo Caminhos

Definir parâmetros foi fundamental. De nada adiantaria eu compor uma Folia do Divino tal qual ela é cantada na roça. Soaria, no mínimo, estranho. O que me propus a realizar com este Musical não foi um arremedo da tradição, o que soaria vazio. Estas matrizes da cultura popular, comumente chamadas de festas folclóricas, são manifestações da identidade de um grupo social, são festas dotadas de um sentido comum seja ele religioso, lúdico ou identitário. Este "sentido" torna muito diferente um congado realizado pela irmandade dos negros de Lambari (MG) e uma festa de congos realizada por um grupo para-folclórico. Cada uma dessas realizações tem sua razão de ser: a primeira faz parte da vida sócio-cultural de um grupo social; a segunda tenta ajudar a resgatar ou não deixar perder a tradição cultural de um lugar. A primeira é viva e a sua gradativa transformação está na ordem das possibilidades pois ali a principal preocupação é com o conteúdo da festa, o que interfere em sua forma. A segunda é uma festa da estética, onde a reprodução de forma recolhida em determinado período e em determinado lugar é a principal preocupação. Arremedar a tradição na composição desta ópera seria unicamente uma preocupação em reproduzir a forma. E não era esta minha intenção. A saída que encontrei foi pinçar elementos fundamentais de sua estrutura, forma e estética

Aliás, o maior empecilho que encontrei para compor esta ópera caipira não foi a quantidade de músicas nem qualquer outra coisa. Para mim, a definição estética do que vinha a ser a *música caipira* e a *música tradicional*[5], e até aonde eu pretenderia me utilizar delas, foi a parte mais difícil.

Tentar entender e assimilar este conceito foi minha tarefa mais penosa, pois ambas são frutos de miscigenação, ambas são antropofágicas e incorporam, de tempos em tempos, novos elementos e conceitos à sua ordem interna, à sua estrutura.

A Música Caipira, desde sua primeira gravação, em 1929, com Cornélio Pires até o estrondoso sucesso de Léo Canhoto e Robertinho nos anos setenta, esbarrou e assimilou cada novo gênero musical que entrava no Brasil, das Guarânias ao Ieieiê.

A riqueza rítmica destes segmentos musicais com os quais eu estava trabalhando era enorme o que me permitiu dar a cada personagem uma marca rítmica. Inspirado no princípio de Richard Wagner, do *leit motiv*, pequena idéia melódica que patenteava cada personagem, optei por caracterizá-los através dos ritmos: um ritmo que designava um gênero, que por sua vez designava um comportamento.

Tendo a estória de alguns personagens centrais, resolvi caracterizá-los com diferenciações que os definissem e que delimitassem seus universos. Por exemplo: Zé do Eito é moço forte, colono que labuta e sua na enxada. Jamais poderia pensar nele com um ritmo delicado como uma Mazurca[6]. Seu personagem pedia um ritmo mais marcado, forte, porém melodicamente exuberante para realçar seu temperamento alegre e benevolente. Desta maneira, nada mais adequado que um Congado. Já a Mazurca caiu bem em sua irmã, menina brejeira com um certo ar de melancolia.

Também relacionei um timbre a cada ritmo. Assim, cada personagem ficou com duas marcas: o ritmo e o timbre.

Em relação ao timbre, de início me ocorreu uma dúvida: quais instrumentos utilizar nesta orquestra? Após muito conversar com amigos e professores e ouvir a todos, optei por não acatar nenhum, pois todos me apontaram, na realidade, o que eu não deveria usar. Percebi que a escolha passava integralmente por uma definição pessoal.

Optei por uma solução antropofágica: a mescla. No lugar do naipe das cordas, que compõe magistralmente a cama por onde passeiam os solos, coloquei dois acordeões. Na busca de um instrumento de orquestra que trouxesse em seu som um pouco do campo, encontrei a requinta[7], vez ou outra usada em festas rurais por ser um instrumento de banda; e banda era o que antigamente toda pequena cidade tinha.

---

[5] Toda a música ligada a manifestações populares, a música folclórica, ou ainda as matrizes.
[6] Ritmo advindo da Europa e largamente tocado nas cortes nos séculos XVIII e XIX. Constitui-se de um ternário com o apoio no segundo tempo.
[7] Posteriormente, Cyro Pereira me convenceu a usar o clarinete por sua maior tessitura e facilidade de ser encontrado.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANT

Era preciso pensar em uma instrumentação que fosse viável. Escolhi duas flautas, um clarinete, dois acordeões, uma rabeca, um bandolim, duas violas caipiras, duas percussões, um contrabaixo e um violão. Ao violão designei não pertencer a nenhum personagem. Como o personagem do cego de Jehovah Amaral, que amarrava a trama, o violão era o elemento neutro que dava, antes de mais nada, sustentação harmônica às canções. Assim, com treze instrumentos vi montada o que chamei de *Orquestra Caipira*.

A partir daí, foi só compor. Niza Tank ansiava por montar a ópera caipira. Para acelerar meu processo e atendê-la, contei com a valiosa ajuda de amigos: Alexandre Lunsqui dividiu comigo a orquestração de quase toda a Ópera. Fred Cavalcante fez o arranjo da primeira intervenção do narrador, das primeiras árias de Tudica e de João Lau. Budi Garcia fez o arranjo da ária do encontro de Anatália com Adelaide e do Mestre Carreiro. Omar Fontes Júnior compôs a Ladainha para São João e dividiu comigo a parceria da ária do Mestre Carreiro, do Mestre Berranteiro, da ária Anatália e Adelaide, e da segunda ária de Tião Madeira.

Além das trinta e três árias, também compus três temas instrumentais para permearem os acontecimentos.

Ser ou Não Ser, Eis a Questão

Antes de começar a situar aonde se encaixa ou não se encaixa o meu trabalho, é preciso que primeiro eu o apresente em sua estrutura.

Em um texto operístico, um libreto, a tônica literária é centrada na criação de diálogos e encontros entre os personagens, o que, por sua vez, determina uma ação. Esta *ação cênica* é o centro do desenvolvimento de toda a ópera.

Quando um autor escreve um libreto, a estória é desenvolvida de maneira que a ação dramática se torne espontânea, especialmente quando o libreto privilegia, vez ou outra, a linguagem coloquial em detrimento da poemática para favorecer esta ação dramática.

O trabalho que chamo de *Ópera Caipira* foi composto a partir de um libreto que, na sua forma estrutural, acabou delineando todo o trabalho da composição musical. Neste libreto

encontramos uma carência de diálogos musicais. Toda a ação dramática se desenvolve a partir da presença de um violeiro cego que faz o papel de narrador; e talvez eu pudesse dizer *amarrador* das cenas. Assim, a interligação é sempre feita fora da ação dramática.

O libreto seria então um apanhado de poemas que se transformaram em árias. Estas, por sua vez, necessitam da presença de um elemento externo, no caso o narrador, para poder criar a ação dramática.

A constância de versos *octossílabos* nos remetem a uma estrutura muito antiga, para não dizer medieval, que chegou até nós através dos romances.

A origem dos romances é atribuída, segundo Oneyda Alvarenga, à época inicial da colonização do Brasil. "*Os romances velhos portugueses datam na sua maioria dos sécs. XVI e XVII e diversos são de origem espanhola.*" (Alvarenga, 1950: 263). Camara Cascudo complementa: "*Estes romances trouxeram as figuras clássicas do tradicionalismo medieval.*" (Cascudo, 1984: 28).

Esta forma se perpetuou no Brasil permeando inúmeros gêneros musicais populares.

Quando as observamos de modo mais amplo, contudo, percebemos que as narrativas em versos, como os romances, se constituem numa forma universal dos povos, cujas culturas são marcadas pelo predomínio da tradição oral. Através destas narrativas eles contam a sua história, e transmitem seus valores culturais às gerações seguintes. É inimaginável por nós, letrados, a importância que tem nas sociedades tradicionais o contador de estórias, digo, o cantador de histórias.

> "Não entra aqui discutir origem do "romance", do "rimance", a controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica. O que é real é a sua ancianidade veneranda. Todos os acontecimentos históricos estão ou foram registrados em versos. Guerras de Saladino, proezas de Carlos Martel, aventuras de cavaleiros, fidelidade de esposas, incorruptibilidade moral de donzelas, são materiais para a memória coletiva. Só esse verso anônimo carreou para nosso conhecimento fatos que passariam despercebidos para sempre. A lenda de Roland, Roldão, a gesta de Robin Hood, heróis da Geórgia e do Turquestão, da Pérsia e da China, só vivem

> **porque foram haloados pela moldura sonora das rimas saídas da homenagem popular."** (Cascudo, 1984: 28).

Não seria a colocação dos acontecimentos em versos e rimas uma maneira destes iletrados contadores de histórias estarem facilitando a memorização dos mesmos? Camara Cascudo chamou este processo de *mnemonia.*

Camara Cascudo nos elucida quanto a origem e condição deste *contador - cantador* de histórias, dizendo ser este o descendente do aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos helenos, do glee-man anglo-saxão, dos moganis e metris árabes, do veládica da Índia. É quem canta a história da região e a gesta rude do homem. É a estória portuguesa, a xácara recordadora. É o registro da memória viva, a voz da multidão silenciosa, a presença do passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho. Ele, analfabeto e bronco, arranhando a viola primitiva, pobre de melodia e de efeito musical. Por toda a parte encontramos, ao longo da história, aquele que, através dos versos e da música, conta a saga de seu povo (Cascudo, 1984: 126). Camara Cascudo continua:

> **"Curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo orgulho do seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava mas senhora de si, reverenciada e dominadora."** (Cascudo, 1984: 127).

Assim, tendo a acreditar, conhecendo o libretista, que sua principal fonte de inspiração foi a mais pura intuição que talvez tenha trazido em si, introjetados, a forte presença do romance e das narrativas de povos diversos, cuja presença é fortíssima na música caipira através dos diversos gêneros nela existentes.

A forma normalmente é o parâmetro primeiro para situarmos uma obra. Conhecer sua estrutura é dar um passo rumo ao entendimento de seu significado.

Na tentativa de melhor entender o meu trabalho, procurei obras e gêneros já existentes e pus-me a investigar onde melhor situá-lo. Buscando as modalidades que fundem teatro com música e dança, comecei minha busca. Tento, portanto, localizar o espaço onde este musical se acomode da melhor forma.

Agora apresento algumas modalidades de drama musicado que encontrei, no intuito de contrapô-las com a minha criação para assim tentar definir melhor esta obra que chamo de ópera caipira. Como bem nos ensina Neyde Veneziano, para conceituarmos e definirmos o que vem a ser o trabalho que aqui apresento, será necessário:

> "(...) **compará-lo a sistemas dramatúrgicos afins. A comparação tem o intuito de ajudar a perceber e contextualizar[8] nitidamente o objeto estudado e chegar a uma posterior conceituação do mesmo** (Veneziano, 1996: 14)."

Começarei tratando do mais proeminente de todos os gêneros de drama musical, a Ópera.

Todo trabalho musical tende a se situar em algum *lugar* (estilo, gênero, época). Quando falamos de *ópera*, nos referimos a uma modalidade musical que busca incorporar à sua estrutura, elementos de diversos segmentos artísticos como a música, o teatro, a dança e as artes plásticas. Stanley Sadie diz que:

> "**ópera é a união de música, drama e espetáculo e tem ganhado formas diversas ao longo da história e diferentes concepções que variam com o país onde é criada** (Sadie, 1980: 544)"[9].

A partir de uma primeira concepção de ópera, concepção esta oriunda do Barroco, a criatividade humana através dos tempos foi gerando formas e modalidades diferentes de 'óperas' que por sua vez acabaram por se constituir em um novo estilo. Da ópera, forma

[8] Grifo meu.
[9] Tradução minha.

maior do drama musical, à opereta, burlesca, teatro de revista, entre outros gêneros e estilos, muitos caminhos foram percorridos.

É interessante observar que muitas vezes as próprias condições objetivas para a realização do espetáculo, podem dar origem a um novo segmento, uma nova modalidade, do objeto tratado. Pensemos, por exemplo, que um espaço limitado, o palco, pode induzir a uma alteração da forma desejada, criando aí modificações que acabarão por constituir um novo gênero. A própria questão da limitação do tempo para a apresentação, a disponibilidade de músicos e instrumentos, às vezes até o foco da potencialidade dos artistas que serão usados na preparação do espetáculo contribuem para isto. Sem contar a própria opção ideológica, estética, intelectual de se estar criando uma nova forma ou gênero. Isto nos leva a pensar que uma obra acaba conquistando sua singularidade através de suas exceções, através do que ela não é em relação ao já existente.

Na comédia antiga, grega, presenciamos a seguinte estrutura: em um primeiro ato temos o que se chama, de *Ágon*, que é uma luta, um debate. No segundo ato, uma série de esquetes, do inglês *sketches*, que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida no primeiro ato (Brandão in Veneziano: 1996: 18).

Aí, já presenciamos a dualidade estética que permeou toda a arte musical, quiçá todas as artes, até o final do século passado. Creio que esta situação seja uma síntese do drama da existência humana, a experiência trazendo o entendimento para o constante ampliar da consciência. Esta relação tese - antítese se manifesta musicalmente na relação dominante - tônica. Esta idéia, *problemas apresentados - problemas resolvidos*, é a diretriz que governa toda a concepção deste musical brasileiro.

Este musical se aproxima da ópera no momento em que os monólogos e diálogos são apresentados sob a forma de *árias*. A estrutura concebida por Jehovah para este musical era quase totalmente desprovida de ação dramática. Para minimizar esta característica, acatando uma sugestão de Niza Tank, criei interlúdios musicais para manter um ou mais personagens no palco enquanto uma ária fosse apresentada. Com isso consegui criar a ação dramática esperada.

É sabido por nós que a ópera é uma *pan-arte,* uma congregação de diversas modalidades artísticas. Neste musical pretende-se uma abrangência das diversas faces da cultura caipira como a música, a dança, a culinária, a religiosidade, os autos. A presença de uma peça de abertura também o faz semelhante à uma ópera.

Por outro, lado este musical brasileiro trabalha a partir de uma forte ação vocal popular, se distanciando assim dos moldes de uma ação vocal lírica. Esta ação vocal lírica trataria a obra sob uma perspectiva mais melódica, ao passo que a ação popular, mais próxima de um gênero épico, daria um enfoque com mais ênfase ao aspecto rítmico.

Agora, apoiado em Neyde Veneziano, contraporei este musical com outras modalidades do teatro musicado para entender melhor as semelhanças e diferenças entre eles.

O Musical guarda também alguma correspondência com o teatro de revista. Contudo, os elementos que marcam as diferenças são inúmeros. Uma *revista* se inicia com a entrada secionada dos integrantes do drama musical. Não entram todos de uma vez. Uma vez que o termo *revista* vem de *revisitar,* olhar para o que acabou de passar, o *Teatro de Revista* trabalha com temas da atualidade, com uma sucessão de quadros bem distintos, constantemente com intenção cômico-satírica e uma rapidez presente no ritmo das cenas onde "**o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação**" (Veneziano, 1996: 28). A música não precisa, necessariamente, ser composta para a cena e ocorre, vez ou outra, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares. O *Teatro de Revista* trabalha no domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e principalmente da atualidade (1996: 28). Talvez a única semelhança esteja na utilização do *compère - narrador* para viabilizar, às vezes, a ação dramática.

Não se trata ainda de um *Féerie* porque não se remete à estórias fantásticas, nem às fadas (do francês *fée*). Ou seja, não é o que conhecemos por *mágica,* que é um tipo de espetáculo com um enredo primordialmente calcado no sobrenatural, no fantástico (Veneziano, 1996: 27).

Se afasta também do *Teatro de Variedades* - Cabareth, Café Concerto, Music Hall - na medida em que se propõe uma estória mais longa, onde nem sempre uma ária adquire vida própria fora de seu contexto. O Teatro de Variedades se aproxima mais de uma *bricolagem* de

esquetes, danças e canções que almejam ser um espetáculo único sem, no entanto, priorizar a unidade e contigüidade das partes (Veneziano, 1996: 24).

O musical brasileiro em foco neste trabalho passa longe do *Vaudeville* que é uma estória centrada em complicadas intrigas baseadas em coincidências de caráter extraordinário. Neyde veneziano diz que o *Vaudeville* se baseia no quiproquó e no equívoco, onde são freqüentes as burlas, o enganos, os golpes (Veneziano, 1996: 23).

Nem tampouco é uma *Burleta,* descendente direta da *Comédia dell'Arte,* que é uma comédia de costumes curta e musicada (Veneziano, 1996: 22).

Espero ter conseguido definir em parte o que vem a ser este musical por mim composto.

CAPÍTULO III

As Matrizes

Neste capítulo tratarei das fontes utilizadas para a composição do Musical brasileiro em foco. Conforme já mencionei anteriormente, chamarei de *matriz* a todo o material que serviu de suporte à composição do Musical, quer seja ela uma música folclórica, quer seja um gênero que se derivou desta modalidade folclórica, como a chamada *música caipira*. O Folclore sendo a base onde tudo se fundamenta. Tudo o que temos na nossa música, inicialmente, tem sempre uma raiz ulterior, nem que seja um pequeno componente daquela ou desta estrutura rítmica.

O Folclore

Gostaria inicialmente de expor o que compreendo por "folclore", e para isto me apoiarei em Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976). Esta autora afirma que o termo "folclore" é um tipo específico de fato social e cultural que diz respeito às comunidades[10] ou grupos de pequena extensão demográfica. O fato folclórico traz algumas características importantes, entre elas a de reforçar ou fortalecer a identidade e personalidade dos pequenos grupos.

O fato folclórico guarda como característica marcante o fato de ser "tradicional", compreendendo-se por "tradição" a transmissão oral ou através de exemplos, por longos espaços de tempo, de doutrinas, lendas e costumes (Queiroz, 1976: 125).

> "Muito embora sua origem se perca no passado, o fato folclórico permanece vivo, na medida em que homens e mulheres continuam a exercê-lo em sua vida cotidiana, na medida em que desempenha uma função dentro dos grupos de média e pequena envergadura, dentro dos quais surgiu e continua a surgir (Queiroz, 1976: 126)".

[10] O termo "comunidade" é usado pela autora como unidade social com pequena variedade de subgrupos e divisões de tarefas e em cujo interior as relações entre os membros são pessoais, diretas e afetivas (Queiroz, 1976: 124).

O que chamamos de folclore existe no interior de uma cultura, de culturas que se cruzam e que representam categorias sociais. São momentos em que configuram formas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzidas através dos sistemas comunitários não eruditos de comunicação do saber.

Percebemos aí que o folclore não é imóvel e que ele pode existir em cada pequeno ou grande "sinal" do folclore, em diferentes momentos, situações e significados na cultura (no todo da cultura de que são um *modo* e uma *parte*) e para a vida das pessoas, grupos, classes sociais e comunidades que o criam (Brandão, 1982: 75). A *Folia de Reis*, por exemplo, foi sucessivamente uma dança profana popular, uma dança tornada erudita, possivelmente um ritmo de dança incorporada a rituais dramáticos para-litúrgicos, um ritual devoto de camponeses brasileiros. Hoje ela existe em múltiplas situações diferentes: de mestre Messias a Ivan Lins e Milton Nascimento.

Outro aspecto importante, para o qual Maria Isaura Pereira de Queiroz chama atenção, é o fato de nas manifestações folclóricas se entrelaçarem aspectos sociais, econômicos, religiosos e lúdicos. Daí seu caráter de fato social e fato cultural, e talvez daí a expressão "fato folclórico" utilizada pela autora. Esta característica fica mais clara na análise da Folia de Reis realizada adiante.

Em meio a toda esta elaboração e variações das manifestações folclóricas me permiti "pinçar" elementos que parecessem interessantes para mim naquele momento, ainda que fossem parcelas ou detalhes de uma manifestação mais complexa, como a *catira* da Dança de São Gonçalo, por exemplo.

A Música Caipira

Grosso modo podemos afirmar que a chamada música caipira, em parte de seus gêneros, foi um desdobramento da música folclórica: a Moda e a Catira na Dança de São Gonçalo; o Cururu que sofreu adaptações para entrar no disco. A Catira, por exemplo, é um momento de um ritual complexo, que envolve mais do que música e dança, que é a Dança de São Gonçalo.

José de Souza Martins, em *Capitalismo e Tradicionalismo* (1975) realiza uma análise bastante incisiva a respeito das transformações ocorridas na música caipira quando ela passou a ser gravada e comercializada em discos.

Martins inicia sua análise mostrando que por sua origem folclórica a *música caipira* nunca aparece apenas enquanto música. Não apenas porque sempre existe um acompanhamento vocal, **mas "porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer** (Martins, 1975: 105)", como veremos adiante, por exemplo, na descrição da Folia de Reis. Daí a distinção que este autor faz da *música caipira* para a chamada *música sertaneja*, a qual converteu-se em mercadoria, perdendo assim a função ritual e deixando de ser uma manifestação espontânea de pequenas comunidades caipiras.

Sob nenhum aspecto divergirei da tão precisa definição dada por Martins a esses dois tipos diferenciados, porém, próximos de música. Tomarei a liberdade de mudar a nomenclatura e usar uma anterior à elaboração do postulado de Martins. O que ele chama de música caipira, chamarei de *música folclórica*, nome já desgastado porém ainda muito preciso, conforme vemos na citação de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1976); e o que Martins chama de música sertaneja, chamarei de *música caipira*, tomando-a como igual à *música sertaneja*. Faço isto, pois há muito, tanto a música caipira como a música sertaneja não são diferenciadas enquanto gênero musical comercializado em discos.

Diferentemente de Martins, não vejo como um mal a conversão da música folclórica dos caipiras em música sertaneja (ou caipira). A comercialização ajudou, não só na difusão como permitiu que estes gêneros se relacionassem com outros advindos de outras paragens, como a Guarânia e a Polca; ambas do Paraguai. Toda mistura pode ser boa, muito embora se corra o risco da total descaracterização do gênero primeiro. O que não é a música brasileira senão a total fusão dos ritmos daqui com os que aqui aportam?

Avançando um pouco nesta discussão, acho errônea a apropriação do termo música sertaneja pelas duplas atuais que pouco ou nada conservam da matriz sertaneja a não ser as

vozes duetadas. Acharia mais pertinente se chamássemos a este novo gênero de romântico ou romântico sertanejo.[11]

A Música Vista por Dentro

Depois de apresentarmos a música folclórica e a música caipira em seus aspectos sociais: sua origem ritual e posterior conversão em mercadoria; gostaria de refletir sobre alguns aspectos de sua forma.

Alguns gêneros existentes na música folclórica são marcadamente de origem luso-indígena[12], noutros percebe-se a influência negra.

Sob um recorte musical, podemos perceber a ausência de síncopas nos ritmos caipiras. Quase todos eles são sempre subdivididos por dois, não dando muita margem para deslocamentos do tempo forte; contrário ao Samba, ao Batuque e outros ritmos que tiveram notadamente a forte presença da raça negra. Por isso acredito que a contribuição do negro para a formação de alguns gêneros da música caipira não foi tão expressiva como a das duas outras etnias.

Toda forma acabada de qualquer manifestação determina, conseqüentemente, o seu padrão de existência, a sua estética. Na música caipira e na música folclórica, contingências e manifestações de percepção inerentes à própria cultura foram aos poucos moldando um padrão de se fazer, de se tocar e cantar a música.

É sabido por nós que a prosódia musical difere, normalmente, da prosódia gramatical. Quando cantamos, nem sempre acentuamos as palavras nas suas sílabas tônicas. "A tendência dos povos iletrados é a de ter um domínio intuitivo da língua, ter mais a informação do espírito

---

[11] Se prestarmos atenção, perceberemos que o mesmo tem ocorrido com o Samba. Grupos de música romântica se apropriaram do termo Pagode, que é muito antigo entre os sambistas. Mais interessante é observarmos que estas duas músicas: a romântica sertaneja e a romântica pagode, convergem para um mesmo ponto que é o de um tipo de música romântica de baixa qualidade produzida nos Estados Unidos. Já existe até uma fusão destas duas: o Sambanejo.

[12] Mário de Andrade (1989) afirma que Anchieta já se aproveitara do Catereté, dança indígena, alterando-lhe os textos para catequizar os índios brasileiros.

da língua que a informação da própria língua", é o que me explicou o professor Romildo Sant'Anna. Sendo assim, muitas vezes encontraremos na música caipira a tentativa de se transformar tanto as proparoxítonas como as oxítonas em paroxítonas. Dificilmente um caipira diz córrego, pássaro preto; ele possivelmente dirá "córgo", "passo preto". E tenderá, quando cantar, a duplicar a duração do som das palavras oxítonas: 'Ouvi as falas do Laau, como pode alguém ser maau, com filhos tão bons assim' (primeira ária de Anatália). Isto é feito para se poder respeitar a prosódia. Neste caso, sempre que tivermos uma oxítona terminando uma frase poética, tenderemos a esticar a sílaba, fazendo com que ela dure dois, ao invés de um tempo.

Muitas vezes, pelo não conhecimento do recurso erudito das regras de metrificação, os versos se fazem maior que o tamanho da melodia que o comporta, resultando em um acelerar da fala que extrapola o esperado rítmico, criando assim um novo e sofisticado recurso, o da transgressão da normalidade rítmica.

Na maneira de produzir e tocar a sua música, também percebemos uma grande diferença. É curioso observarmos que tudo se estabelece e se propaga a partir do já existente. A aparente falta de recursos para uma determinada ação pode ocasionar a criação de recursos outros que dificilmente seriam desenvolvidos por outras vias. O fato de o caipira ter a mão endurecida pelo trato na enxada e a lida no campo, possibilita que ele vá buscar outros recursos que dificilmente uma mão hábil em dedilhar se preocupasse em descobrir. Falo de ritmos, de rítmica, de prosódia. A maneira como um catireiro ou um pagodeiro conduz ritmicamente o acompanhamento de uma música é profundamente sofisticada, sendo assim muito difícil para uma autoridade no instrumento, porém não iniciado nos meneios caipiras, conseguir executar com o balanço e sotaque esperados. Por exemplo: a maneira *não limpa* de se tocar, devido à própria rusticidade das mãos que labutam no campo, acaba por definir um padrão, como ocorre na música flamenga onde os violões são ajustados para terem as cordas rentes à escala para facilitar a execução de solos rápidos, resultando disso o trastejar que é o zumbir da corda no traste quando o instrumento é tocado com alguma força. Assim o trastejado, que é banido com todas as forças de uma execução erudita, é um elemento de diversidade sonora deste outro segmento musical.

Após estas breves reflexões feitas sobre a maneira de fazer música do caipira, exporei um pouco dos gêneros que utilizei para compor esta Musical.

As matrizes utilizadas foram várias. Discorrerei sobre cada uma delas. A Folia, o Cururu, a Catira, a Ladainha, o Congado, o Aboio, a Jaca e o Maxixe, a Moda de Viola, o Cururu, A Guarânia, a Polca Paraguaia, a Valsa, a Mazurca, a Toada, a Toada Histórica, o Pagode, o Baião.

O Aboio

Segundo Camara Cascudo, o Aboio é um **"canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. Dentro desses limites tradicionais, o aboio é de livre improvisação, e são apontados os que salientam como *bons no aboio*** (Cascudo, 1979: 02)".

No Brasil o aboiar está mais ligado à condução do gado. É um canto forte, com muitas vogais e com portamentos no final e início das frases. Normalmente são sons longos carregados de portamentos.

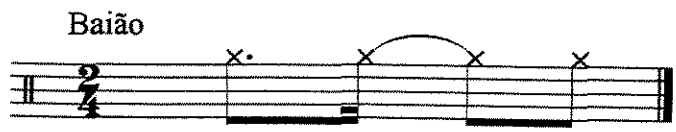
No Nordeste, o Aboio quase sempre é feito a partir dos modos *Lídio* e *Mixolídio*, que o diferencia do Aboio do Sudeste que é cantado no modo *Jônico*.

Em conversa informal com um pesquisador da Associação Cultural Cachuêra, fui informado que acredita-se que o aboio tenha vindo da Índia, devido à ligação dos tratadores com o gado. O gado, trazido da Índia pelos portugueses, vinha com uma pessoa que durante toda a sua vida estivera vinculada àquele rebanho, e a forma de comunicação criada entre eles era o canto. A riqueza em portamentos deste canto, tão incomum na nossa tradição musical, dá um certo sentido a esta afirmativa.

O Baião

"Dança popular muito preferida durante o século XIX no nordeste do Brasil. (Cascudo, 1979: 97)". Ficou conhecido em todo o Brasil graças ao sucesso obtido por Luiz Gonzaga. O Baião, juntamente com o Samba são os dois ritmos mais explorados e renovados na MPB.

Nosso foco ao Baião está na sua rítmica marcante e pulsante que dá a impressão de se estar empurrando o ritmo para a frente.



A (O) Catira ou Caterete

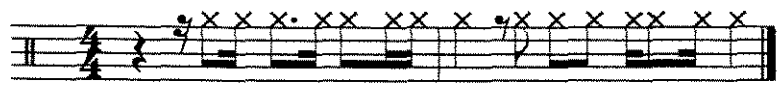
Dança encontrada em quase todos os estados do Sudeste e Centro Oeste, na área onde se estende a cultura caipira. Oneyda Alvarenga nos situa melhor esta dança:

> "Segundo opinião corrente, é dança de origem ameríndia, tendo sido no primeiro século da colonização aproveitada pelo Padre Anchieta nas festas católicas... Tal como consta dos trabalhos mais minuciosos, a dança se executa sempre em fileiras que se defrontam... O acompanhamento é feito especialmente por violas,... Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia. Durante o canto dos violeiros, entoado em terças, os dançadores apenas meneiam o corpo, sem sair do lugar. A figuração se desenvolve só com o acompanhamento das violas, sem canto, e apresenta os seguintes elementos constantes: sapateados e palmas após cada fase do canto; troca de lugares que os figurantes fazem com seus vis-à-vis; passeio em círculo que os violeiros fazem seguidos pelos dançadores ou sozinhos, ou formação de uma grande roda. Pela sua natureza elas são legitimamente cantos puros, perfeitamente iguais, como espírito e estrutura, às chamadas Modas de Viola. A elas também se aparentam pelos seus textos, que são fixos, sempre historiados ou narrativos." (Alvarenga, 1950: 185).

Na realidade, a moda a que se refere Oneyda Alvarenga é conhecida por Moda de Catira. No intervalo das vozes, a viola executa uma batida normalmente tocada em compasso quaternário ou binário.

Outras danças como a Dança de São Gonçalo e a de Santa Cruz utilizam o Catereté em suas coreografias.

Catereté



O(A) Congado(a)

Congado ou Congada é uma dança dramática que normalmente trata da conversão dos infiéis ao cristianismo e é basicamente composta por negros.

> **"A Congada é um bailado que se compõe de duas partes: dança e evoluções, e numa segunda parte a 'embaixada' ou parte dramática.**
>
> **Na Congada a dança é muito pouco desenvolvida. Consiste quase que exclusivamente de movimentos de marcha, evoluções simples de marcha e contra-marcha".** (Araujo, 1952: 47 e 48).

O que mais nos interessa da Congada é a sua música. É uma música binária, pulsante que hora se aproxima do Samba não tendo, portanto, a divisão tão sincopada nem o apoio no segundo tempo. Fica difícil estabelecer uma célula básica para a definição do Congado, pois ele se apresenta com muitas variantes, que dependem do lugar onde é encontrado. Coloco aqui uma célula muito usada pelos ternos de Congo do Sul de Minas, região onde mais os pesquisei.

Congado



O Cururu

Cururu é uma peleja, um desafio.

Há controvérsias quanto à sua origem. João Chiarini em seu livro Cururu, afirma ser uma modalidade muito antiga de origem portuguesa, mas parece que a maior corrente de pesquisadores, dentre eles, Mário de Andrade, Alceu Maynard Araujo e Renato Almeida, acreditam ser o Cururu de origem ameríndia. Atribui-se aos Tupi, o hábito de dançarem batendo pés e palmas.

Outra controvérsia é quanto a ser ou não uma dança. Pude constatar, conflitando as fontes e as datas de sua respectivas pesquisas que o Cururu há muito deixou de ser uma dança, exceto no Mato Grosso onde é tocado em roda com viola de cocho, adufe e caracaxá.

Alceu Maynard Araujo nos explicita com clareza e profundidade acerca deste gênero:

> "Cururu é uma dança popular, sobrevivência da dança ameríndia que os jesuítas lançaram mãos para catequese, nos primórdios da vida brasileira. É uma dança paulista, piratiningana, que se propagou dentro do cinturão jesuítico usado para a catequese e introduzida nas festas religiosas, sendo dançada fora ou dentro do templo. Possivelmente Cururu venha da deturpação do vocábulo *cruz*, que o gentio pronunciava *curuce*, *curu* (...).
>
> -
>
> "Esta dança foi levada pelos bandeirantes, seguindo a rota líquida do Anhembi e hoje, fora da zona cururueira paulista, encontramo-la em mato Grosso, Goiás e Amazonas (...).
>
> -
>
> "O ritmo desta dança religiosa é marcado por um instrumento de cordas, a viola. Às vezes ressaltam melhor o ritmo com o bater de palmas... Entram outros instrumentos: no Cururu Rural estão sempre presentes reco-reco, adulfe e, às vezes, a puíta. A música é em ritmo binário e puramente tonal, evitando todo cromatismo. O canto é a duas vozes (...).
>
> -

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Cururueiro é o cantador de desafio que faz a trovação de improviso (...).

A viola é o instrumento fundamental do Cururu. (Araujo, 1952: 23 e 24)".

As carreiras são os cânones que darão ao cururueiro a rima de sua *canturia*. As carreiras mais usadas são a do Sagrado, onde a cada dois versos a rima deverá ser feita por uma palavra com a terminação **ado**, a carreira do Navio, de São João. Na sua normalidade são usados versos octassílabos (heptassílabos na sílaba métrica).

Uma diferença fundamental do Cururu com o Repente Nordestino é que no Repente, a resposta é dada após cada estrofe cantada pelo combatente e no Cururu a resposta só é dada após o *canturião* (o que canta) cantar tudo o que deseja, não importando o tempo nem a quantidade de estrofes.

Todos os ritmos populares tradicionais, quando migraram para o mercado fonográfico, sofreram algumas adaptações tímbricas, ou seja, foram acrescentados outros instrumentos definindo uma nova norma estética de uso dos mesmos. Houve também a variação que cada dupla dava à sua maneira de tocar o Cururu.

Musicalmente, assim poderíamos definir a célula básica do Cururu:



De todos os ritmos da Música Caipira, o Cururu é o que tem a batida mais primitiva, mais simples, mais ancestral.

A Folia

Defino aqui a Folia com maior precisão que os outros gêneros por esta fazer parte, tal como é, do Musical.

A Folia tem sua origem remontada na Europa da Idade Média chegando até nós como um rito profano-religioso português. Oneyda Alvarenga remonta a Folia às Bandeiras de Santos, especialmente as de peditório, como a do Divino e de Reis que parecem representar a confluência de dois costumes portugueses: os da corporações de ofício e dos ranchos pedintes das Janeiras e Maias, com que se comemora não só em Portugal, mas em quase toda a Europa a entrada do ano e da primavera. Sabe-se que a Igreja , não conseguindo muitas vezes apagar os velhos costume pagãos; conservou muitos deles à sua sombra, mudando-lhes os nomes e a destinação aparentes." (1982: 232).

Um relato português nos mostra mais um pouco:

> **"O hábito das reisadas deve provir das lôas (sic) deitadas no presépio, ou, perdido este, das cantigas do Natal, que da adoração do Menino-Jesus ficavam vogando ao sabor dos tempos e das almas."** (Chaves,1932: 32).

Camara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, 1979, aponta que em "História, Morte e Milagres, Canonização e Transladação de Santa Isabel, sexta Rainha de Portugal", de D. Fernando Correia de Lacerda - 1680; é citado que a festa do Divino foi estabelecida em Portugal nas primeiras décadas do séc. XIV pela rainha D. Isabel (1271-1336), casada com o rei D. Diniz de Portugal (1261-1325).

Mário de Andrade define a estrutura da Folia dizendo ser esta formada por um ou dois violeiros, que se encarregam de puxar a cantoria, um triângulo, um pandeiro e as vezes um tocador de caixa. A bandeira, símbolo sagrado da Folia, é levada por uma pessoa encarregada de tal missão. Este é chamado de bandeireiro ou alferes-da-bandeira. Um outro se encarrega da coleta de donativos. (1989: 229).

Com as definições de Oneyda Alvarenga, Luís Chaves, Mário de Andrade e Camara Cascudo, começamos a desenhar mais claramente um esboço do que venha a ser uma Folia.

Mário de Andrade, na tentativa de definir o Terno de Reis, ou Folia de Reis, peca na definição de sua estrutura pois, apesar de ter realmente um mestre, um bandeireiro e um encarregado da coleta, que é o palhaço ou bastião ou ainda marungo, a Folia, como quase todas as outras manifestações da cultura popular, tem em sua formação o que o grupo pode oferecer. Todo e qualquer instrumentista que queira integrar o grupo, poderá fazê-lo com a permissão do mestre, independente do instrumento que toque.

Quanto à estrutura, a Folia é composta basicamente de três grupos: o coro, os palhaços e o bandeireiro ou alferes.

O *mestre*, ou *cacique*, é a autoridade máxima do grupo. Tem plenos poderes e suas decisões, sempre sensatas, são acatadas por todos. É ele quem *puxa* o canto, normalmente improvisado - a letra. Já vi mestres tocando viola, violão, acordeão, dublando violão e até tocando nada. O *contra-mestre*, ou *respondedor*, é o que primeiro intervém, duetando, no cantorio do mestre. Já no desfecho da idéia melódica - estrofe - entram os desdobramentos das duas vozes feitas pelos *contrato(a), tipi, contratipi* e *finório* ou *requinta* ou ainda *turina*. O finório só intervém nas últimas sílabas do último verso jogando sua voz na ponta do coro em quinta ou oitava.

Os *palhaços*, *marungos* ou *bastiões* (corruptela de bastão), são os responsáveis pelo sucesso dos fundos angariados pela Companhia - outro nome de Folia, ou ainda Terno. Muitas vezes fazem a *Dança da Jaca*, que exige tremendo domínio de corpo no subir e abaixar e constante troca de passos. Eles também recitam versos, as vezes histórias bíblicas inteiras, como verdadeiros cordéis. Usam uma roupa muito estampada, normalmente chita, e máscaras. Em alguns lugares ainda é comum encontrarmos na Folia a *quatragem*, ou *quatro*, que é uma dança feita a quatro.

O *bandeireiro*, ou *alferes*, é o encarregado de guardar o símbolo máximo da Folia: a Bandeira. O bandeireiro ou o palhaço são os encarregados de receber os donativos dados pelas famílias. À bandeira, é sempre guardado o melhor lugar da casa visitada.

Como funciona a Folia

Viajando de casa em casa, as vezes de lugar a lugar, a Folia tem por objetivo primeiro anunciar o advento do Menino-Deus e angariar fundos para uma festa ou uma instituição como um asilo, uma igreja. Normalmente entre os devotos estão pagadores de promessas.

Ao chegar em uma casa, o mestre canta anunciando a chegada da Folia e pede que a bandeira seja recebida. Após, ou antes, saúda os donos da casa. Enquanto a bandeira é beijada pelos donos da casa e levada de cômodo em cômodo numa atitude de bênção, o mestre começa a cantar abençoando a casa e todos que ali moram e aproveita para pedir alguns donativos. Aí entra o palhaço que, ao pé do ouvido do dono da casa, diz, por exemplo: "*Vi duas galinhas gordas no seu quintal; dá uma delas prá nós?*" O dono da casa responde: "*A galinha eu não posso, mas dou cinco reais.*" Note-se que a conversa é toda cochichada. O palhaço se prepara para ir comunicar o mestre quando é puxado pelo dono da casa que diz: "*É um real pela minha mulher.*" O palhaço vai ao mestre e diz cochichando: "*É um real pela mulher dele.*" Em seguida o mestre canta agradecendo pelo um real dado e dá bênçãos de agradecimento à mulher do dono da casa.

Assim, o dinheiro sendo partido em vários pedaços faz com que a Folia fique por um bom tempo em uma mesma casa e o mestre cante agradecendo a cada parte dada por cada pessoa da casa.

Em viagens pelo Sul de Minas e beiras dos rios Urucuia e São Francisco, no Norte de Minas, pude observar que as Folias mantém em comum uma espécie de algaravia instrumental onde um bandolim, no segundo plano, borda e alinhava toda a melodia num vai e vem ininterrupto. A rabeca segue sempre a melodia que o mestre canta, mas quando pode escapole em floreios. Enfim, reparei que faz parte da própria condição de existência da Folia este retrançar de linhas melódicas.

Por se tratar de um canto simples, a folia segue uma estrutura harmônica básica. Tem, normalmente, uma introdução mais melodiosa do que o canto, que é quase sempre precedido

pelo bordão sol, lá, si, dó - em dó maior. Sempre, ou quase sempre, começa com uma voz e aos poucos vão se acrescentando as outras até a finalização com todas as vozes.

As toadas *puxadas* são quase sempre compostas pelo mestre. Sua estrutura rítmica se enquadra em uma idéia binária ou quaternária. É mais comum encontrarmos, além de violas, violões, acordeões e rabecas já citados, um pandeiro ou adufe e uma ou mais caixas que fazem toda a marcação que é contraponteada pela batida do violão e da viola.

Para montar a Folia de Divino - festa semelhante à Folia de Reis mas ocorrente na época de Pentecostes, como parte integrante deste Musical, pensei primeiramente em não fazer uma folia tal qual os foliões fazem. Qualquer tentativa de arremedo das formas de manifestação popular cairia no vazio. Pensei então em **utilizar elementos** que caracterizassem uma Folia. Aliás, esta é uma idéia que norteia todo o trabalho deste Musical.

O falar constante dos instrumentos, a estrutura do grupo, a introdução e a construção da linha melódica foram mantidos. Acrescentei uma harmonização diferenciada, um interlúdio para quebrar a repetição da melodia.

O texto tem a seguinte estrutura:

A B B A, onde **A** tem seis versos e **B** quatro versos. Coloquei o interlúdio após o segundo **B**, deixando a exposição do refrão para o final.

No exemplo que segue anexo dá para visualizar melhor o que proponho com este trabalho.

A Gemedeira

Gemedeira é uma sonoridade produzida por um cantador enquanto o outro tece sua parte do desafio. Tal acompanhamento é feito para dar suporte e sustentação à melodia do adversário ou parceiro. É um mnham, mnham afinado à tonalidade da música. Encontrado na música nordestina, como apoio a quase todas as modalidades de repente.

A Guarânia

Ritmo de origem paraguaia, vem de Guarani, teve imensa aceitação na música brasileira a partir dos anos cinqüenta, sendo hoje considerado um gênero da música caipira.

É um ternário que tem os dois primeiros tempos subdivididos e um apoio sutil no último tempo.

Guarânia



Creio que entrou no Brasil juntamente com uma série de outros ritmos latinos como o Bolero, o Calipso, a Rancheira e a Polca Paraguaia ou Rasqueado. Da mesma forma que o Bolero foi rapidamente assimilado pela Música Popular chegando até a se mesclar ao Samba dando origem ao Samba Canção, a Guarânia encontrou seu habitat na música caipira.

Cascatinha e Inhana foram seus maiores representantes, chegando a eternizar alguns clássicos: *Índia, Meu Primeiro Amor, Recuerdos de Ipacaray.*

A Jaca

Jaca é o nome popular dado a uma das danças da Folia, executada pelo(s) Palhaço(s). É quase certo que esta dança da Folia venha do *Corta Jaca*, mais uma dança urbana que migrou para o campo.

Em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, Câmara Cascudo relata:

> "Rossini Tavares de Lima informa-me: 'É uma dança que se caracteriza pela movimentação dos pés, sempre muito juntos e quase sem flexão das pernas. Estes dão a impressão de deslizar, apesar de se ouvir muito bem o sapateado. É rápida e difícil, exigindo esforço do dançador. Vi dançada por tropeiros e campeiros do sul de São Paulo.(Cascudo, 1979: 257)".

A Ladainha

"Cantiga que é uma prece musicada demonstrando devoção a um santo ou evocando a sua proteção."(Andrade, 1989).

As Ladainhas são cantos entoados nas procissões ainda encontradas no interior. Câmara Cascudo nos mostra a sua raiz histórica:

"Sua popularidade, baseada nos *poderes* místicos da imprecação religiosa, é antiga e vasta. São os últimos vestígios dos ladairos, as rogações públicas e coletivas feitas por ocasião de calamidades. Os velhos tiradores de ladainhas do sertão do Nordeste tinham vozes de alta expressão trágica, causando inesquecível impressão pela inflexão sonora e patética, *abalando as almas*. A parte musical das litanias tem merecido atenção dos musicógrafos, apreciando, na simplicidade melódica, o dinamismo da sugestão monótona, acabrunhadora e melancólica, reduzindo o auditório a um estado apático e doloroso de quietismo, resignação e arrependimento contrito."(Cascudo, 1979: 426).

O Maxixe

O Maxixe é uma dança/música surgida na segunda metade do século passado. Foi a primeira música popular do Brasil. A partir do Maxixe se desenvolveram outras modalidades e gêneros populares da música brasileira.

Surgido da fusão da Polca com a Habanera e ritmos sincopados de origem negra, como o Lundu, o Maxixe logo conquistou a alma e o gosto do povo brasileiro.

Foi chamado inicialmente de Tango Brasileiro ou Tanguinho, possivelmente por uma razão mercadológica, pois o nome maxixe designava festas nas casas do povo da periferia. Para os ricos havia os cafés cantantes, para os mais simples os chopes berrantes e para os pobres, normalmente residentes nos subúrbios, restavam as festas em casa chamadas de forrobodós,

chinfrins ou maxixes, quase sempre animadas por flauta, violão e cavaquinho. Estas festas, segundo José Ramos Tinhorão (1990: 153), foram o berço do Choro.

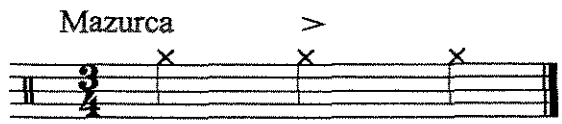
Ernesto Nazareth foi quem mais burilou a linguagem do Maxixe, muito embora sempre encontremos em suas partituras o nome Tango Brasileiro.

Lentamente o Maxixe foi dando lugar ao Samba e caindo em desuso. Hoje, como outros ritmos que abandonaram a área urbana, encontramos resquícios do Maxixe em pequenas festas rurais onde, com o seu balanço ingênuo, embala a todos.

A Mazurca

"Dança popular polonesa, cantada e dançada, em compasso ternário" (Andrade, 1989: 326). Têm-se notícias de Mazurcas sendo dançadas no Brasil ainda na primeira metade do século passado. O que hoje notamos é que a Mazurca lentamente foi migrando do meio urbano para o rural, onde ainda pode ser encontrada.

A Mazurca difere da Valsa por ter a acentuação no segundo tempo de seu compasso ternário.



A Moda de Viola

Rossini Tavares de Lima tem uma definição sucinta e ao mesmo tempo explicitadora acerca do que vem a ser uma Moda de Viola:

> **"Melodia folclórica cantada em terças com acompanhamento de viola, que se apresenta isoladamente ou freqüentando o Cateretê... Na maior parte das vezes ela se identifica pelo tom narrativo, à forma lítero-musical do romance,**

funcionando, então, como empresa na expressão de cultura espontânea, a registrar os acontecimentos, fazendo crítica e humorismo."(Lima, 1972: 208).

Há muito a Moda de Viola deixou de pertencer apenas ao domínio do folclórico, tornando-se um gênero que rendeu inúmeras composições, algumas das quais se tornaram clássicos da nossa música, como *O Rei do Gado* e *O Boi Soberano.*

A viola pode ou não dobrar[13] a melodia entoada pelas vozes.

Oneyda Alvarenga reforça a idéia da estrutura da moda:

"Pela natureza de seus textos, a maioria das modas são legítimos romances, narrativas de fatos que impressionam a imaginação popular, casos de todo gênero, descrição satírica de costumes, histórias divertidas de bichos. Mais raramente são líricas e amorosas." E completa, **"(... suas melodias simples e no geral tristonhas têm por vezes uma admirável beleza sem brilho, que só lentamente consegue se fazer sentir)** (Alvarenga, 1950: 271)".

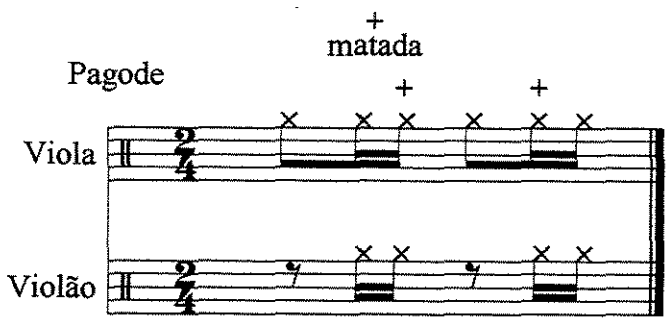
Na escrita, a moda torna-se maleável não cabendo, quase nunca, em uma só formula de compasso; creio que por ser narrativa quase falada com espaços desiguais entre os trechos entoados.

O Pagode

Também conhecido por 'Balanço Sertanejo' e 'Chibata', o Pagode é talvez o ritmo caipira mais buscado pelos iniciantes tocadores de viola. Surgido de uma fusão do Cururu com uma modalidade do Caterete, o Recortado, atribui-se a Tião Carreiro e Bambico, grande violeiro já falecido, a sua criação.

É uma música movida, sempre introduzida por um solo de viola que é finalizado por um repicado; exatamente o que chamamos de 'a batida do Pagode'. Este solo, juntamente com a sua finalização é introduzido após o término de cada estrofe.

O contraponto criado pelas batidas do violão com a viola são as marcas registradas dos pagodes.

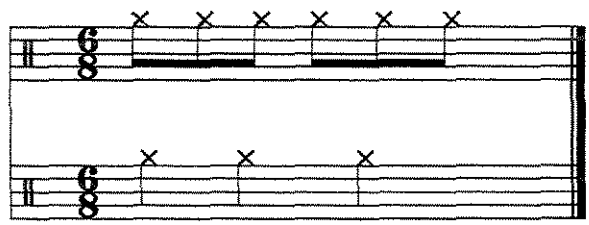


A Polca Paraguaia ou Rasqueado ou Chamamé

Como a Guarânia, é um gênero fronteiriço que encontrou ressonância nas sonoridades brasileiras. Muito popular nos estados do Mato Grosso e o Paraná (fronteiras com o Paraguai), tornou-se um ritmo que rendeu grandes clássicos à Música caipira.

Trabalha a partir do contraponto do seis por oito com o três por quatro. Não deve ser confundido com a Polca, ritmo do Norte da Europa que chegou ao Brasil no século passado e foi uma das matrizes do Choro. Esta Polca européia é um binário simples e mais se parece com o Cururu.

Polca Paraguaia



Em alguns lugares é chamada de rasqueado ou chamamé.

[13] Neste caso, o termo 'dobrar' quer dizer: tocar exatamente igual, reproduzir a melodia cantada.

A Quadrilha

Mais uma dança que migrou da cidade para o campo. Mário de Andrade diz que é:

> "dança de salão, aos pares, de origem francesa, e que no Brasil passou a ser dançada também ao ar livre, nas festas do mês de Junho em louvor a Santo Antônio, São João e São Pedro. Os participantes obedecem às marcas ditadas por um organizador da dança".(Andrade, 1989: 414).

A Quadrilha, que é uma contradança, tinha na sua época palaciana, várias partes. Agora encontramo-la sempre com uma marcação binária ou quaternária que impulsiona a roda a andar. A ela foram adaptadas acontecimentos da vida rural que culminam com um casamento onde há sempre o envolvimento de toda a família.

Arriscaria dizer que a subdivisão rítmica da Quadrilha e do Frevo são muito próximas. Utilizo esta proximidade na composição *Juninas*, presente nesta Ópera.

A Toada Histórica

Toada é um termo genérico que designa toda forma de canção. Oneyda Alvarenga diz que:

> é um canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a Toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações. O que se poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos - amorosos, líricos, cômicos - e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente as Toadas apresentam características muito variadas; todavia as Toadas do Centro e Sul se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto..."(Alvarenga, 1950: 275).

Toada, no domínio caipira, significa também a linha melódica, a melodia... "Não conheço a toada desta música".

Já a Toada Histórica (Toada Romanceada) foi criada por João Pacífico, um dos maiores poetas da música caipira. Consiste numa introdução falada que situa o porquê da história que virá a ser cantada. As canções *Cabocla Tereza e Chico Mineiro* eternizaram este gênero. São predominantemente quaternárias.

A Valsa

"Dança em compasso ternário e andamento variado (...) Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança, no séc. XVI, 'e só se tornou citadina no séc. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos a dizerem germânica (...) amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrasileirou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero'" (Almeida, 1942: 184 in Andrade, 1989: 548).

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

CAPÍTULO IV

Análise dos Temas do Musical

Da mesma maneira que usei elementos das Folias, trabalhei também com outros ritmos populares. Minha proposta para a dissertação é aprofundar a análise das implicações que estes ritmos populares tiveram na composição do Musical. Analisar cada apropriação destes elementos, tentando assim, apontar caminhos para futuras utilizações de materiais semelhantes. Devo destacar que sugiro neste trabalho **um** caminho e não **o** caminho. Quantas forem as pessoas que vierem a ousar trabalhar com materiais deste tipo, tantas serão as possibilidades e alternativas que surgirão.

Pretendo mostrar que quando trabalhamos com elementos pinçados da cultura popular, o maior empecilho que poderemos encontrar será sempre de ordem estética. Enfim, tentarei mostrar todo o processo de criação deste Musical, apontando o momento em que cada problema surgiu e qual foi o processo adotado para solucioná-lo.

Espero, assim, poder fechar este trabalho de composição com uma análise detalhada do mesmo.

Durante a análise, toda vez que tiver um número de página após o título de uma ária, peço ao leitor que se remeta ao caderno de partituras, bem como quando houver citações entre parênteses de página e compasso.
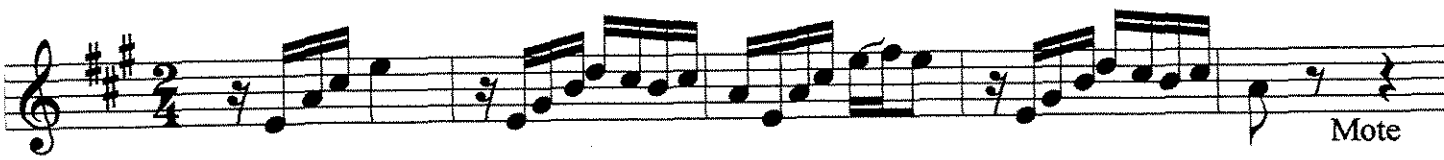
ATO I

Abertura

A primeira parte da abertura é tocada por uma viola caipira. O tema que inicia a seção é a melodia da abertura vocal. O ritmo utilizado para a entrada é um ponteado de *Catira*. Após expor o tema, a viola começa com uma seqüência de ligados que culmina em um recurso comumente utilizado na música caipira que é o *pedal no baixo*.

O pedal no baixo já é utilizado na música há séculos. Vale comentar que grande parte do material de uso da música caipira é em si muito antigo devido ao fato dela, a música, se derivar de festas de devoção e profanas vindas com os portugueses e danças dos índios que aqui já habitavam. A própria estrutura de afinação do instrumento possibilita que se teçam melodias nas cordas agudas deixando o grave ribombar contrapontisticamente com a melodia. Normalmente o pedal é feito com a dominante, as vezes com a tônica; é um recurso muito antigo na música ocidental, utilizado desde a polifonia vocal.

Após a finalização do tema de abertura há uma exposição do mote do Musical que é uma pergunta e uma resposta em tônica e dominante. Só que agora polifônica e politonal. Ao final entra uma coda lembrando um pouco os bailes arrasta-pés feitos nas roças por ocasião de festividades.



Abertura vocal

No primeiro momento cantado da ópera, percebemos como realmente soa a orquestra caipira. O ritmo utilizado se aproxima da *Jaca*, que lembra muito o *Maxixe*[14], que por si, constitui um balanço comum nos bailes rurais do sudeste.

O tema é aberto com uma viola (pág.13), seguida por outra a partir do décimo terceiro compasso. As duas balançam em um contraponto. Aos poucos os demais instrumentos vão entrando e se apresentando. Como o mote do Musical é uma pergunta e resposta em dominante e tônica, é assim que se desenrola esta apresentação dos instrumentos. E para fechar esta apresentação, o violão apresenta o tema da ópera, preparando a entrada dos cantores. (pág.26 e 27, comp.81 ao 88).

Literariamente a melodia desta música se divide em cinco estrofes de seis versos dodecassílabos[15], alternados em fala masculina e feminina. O primeiro verso faz alusão às

[14] Todos os estilos musicais aqui mencionados foram devidamente explicados anteriormente no capítulo Matrizes.
[15] Conforme sugestão do professor Romildo Sant'Anna, usarei a nomenclatura espanhola de metrificação por acreditar que esta se adapta melhor à língua portuguesa.

caboclas, sendo assim, cantados por homens. O segundo faz alusão aos homens e é cantado pelas mulheres. O terceiro é colocado como um refrão por falar dos dois. Os dois últimos alternam ou misturam coro masculino e coro feminino.

CABOCLOS

CORAL DOS LAVRADORES: - Cabocla trigueira de olhos escuros
De lábios vermelhos, são frutos maduros
Simples nos modos, modesta nas vestes
De negros cabelos trançados com fitas
Que se torna ainda mais chique e bonita
Se acaso se enfeita com flores silvestres.

Caboclo que acorda com o canto dos galos
Que vai satisfeito tratar dos cavalos
Dá sal para o gado, para o porco a ração
Percorre a lavoura, examina o cercado
Reconta as reses, atrela o arado
A um tempo é vaqueiro, roceiro e peão

Caboclos que vivem modestos, contentes
Caboclos que cantam modinhas dolentes
Caboclos que amam e se querem bem
Vivendo tão perto das flores, das aves
Os sonhos que sonham são mais realizáveis
Mas, se amam e sonham, eles sofrem também.

Cabocla que lava no ombro o bigolo
Que vai buscar água, que solta o monjolo
Que toca a engenhoca, que soca o pilão
Que à tarde se banha na água corrente
Levanta-se cedo e trabalha contente
Que prende os bezerros, que colhe o algodão.

Caboclo que marca a laça o garrote
Que monta o chucro e agüenta o pinote
Caboclo que caça e é pescador
Caboclo enxadeiro que cuida da planta
Caboclo carreiro do gado que canta
Que poucos conhecem seu grande valor.

Na primeira estrofe, a melodia é exposta por um coro masculino. Novamente surge o mote do Musical na flauta e no violão (pág.29 e 30, comp.101 ao 104), que prepara o mesmo tema cantado na primeira estrofe, agora por um coro feminino. Surge novamente o tema do musical, agora preparando a entrada do refrão (pág.32, comp.117 ao 120).Segue-se um refrão cantado por ambos. Após o refrão, há um interlúdio onde o coro cria contrapontos com alguns trechos - algumas células - já cantados. Logo depois surge o mote, tocado pelo violão, sugerindo uma modulação para menor (pág.38, comp.149 ao 152). Volta o coro masculino. A rabeca, neste momento, toca uma melodia conhecida e eternizada na voz de Maria Lúcia Godói: *Uirapuru* de Waldemar Henrique. Afirmo que a originalidade não é a meta primeira deste musical. A recriação e a celebração do já existente forjaram o rumo que se seguiu. Novamente a entrada do tema do Musical, tocado por violão, viola e acordeão, sugere uma nova modulação para a entrada da quinta estrofe (pág.41, comp.165 ao 169).

Musicalmente, a melodia das duas primeiras estrofes é igual, surgindo a novidade melódica no refrão. Na quarta estrofe, repete-se a melodia da primeira, porém em tom menor. Note que as modulações são sempre anunciadas pelo mote tema do Musical que já sugere a modulação. Na quinta estrofe há uma nova modulação, agora em tom maior e distante da tonalidade inicial.

Anacleto e Marculina

A estória começa na feira em um bairro rural, com um vendedor de frutas, uma vendedora de salgados e um ervatário.

Anacleto (pág.46) , o vendedor de frutas, abre a cantoria anunciando seus produtos. Acompanhado de uma viola ele canta uma *Moda de Viola*. Ora a viola acompanha a melodia em terças, ora dá suporte à ela, com um apoio rítmico e harmônico. No momento em que ele invoca as freguesas a abrirem a carteira, inicia-se uma melodia de motivo infantil para a entrada de Marculina (pág.48), a vendedora de salgados.

O tema de Marculina tem feições infantis e o instrumental apóia a melodia ou faz contracanto com ela em pequenas interjeições barrocas. Segue-se uma música que nos arremete às cantigas de roda. Ao final, volta Anacleto que encerra seu tema, retornando aqui a melodia de feições infantis que introduziu Marculina. A partir da prosódia - do ritmo - da melodia, inicia-se um tambor que chama a Folia do Divino (pág.54)

ANACLETO: - Boa gente, venham, se acheguem
Escolham a mercadoria,
Examinem, vejam, peguem
Fruta fresquinha e sadia.
O preço é bom, se assusseguem,
Tudo custa ninharia.
Banana, pêssego e laranja
Abacaxi, melancia
Querendo, o preço se arranja
A fruta inteira ou fatia.
Jabuticaba, goiaba
Delícia que não se acaba
Escolham e levem a bacia.
Uvas, amoras, pitangas
Uvaia, caqui e mangas
Prá adoçá a freguesia.
Enfiem a mão na gibeira
Comadre abra a carteira
Aqui não há caristia.

MARCULINA: - Cuscuis, empada quentinha

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Bolinhos e pururuca de torresmo
Que foi feito agora mesmo.
Nosso pastéis de galinha
Bolo doce prás criança.
Siá Maria, Seu José
Aproveitem, forrem a pança
Que saco vazio não para de pé.

Bandeireiro do Divino

Esta *Folia* foi composta no mais tradicional molde estético das Folias. Ela se inicia com a rabeca tocando o tema da música anterior - que é o da Marculina - com uma harmonia transfigurada. Após este tema, entra o *mestre*[16], o cantor principal, cantando um *Olarai* (Laruê), típica introdução de Folias.

As vozes seguem o padrão das Folias: vão entrando na medida em que a estrofe se desenvolve, culminando com uma abertura vocal onde o *finório* ou *requinta*, a voz mais aguda, acaba com um "ai, ai" esganiçado. Notemos que este timbre conseguido pelo finório é uma das marcas registradas das Folias.

Na sua estrutura literária, este poema é formado por cinco versos que obedecem a forma: **A B B A C**. **A** tem seis versos, **B** tem quatro e **C** é o refrão. Em **A** acrescentei uma progressão com um acorde meio-diminuto (menor com sétima menor e quinta diminuta), quase inexistente em Folia. Foi mantida uma característica marcante das Folias que é a constante loquacidade dos instrumentos, ou seja, todos tocam o tempo todo.

Após o segundo **B**, há um interlúdio instrumental (pág.63, comp.64) que culmina com a entrada da música reincidente no Musical que é *Tristezas do Jeca* (pág.65, comp.76 ao 82).

[16] Mestre é a pessoa a quem cabe o comando e o sucesso da Folia. Normalmente tem alta capacidade de improvisar versos. Todas as questões referentes à Folia são por ele decididas.

Para retomar o **A**, há uma modulação para mi maior que dura dois compassos, voltando depois para ré (pág.66, comp.84 ao 86).

O refrão é exposto na primeira vez com todas as vozes e na segunda apenas com o mestre.

O tema do Musical aparece citado por: acordeão e rabeca (pág.60, comp.39 e 40), por acordeão (pág.62, comp.53 ao 54) e por viola e violão (pág.67, comp.96 ao 97).

BANDEIREIRO DO DIVINO: - A bandeira tá chegando
Bandeireiro tá cantando
Todo povo reza ouvindo
A oração do nosso canto
São louvores ao Divino
Ao Divino Esprito Santo
Beijem as fitas da bandeira
Recebam sua benção
Que em casa a família inteira
Só tenha satisfação.
O adjutório que derem
Que seja de coração
Peçam com fé e esperem
Do Divino a proteção.
Segundo o que se mereça
Que a pomba branca, avuando
Encontre sua direção
E cada um que encontrando
Avue sobre sua cabeça
Respondendo a louvação.

TODOS: - Que seja sempre louvado
Na bandeira em todo canto

Nas fitas e no bordado
O Divino Esprito Santo.

Ervatário

Jehovah concebeu este personagem – Zeferino -, um vendedor de ervas, como nordestino (pág.71). Talvez porque a grande maioria dos ervatários existentes em nossa região sejam do Nordeste.

Por isso, este tema se distancia da música caipira, foge à tradição do Sudeste. Talvez este seja o tema ou um dos temas onde mais se utilizou recursos de composição como escalas de tons inteiros decorrentes do modo *Lídio*, dentre outros.

Para elaborar este tema me arremeti à música do Nordeste. O que temos na música nordestina que a faz diferente da nossa? Primeiramente, as escalas usadas para gerarem as melodias são diferentes. Comumente, na música nordestina se usa o modo *Lídio* e o modo *Mixolídio*. Em segundo, normalmente, a rítmica usada é um pouco mais pulsante: vide *Baião, Xaxado, Maracatu, Boi*. Nesta música foi escolhida o Baião. Em terceiro, a música do Nordeste traz forte influência moura, tendo assimilado fortemente o que chamamos de *Gemedeira*. Na Gemedeira, muito usada nas pelejas de repentistas, enquanto um desafiante improvisa o outro faz um gemido, algo como "mnham, mnham", para, junto com o pandeiro, ou a viola ou o violão, dar sustentação à melodia do cantador que no momento improvisa. Destaca-se ainda, o canto cheio de portamentos, como na música árabe, dando um ar de lamento um tanto exótico. Por fim, o fato de se usar outros modos escalares traz a possibilidade de criação de campos harmônicos totalmente diferentes dos gerados pela escala diatônica maior.

Com estes ingredientes foi criado o tema do vendedor de ervas. A composição ocorreu concomitante à elaboração do arranjo.

A letra sugere intervenções cênicas do coro. E isto foi largamente explorado.

O guia real desta orquestração, que foi feita inicialmente por mim e recriada por Alexandre Lunsqui, foi Hermeto Paschoal. Fica explícita a citação do estilo de Hermeto Paschoal.

ERVATÁRIO: -

Venham todos conhecer
As ervas medicinais
Nos honrem com suas presenças.
Para engordar, para emagrecer
Trazem saúde, dão paz
E afastam todas as doenças.
A mais antiga maneira
Usada não é de agora
A medicina caseira
Riqueza da nossa flora.
ABRICÓ para xaropes
Quando os brônquios dá grozops
Ou a tosse atormentar;
Cura úlcera e ainda mais
Contra vermes intestinais
É usar e logo sarar.
ABSUNTO ou erva de bicho
O chá se faz com capricho
Contra gotas e intermitentes
E na cólica feminina
Prá curar é coisa fina
Restaura os convalescentes.
ACÁCIA, planta de goma
Que, conforme o que se coma
E pifa o órgão digestivo,
Não precisa se alarmar
A milagrosa panacéia
Tira a dor, corta a diarréia

É só saber preparar.
Sífilis e reumatismo
Enxaqueca e impaludismo
Gases presos e gastrites
Dor no duodeno e no baço
Dor no fígado e cansaço
Dor no peito, sinusites
A ciática, dores lombares
A dor em todos os lugares
A fraqueza e depressão
Terçol, dordóio, lumbriga
Sarampo, cachumba e a barriga
Complicada em sua função;
Dor de cornos e cotovelos
Insônias e pesadelos
E apertos no coração,
Não sofram, vivam felizes
Passem a vida contentes
Usem folhas e raízes
Cascas, flores e sementes.
Para quem o entusiasmo acaba
A planta também contorna:
MENDUIM GIGANTE E CATUABA
BAUNILHA, CAJU, NOGUEIRA
PÓ MICO, CRAVO DAMIANA,
Mais que ovos de codorna
Uma semana que se tome
Não precisará mais nada;
Levanta a moral dos home
E as muié fica assanhada.

Dito Bento e a Professora

Este é o único *Pagode* do Musical (pág.135). O Pagode é o mais balançado de todos os ritmos caipiras. Trata-se de uma história cômica, que sugere muitas possibilidades no arranjo. A instrumentação foi feita de acordo com o tradicional usado em discos: violão, viola, acordeão, percussão e, adicionada por minha conta, uma rabeca.

É uma música ágil com intervenções de rabeca e acordeão a cada finalização de estrofe. Quase sempre são intervenções rápidas. Em uma das intervenções há a citação na rabeca de um tema sem nome de José Eduardo Gramani (pág.153, comp.114 ao 117). Há uma idéia que se repete nas intervenções que tem um ar quase barroco.

Talvez a idéia de criar esta intervenção barroca se deva ao fato de que na época em que o Musical foi composto, eu estava em intensa convivência com Gramani, que, entre outras coisas, era um profundo entendedor e intérprete de música barroca.

Os momentos de suspense na temática literária são sempre anunciados pelo tambor que repica sozinho.

O início deste tema se dá com um texto falado, fazendo uma alusão à *Toada histórica*. O texto introduz a história que irá se desenrolar musicalmente.

O tema do Musical é tocado por um acordeão (pág.146, comp.72 ao 75).

DITO BENTO: - Cada veiz que uma cancela
Geme e bate no fechá
Parece que geme cum ela
A minha alma a se lastimá.

Pruque foi numa portera
Morão de jacarandá

Que a fia da fazendera
Me começo a judiá.

Ela era a prefessora
Lá da escola do arraiá
Feição de Nossa Senhora
Num querendo acompará.
Os zóio de pomba triste
Dente do mió cristá
Cabelo inguá não existe
Bonito a se admirá.

Eu ficava a tarde intera
No morão, ali, encostado
Prá abri e fechá a portera
E ouvi o seu muito obrigado

Uma tarde ela não vinha
Tinha o sol já, há tempo, entrado
Coitado, eu não me continha
Tava desassossegado.

Só maus pensamento eu tinha
Já meio desorientado
Quando aparece a tarzinha
Com o zóio arregalado

Pediu que eu fosse com ela
até a casa da fazenda
prá num passá hora aquela
sozinha à porta da venda

Eu fui, e quanta alegria

ia no meu coração:
era uma santa que eu ia
seguindo na porcissão.

Oiava prá mim formosa
Eu ia oiando pro chão
Despois garremo de prosa
E assim nasceu a paixão

Desde aí , toda tardinha
na portera eu ia esperá
prá i coa professorinha
em sua casa acompanhá.

Falava e lindo dizia
que eu nem sabia entendê
prosiava alegre e se ria
que dava gosto de vê.

Adespois perdi a vergonha
fiquei desembaraçado
Falava inté de cegonha
E outros assunto cumpricado

No úrtimo dia da escola
As féria ia comeca
Ela disse: não se amola
Se uma coisa eu lhe falá ?

- Pode dizê, prefessora
Tudo quanto ocê querê
Juro por Nossa Senhora
Tudo me agrada em ocê.

- Olha, não somos crianças
Hoje me pus a pensar
De ser solteiro se cansa
Achei...devemos casar

- Ói, sá moça, que gozado
Pois nóis dois já pensa inguá
Eu ando mesmo atolado
Tô loco prá me casá.

Ela disse: - Casaremos
Antes do ano acabar.
- Combinado. Separemo
e eu garrei a trabaiá.

Colhi a planta, fiz dinhero
E ia sempre no correio.
Esperei o meis intero
Nem uma carta me veio.

Só dia trinta de dezembro
Arrecebi um telegrama.
Quanta alegria, me alembro:
Biête de quem te ama:

Bejei o paper primero
E corri para o arraiá
Pedi pro Mané, o vendero
Que leu prá mimescuitá:

- Com a promessa que você fez
se você faltar fico brava.

Case-se ainda este mês:
Eu já cumpri com a palavra.

Senti calor, frio, tontera
Água em meus zóio verteu
E ao passá na portera
Ela comigo gemeu.

Eu tive, então, nessa hora
Esse pensamento reto:
Que gostá de prefessora:
Antes morrê anarfabeto.

Cego Salustiano (Narrador)

Narrador A

O narrador é um personagem que costura, com sua narrativa, vários momentos do Musical. Jehovah o concebeu com uma narrativa que exporia de uma só vez todos os problemas do primeiro e do segundo ato. Por sugestão de Niza Tank, resolvi fragmentar sua narrativa, para assim criar possibilidades de uma maior ação dramática entre as cenas.

Sua abertura (pág.186) é feita com o coro que fala a respeito do *Assum Preto* de Luiz Gonzaga, que é cegado para poder cantar melhor. A citação musical não poderia ser outra senão a da própria música *Assum Preto.*

Neste primeiro momento, onde o narrador faz um intróito da estória, ele é acompanhado por uma viola, como nas narrativas dos romances que chegaram até o Sudeste, através de gêneros como a *Moda de Viola.*

CORO: - O assum preto que cegaram
O Luiz Gonzaga cantô
Com eles muitos choraram

No sucesso que arcançô.
Passarinho que avuando
Em muitos gaio acentô
Viu muitos dias raiando
Nas aurora que saudô.
Viu floradas perfumando
E os fruto que saboreô
Viu as águas do regato
E os rio que o estio secô.

NARRADOR A: -

Pior que o assum, eu não vejo
Na vida nunca enxerguei.
Tudo que canto e desejo
Foi escuitando que sei.
Eu sou cego de nascença
Mas oiço e tenho memória
Por isso peço licença
Vou lhes contá uma história
Uma história verdadeira
É a narrativa de um fato
Que corre a região intera
Tem cheiro de chão e de mato.

Calma Roceira (Nas Ave Maria)

Este talvez seja o tema (pág.192) mais brejeiro de todo o Musical. Tem como guia o violão, que conduz a melodia com o apoio do bordão que marca o ritmo do Congado. Este tema nos arremete à lembrança mais singela do interior que é um final de tarde com o sol se pondo, vez ou outra um carro de boi passando, e na igreja tocando a Ave Maria de Gounot.

A entrada do acordeão (pág.193, comp.9) mantendo um pedal de dominante, faz menção ao carro de boi. O tema inicial se repete por três vezes para propiciar a entrada dos

instrumentos, cada um no seu tempo. Na sua terceira exposição, o pedal é passado para a rabeca e o acordeão canta o tema do Musical (pág.194 a 196, comp.18 ao 25) enquanto o clarinete, faz com o violão, a melodia. Na segunda parte o tema prossegue com o mesmo instrumental e por fim, na terceira parte, entram todos os instrumentos presentes na música.

Na terceira parte (pág.198, comp.39), as flautas lembram uma citação do interlúdio da música *Palhaço*, de Egberto Gismonti - que por sua vez parafraseou *Tristezas do Jeca* - enquanto a harmonia do violão recria em toda a sua seqüência a mesma *Tristezas do Jeca*, cuja melodia é retomada pela viola no solo final. Nesta terceira parte, o bandolim, a rabeca e o clarinete brincam em um contraponto. A volta do tema inicial se faz com o violão apoiado pela rabeca no pedal que soa como um carro de boi. O tema acaba como começou: somente com o violão.

Narrador B

Cego Salustiano (pág.203) começa agora a descrever cada um dos personagens e os problemas que os envolvem.

Inicia falando de João Lau, o fazendeiro que é a personificação da pessoa má. Explorador e autoritário, é capaz de usar de meios escusos para conseguir o que quer.

O gênero que se segue na narrativa do cego é a Moda de Viola.

NARRADOR B: - Seu João Lau, um fazendero
Homem de muito dinhero
Herdero do velho Lau
Orgulhoso e presunçoso
Prepotente e até furioso
Com larga fama de mau.

Seus filho, Adelaide e Tião
Irmãos de bom coração
Embora desarvorados

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Puxaram a mãe, com certeza:
Da boa dona Teresa
Seus gênios foram herdados.

João Lau (baixo, cururu)

João Lau (pág.205) é o fazendeiro, pai de Adelaide, Anatália e Tião Madeira. Este personagem personifica o mal nesta estória. O fazendeiro opressor e explorador.

Seu instrumento ficou sendo o contrabaixo e seu ritmo o *Cururu*. Não o folclórico como o de Zé Coruja e Dito Crespo, mas o "Cururu de disco".

O que diferencia um Cururu de outro é basicamente a roupagem, o instrumental. A instrumentação deste tema foi inspirada na sonoridade da dupla Cacique e Pajé.

Como no tema primeiro de Zé do Eito, aqui também há uma intervenção de Catira. Ora, se lá a Catira se funde com o Congado, aqui ela se mistura ao Cururu.

Vale a pena ressaltar que a Catira ou Caterete, bem como o Cururu, são talvez, os dois ritmos mais primitivos da música caipira. Há relatos de que Anchieta utilizou as danças de bater palmas e pés dos índios adaptando-as a melodias portuguesas e adicionando à elas letras catequéticas (Andrade, 1989, p 120).

A música *Rio de Lágrimas*, por ser um Cururu, de Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Piraci, surge como uma citação (pág.215, comp.67 ao 78) no meio do tema de João Lau.

Nesta música , o que mais chama a atenção talvez seja o seu balanço e a maneira como o contraponto se desenvolve.

João Lau (recitativo)

Neste recitativo (pág.226), o único de toda o Musical, João Lau expõe toda a sua maldade. O tema tem uma sonoridade quase sinistra, com muitas dissonâncias e o contrabaixo soando, as vezes, com uma rítmica alterada.

Após sua primeira fala, surge um pequeno interlúdio instrumental com profundas dissonâncias (pág.228, comp.8 ao 11). Ora, em um Musical onde a consonância é a normalidade, qualquer dissonância já conduz a sensação criada pelas músicas para outro lugar.

A partir do último tempo do compasso 11, os dois acordeões começam uma progressão harmônica em semínimas. O diferencial é que os acordes de um e de outro acordeão estão distantes em um tom. Enquanto o primeiro acordeão faz Ré maior, o segundo faz Mi maior e por aí vão (comp.12 e 13).

Após esta progressão, sua narrativa torna-se quase falada e os instrumentos passam a fazer uma base com notas longas (mi e si), tendo uma ou outra nota que é rapidamente acrescentada (pág.230, comp.15 ao 20). Súbito forma-se um acorde de Si menor com nona e Lau volta a cantar, agora em uma região bem aguda. Temos Si menor (pág.232, comp.21), Si menor com sétima maior (comp.22), Si menor com sétima (comp.22). Depois entra um Mi menor com sétima, décima primeira e décima terceira que se mantém ate o final da música dando um ar de tensão e suspense.

JOÃO LAU: - Por isso a coisa não vai.
Vê se pode havê progresso:
O sol alto e já o regresso.
O que diria meu pai?!
No seu tempo, sol a sol
Todo mundo trabalhava
A vida era melhor
Ninguém reclamava.
Só vagabundagem, agora.
É lei rural, sindicato

Tão pondo as mangas de fora.
Comem e cospem no prato.
Vou mandar a cambada embora
E chego as via de fato:
Acabo com essa caipora
Colonos não quero mais.
Passo a tratar da lavoura:
Vai cana em vez de cereais
Prefiro ter os bóia fria
Um gato no pé dos tais.
Ainda essa briga em famia
Que atormenta o meu rapaiz.
Quem mandô a caboclinha
A fia da Siá Teresa
Andá abrindo sua asinha
Exibindo sua beleza?
Por ser jeitosa e bonita
Lauzinho fez o que fez.
Quem deixa solta a cabrita
O bode faiz sua veiz.
Posso inté dá algum dinhero
Prá daqui se escafedê.
Meu fio só foi o primero:
Muitos outro pode tê.
Anatália bem que sabe
E grande culpa lhe cabe.
Com ela o casal se expande
A ela ouvem e obedecem
Até seus filhos parecem:
Faz falta mãe que lhes mande
São quase da mesma idade
Mas quando veio a orfandade
Na minha triste viu vez

Foi a irmã de criação
Que deu toda proteção
E cuidou deles de vez.
Agora, nessa esparrela
São os panos quentes dela
Que alguma coisa me escondem.
Mas vou chamá-la na xinxa
O segredo me destrincha
Ou mando-a não sei prá onde.

Anatália (cromática, rabeca)

Anatália (pág.235) é irmã de Adelaide e Tião Madeira. Filha de criação e mais velha, assumiu os irmãos como se fossem filhos, dada a morte prematura de D. Tereza, mãe e mulher de João Lau.

Anatália desde muito tempo é apaixonada por Zé do Eito. Vendo, porém, a irmã, Adelaide com os olhos voltados para o rapaz, abre mão de seu amor para ver feliz a irmã que tem como filha.

O instrumento que a patenteia no Musical é a rabeca, pelo seu imenso recurso de glissandos e portamentos, e por sua característica chorosa, trazendo um ar de melancolia. A vida de Anatália é permeada de sonhos e vontades omitidas em favor dos irmãos aos quais tem como filhos. Muita dor e melancolia moram em seu coração. Muita abnegação.

Pensei para Anatália uma música de melodia intrincada, com muitas passagens cromáticas, não obstante a harmonia do tema principal ser totalmente enquadrada nos padrões da estrutura tonal. Quase todos os seus cromatismos são descendentes, fazendo uma alusão a um mergulho em si própria.

A música começa com uma introdução de rabeca e acordeão, criando um clima de tensão sem repouso. Há um repouso relativo (pág.235, comp.5) que só se resolverá com a finalização da primeira frase de Anatália (comp.9).

Durante a exposição do tema, apesar de a harmonia ser simples, busquei criar alterações nos acordes (quartas e quintas aumentadas) para aumentar a dramaticidade.
A presença musical marcante no tema de Anatália é de Villa-Lobos cuja influência aparece nos saltos de segunda descendentes seguidas por terças e quartas ascendentes (pág.235, comp.5 ao 7). Recurso semelhante aparece à frente (pág.239, comp.33 ao 37).

Após o compasso 45, começa um solo de violão que se estende até o compasso 80, fazendo alusão a um estilo que marcou escola no violão brasileiro, o de Dilermando Reis, de Rago e de Américo Jacomino, o Canhoto.

Este solo faz um contraponto com a dor de Anatália, como uma reflexão que é finalizada por uma conclusão dela ("... cada dor deles é minha"). Em sua conclusão, Anatália é acompanhada por um pedal de oitavas feitos pelos três instrumentos acompanhantes, como se após todas as dúvidas apresentadas pelo desenho intrincado do violão, tudo sucumbisse ante o instinto materno de abnegação e proteção dos dois irmãos.

ANATÁLIA: -

Ouvi as falas do Lau
Como pode alguém ser mau
Com filhos tão bons assim?!
Não me importa que esbraveje:
No céu tem Deus que protege
Penso neles não em mim.

Como eram lindos, correndo
A me abraçarem, descrevendo
Entre risos as traquinagens.
O afobamento dos dois:
Adelaide e o Tião, depois

Querendo contar vantagens.
Mas crescemos tão depressa
Tudo era sonho e promessa
Não demora a realidade.
Até mesmo os namoricos
Os caprichos e os fuxicos
Ouvi do Tião e da Adelaide.

Depois, partiram pro estudo.
Pensei que mudasse tudo
Mas continuou tudo igual.
Passei a ser confidente
Em quem confiavam somente
Em hora triste ou legal.

Tentei traçar os seus trilhos:
São meus irmãos, são meus filhos
Eu era a fada madrinha.
Só quero vê-los felizes
Se há percalços ou deslizes
Cada dor deles é minha.

Narrador C, D e E

Neste trecho Salustiano, o cego, conta como o casal de filhos do fazendeiro se envolve com um casal de filhos do colono Chico do Eito e quais desdobramentos podem vir a acontecer.

O gênero usado ainda é a Moda de Viola. O final da narrativa deste trecho é aberta para vários instrumentos e coro tendo como base o ritmo da Catira.

NARRADOR C

Na colônia Zé do Eito
Era um caboclo perfeito
Irmão da moça Tudica.
A Gertude era uma rosa
A caboclinha formosa
Ser cubiçada se explica.

Zé do Eito, o moço forte,
De atleta ele tinha o porte
Suspiro da muierada.
A Adelaide tudo faz
Pega no pé do rapaz
E põe o Zé numa enrascada.

NARRADOR D: -

O Tião Lau, por sua vez,
Bico doce, tudo fez
E conquistou a Tudica.

Ela entregou-se pro moço
Tá feito o angu de caroço
A novela se complica.

O velho Lau não se conforma
Tem seus métodos e sua forma
Prá arresorvê a situação:
Expulsa ela da fazenda
E até morte ele encomenda
Quando acha precisão.

Ele não sabe o correto
Que vai nascê um seu neto
E Zé do Eito é quem deu.

NARRADOR E: - Nada haviam combinado
Mas houve chumbo trocado
O feitiço se inverteu...

CORO: - Quem telhas de vidro usar
Não deve ter estilingue
Não há quem cuspa no ar
Que na cara não respingue.

NARRADOR: - Não há quem cuspa no ar
Que na cara não respingue.

Anatália e Adelaide

Neste tema encontramos a fusão da elaboração harmônica de Adelaide com a elaboração melódica (cromática) de Anatália. O violão, nesta canção (pág.249) , caminha por lugares pouco comuns.

A estrutura quaternária do tema de Anatália se funde à estrutura ternária do tema de Adelaide formando um compasso 12 por 8 onde o ternário passa a se manifestar na subdivisão do acompanhamento.

ADELAIDE: - Oh! Deus do céu que me valha!
Não diga nada, Anatália
Apenas dê-me um abraço.
Quero que fiques calada
Eu não mereço ouvir nada
Deixe eu sofrer o embaraço.

ANATÁLIA: - Querida irmã, minha filha
A estrada que se palmilha

Às vezes é estreita e tortuosa.
Para vencê-la, a ciência
É ter a garra, a paciência:
Nem tudo é feito de rosa

ADELAIDE/ANATÁLIA: - Deus fez o mundo mesclado
Com cores vivas e cinzentas
Por saber: só se lembrando
Nos momentos de tormenta.

ANATÁLIA: - Adelaide, eu vou-me embora.
Vê se sorri, se não chora.
Confie em Deus que ele atende.
O Zé do Eito vem vindo:
Fale com ele, isso é lindo.
Conversando é que se entende

Adelaide (valsa, flauta)

Adelaide (pág.254) é filha do fazendeiro, irmã de Anatália e Tião Madeira. Com privilégios de uma menina rica, morou alguns anos na cidade até poder concluir os estudos. Adelaide, no Musical, se apresenta como uma moça que tem em si mesclas da cultura do campo com a cultura urbana. Em sua primeira canção surge o questionamento de como uma moça da cidade se apaixona por um rapaz simples do campo.

Musicalmente, o instrumento que a caracteriza é a flauta, que apesar do som puro traz em si profunda sofisticação. O ritmo que a caracteriza é a *Valsa*. A valsa é comumente encontrada no campo e na cidade. Harmonicamente, sua música é elaborada, com modulações de tonalidade, acordes com sétima maior (pouco comuns na música caipira) e dominantes com nonas. Adelaide transita entre o moderno e o arcaico, entre a informação nova e a tradição, criando assim um contraste maior com seu parceiro que é um indivíduo do campo e tem o *Congado* (ou *Congada*) e o tambor como marcas neste Musical.

Literariamente, este tema tem três tempos: primeiro ela falando de si; segundo ela concluindo que Zé do Eito é a pessoa de sua vida; e terceiro ela dizendo a ele que o estará aguardando pois já espera um filho dele.

Para a primeira parte a tonalidade central é Lá maior. Após um interlúdio instrumental (pág.262, comp.33 ao 46) há uma modulação para Si bemol maior (comp.47) onde se inicia a segunda parte. E por fim, na terceira parte (pág.272,c omp.73), a tonalidade caminha por Sol menor.

ADELAIDE: -

Eu tanto me vangloriava
De tudo quanto possuía:
Da vida que desfrutava
Com liberdade e alegria,
Do nada que me faltava,
De tudo quanto eu podia.
Esnobei tantos rapazes
Mil partidos afastei
Curti amores fugazes
Mas nunca me apaixonei.
No entanto, por brincadeira
Capricho bobo, talvez...
Atei-me de uma maneira
E entreguei-me de vez.
O Zé do Eito é, por certo,
O homem da minha vida.
Se não o tenho por perto
A hora fica comprida.
Com toda simplicidade
É um manancial de lições
Enquanto vi na cidade
Só vazios mandriões.
Precisou que alguém da roça

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Gente com minhas raízes
Para tirar-me da fossa
E eu ter momentos felizes...
Zé do eito, ansiosamente
Estarei a te esperar.
Sei que meu pai não consente
E estou disposta a brigar.
Quero estreitar-te em meu braço
O teu pescoço enlaçar:
Já tenho em meu regaço
Tua semente a germinar.

Zé do Eito (Congado, tambor)

Zé do Eito (pág.280) é irmão de Tudica e filho do colono Chico do Eito. Na história é um moço forte e trabalhador. Se apaixona por Adelaide, filha de João Lau, o fazendeiro. Por ser um homem do campo, forte e feliz, caracterizei-o com o *Congado* e deixei o tambor como seu instrumento principal, pelo fato de no tambor se concentrar toda a estrutura do Congado.

Seu tema começa com a flauta - instrumento principal de Adelaide - e o tambor que executa uma divisão elementar do Congado. À medida em que seu tema se desenvolve e ele vai manifestando à Adelaide o quanto gosta dela, surgem palmas e viola de Catira no meio de seu Congado. A mistura soa interessante.

Quando Adelaide entra em cena, a tonalidade cai de Mi maior para o seu relativo menor - Dó # - (pág.295, comp.61) . Quando os dois começam a cantar juntos a tonalidade novamente muda: vai para Dó maior (pág.297, comp.69), finalizando alegremente mediante a confirmação da união dos dois.

ZÉ DO EITO: - Há tempo estive na espera
Negaceando sua chegada:
Você vindo é primavera

Florindo na minha estrada.
Quem diz flor não exagera
Sua beleza é perfumada.
Quero sê seu jardineiro
Com amor será cuidada.
Terá meu beijo primeiro
Antes do sol da alvorada.
Cuidando do seu canteiro
Regando em água gelada
Junto d'ocê sô um guerreiro
Longe d'ocê não sô nada.

ADELAIDE: - Tu me comparas à rosa
Com gentileza e afeição
Me deixa tão vaidosa
Qu'eu te darei um botão

ZÉ DO EITO / ADELAIDE: - Um só botão não nos basta
Queremos logo um buquê.
Com amor, a terra vasta
Cheia de flor há de sê.
Até os espinhos da vida
Saberemos contornar
Levaremos de vencida
Não irão nos machucar.

Mestre Carreiro

Este tema (pág.303) trabalha com citações de *Tristezas do Jeca* (pág.309, comp.31 ao 36). Estabeleci uma ponte entre os dois temas pelo fato de ambos tratarem de algo que já começa a deixar de existir: o Carro de Boi.

As modulações harmônicas se fazem presentes. A música começa em Si bemol maior, indo no refrão para Lá bemol maior (pág.311, comp.41) e preparando a modulação, ainda no refrão, para Ré maior no compasso 44.

O tema do Musical aparece citado nos compassos 37 e 38.

MESTRE CARREIRO: - Carreadores: caminhos primeiros
Do traçado a que se propôs
O ideal dos homens pioneiros
Foram feitos dos carros de bois.

Primitivo transporte, eficiente
Que até hoje ainda cruza rincões
Marcha lenta de canto dolente
Melodia ao ranger dos cocões.

Terra solta que o vento levanta
Das que a chuva faz lama depois
Cobre a estrada do carro que canta
No compasso do passo dos bois.

Sempre a postos o mestre carreiro
Junta juntas e vai aboiando
Cada boi é um irmão companheiro
No compasso do carro cantando.

Se o carreiro entre aboios, as vezes
Carreando fustiga a ferrão
Acontece sentir mais que as reses
As picadas no seu coração.

Condução para coisas e gentes
No valor prestativo que tem

Vai prá roça levando as sementes
E transporta a colheita também.

Comboiando a família em mudanças
E romarias piedosas de fé
Sempre à mão para todas as andanças
Casamentos e enterros até.

Sempre a postos...

Tudica (Mazurca, bandolim)

Tudica (pág.324) é a filha do colono Chico do Eito e irmã de Zé de Eito. É uma moça singela e simples; brejeira para ser mais preciso. Para Tudica usei como instrumento o bandolim pela sua delicadeza. Como ritmo, adotei a *Mazurca*. A Mazurca é um ritmo ternário com o apoio no segundo tempo. Largamente usada nos salões imperiais do Brasil, caiu logo em desuso dando lugar à valsa. De certa forma, a Mazurca migrou para o campo, onde, hoje, ainda é encontrada.

Adotei uma tonalidade menor por achar que se encaixa melhor à personalidade de Tudica. O tema inspirador desta mazurca é a Valsa-Choro de Villa-Lobos, para violão solo.

Em um andamento movido, Tudica inicia sua história em Lá menor, partindo em seguida para Sol maior (pág.334, comp.42) onde é utilizado um modo *frígio* para contrastar mais com a tonalidade inicial. Após um longo interlúdio instrumental (pág.338, comp.58) onde flautas e bandolim brincam, é retomada a voz na tonalidade relativa ao tom inicial, ou seja, em Dó maior.

O tema de Tudica finaliza em Ré menor para já criar um campo harmônico que prepare a entrada de seu par que é Tião Madeira, cujo ritmo é a *Polca*, também conhecida por *Rasqueado*. O binário composto da Polca se entrelaça ao ternário com acentuação no segundo tempo da Mazurca.

TUDICA (GERTRUDES): - O sol buscando o horizonte!
Onde eu via só beleza
Me obriga que desaponte
Porque sinto só tristeza.
A água fresca da fonte
Que desce da correnteza
Já não olho como ontem
O encanto da sua pureza.
Meu sonho: que atrás do monte
Era um mundo de riqueza;
Por mais que o vento me conte
Já não tenho mais certeza.
Até mesmo o canto da ave
No galho onde faz pousada
Por mais sonora ou suave
Me torna mais angustiada.
O alegre da minha vida
Por tanta gente invejada
Também voou e na fugida
Soprô a luz da minha estrada.
Acreditei no Tião Madeira,
Lábia de gente estudada,
No seu se ri, suas manera
Sua postura empertigada
E desde a primeira vez
Que por ele fui beijada
Meu coração e eu intera
Já tive a sina traçada.
Hoje não sei se arrependo
De tudo que a gente feiz.
Acho que mesmo sofrendo
Eu topava tudo outra veiz.

Tião Madeira (Polca, viola)

Tião Madeira (pág.350) irmão de Adelaide, é o parceiro de Tudica. Seu ritmo é a Polca e o instrumento que o caracteriza é a viola. A *Polca Paraguaia* é um ritmo vibrante que tem um contraponto constante do três contra o dois. É um seis por oito com o baixo fazendo uma marcação ternária. Seu encontro com a Mazurca de Tudica cria uma idéia rítmica interessante (pág.360, comp.63)

A citação encontrada em sua Polca é da Guarânia *"Índia"*, popular clássico da música paraguaia (pág.357, comp.46 ao 53). A Guarânia é um ternário lento com o primeiro e o segundo tempos subdivididos e uma leve acentuação no terceiro tempo. Já a Polca traz em si um pulso vibrante e masculino que mais uma vez contrasta com a singeleza da Mazurca.

Após a citação do clássico *Índia*, a tonalidade é elevada em meio-tom (de Ré menor para Mi bemol menor). Literariamente é o momento em que Tião Madeira, após apresentar todos os problemas, diz acreditar merecer outra chance; e mais na frente, quando Tudica entra (pág.360, comp.63), formando com ele um duo, a música é novamente elevada em meio-tom - de Mi bemol menor para Mi menor – (pág.365, comp.93), dando o seu perdão e concretizando a união dos dois.

TIÃO: - Gertrudes, tão meiga e boa
Oh! Pomba rola assustada
Eu sei que você perdoa
A uma alma apaixonada.
Você pensou que eu pudesse
Fugir sem dizer-lhe nada?
Se mágoas você padece
Minh'alma está estraçalhada.
Se é castigo que mereço
Receberei, já se vê.
Você será sempre amada

Não viverei sem você
A minha ausência forçada
Foi cilada de meu pai
Mas nossa aliança selada
Alterá-la ele não vai.
Não me assusta sua ameaça
Seus poderes, seu valor;
Nem todo mal que me faça
Destruirá o nosso amor.
Minhas falhas reconheço
Posso ter tido deslizes
Mas uma chance mereço
Podemos os dois ser felizes.

TUDICA: - Só Deus sabe do depois...
Quem sabe vamos tê veiz
Mas já não semo só dois
Agora já semo treis.
Perdoe eu não tê falado
O orgulho me feiz calá:
Não quis vê um pai forçado
Só pelo filho vorta.
Queria que fosse assim:
Prá te ocê ao meu lado
Quero que seja por mim.

TIÃO: - Eu vim sem nada sabendo
Por você, por seu perdão
Mas um filho recebendo

ABRAÇAM-SE: - Estreita o laço da união.

Mestre Berranteiro

Esta é uma toada com melodia lânguida, introduzida por um *Aboio* (pág.373). No Aboio, o vaqueiro canta uma melodia lenta com notas longas. É comum ocorrer portamentos na voz. Neste Aboio, misturei no modo que dá origem à melodia a tradição do Aboio do Norte e Nordeste com o Aboio do Sudeste, ou seja, o modo *Mixolídio* com o modo *Jônico,* respectivamente. O som dos berrantes se faz presente.

O tema do Musical aparece citado no compasso 10.

BERRANTEIRO: -

São de chifres de rês os berrantes
Que soprados produzem os sons
De um aboio ampliado e atroante
Quando há berranteiros dos bons.

Boiadeiro levando a boiada
Pelas longas estradas poeirentas
Seu berrante aglutina a manada
Com seu sopro que o tédio afugenta

Como a chuva com fé desejada
Prá que possa a semente brotar
Boiadeiro é o esperado da amada
Junto à rede seu filho a embalar.

É por isso que o som dos berrantes
Enternece, encanta e atrai.
É uma voz nos rincões mais distantes
Que acompanha a boiada onde vai.

Berranteiro aguardado com ânsia
O berrante anuncia seu ver
Qual trovão que ressoando à distancia

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Diz que prestes está a chuva a cair.
É por isso que o som...

ATO II

Em todo o primeiro ato deste Musical, os personagens são apresentados e seus problemas expostos. No segundo ato, surge a resolução de todos os problemas e a concretização de todos os sonhos. De uma forma geral, os personagens que não participam efetivamente da trama, vão aparecendo ao longo de toda a estória.

O segundo ato se desenrola em meio às festividades de São João. Cururus, ladainhas, festeiro e quadrilha. Este ato começa com uma procissão que vem surgindo da platéia.

Salve São João

Nesta *Ladainha* (pág.388), o povo do local onde se passa a ação manifesta a sua devoção. É uma música lenta, quase arrastada, que acompanha o lento passar da procissão.

Almeida Prado, em uma conversa, sugeriu que o tratamento instrumental fosse feito a base de pedais de tônica e dominante, como ocorre em alguns temas indianos. Aliás, esta é uma idéia extremamente interessante devido ao fato destes pedais deixarem que a própria melodia sugira juntamente com o ouvinte, o caminho que a harmonia deva tomar, o que torna a música diferente para cada ouvinte.

Assim, esta foi a idéia utilizada. A melodia caminha sobre uma cama quase estática exceto por uma ou outra nona que se apresenta para dar uma sensação de movimento à harmonia e a própria melodia constrói acordes rápidos quando conflitada com a tônica e a quinta.

PROCISSÃO: - SALVE SÃO JOÃO

Nosso canto seja prece
De louvor a São João
Que na glória resplandece
E é de nossa devoção

Batizou Jesus seu primo
Lá nas águas do Jordão
Recebei o nosso mimo
O carinho e gratidão

Pois nem mesmo no deserto
Quem é santo prega em vão
Sua voz ainda perto
Fala ao nosso coração

Salve, imagem altaneira
De meu santo milagreiro
Carregando sua bandeira
Abraçando seu cordeiro

Cururu prá São João

Este pequeno tema instrumental (pág.397) é tocado da forma mais rústica possível: somente com o polegar. É um cururu à moda tradicional, com repicados de cordas soltas nos contratempos e melodia conduzida em terças. É um tema para ser dançado, dado o seu balanço ser convidativo para tal.

Cururu do Dito Crespo

Este *Cururu* (pág.398) foi inspirado em um Cururu de Pedro Chiquito, grande cururueiro da região de Piracicaba. O vocal existente nas finalizações das frases é idéia de Pedro Chiquito, bem como a maneira de se bater a viola. Coloquei como intervenção neste Cururu, a rabeca fazendo o *Rio de Lágrimas* (pág.401, comp.49), de Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci. Como instrumental utilizei a viola e o pandeiro. A *Carreira*[17] utilizada é a de *São João.*

1° CANTADOR: -
DITO CRESPO

Encerro nesta rodada
Minha participação.
Acho que não fartô nada
Que eu deva dá explicação.
Se a coisa tá amaciada
Vão prestando bem atenção:
Ainda fica apimentada
É começo de função.
Vô dando minhas ferroada
Espero algum cutucão
Tô co'a língua apreparada
Prá quarqué provocação.
Que a platéia entusiasmada
Tenha a minha gratidão.

Já cumpri o meu horário
Chegô a veiz do meu contrário
E do baixão que tá ao seu lado.
E assim, dessa manera
Fica mudada a carrera
Prá carrera do sagrado.

[17] Carreira é a terminação que propõe a rima a ser utilizada. Na carreira do sagrado, a cada dois versos, a rima deve terminar com o sufixo ado (louvado, festejado, namorado). Na primeira estrofe temos a carreira de São João. Já na segunda estrofe não há uma carreira definida.

Cururu do Zé Curuja

Neste Cururu (pág.403), há um incremento instrumental de modo a diferenciá-lo do anterior. A fonte de inspiração deste Cururu foi Nhô Serra, outro grande cururueiro de Piracicaba. Seu jeito de tocar o Cururu é mais quadrado, quase um fox-trote. Tentei quebrar esta uniformidade com uma célula do próprio Cururu feita no contratempo, e as vezes subdividida (vide o acordeão).

Os Cururus fizeram parte do grupo de músicas mais difícil de ser composto. Talvez pela própria simplicidade de sua estrutura melódica. Ouvi dezenas deles e elaborei gráficos de curvas melódicas. Encontrei assim a constante dos saltos de sextas e terças no começo das melodias. Neste Cururu também há uma rabeca tocando o *Rio de Lágrimas* (pág.428, comp.103). A cada gênero musical apresentado, cito um clássico consagrado deste mesmo gênero.

A minha idéia de usar citações de clássicos conhecidos remonta à proposição de Abraham Moles[18], para quem a música era formada por dois componentes: redundância e informação. Para ele, o tema, para ter uma boa aceitação diante do público, deveria conter, em meio às novas informações que ele trouxesse, um percentual de redundância. Daí a minha opção de estar sempre citando clássicos da música caipira que têm haver com o gênero tocado.

Para a ambientação instrumental deste Cururu, utilizei, além das violas, acordeãos e rabeca, um tambor e um caracaxá ou reco-reco, instrumento muito comum em rodas de cururus.

Há também a voz que acompanha, sempre cantada com um volume bem menor que a voz solo. Isto ocorre muitas vezes devido ao fato do Cururu ser improvisado e a voz acompanhante ter que ir adivinhando o que será cantado.

Aqui é utilizada a carreira do *Sagrado.*

---

[18] Para Abraham Moles, toda música contém em si uma porcentagem de informação e outra de redundância. A redundância é que dá ao ouvinte um sentido de familiaridade com o tema, tornando a assimilação da nova informação mais fácil.

Segundo Jeovah Braz do Amaral, os nomes dos cururus fazem alusão a dois cururueiros de Capivari, sua terra natal.

ZÉ CURUJA: -

Esta são primeira veiz
Na carrera do sagrado.
Já cantei para vanceis
Lovando o que sê louvando
Que são os santos do meis
Por nóis todos festejado.
Santo Antonio que se feiz
Protetor dos namorado;
Com São pedro que é, dos treis
O da chuva encarregado:
Manda chuva que, das veiz
C'os trovão manda o recado.
Mas São João, por todas leis
É hoje nosso homenajado.
Da promessa que se feiz
E da graça tê alcançado
O fio de Zacaria
Primo de Jesus amado
Fio de José e Maria
A Famia do sagrado
E na minha canturia
Que todos seja lovado.

Agora vô respondendo
O que me foi perguntado:
Quem na canga tá batendo
Pro boi manda seu recado;
Não sô boi mas, entendendo
Não devo ficá calado.
Ele quis, me desfazendo

Me pô mar neste povoado.
Mas ele assim procedendo
Mostrô sê mar educado:
Se na venda andei devendo
Paguei mesmo que atrasado
E meu crédito tá valendo
Se acaso for precisado
Enquanto ele, nem querendo
Num consegue comprá fiado.
Prá quem véve só bebendo
Sem dinheiro é arriscado:
O vendêro num vendendo
Ninguém fica pendurado.
Que o povo vá percebendo
De nóis dois quem é o safado.
O meu sapato, ele vendo
Achô a cor meio assanhado.
É despeito e até compreendo
E sinto sê invejado.
Eu paguei e, assim sendo
O que é meu não é robado.
Quem não trabaia, o que tendo
Foi esmola ou é afanado.

Chegô a hora e já tô vendo
Devo dá por encerrado
Se ofendi não foi querendo
Descurpem e muito obrigado.

Sou Roceiro

Começa com uma narrativa como a Toada Histórica.

Esta talvez seja a música com a maior porcentagem de redundância[19] Uma melodia que se torna fácil de ser adivinhada. Compus esta música imaginando que o Sérgio Reis iria cantá-la. Daí o fato dela ter uma melodia lânguida. Trabalhei também com a idéia de um melodia repetitiva onde a harmonia fosse mudando suavemente, quase sem criar movimento. A melodia nos faz lembrar de *Tristezas do Jeca* (pág.447, comp.22), bem com a sua progressão harmônica.

A introdução é uma citação de um arranjo de Dércio Marques para a música *Cantiga da Serra* de Hilton Accioly, gravada em seu disco Fulejo. Esta introdução é lânguida e melodiosa como a própria música que ela antecipa.

CHICO DO EITO: -

Sou roceiro traquejado
Na lavoura maltratado
Calejado nas empreitas
Eu já tive alegrias
Entusiasmo pelas crias
E a delícia das colheitas.

Cada amor, isto é verdade
Ao se ir levou saudade
E também me fez chorar
Aprendi que nesta vida
A lembrança mais querida
Foi viver o verbo amar

Cada verso que escrevo
Num momento de enlevo
É um sonho realizado.
Meu cantar não é lamento
Pois além do sofrimento
Eu amei e fui amado.

Eu sou assim como um navio
Que enfrentou o mar bravio
Em noite de tempestade
Mas gozei as águas mansas
Tive sonhos e esperanças
Tive até felicidade.

Hoje sou navio cansado
Barco velho, castigado
Ancorado n'algum porto
Mas se acaso houver sereia
Desfilando pela areia
Mesmo velho não sou morto.

Narrador F e H

O narrador começa a falar sobre as partes do final feliz. Todos os problemas apresentados no segundo ato começam a ser agora resolvidos.

O seu gênero é a Moda de Viola e seu acompanhamento é feito por uma viola.

NARRADOR F: - Por isso, desta maneira
Feliz é a quem Deus provém
Adelaide e Tião Madeira
Casaram e saíram bem...

NARRADOR H: -

Enfim, o fim da novela
E há um ditado que diz:
Toda história prá ser bela
Tem que ter final feliz.

Foi assim. Por isso a festa
Em louvor a São João.
O Madeira já não molesta
Fugiu prá não ter prisão:
Foi morar no que lhe resta
Umas terras no sertão.
Quis dar um tiro na testa
O filho desviou-lhe a mão.
Zé do Eito trouxe a escritura
Reconhecida em cartório:
Segundo os livros da cúria
Que houve fraude é notório.
Acabou-se a amargura
Tudo tornou-se alegria
A seu avô, uma alma pura
Pertencia a sesmaria.
Tudica e Zé do Eito
Uma fazenda hoje tem
Porém, por bem têm direito
Os seus esposos também.

Tião Madeira 2

Mais uma vez, Tião Madeira se apresenta com a pujança da Polca (pág.468). Este ritmo vibrante cria um contraste forte com a Mazurca de Tudica.

Viola e violão marcam o rasgueado. enquanto o clarinete com o acordeão e a outra viola desenham melodias.

Como interlúdio instrumental acrescentei uma citação de um grande clássico da música caipira – *Chalana*, de Mário Zan e Arlindo Pinto (pág.481, comp.66). O que seria a continuidade melódica da *Chalana*, se transforma na melodia de Tião Madeira (pág.482, comp.75).

TIÃO MADEIRA: -

A vida é colcha de retalhos
Cada qual emenda a sua
Nem toda noite é de lua
Nem toda manhã é de orvalhos
Ninguém prazer amuntua
Sem ter dias de trabalho.
Eu já vi o sol brilhando
Dar lugar prá tempestade
Eu já vi gente chorando
Também de felicidade.

Os retalhos que emendamos
Não somos nós que escolhemos
Nem sempre dos que gostamos
A cor e o tamanho temos.
Só encontrei na procura
Prazer sem felicidade
Por isso percebo agora
Foi Deus quem quis fosse assim.
O bem que busquei lá fora

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Estava perto de mim.
Às veiz erramos no empenho
Tá fácil e a gente complica
A felicidade hoje tenho
Eu encontrei na Tudica.

Tudica 2

Neste tema percebemos uma Tudica mais amadurecida pelas situações vividas (pág.488). Trata-se de uma melodia mais contida, menos ingênua e com um teor harmônico mais denso.

As seqüências melódicas caminham descendentemente e, ao contrário do primeiro tema de Tudica, onde a melodia é quase sempre escalar, uma melodia quase que totalmente feita por graus conjuntos, nesta já encontramos a presença de acordes na própria melodia (pág.492, comp.22), (pág.494, comp.32), (pág.495, comp.38), (pág.501, comp.68), (pág.502, comp.72) e (pág.503, comp.80).

Tião Madeira entra em cena para formar dueto com Tudica (pág.501, Comp.68).

TUDICA: - Nossos retalhos juntemos
Os meus, os seus, os do neném
A grande colcha teremos
Colcha do amor e do bem.
No desenho de suas cores
Haveremos de emendar
Nossos sonhos e valores
Procuremos realçar
Contemos daqui prá frente
Tristezas fiquem prá trás
Deus está olhando a gente
Só ele sabe o que faz.

Meu pai, seu pai também seja
É este o pai que restô.
Que Deus sempre lhe proteja
Do nosso filho é o avô.
Fiz promessa prá São João
E espero que seja assim:
Deste pedaço de chão
Hei de fazê um jardim.

TIÃO / TUDICA

Aos santos seremos gratos
E nossos filhos sentirão
Prazer no gosto do mato
Sentindo o cheiro do chão.

Narrador G

Para falar de Anatália, optei por colocar uma rabeca acompanhando o cego, pois a rabeca é o instrumento que patenteia a presença de Anatália, bem como, também os cromatismos. Deste modo, sua melodia passa agora, para falar de Anatália, a ser mais cromatizada

NARRADOR G: -

Pobre Anatália querida
Tanto amor, tanta bondade
De uma existência sofrida
Dedicação e amizade
De uma alma desprendida
De uma ternura imensa
Ainda na sua vida
Terá a felicidade
Deus dará a recompensa.

Anatália 2

Neste tema Anatália revela toda a parte de sua história que ninguém sabia (pág.508). À sua maneira, cromática, ela narra o seu amor por Zé do Eito acompanhada de um clarinete. Pouco antes de contar sobre a chegada de Adelaide e como ela perdeu Zé do Eito, surge a rabeca (pág.510, comp.35).

Este tema caminha com um arranjo sofisticado e ao mesmo tempo despojado de grande instrumentação.

Talvez o aspecto mais interessante a ser notado seja a constante troca da fórmula de compasso e a fluidez com que isto se processa.

ANATÁLIA

É hoje dia de festa
E para mim também resta
Volver os olhos pro céu.
Quem sou eu prá por em foco
A grande dor que sufoco
E expor os problemas meus?

O Zé do Eito e a Tudica
Eram amigos que eu tinha
Com quem brincando cresci.
Eu tinha por Zé do Eito
Escondido no meu peito
O primeiro amor que senti.

Sei que de mim ele gostava.
Nunca disse mas mostrava
Não conseguia esconder.
Se nunca nos revelamos
O afeto oculto guardamos
Até algo acontecer.

A Adelaide já moça,
Bonita, voltou prá roça
Moderna e evoluída.
Viu Zé do Eito, um pedaço
De homem lindo e armou o laço
Em aventura divertida.

A brincadeira inocente
Tornou-se paixão ardente
E eu fiquei esquecida.
De que forma eu lutaria
Se a própria vida eu daria
Pela Adelaide querida?

Sou Brasileiro

É uma *Moda de Catira* interpretada por Dito Bento (pág.513). Na *Moda*, após o canto, na finalização de uma estrofe, há um interlúdio com viola bem ritmada acompanhada de batidas de palmas e pés, normalmente coreografadas (pág.515, comp.35).

Acrescentei um baixo para dar um sentido jocoso, já que a própria letra sugere isto, sempre entrando no vazio das vozes.

As vozes sempre caminham em terças ocorrendo, as vezes, finalizações em quarta. Por ser uma estória quase falada, é comum ocorrer mudanças constantes na fórmula de compasso.

DITO BENTO: - SOU BRASILEIRO

Tão vendo este brasilero?
Sô cantadô, sô violero

E nasci lá no sertão.
Eu trabaio o ano intero
Graças a Deus sô sortero
Devoto de São João.

Gosto de pesca e caçada
Nunca tive namorada
Nunca pensei em casá
Inté digo sem receio
Que foi sorte eu nascê feio
Prás muié não me amolá.

Eu fujo da muieria
Como gato da água fria
Como curuja da luiz
Pois esse diabo de saia
É pió que iussá de paia
Adsconjuro, credo em cruiz.

Não lembra a Eva esganada
Que feiz adão dá dentada
Lá na fruita do pecado?
E a Dalila do Sansão
Que feiz tamanha traição
Dexando ele derrotado?

Não lembra a tar Herodia
Que por ruim, por soberbia
Mandô degolá São João?
É por isso que eu me quexo
Que eu não gosto desse sexo
Que eu não vô com essas feição.

Por isso eu tenho comigo
Um prazer que sempre digo
E direi quando pudé:
Enquanto o mundo fô mundo
O meu desgosto profundo
É a minha mãe sê muié.

Adelaide 2

Adelaide neste tema se apresenta sofrendo devido à divisão que se colocou à sua frente: está grávida de seu amado, porém longe de seu pai que fugiu para não ser preso. Neste trecho a música é toda permeada de silêncios da voz por onde transitam linhas dissonantes de flautas e clarinete sobre uma base de acordeão, violão e contrabaixo. Nesta primeira parte há uma base sonora dissonante feita pelos instrumentos harmônicos que manifesta a angústia em que Adelaide se encontra (pág.523,comp.1 ao 28).

A música se inicia em Dó # menor e modula para Mi menor (pág.534, comp.23). É como se Adelaide começasse a levantar os olhos. Adiante (pág.537, comp.29), Adelaide olha para si e vê o que tem de concreto. Neste momento a música modula para Ré maior. No meio das boas constatações ela ainda sofre por seu pai. Neste momento (pág.541,comp.37), seu coração se enche de fé e ela canta a sua prece. Daí outra modulação – Mi menor.

Adiante, surge um interlúdio onde se encontram Adelaide, Zé do Eito e Anatália. Um ar de melancolia perpassa este tema (pág.543,comp.42).

O ternário de Adelaide prevalece, só que agora sob a forma subdividida de um compasso doze por oito, afirmando a idéia de José Eduardo Gramani de que toda valsa seria melhor escrita se fosse acomodada em um compasso doze por oito.

ADELAIDE: - Oh céus! Estou dividida
Não sei se rio ou se choro
Eu sempre fui decidida

E agora, indecisa imploro.
O que eu sempre quis na vida
Agora tenho e deploro.
Ter a mente esclarecida
Eu peço aos santos a quem oro.
No amor, ser correspondida
Sei que sou, não ignoro.
Mas foi o preço a partida
Do meu pai a quem adoro.
Zé do Eito é meu marido
Nosso filho vai nascer.
Retrato do meu querido
Eu sonho que deva ser.
Mas tenho o peito partido
Sabendo meu pai sofrer.
Quem sabe se o meu pedido
Vai o céu me conceder...
Meu desejo satisfeito
Meu amor será completo:
Meu pai perdoar Zé do Eito
E abençoar o seu neto.

Zé do Eito 2

Zé do Eito inicia seu canto dizendo que percebe o sofrimento de Adelaide (pág.549). Nesta primeira etapa da música, ele é acompanhado pelo violão que apoia harmonicamente cada cabeça de compasso, enquanto o acordeão segue desenhando melodias a partir da melodia da voz. A tonalidade vigente é Mi menor. Seu canto é quase melismático na medida em que é todo feito por graus conjuntos.

Numa segunda etapa ele diz à ela que juntos, têm apenas motivos para se alegrarem (pág.551, comp.9). Neste momento a tonalidade muda para Mi maior e uma viola começa a

acompanhá-lo em terças dando um caráter de Moda de Viola ao tema. Ainda nesta parte o violão dá sustentação harmônica, porém seu ataque atrasa uma colcheia a cada compasso até se fixar em mínimas enquanto o acordeão tece melodias sobre a voz, agora melodias mais diferenciadas da voz solo (pág.551 a 553, comp.9 ao 13).

Na última etapa, ele diz à ela que de repente os ventos podem mudar e todos acharem o caminho do reencontro através da aproximação criada pelos netos, que são os seus filhos (pág.554, comp.18). Nesta parte o Congado aparece com força no desenho da flauta, clarinete, violão, acordeão, viola e o tambor. Adelaide é contagiada pela força e alegria de Zé do Eito e com ele canta o sonho de um final feliz, enquanto em outro plano, atravessando, surge Anatália contando o porquê de sua dor (pág.556, comp.24).

ZÉ DO EITO: - Adelaide, ouvi seu canto:
A uma oração se parece
Tem a amargura do pranto
Mágoa que ocê não merece.
Deus sabe, eu tudo daria
Prá vê ocê sorridente.
Só ocê tendo alegria
Que eu posso vivê contente.
Nóis semo os dono da terra
Da roça, da plantação.
Justiça tarda e não erra
Vamo cuidá desse chão.
O nosso filho crescendo
E os irmãos que ainda virão
Vão tê orgulho e conhecendo
Sei que vão tê compreensão.
Quem sabe se inté seu pai
E o meu ainda se darão
E as duas famia vai
Ainda vivê em união.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULA

ZÉ DO EITO / ADELAIDE: - Quem sabe serão os netos
Que irão os avós juntar
E de alegrias repletos
Nós iremos festejar.

Juninas

Juninas é o final feliz desta estória. Com uma orquestração alegre e apoteótica em *tutti*, põe fim ao Musical de uma maneira forte e bem acabada (pág.563).

A melodia foi inspirada em várias melodias de festa junina. Embora não seja nenhuma das melodias já existentes, lembra o ouvinte o tempo todo dando a ele a impressão de já conhecê-la.

Com uma introdução de notas curtas e rápidas a música se inicia. O acompanhamento feito pelo reco-reco nos faz lembrar o tarol do frevo. Os instrumentos dialogam com os cantores, hora respondendo o canto e hora reforçando-o.

O refrão é colocado no final do tema ao invés de estar entre as duas estrofes. Ao final da primeira estrofe há um interlúdio de contrabaixo, acordeão e reco-reco (pág.573, comp.57). A harmonia que circula é a das quatro primeiras frases que em seguida aparecem nas vozes.

No momento em que as vozes cantam com uma prosódia muito rápida, há respostas dos instrumentos de sopro mais rápidas ainda (pág.579, comp90 ao 93).

A partir da página 583 começam a surgir as citações do mote do Musical. Nos compassos 99 e 100 há a primeira citação do tema do Musical no bandolim e em uma das violas, que é respondido pelos mesmos instrumentos nos compassos 101 e 102. No refrão, nos compassos 115, 116, 117 e 118, viola, bandolim e os piccolos executam mais uma vez o tema do Musical. Depois, os mesmos instrumentos vão do compasso 123 ao 136 repetindo o tema do Musical, vez ou outra apoiando-o em outro acorde até abrir a finalização não só da música mais de todo o espetáculo.

Assim o Musical termina como começou: em Ré maior.

O refrão se inicia apenas com as vozes e o tambor que cantam a primeira parte. Na segunda parte entram todos os instrumentos (pág.582, comp.106).

LAVRADORES: - JUNINAS

Da terra nasce a madeira
Enchendo de verde o chão
É folha, é flor, é sementeira,
É sombra, é fruto, é canção,
Abrigo da passarada
E das cigarras no verão
Cada árvore copada,
Coreto de exibição,
Trazendo o som da alvorada
E as tardes de orquestração.
Depois de seca é cortada
Se torna lenha e carvão.
É dessa santa madeira
A fogueira de São João.
A luz de suas centelhas
Iluminando a amplidão
No céu são como candeias
Formando uma procissão.
Chispas de chamas vermelhas
Que fazem brasa e carvão
Pés descalços vão pisá-las
Num ato de devoção
Deus que nos dê da fogueira
Calor humano e afeição

Que nossa prece primeira
Seja louvor à São João.
O encanto que nos enleia
Ao ver subir um balão
Mas que a nossa alma pranteia
Vendo-o tascado no chão
Vamos rodear a fogueira
Nela saudando São João
Vamos rodear a fogueira
Cantando a nossa canção
É essa nossa maneira
De festejar São João.

CONCLUSÃO

Ao longo desta reflexão, procurei identificar as bases da composição deste trabalho e percebi que ele traz consigo um caráter híbrido graças à mistura de elementos da cultura popular brasileira, especialmente a caipira, com elementos de outras narrativas características da sociedade moderna.

Por outro lado, embora eu utilize a denominação inicial "ópera caipira" tenho clareza, e espero ter conseguido mostrar, que não é totalmente correto dizer que ela seja uma ópera. Por isso no decorrer do trabalho achei melhor defini-lo como musical brasileiro. No entanto, talvez eu venha manter a denominação primeira de ópera por ser mais instigante.

Outro ponto importante a ser colocado é que este não se trata de um trabalho nostálgico. Fiz uma pesquisa ampla sobre cultura caipira como material básico para a criação. A escolha dos gêneros que são característicos do universo rural foi feita com o objetivo de definir e caracterizar o perfil de cada personagem. Porém, procurei dar à essas matrizes musicais um tratamento, de uma certa forma, contemporâneo. Portanto, não se trata de um trabalho apenas de resgate de tradição entendida de uma maneira essencialista. Nesta composição trabalhei com a tradição a partir de uma perspectiva do presente, recriando-a através da utilização de seus elementos, somados a outros oriundos de outros universos musicais.

Esta dissertação propôs desde suas primeiras páginas realizar a reflexão de um momento criativo, contudo acredito que nenhum momento tenha sido mais reflexivo que o próprio momento da criação.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

ALVARENGA, Oneyda. 1950. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Porto Alegre, Editora Globo.

ALVARENGA, Oneyda. 1982. MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (2º Edição). São Paulo, Editora Duas Cidades.

ANDRADE, Mario de. 1959. DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL (3 volumes). São Paulo, Livraria Martins.

ANDRADE, Mario de. 1983. MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL. Belo Horizonte, Itatiaia.

ANDRADE, Mario de. 1989. DICIONÁRIO MUSICAL BRASILEIRO. Belo Horizonte, Editora Itatiaia.

ARAUJO, Alceu Maynard. 1952. DOCUMENTÁRIO FOLCLÓRICO PAULISTA. São Paulo, Prefeitura Municipal.

ARAUJO, Maria Gabriela J. de. 1997. RESENHA - OS PARCEIROS DO RIO BONITO. Campinas, mimeo

BAS, Julio. 1986. TRATADO DE LA FORMA MUSICAL. Buenos Aires, Ricordi.

BOULEZ, Pierre. 1986. A MÚSICA HOJE. São Paulo, Perspectiva.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.1981. SACERDOTES DE VIOLA. Petrópolis, Editora Vozes.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTR
SEÇÃO CIRCULAN

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1983. OS CAIPIRAS DE SÃO PAULO. São Paulo, Editora Brasiliense.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 1988. O QUE É FOLCLORE. São Paulo, Editora Brasiliense.

CAGE, John. 1985. DE SEGUNDA A UM ANO. São Paulo, Hucitec.

CAMARA CASCUDO, Luis da. 1979. DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO. São Paulo, Editora Melhoramentos.

CAMARA CASCUDO, Luis da. 1983. GEOGRAFIA DOS MITOS BRASILEIROS. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp.

CAMARA CASCUDO, Luis da. 1984. VAQUEIROS E CANTADORES. Belo Horizonte, Itatiaia-Edusp.

CANDIDO, Antonio. 1975. OS PARCEIROS DO RIO BONITO, São Paulo, Livraria Duas Cidades.

CHAVES, Luís. 1932. PORTUGAL ÀLÉM. Gaia (Portugal), Edições Pátria.

CHIARINI, João. 1947. *Cururu* In REVISTA DO ARQUIVO, nº CXV. São Paulo, Departamento de Cultura.

FERRETE, J. L. 1985. CAPITÃO FURTADO, Viola Caipira ou Sertaneja?. Rio de Janeiro, Funarte.

HEYLEN, Jacqueline. 1987. PARLENDA, RIQUEZA FOLCLÓRICA. São Paulo, Editora Hucitec.

LEAL, José de S. & BARBOSA, Artur L. 1982. JOÃO PERNAMBUCO, Arte de um Povo. Rio de Janeiro, Funarte.

LIMA, Rossini Tavares. 1972. ABECÊ DO FOLCLORE. São Paulo, Ricordi

MOURA, Roberto. 1983. TIA CIATA e a Pequena África no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Funarte.

NOVAES, Iris Costa. 1986. BRINCANDO DE RODA. São Paulo, Agir.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. 1979. BEETHOVEN PROPRIETÁRIO DE UM CÉREBRO. São Paulo, Perspectiva.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura.1976. O CAMPESINATO BRASILEIRO. Petrópolis. Ed. Vozes.

PEREZ, João Salvador. ?. VILA DO RIACHO. São Paulo, Editora Prelúdio.

PIRES, Cornélio. ?. MEU SAMBURÁ - Anedotas e Caipiradas. São Paulo, Editorial Amadio Ltda.

PORTO, Guilherme. 1982. AS FOLIAS DE REIS NO SUL DE MINAS. Rio de Janeiro, Funarte/INF.

RABAÇAL, Alfredo João, 1976. AS CONGADAS NO BRASIL. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.

SADIE, Stanley (ed.). 1980. THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. London, MacMillan Publishers Limited.

SILVA, Francisco Pereira. 1976. O DESAFIO CALANGUEADO. São José dos Campos, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas.

TEJO, Orlando. 1980. ZÉ LIMEIRA, POETA DO ABSURDO. Brasília, Senado Federal.

TINHORÃO, José Ramos. 1990. HISTÓRIA SOCIAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Lisboa, Editorial Caminho.

TINHORÃO, José Ramos. 1997. AS ORIGENS DA CANÇÃO URBANA. Lisboa, Editorial Caminho.

VENEZIANO, Neyde. 1991. O TEATRO DE REVISTA NO BRASIL. Campinas, Editora da UNICAMP.

VENEZIANO, Neyde. 1996. NÃO ADIANTA CHORAR, Teatro de Revista Brasileiro...Obá!. Campinas, Editora da UNICAMP.

WEBERN, Anton. 1984. O CAMINHO PARA A MÚSICA NOVA. São Paulo, Novas Metas.

DISCOGRAFIA UTILIZADA

(em ordem alfabética dos títulos dos discos)

A MAGIA DA VIOLA. Renato Andrade. Ed. Chantecler.

AO CAPITÃO FURTADO. Ed. Funarte.

BRINCANDO DE RODA. Ed. Eldorado.

CACIQUE E PAJÉ,TIÃO CARREIRO E PARDINHO, LIU E LEU, JACÓ E JACOZINHO, ZÉ CARREIRO E CARREIRINHO, SULINO E MARRUEIRO. Diversos discos e fitas.

CANTARES BRASILEIROS - A VALSA. Ed. Cia. Continental de Seguros.

CANTATA PRA ALAGAMAR. J. Solha & J. A Kaplan. Ed. Marcus Pereira.

CONTESTADO. Romário J. Borelli. Ed. MIS do Paraná.

CURURU E OUTROS CANTOS DAS FESTAS RELIGIOSAS - MT. Ed. Funarte.

CURURUS GRAVADOS IN LOCO POR ROBERTO CORRÊA. Cassete.

DANÇAS E INSTRUMENTOS POPULARES DE GOIÁS. Ed. Marcus Pereira.

DAS BARRANCAS DO RIO GAVIÃO. Elomar. Ed. Fontana.

DESAFIO DE CURURU. Piracicaba X Soracaba. Ed. Chantecler

FOLCLORE FLUMINENSE. Ed. MIS Rio de Janeiro.

FOLIA DE REIS NOS CAMPOS DE SÃO BERNARDO. Ed. Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo.

FRANCISCO MÁRIO, 2 Volumes. Ed. Libertas.

FULEJO. Dércio Marques. Ed. Copacabana.

GRAVAÇÕES DE CALANGO DE CATUÇABA, realizadas por Carlos Rodrigues Brandão.

GRAVAÇÕES DE FOLIAS DE REIS E CONGADOS NO SUL DE MINAS, realizadas por Ivan Vilela.

GRUPO DE SERESTAS JOÃO CHAVES - MONTES CLAROS. Ed. Beverly.

GRUPO DE SERESTAS JOÃO CHAVES MONTES CLAROS. Ed. Marcus Pereira.

GRUPO PARANGA. Ed. Lira Paulistana e Continental.

HISTÓRIA DE UM BANDOLIM. Lupérce Miranda. Ed. Marcus Pereira.

LITERATURA DE CORDEL. Ed. MEC.

LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA. Ed. Abril Cultural, Nova História da MPB.

MELÃO E LERY. Produção Independente.

MÚSICA DO POVO DE GOIÁS (2 volumes). Ed. Marcus Pereira.

MÚSICA POPULAR DO NORDESTE. Ed. Marcus Pereira.

MÚSICA POPULAR SUDESTE CENTRO OESTE (4 volumes). Ed. Marcus Pereira.

MUSICA POPULAR DO SUL. Ed. Marcus Pereira.

NA QUADRADA DAS ÁGUAS PERDIDAS - Elomar. Ed. Marcus Pereira.

NASCIMENTO VIDA E GLÓRIA DO PADRE CÍCERO ROMÃO. Ed. Cartaz.

NORDESTE - CORDEL, REPENTE E CANÇÃO. Ed. Tapecar - Vasp.

NORDESTINOS. Ed. Chantecler.

O CICLO DO PADRE CÍCERO. Ed. Funarte.

ORQUESTRA ARMORIAL, 3 Volumes. Ed. Continental.

OS NEGROS DO ROSÁRIO. Ed. Titane, Conrado Silva & Carlos Rodrigues Brandão (independente).

PADRE CÍCERO. SUA VIDA E SEUS MILAGRES. Ed. Crazy Discos.

RAUL TORRES E FLORÊNCIO. Ed. Gel.

RAUL TORRES E FLORÊNCIO. Cassetes gentilmente cedidos por Sr. Nelo Balducci.

RENATO ANDRADE E SUA VIOLA FANTÁSTICA. Ed. Chantecler.

TIÃO CARREIRO EM SOLO DE VIOLA CAIPIRA. Ed. Continental.

TROVADORES DO VALE. Ed. MCPJ.

VIOLA DE QUELUZ. Renato Andrade. Ed. Chantecler.

VÔO DAS GARÇAS. Zé Côco do Riachão. Ed. Trem da História.

ANEXO 1: LIBRETO

CHEIRO DE MATO E DE CHÃO

MUSICAL BRASILEIRO EM DOIS ATOS

Libreto de Jehovah Amaral

Música de Ivan Vilela

* Foi preservada na grafia a maneira de falar dos personagens.

CABOCLOS

CORAL DOS LAVRADORES: - Cabocla trigueira de olhos escuros
De lábios vermelhos, são frutos maduros
Simples nos modos, modesta nas vestes
De negros cabelos trançados com fitas
Que se torna ainda mais chique e bonita
Se acaso se enfeita com flores silvestres.

Caboclo que acorda com o canto dos galos
Que vai satisfeito tratar dos cavalos
Dá sal para o gado, para o porco a ração
Percorre a lavoura, examina o cercado
Reconta as reses, atrela o arado
A um tempo é vaqueiro, roceiro e peão

Caboclos que vivem modestos, contentes
Caboclos que cantam modinhas dolentes
Caboclos que amam a se querem bem
Vivendo tão perto das flores, das aves
Os sonhos que sonham são realizáveis
Mas, se amam e sonham, eles sofrem também.

Cabocla que leva no ombro o bigolo
Que vai buscar água, que solta o monjolo
Que toca a engenhoca, que soca o pilão
Que à tarde se banha na água corrente
Levanta-se cedo e trabalha contente
Que prende os bezerros, que colhe o algodão.

Caboclo que marca a laça o garrote
Que monta o chucro e agüenta o pinote
Caboclo que caça e é pescador

Caboclo enxadeiro que cuida da planta
Caboclo carreiro do gado que canta
Que poucos conhecem seu grande valor.

ANACLETO: - Boa gente, venham, se acheguem
Escolham a mercadoria,
Examinem, vejam, peguem
Fruta fresquinha e sadia.
O preço é bom, se assusseguem,
Tudo custa ninharia.
Banana, pêssego e laranja
Abacaxi, melancia
Querendo, o preço se arranja
A fruta inteira ou fatia.
Jabuticaba, goiaba
Delícia que não se acaba
Escolham e levem a bacia.
Uvas, amoras, pitangas
Uvaia, caqui e mangas
Prá adoçá a freguesia.
Enfiem a mão na gibeira
Comadre abra a carteira
Aqui não há caristia.

MARCULINA: - Cuscuis, empada quentinha
Bolinhos e pururuca de torresmo
Que foi feito agora mesmo.
Nosso pastéis de galinha
Bolo doce prás criança.
Siá Maria, Seu José
Aproveitem, forrem a pança
Que saco vazio não para de pé

BANDEIREIRO DO DIVINO: - A bandeira tá chegando
Bandeireiro tá cantando
Todo povo reza ouvindo
A oração do nosso canto
São louvores ao Divino
Ao Divino Esprito Santo
Beijem as fitas da bandeira
Recebam sua benção
Que em casa a família inteira
Só tenha satisfação.
O adjutório que derem
Que seja de coração
Peçam com fé e esperem
Do Divino a proteção.
Segundo o que se mereça
Que a pomba branca, avuando
Encontre sua direção
E cada um que encontrando
Avue sobre sua cabeça
Respondendo a louvação.

TODOS: - Que seja sempre louvado
Na bandeira em todo canto
Nas fitas e no bordado
O Divino Esprito Santo

ERVATÁRIO: - Venham todos conhecer
As ervas medicinais
Nos honrem com suas presenças.
Para engordar, para emagrecer
Trazem saúde, dão paz
E afastam todas as doenças.
A mais antiga maneira

Usada não é de agora
A medicina caseira
Riqueza da nossa flora.
ABRICÓ para xaropes
Quando os brônquios dá grozops
Ou a tosse atormentar;
Cura úlcera e ainda mais
Contra vermes intestinais
É usar e logo sarar.
ABSUNTO ou erva de bicho
O chá se faz com capricho
Contra gotas e intermitentes
E na cólica feminina
Prá curar é coisa fina
Restaura os convalescentes.
ACÁCIA, planta de goma
Que, conforme o que se coma
E pifa o órgão digestivo,
Não precisa se alarmar
A milagrosa panacéia
Tira a dor, corta a diarréia
É só saber preparar.
Sífilis e reumatismo
Enxaqueca e impaludismo
Gases presos e gastrites
Dor no duodeno e no baço
Dor no fígado e cansaço
Dor no peito, sinusites
A ciática, dores lombares
A dor em todos os lugares
A fraqueza e depressão
Terçol, dordóio, lumbriga
Sarampo, cachumba e a barriga

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANTE

Complicada em sua função;
Dor de cornos e cotovelos
Insônias e pesadelos
E apertos no coração,
Não sofram, vivam felizes
Passem a vida contentes
Usem folhas e raízes
Cascas, flores e sementes.
Para quem o entusiasmo acaba
A planta também contorna:
MENDUIM GIGANTE E CATUABA
BAUNILHA, CAJU, NOGUEIRA
PÓ MICO, CRAVO DAMIANA
Mais que ovos de codorna
Uma semana que se tome
Não precisará mais nada;
Levanta a moral dos home
E as muié fica assanhada.

DITO BENTO: -

Cada veiz que uma cancela
Geme e bate no fechá
Parece que geme cum ela
A minha alma a se lastimá.

Pruque foi numa portera
Morão de jacarandá
Que a fia da fazendera
Me começo a judiá.

Ela era a prefessora
Lá da escola do arraiá
Feição de Nossa Senhora
Num querendo acompará.

Os zóio de pomba triste
Dente do mió cristá
Cabelo inguá não existe
Bonito a se admirá.

Eu ficava a tarde intera
No morão, ali, encostado
Prá abri e fechá a portera
E ouvi o seu muito obrigado

Uma tarde ela não vinha
Tinha o sol já, há tempo, entrado
Coitado, eu não me continha
Tava desassossegado.

Só maus pensamento eu tinha
Já meio desorientado
Quando aparece a tarzinha
Com o zóio arregalado

Pediu que eu fosse com ela
até a casa da fazenda
prá num passá hora aquela
sozinha à porta da venda

Eu fui, e quanta alegria
ia no meu coração:
era uma santa que eu ia
seguindo na porcissão.

Oiava prá mim formosa
Eu ia oiando pro chão
Despois garremo de prosa

E assim nasceu a paixão

Desde aí , toda tardinha
na portera eu ia esperá
prá i coa professorinha
em sua casa acompanhá.

Falava e lindo dizia
que eu nem sabia entendê
prosiava alegre e se ria
que dava gosto de vê.

Adespois perdi a vergonha
fiquei desembaraçado
Falava inté de cegonha
E outros assunto cumpricado

No úrtimo dia da escola
As féria ia comeca
Ela disse: não se amola
Se uma coisa eu lhe falá ?

- Pode dizê, prefessora
Tudo quanto ocê querê
Juro por Nossa Senhora
Tudo me agrada em ocê.

- Olha, não somos crianças
Hoje me pus a pensar
De ser solteiro se cansa
Achei...devemos casar

- Ói, sá moça, que gozado

Pois nóis dois já pensa inguá
Eu ando mesmo atolado
Tô loco prá me casá.

Ela disse: - Casaremos
Antes do ano acabar.
- Combinado. Separemo
e eu garrei a trabaiá.

Colhi a planta, fiz dinhero
E ia sempre no correio.
Esperei o meis intero
Nem uma carta me veio.

Só dia trinta de dezembro
Arrecebi um telegrama.
Quanta alegria, me alembro:
Biête de quem te ama:

Bejei o paper primero
E corri para o arraiá
Pedi pro Mané, o vendero
Que leu prá mimescuitá:

- Com a promessa que você fez
se você faltar fico brava.
Case-se ainda este mês:
Eu já cumpri com a palavra.

Senti calor, frio, tontera
Água em meus zóio verteu
E ao passá na portera
Ela comigo gemeu.

Eu tive, então, nessa hora
Esse pensamento reto:
Que gostá de prefessora:
Antes morrê anarfabeto.

CORO: - O assum preto que cegaram
O Luiz Gonzaga cantô
Com eles muitos chororam
No sucesso que arcançô.
Passarinho que avuando
Em muitos gaio acentô
Viu muitos dias raiando
Nas aurora que saudô.
Viu floradas perfumando
E os fruto que saboreô
Viu as águas do regato
E os rio que o estio secô.

NARRADOR A: - Pior que o assum, eu não vejo
Na vida nunca enxerguei.
Tudo que canto e desejo
Foi escuitando que sei.
Eu sou cego de nascença
Mas oiço e tenho memória
Por isso peço licença
Vou lhes contá uma história
Uma história verdadeira
É a narrativa de um fato
Que corre a região intera
Tem cheiro de chão e de mato

INSTRUMENTAL – CALMA ROCEIRA

NARRADOR B: -

Seu João Lau, um fazendero
Homem de muito dinhero
Herdero do velho Lau
Orgulhoso e presunçoso
Prepotente e até furioso
Com larga fama de mau.

Seus filho, Adelaide e Tião
Irmãos de bom coração
Embora desarvorados
Puxaram a mãe, com certeza:
Da boa dona Teresa
Seus gênios foram herdados.

UM SINO TOCA, CHAMANDO OS LAVRADORES DA ROÇA.
JUNTO AO MOURÃO DA PORTEIRA, ZÉ DO EITO PREPARA UM PICADÃO SEM SER NOTADO POR JOÃO LAU, QUE VEM ENTRANDO.

JOÃO LAU: -

Por isso a coisa não vai.
Vê se pode havê progresso:
O sol alto e já o regresso.
O que diria meu pai?!
No seu tempo, sol a sol
Todo mundo trabalhava
A vida era melhor
Ninguém reclamava.
Só vagabundagem, agora.
É lei rural, sindicato
Tão pondo as mangas de fora.
Comem e cospem no prato.
Vou mandar a cambada embora
E chego as via de fato:

Acabo com essa caipora
Colonos não quero mais.
Passo a tratar da lavoura:
Vai cana em vez de cereais
Prefiro ter os bóia fria
Um gato no pé dos tais.
Ainda essa briga em famia
Que atormenta o meu rapaiz.
Quem mandô a caboclinha
A fia da Siá Teresa
Andá abrindo sua asinha
Exibindo sua beleza?
Por ser jeitosa e bonita
Lauzinho fez o que fez.
Quem deixa solta a cabrita
O bode faiz sua veiz.
Posso inté dá algum dinhero
Prá daqui se escafedê.
Meu fio só foi o primero:
Muitos outro pode tê.
Anatália bem que sabe
E grande culpa lhe cabe.
Com ela o casal se expande
A ela ouvem e obedecem
Até seus filhos parecem:
Faz falta mãe que lhes mande
São quase da mesma idade
Mas quando veio a orfandade
Na minha triste viu vez
Foi a irmã de criação
Que deu toda proteção
E cuidou deles de vez.
Agora, nessa esparrela

São os panos quentes dela
Que alguma coisa me escondem.
Mas vou chamá-la na xinxa
O segredo me destrincha
Ou mando-a não sei prá onde.

SAI JOÃO LAU.

ANATÁLIA: -

Ouvi as falas do Lau
Como pode alguém ser mau
Com filhos tão bons assim?!
Não me importa que esbraveje:
No céu tem Deus que protege
Penso neles não em mim.

Como eram lindos, correndo
A me abraçarem, descrevendo
Entre risos as traquinagens.
O afobamento dos dois:
Adelaide e o Tião, depois
Querendo contar vantagens.
Mas crescemos tão depressa
Tudo era sonho e promessa
Não demora a realidade.
Até mesmo os namoricos
Os caprichos e os fuxicos
Ouvi do Tião e da Adelaide.

Depois, partiram pro estudo.
Pensei que mudasse tudo
Mas continuou tudo igual.
Passei a ser confidente
Em quem confiavam somente

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Em hora triste ou legal.

Tentei traçar os seus trilhos:
São meus irmãos, são meus filhos
Eu era a fada madrinha.
Só quero vê-los felizes
Se há percalços ou deslizes
Cada dor deles é minha.

VAI SAIR. ENTRA ADELAIDE.

NARRADOR C

Na colônia Zé do Eito
Era um caboclo perfeito
Irmão da moça Tudica.
A Gertude era uma rosa
A caboclinha formosa
Ser cubiçada se explica.

Zé do Eito, o moço forte,
De atleta ele tinha o porte
Suspiro da muierada.
A Adelaide tudo faz
Pega no pé do rapaz
E põe o Zé numa enrascada.

ADELAIDE: -

Oh! Deus do céu que me valha!
Não diga nada, Anatália
Apenas dê-me um abraço.
Quero que fiques calada
Eu não mereço ouvir nada
Deixe eu sofrer o embaraço.

ANATÁLIA: -

Querida irmã, minha filha

A estrada que se palmilha
Às vezes é estreita e tortuosa.
Para vencê-la, a ciência
É ter a garra, a paciência:
Nem tudo é feito de rosa

ADELAIDE/ANATÁLIA: - Deus fez o mundo mesclado
Com cores vivas e cinzentas
Por saber: só se lembrando
Nos momentos de tormenta.

ANATÁLIA: - Adelaide, eu vou-me embora.
Vê se sorri, se não chora.
Confie em Deus que ele atende.
O Zé do Eito vem vindo:
Fale com ele, isso é lindo.
Conversando é que se entende.

ANATÁLIA SAI.

ADELAIDE: - Eu tanto me vangloriava
De tudo quanto possuía:
Da vida que desfrutava
Com liberdade e alegria,
Do nada que me faltava,
De tudo quanto eu podia.
Esnobei tantos rapazes
Mil partidos afastei
Curti amores fugazes
Mas nunca me apaixonei.
No entanto, por brincadeira
Capricho bobo, talvez...
Atei-me de uma maneira

E entreguei-me de vez.
O Zé do Eito é, por certo,
O homem da minha vida.
Se não o tenho por perto
A hora fica comprida.
Com toda simplicidade
É um manancial de lições
Enquanto vi na cidade
Só vazios mandriões.
Precisou que alguém da roça
Gente com minhas raízes
Para tirar-me da fossa
E eu ter momentos felizes...
Zé do eito, ansiosamente
Estarei a te esperar.
Sei que meu pai não consente
E estou disposta a brigar.
Quero estreitar-te em meu braço
O teu pescoço enlaçar:
Já tenho em meu regaço
Tua semente a germinar.

ZÉ DO EITO: -

Há tempo estive na espera
Negaceando sua chegada:
Você vindo é primavera
Florindo na minha estrada.
Quem diz flor não exagera
Sua beleza é perfumada.
Quero sê seu jardineiro
Com amor será cuidada.
Terá meu beijo primeiro
Antes do sol da alvorada.
Cuidando do seu canteiro

Regando em água gelada
Junto d'ocê sô um guerreiro
Longe d'ocê não sô nada.

ADELAIDE: - Tu me comparas à rosa
Com gentileza e afeição
Me deixa tão vaidosa
Qu'eu te darei um botão

ZÉ DO EITO / ADELAIDE: - Um só botão não nos basta
Queremos logo um buquê.
Com amor, a terra vasta
Cheia de flor há de sê.
Até os espinhos da vida
Saberemos contornar
Levaremos de vencida
Não irão nos machucar.

SAEM ADELAIDE E ZÉ DO EITO.

MESTRE CARREIRO: - Carreadores: caminhos primeiros
Do traçado a que se propôs
O ideal dos homens pioneiros
Foram feitos dos carros de bois.

Primitivo transporte, eficiente
Que até hoje ainda cruza rincões
Marcha lenta de canto dolente
Melodia ao ranger dos cocões.

Terra solta que o vento levanta
Das que a chuva faz lama depois
Cobre a estrada do carro que canta

No compasso do passo dos bois.

Sempre a postos o mestre carreiro
Junta juntas e vai aboiando
Cada boi é um irmão companheiro
No compasso do carro cantando.

Se o carreiro entre aboios, as vezes
Carreando fustiga a ferrão
Acontece sentir mais que as reses
As picadas no seu coração.

Condução para coisas e gentes
No valor prestativo que tem
Vai prá roça levando as sementes
E transporta a colheita também.

Comboiando a família em mudanças
E romarias piedosas de fé
Sempre à mão para todas as andanças
Casamentos e enterros até.

Sempre a postos...

NARRADOR D: - O Tião Lau, por sua vez,
Bico doce, tudo fez
E conquistou a Tudica.

Ela entregou-se pro moço
Tá feito o angu de caroço
A novela se complica.

O velho Lau não se conforma

Tem seus métodos e sua forma
Prá arresorvê a situação:
Expulsa ela da fazenda
E até morte ele encomenda
Quando acha precisão.

Ele não sabe o correto
Que vai nascê um seu neto
E Zé do Eito é quem deu.

TUDICA (GERTRUDES): - O sol buscando o horizonte!
Onde eu via só beleza
Me obriga que desaponte
Porque sinto só tristeza.
A água fresca da fonte
Que desce da correnteza
Já não olho como ontem
O encanto da sua pureza.
Meu sonho: que atrás do monte
Era um mundo de riqueza;
Por mais que o vento me conte
Já não tenho mais certeza.
Até mesmo o canto da ave
No galho onde faz pousada
Por mais sonora ou suave
Me torna mais angustiada.
O alegre da minha vida
Por tanta gente invejada
Também voou e na fugida
Soprô a luz da minha estrada.
Acreditei no Tião Madeira,
Lábia de gente estudada,
No seu se ri, suas manera

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Sua postura empertigada
E desde a primeira vez
Que por ele fui beijada
Meu coração e eu intera
Já tive a sina traçada.
Hoje não sei se arrependo
De tudo que a gente feiz.
Acho que mesmo sofrendo
Eu topava tudo outra veiz.

TIÃO: - Gertrudes, tão meiga e boa
Oh! Pomba rola assustada
Eu sei que você perdoa
A uma alma apaixonada.
Você pensou que eu pudesse
Fugir sem dizer-lhe nada?
Se mágoas você padece
Minh'alma está estraçalhada.
Se é castigo que mereço
Receberei, já se vê.
Você será sempre amada
Não viverei sem você
A minha ausência forçada
Foi cilada de meu pai
Mas nossa aliança selada
Alterá-la ele não vai.
Não me assusta sua ameaça
Seus poderes, seu valor;
Nem todo mal que me faça
Destruirá o nosso amor.
Minhas falhas reconheço
Posso ter tido deslizes
Mas uma chance mereço

Podemos os dois ser felizes.

TUDICA: - Só Deus sabe do depois...
Quem sabe vamos tê veiz
Mas já não semo só dois
Agora já semo treis.
Perdoe eu não tê falado
O orgulho me feiz calá:
Não quis vê um pai forçado
Só pelo filho vorta.
Queria que fosse assim:
Prá te ocê ao meu lado
Quero que seja por mim.

TIÃO: - Eu vim sem nada sabendo
Por você, por seu perdão
Mas um filho recebendo

ABRAÇAM-SE: - Estreita o laço da união.

NARRADOR E: - Nada haviam combinado
Mas houve chumbo trocado
O feitiço se inverteu...

CORO: - Quem telhas de vidro usar
Não deve ter estilingue
Não há quem cuspa no ar
Que na cara não respingue.

NARRADOR: - Não há quem cuspa no ar
Que na cara não respingue.

BERRANTEIRO: - São de chifres de rês os berrantes

Que soprados produzem os sons
De um aboio ampliado e atroante
Quando há berranteiros dos bons.

Boiadeiro levando a boiada
Pelas longas estradas poeirentas
Seu berrante aglutina a manada
Com seu sopro que o tédio afugenta

Como a chuva com fé desejada
Prá que possa a semente brotar
Boiadeiro é o esperado da amada
Junto à rede seu filho a embalar.

É por isso que o som dos berrantes
Enternece, encanta e atrai.
É uma voz nos rincões mais distantes
Que acompanha a boiada onde vai.

Berranteiro aguardado com ânsia
O berrante anuncia seu ver
Qual trovão que ressoando à distancia
Diz que prestes está a chuva a cair.

É por isso que o som...

ATO II

PROCISSÃO: - SALVE SÃO JOÃO

Nosso canto seja prece
De louvor a São João
Que na glória resplandece
E é de nossa devoção

Batizou Jesus seu primo
Lá nas águas do Jordão
Recebei o nosso mimo
O carinho e gratidão

Pois nem mesmo no deserto
Quem é santo prega em vão
Sua voz ainda perto
Fala ao nosso coração

Salve, imagem altaneira
De meu santo milagreiro
Carregando sua bandeira
Abraçando seu cordeiro

NO ARRAIAL. FESTA DE SÃO JOÃO.
PRAÇA PREPARADA PARA UMA QUERMESSE.
UMA FOGUEIRA.

MESTRE FESTEIRO: - (FALADO)

Povo amigo aqui presente
daqui e da redondeza
todo mundo tá contente
a festa tá uma beleza.
Cada um tá satisfeito

E já num é sem razão:
Veneraram com respeito
O glorioso São João;
Ouviram do seu vigário
As palavras do sermão;
Desfiaram seu rosário
Rezaram com devoção
Seguiram a imagem cantando
Os cânticos de oração
Devotos acompanharam
Os passos da procissão.

Agora é festa profana
Todos vão aproveitá
Chegou a hora bacana
De toda a gente festá.
Vamo fazê a coisa em ordem
E ninguém vai bagunçá.
Quero que todos concordem
Prá nóis podê festejá.
Tem barraca de quentão
Que também vende café
E ainda prá quem quisé
Tem batida de limão.
Prá garapa e capilé
Não carece de cartão
Tem licor de catuaba
De figo e jabuticaba
Uma delícia, ai Jesus,
Bebida dos coronéis.
Prá bebê e cumê, cuscuiz
Bolinho de frango e pastéis
Tem tanta comida boa:

Tem churrasco, peixe frito
Pode inté levá pra casa
Tem frango assado, leitoa
Tem torresmo, tem cabrito
E tem sardinha na brasa.

Mas doce é o que tem de sobra:
Arrois doce com canela
Doce de coco em tigela
Cidra, batata e abobra.
Quem gostá lá se esborracha.
Tem variedade sem fim:
Sequilho, suspiro e bolacha
Bolo coberto de enfeite
Rapadurinha de leite
E paçoca de menduim.
Nós pedimo pro pessoá
Tê cuidado e muito amor
Co'as criança e co'as muié:
Que me atendam, por favor
Eu peço prá num sortá
Traque, bomba e busca-pé.
O pessoá das barraquinha
Pode assumi seu lugá
Tem tômbola, tem argolinha
Prá todo mundo jogá
É este o grande momento
A festa vai começá
Os musgo dos istrumento
Já vão começa tocá.
As bebida e as merenda
Tirem ficha prá comprá;
Quem quisé pissui uma prenda

Tem leilão prá arrematá
Chico do Eito, o festero
Manda agradecê o pessoá
Que andô dereito e ordero
E ele espera continuá
Com respeito e fidarguia
E nada de sururu.
Agora é tudo alegria
Já começô o cururu.

AO REDOR DA FOGUEIRA — INSTRUMENTAL (CURURU PRÁ SÃO JOÃO)

1° CANTADOR: -
DITO CRESPO

Encerro nesta rodada
Minha participação.
Acho que não fartô nada
Que eu deva dá explicação.
Se a coisa tá amaciada
Vão prestando bem atenção:
Ainda fica apimentada
É começo de função.
Vô dando minhas ferroada
Espero algum cutucão
Tô co'a língua apreparada
Prá quarqué provocação.
Que a platéia entusiasmada
Tenha a minha gratidão.

Já cumpri o meu horário
Chegô a veiz do meu contrário
E do baixão que tá ao seu lado.
E assim, dessa manera
Fica mudada a carrera
Prá carrera do sagrado.

ZÉ CURUJA: -

Esta são primeira veiz
Na carrera do sagrado.
Já cantei para vanceis
Lovando o que sê louvando
Que são os santos do meis
Por nóis todos festejado.
Santo Antonio que se feiz
Protetor dos namorado;
Com São pedro que é, dos treis
O da chuva encarregado:
Manda chuva que, das veiz
C'os trovão manda o recado.
Mas São João, por todas leis
É hoje nosso homenajado.
Da promessa que se feiz
E da graça tê alcançado
O fio de Zacaria
Primo de Jesus amado
Fio de José e Maria
A Famia do sagrado
E na minha canturia
Que todos seja lovado.

Agora vô respondendo
O que me foi perguntado:
Quem na canga tá batendo
Pro boi manda seu recado;
Não sô boi mas, entendendo
Não devo ficá calado.
Ele quis, me desfazendo
Me pô mar neste povoado.
Mas ele assim procedendo

Mostrô sê mar educado:
Se na venda andei devendo
Paguei mesmo que atrasado
E meu crédito tá valendo
Se acaso for precisado
Enquanto ele, nem querendo
Num consegue comprá fiado.
Prá quem véve só bebendo
Sem dinheiro é arriscado:
O vendêro num vendendo
Ninguém fica pendurado.
Que o povo vá percebendo
De nóis dois quem é o safado.
O meu sapato, ele vendo
Achô a cor meio assanhado.
É despeito e até compreendo
E sinto sê invejado.
Eu paguei e, assim sendo
O que é meu não é robado.
Quem não trabaia, o que tendo
Foi esmola ou é afanado.

Chegô a hora e já tô vendo
Devo dá por encerrado
Se ofendi não foi querendo
Descurpem e muito obrigado.

DO TABLADO FALA O LOCUTOR / ANIMADOR

GELÁSIO (FALADO)

Atenção, muita atenção:
A rifa será sorteada.
O cuscuis e o leitão...
(SORTEANDO UMA PEDRA)

Aqui a pedra premiada:
Quem será o felizardo?
Quem é o ganhador de voceis?
Venha correndo o premiado.
Seu Donato! Muito bem.
Na sorte um se destaca
A sorte é prá quem tem
Pegue os prêmios na barraca.

Enfim o grande festeiro
O meu amigo do peito
Amigo de todos nóis
Com vocês Chico do Eito
Que mostrará sua voiz
Cantando "Sou Roceiro".

CHICO DO EITO: -

Sou roceiro traquejado
Na lavoura maltratado
Calejado nas empreitas
Eu já tive alegrias
Entusiasmo pelas crias
E a delícia das colheitas.

Cada amor, isto é verdade
Ao se ir levou saudade
E também me fez chorar
Aprendi que nesta vida
A lembrança mais querida
Foi viver o verbo amar
Cada verso que escrevo
Num momento de enlevo
É um sonho realizado.
Meu cantar não é lamento

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Pois além do sofrimento
Eu amei e fui amado.

Eu sou assim como um navio
Que enfrentou o mar bravio
Em noite de tempestade
Mas gozei as águas mansas
Tive sonhos e esperanças
Tive até felicidade.

Hoje sou navio cansado
Barco velho, castigado
Ancorado n'algum porto
Mas se acaso houver sereia
Desfilando tela areia
Mesmo velho não sou morto.

NARRADOR F: - Enfim, o fim da novela
E há um ditado que diz:
Toda história prá ser bela
Tem que ter final feliz.

Foi assim. Por isso a festa
Em louvor a São João.
O Madeira já não molesta
Fugiu prá não ter prisão:
Foi morar no que lhe resta
Umas terras no sertão.
Quis dar um tiro na testa
O filho desviou-lhe a mão.
Zé do Eito trouxe a escritura
Reconhecida em cartório:
Segundo os livros da cúria

Que houve fraude é notório.
Acabou-se a amargura
Tudo tornou-se alegria
A seu avô, uma alma pura
Pertencia a sesmaria.
Tudica e Zé do Eito
Uma fazenda hoje tem
Porém, por bem têm direito
Os seus esposos também.

TIÃO MADEIRA: -

A vida é colcha de retalhos
Cada qual emenda a sua
Nem toda noite é de lua
Nem toda manhã é de orvalhos
Ninguém prazer amuntua
Sem ter dias de trabalho.
Eu já vi o sol brilhando
Dar lugar prá tempestade
Eu já vi gente chorando
Também de felicidade.

Os retalhos que emendamos
Não somos nós que escolhemos
Nem sempre dos que gostamos
A cor e o tamanho temos.
Só encontrei na procura
Prazer sem felicidade
Por isso percebo agora
Foi Deus quem quis fosse assim.
O bem que busquei lá fora
Estava perto de mim.
Às veiz erramos no empenho
Tá fácil e a gente complica

A felicidade hoje tenho
Eu encontrei na Tudica.

TUDICA: - Nossos retalhos juntemos
Os meus, os seus, os do neném
A grande colcha teremos
Colcha do amor e do bem.
No desenho de suas cores
Haveremos de emendar
Nossos sonhos e valores
Procuremos realçar
Contemos daqui prá frente
Tristezas fiquem prá trás
Deus está olhando a gente
Só ele sabe o que faz.
Meu pai, seu pai também seja
É este o pai que restô.
Que Deus sempre lhe proteja
Do nosso filho é o avô.
Fiz promessa prá São João
E espero que seja assim:
Deste pedaço de chão
Hei de fazê um jardim.

TIÃO / TUDICA Aos santos seremos gratos
E nossos filhos sentirão
Prazer no gosto do mato
Sentindo o cheiro do chão.

NARRADOR G: - Pobre Anatália querida
Tanto amor, tanta bondade
De uma existência sofrida
Dedicação e amizade

De uma alma desprendida
De uma ternura imensa
Ainda na sua vida
Terá a felicidade
Deus dará a recompensa.

ANATÁLIA

É hoje dia de festa
E para mim também resta
Volver os olhos pro céu.
Quem sou eu prá por em foco
A grande dor que sufoco
E expor os problemas meus?

O Zé do Eito e a Tudica
Eram amigos que eu tinha
Com quem brincando cresci.
Eu tinha por Zé do Eito
Escondido no meu peito
O primeiro amor que senti.

Sei que de mim ele gostava.
Nunca disse mas mostrava
Não conseguia esconder.
Se nunca nos revelamos
O afeto oculto guardamos
Até algo acontecer.

A Adelaide já moça,
Bonita, voltou prá roça
Moderna e evoluída.
Viu Zé do Eito, um pedaço
De homem lindo e armou o laço
Em aventura divertida.

A brincadeira inocente
Tornou-se paixão ardente
E eu fiquei esquecida.
De que forma eu lutaria
Se a própria vida eu daria
Pela Adelaide querida?

O ANIMADOR ENTRANDO

GELÁSIO: - Atenção, povo, atenção!
É este um grande momento:
Entoará uma canção
Nosso cantor Dito Bento.

DITO BENTO: - SOU BRASILEIRO

Tão vendo este brasilero?
Sô cantadô, sô violero
E nasci lá no sertão.
Eu trabaio o ano intero
Graças a Deus sô sortero
Devoto de São João.

Gosto de pesca e caçada
Nunca tive namorada
Nunca pensei em casá
Inté digo sem receio
Que foi sorte eu nascê feio
Prás muié não me amolá.

Eu fujo da muieria
Como gato da água fria

Como curuja da luiz
Pois esse diabo de saia
É pió que iussá de paia
Adsconjuro, credo em cruiz.

Não lembra a Eva esganada
Que feiz adão dá dentada
Lá na fruita do pecado?
E a Dalila do Sansão
Que feiz tamanha traição
Dexando ele derrotado?

Não lembra a tar Herodia
Que por ruim, por soberbia
Mandô degolá São João?
É por isso que eu me quexo
Que eu não gosto desse sexo
Que eu não vô com essas feição.

Por isso eu tenho comigo
Um prazer que sempre digo
E direi quando pudé:
Enquanto o mundo fô mundo
O meu desgosto profundo
É a minha mãe sê muié.

NARRADOR H: - Por isso, desta maneira
Feliz é a quem Deus provém
Adelaide e Tião Madeira
Casaram e saíram bem...

ADELAIDE: - Oh céus! Estou dividida
Não sei se rio ou se choro

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTR
SEÇÃO CIRCULAN

Eu sempre fui decidida
E agora, indecisa imploro.
O que eu sempre quis na vida
Agora tenho e deploro.
Ter a mente esclarecida
Eu peço aos santos a quem oro.
No amor, ser correspondida
Sei que sou, não ignoro.
Mas foi o preço a partida
Do meu pai a quem adoro.
Zé do Eito é meu marido
Nosso filho vai nascer.
Retrato do meu querido
Eu sonho que deva ser.
Mas tenho o peito partido
Sabendo meu pai sofrer.
Quem sabe se o meu pedido
Vai o céu me conceder...
Meu desejo satisfeito
Meu amor será completo:
Meu pai perdoar Zé do Eito
E abençoar o seu neto.

ZÉ DO EITO: - Adelaide, ouvi seu canto:
A uma oração se parece
Tem a amargura do pranto
Mágoa que ocê não merece.
Deus sabe, eu tudo daria
Prá vê ocê sorridente.
Só ocê tendo alegria
Que eu posso vivê contente.
Nóis semo os dono da terra
Da roça, da plantação.

Justiça tarda e não erra
Vamo cuidá desse chão.
O nosso filho crescendo
E os irmãos que ainda virão
Vão tê orgulho e conhecendo
Sei que vão tê compriensão.
Quem sabe se inté seu pai
E o meu ainda se darão
E as duas famia vai
Ainda vivê em união.

ZÉ DO EITO / ADELAIDE: - Quem sabe serão os netos
Que irão os avós juntar
E de alegrias repletos
Nós iremos festejar.

LAVRADORES: - JUNINAS

Da terra nasce a madeira
Enchendo de verde o chão
É folha, é flor, é sementeira,
É sombra, é fruto, é canção,
Abrigo da passarada
E das cigarras no verão
Cada árvore copada,
Coreto de exibição,
Trazendo o som da alvorada
E as tardes de orquestração.
Depois de seca é cortada
Se torna lenha e carvão.
É dessa santa madeira
A fogueira de São João.
A luz de suas centelhas

Iluminando a amplidão
No céu são como candeias
Formando uma procissão.
Chispas de chamas vermelhas
Que fazem brasa e carvão
Pés descalços vão pisá-las
Num ato de devoção
Deus que nos dê da fogueira
Calor humano e afeição
Que nossa prece primeira
Seja louvor à São João.
O encanto que nos enleia
Ao ver subir um balão
Mas que a nossa alma pranteia
Vendo-o tascado no chão
Vamos rodear a fogueira
Nela saudando São João
Vamos rodear a fogueira
Cantando a nossa canção
É essa nossa maneira
De festejar São João.

PARTITURAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

ANEXO 2: **PARTITURAS**

Cheiro de Mato e de Chão

Do Velho se Faz o Ovo

Ivan Vilela Pinto

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. **Ivan Vilela Pinto** e aprovado pela Comissão Julgadora em **10/12/1999**
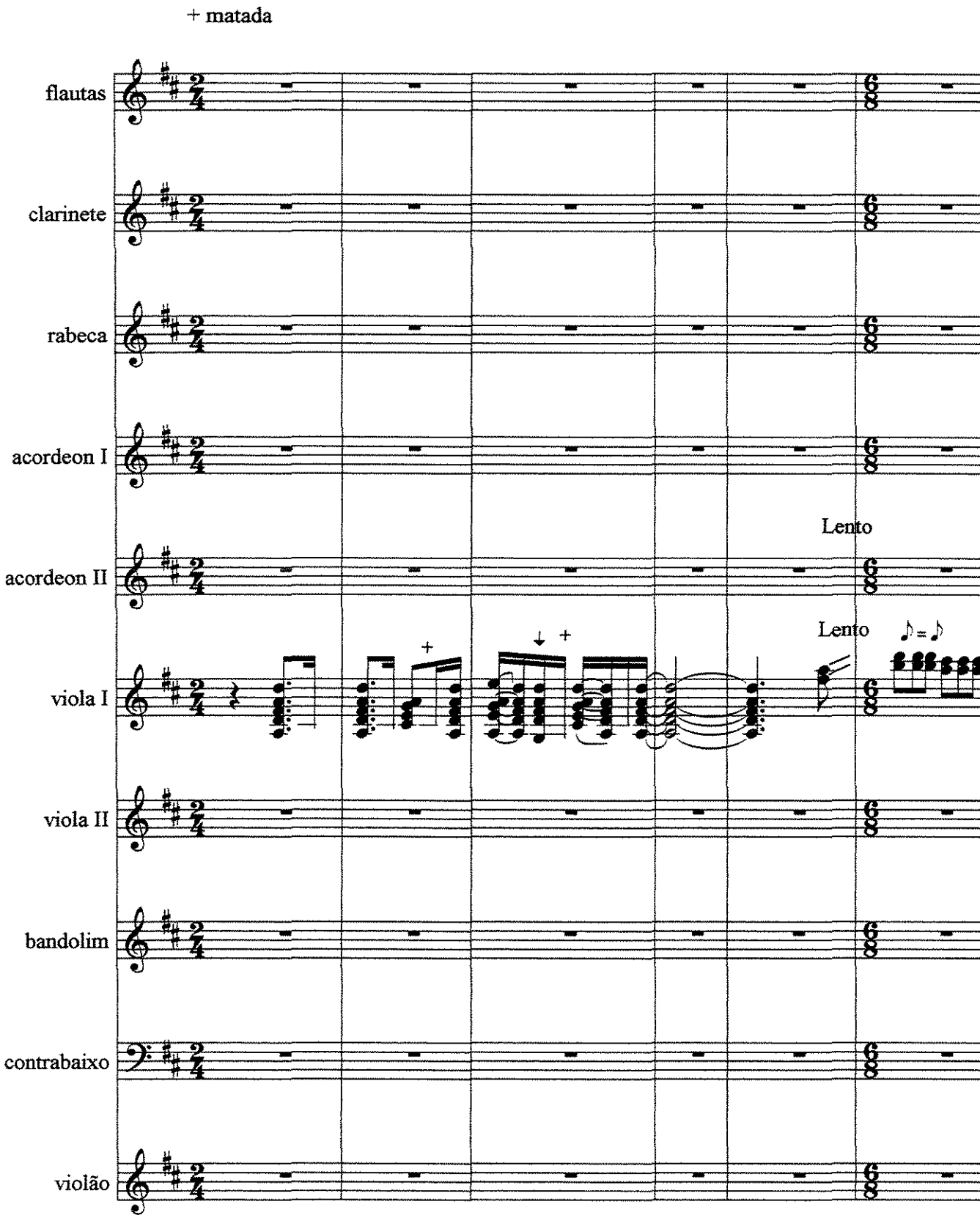
Prof. Dr. José Roberto Zan
-orientador -
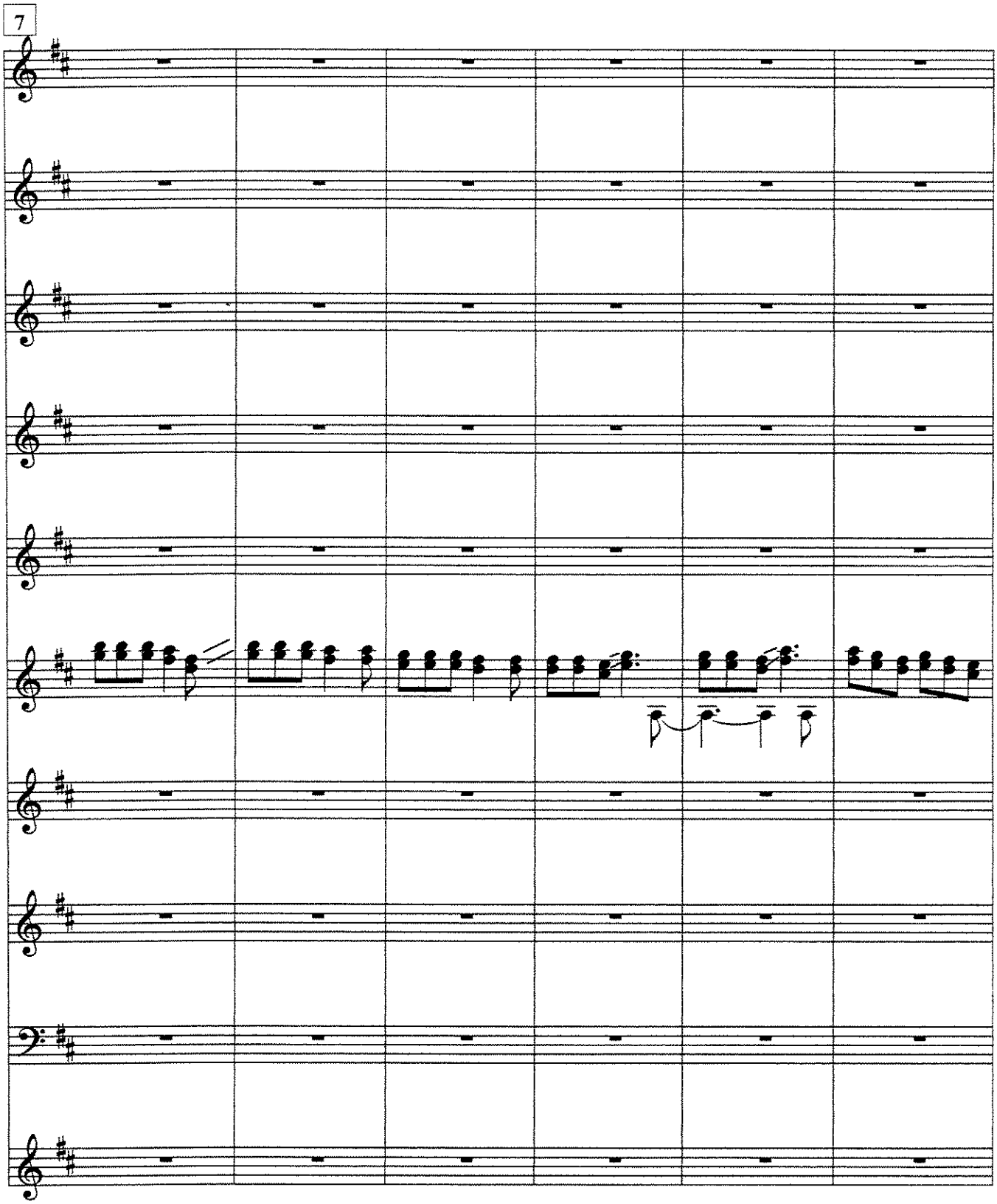
CAMPINAS - 1999
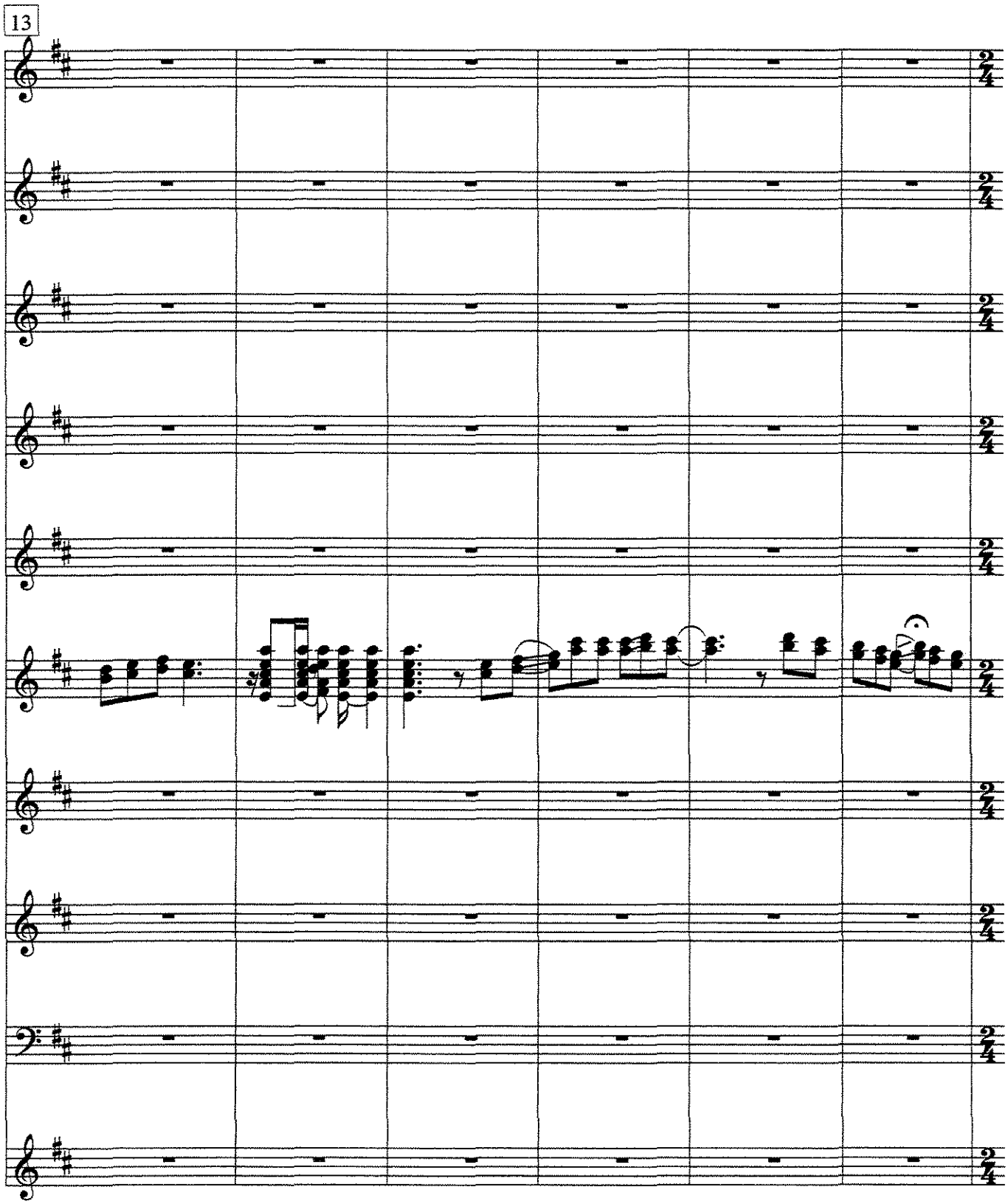
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
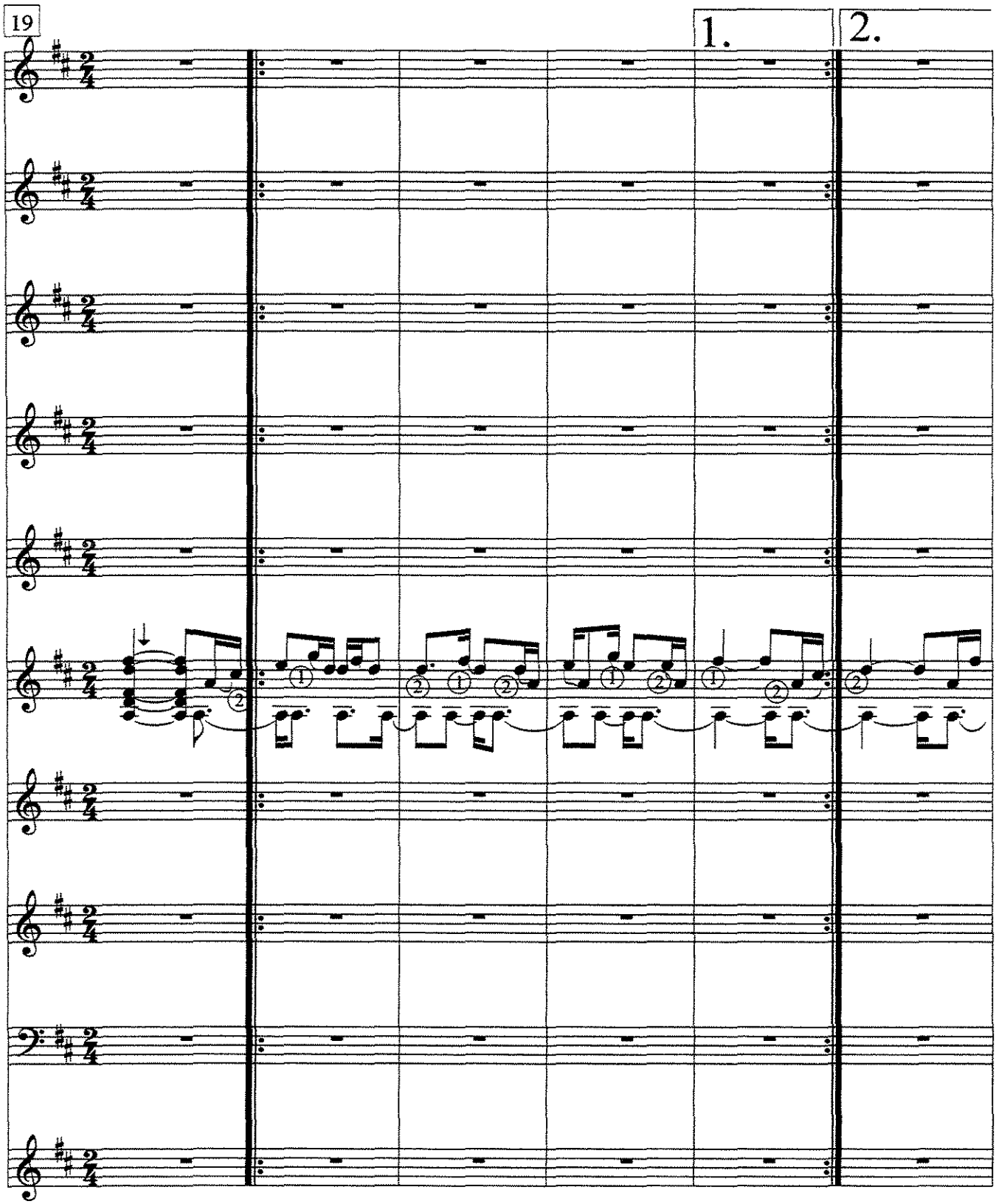
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
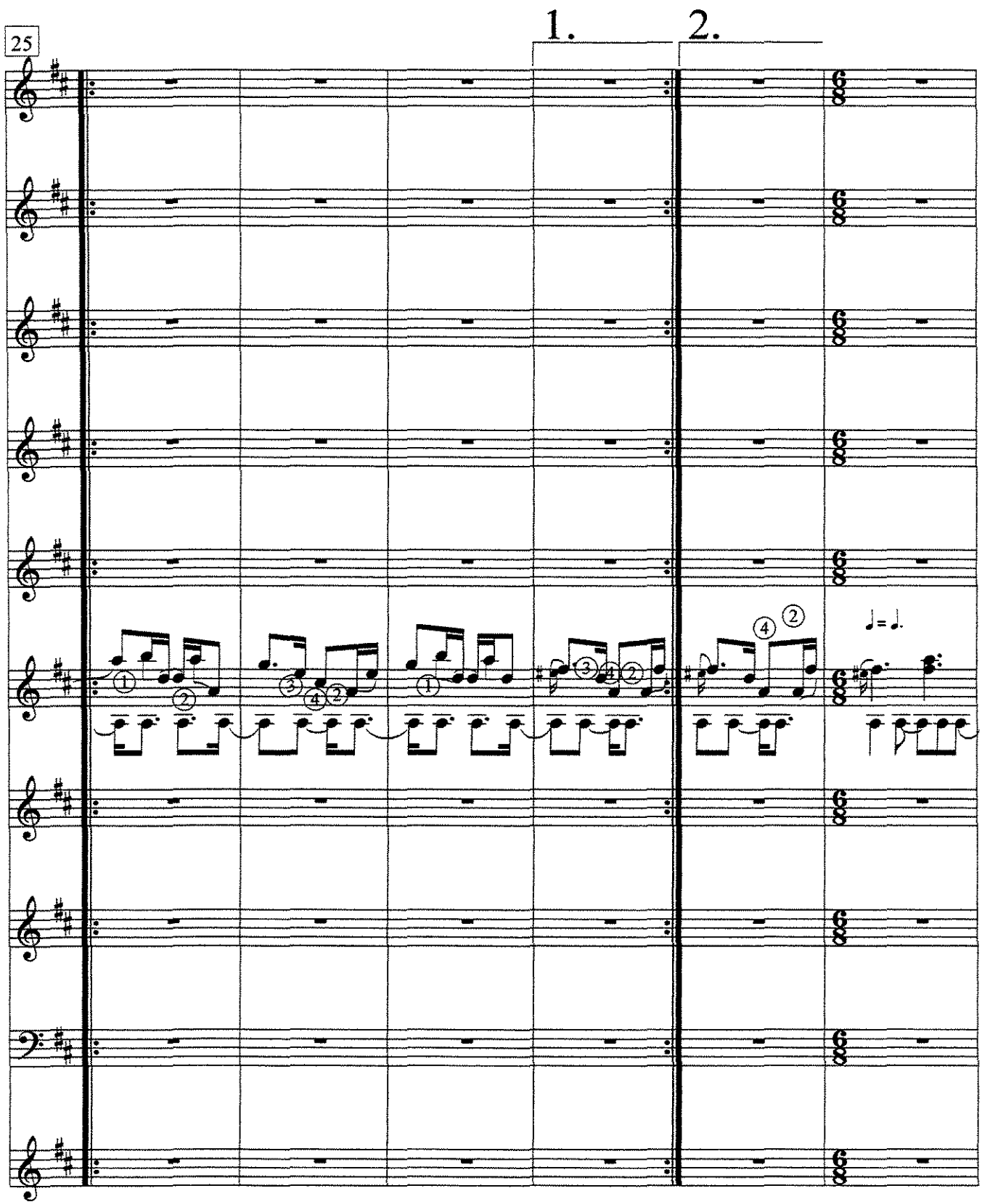
ABERTURA
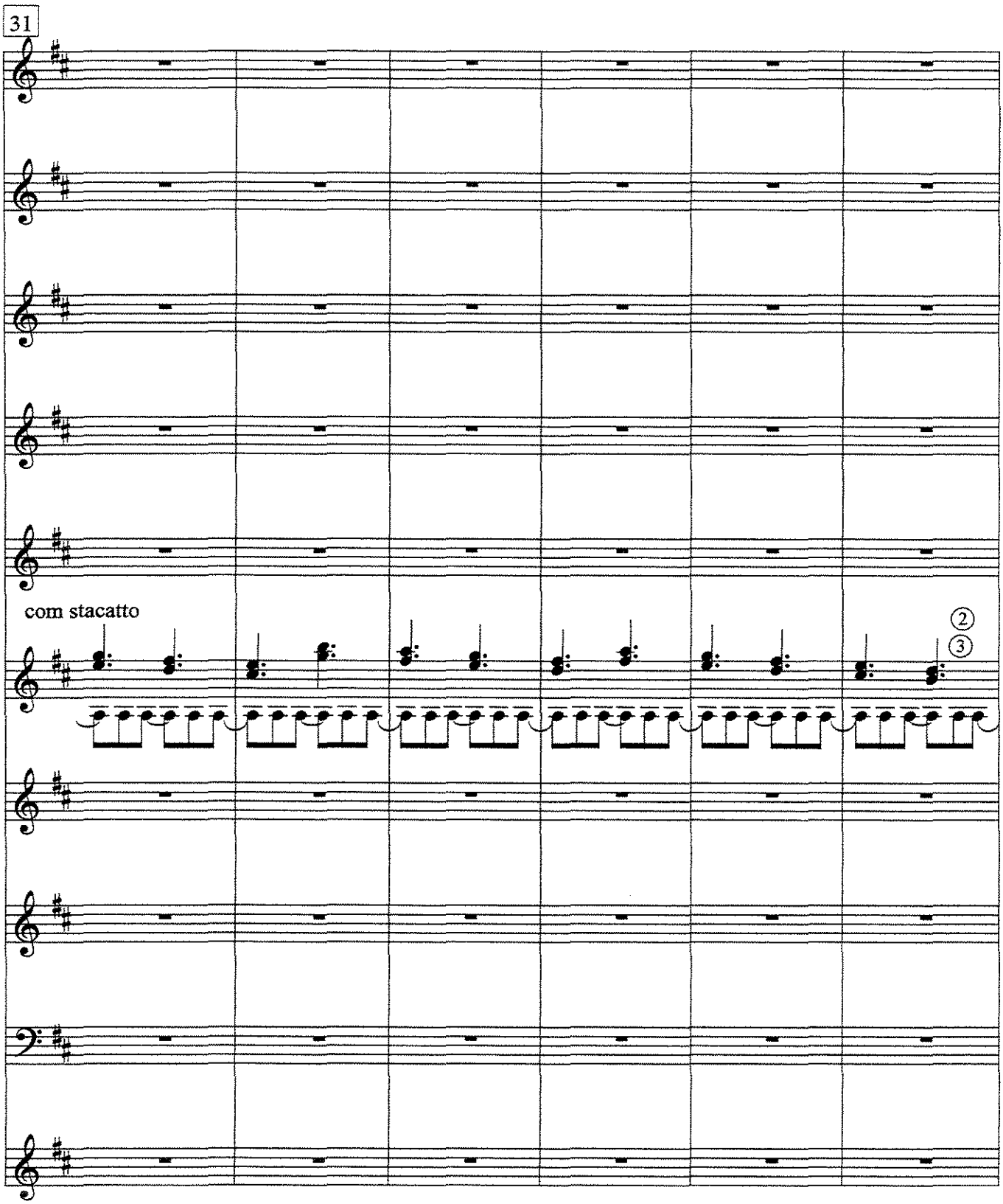

+ matada
flautas
clarinete
rabeca
acordeon I
acordeon II
Lento
Lento
viola I
viola II
bandolim
contrabaixo
violão
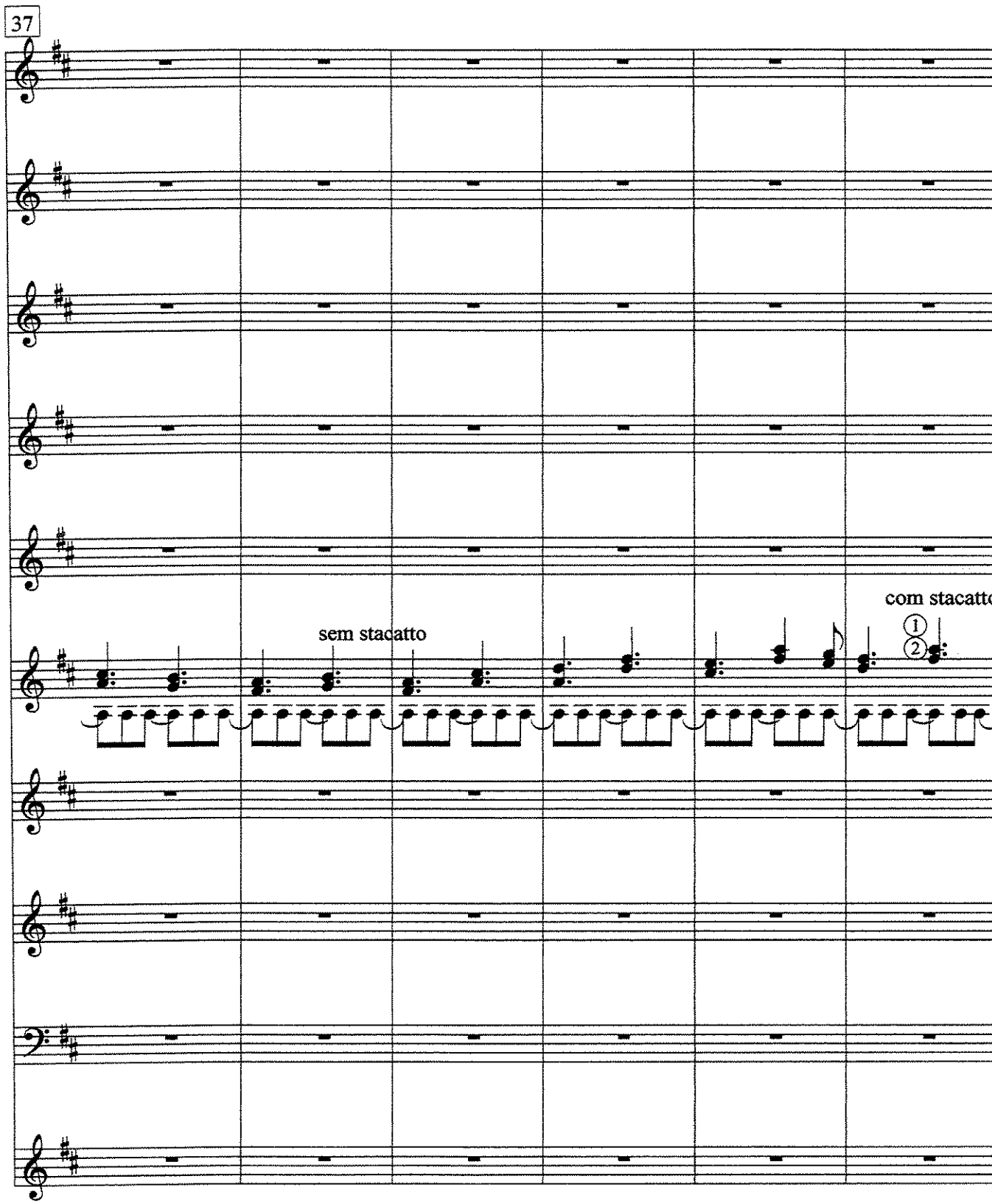

7
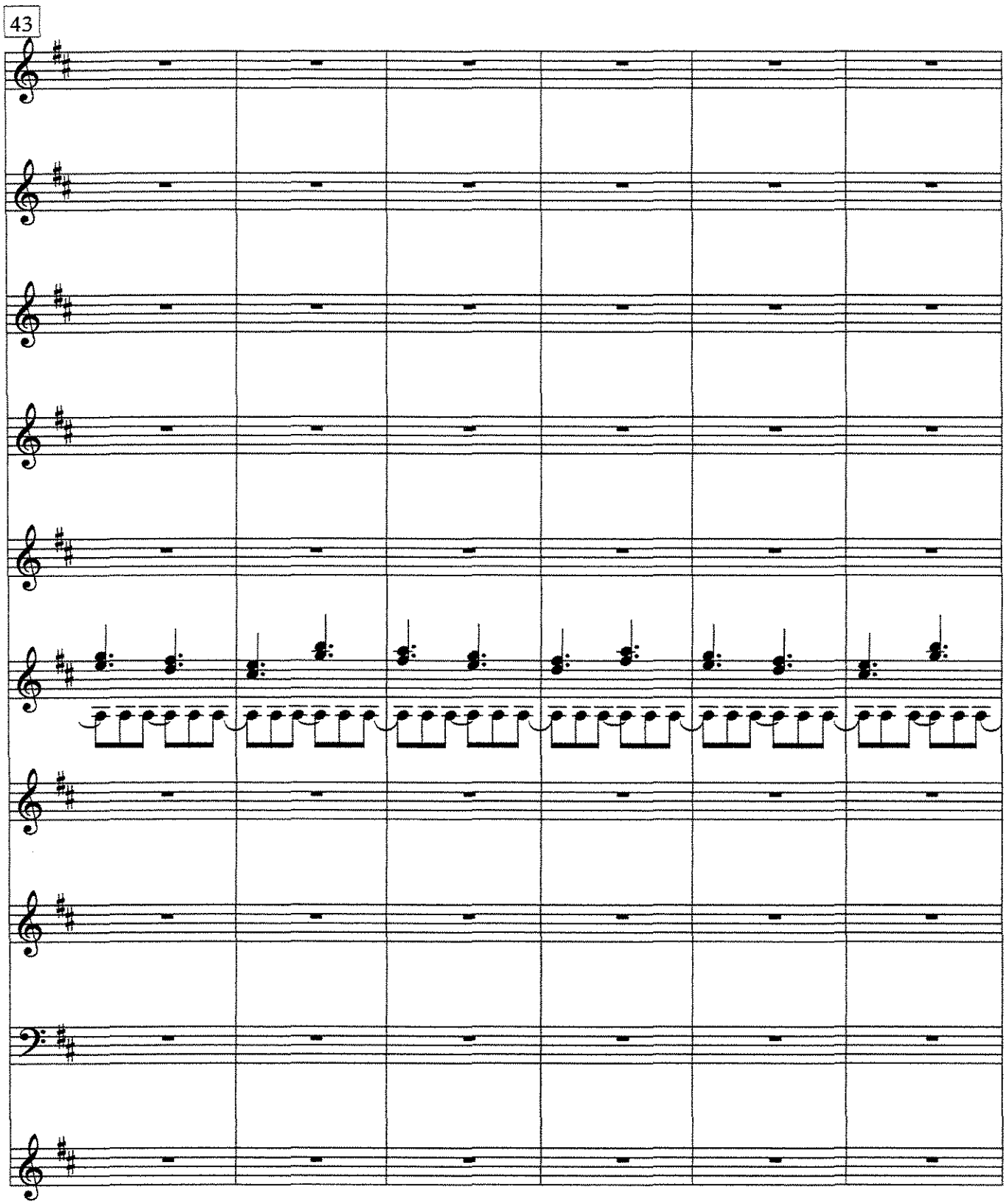

13
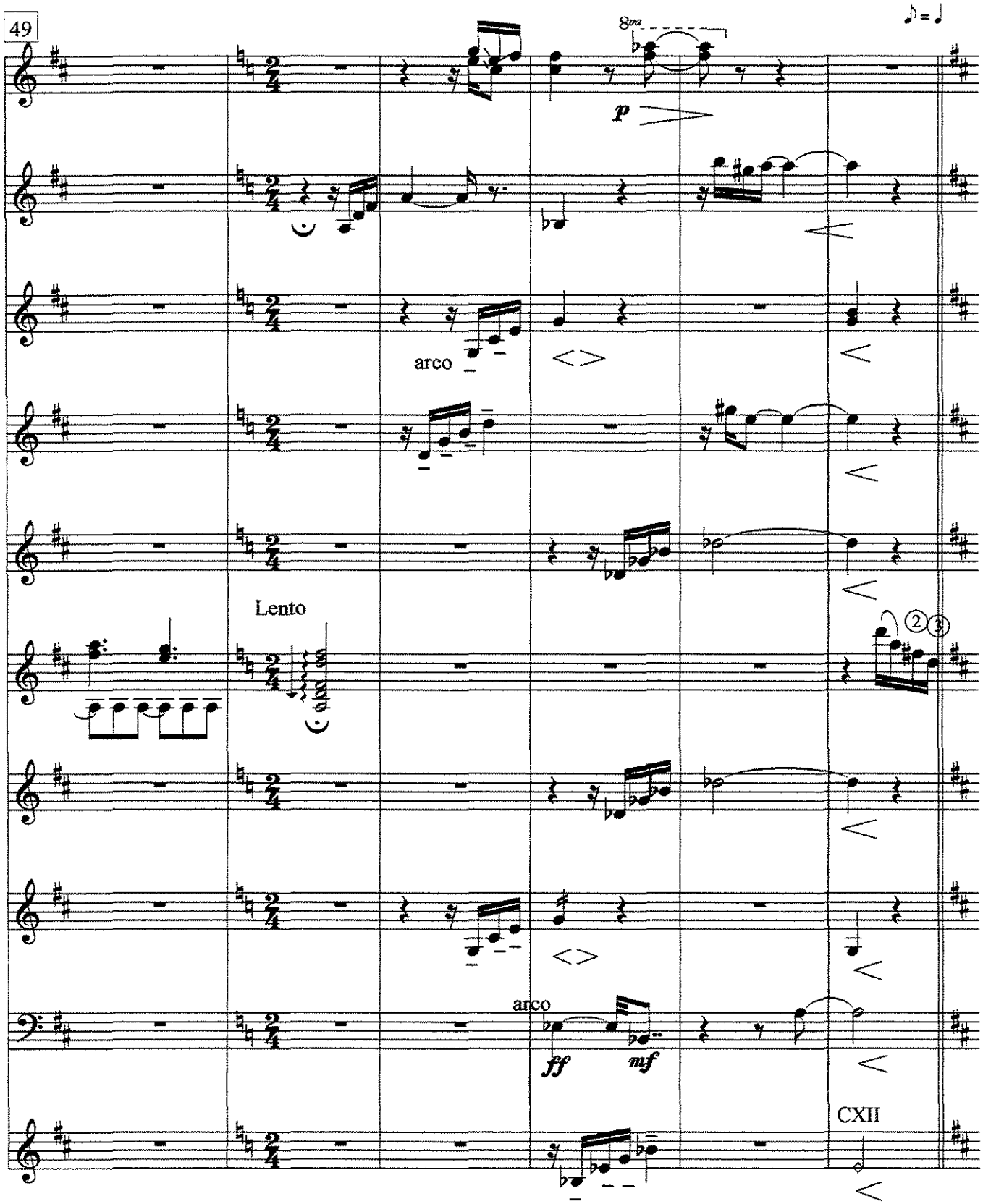

19
1.
2.
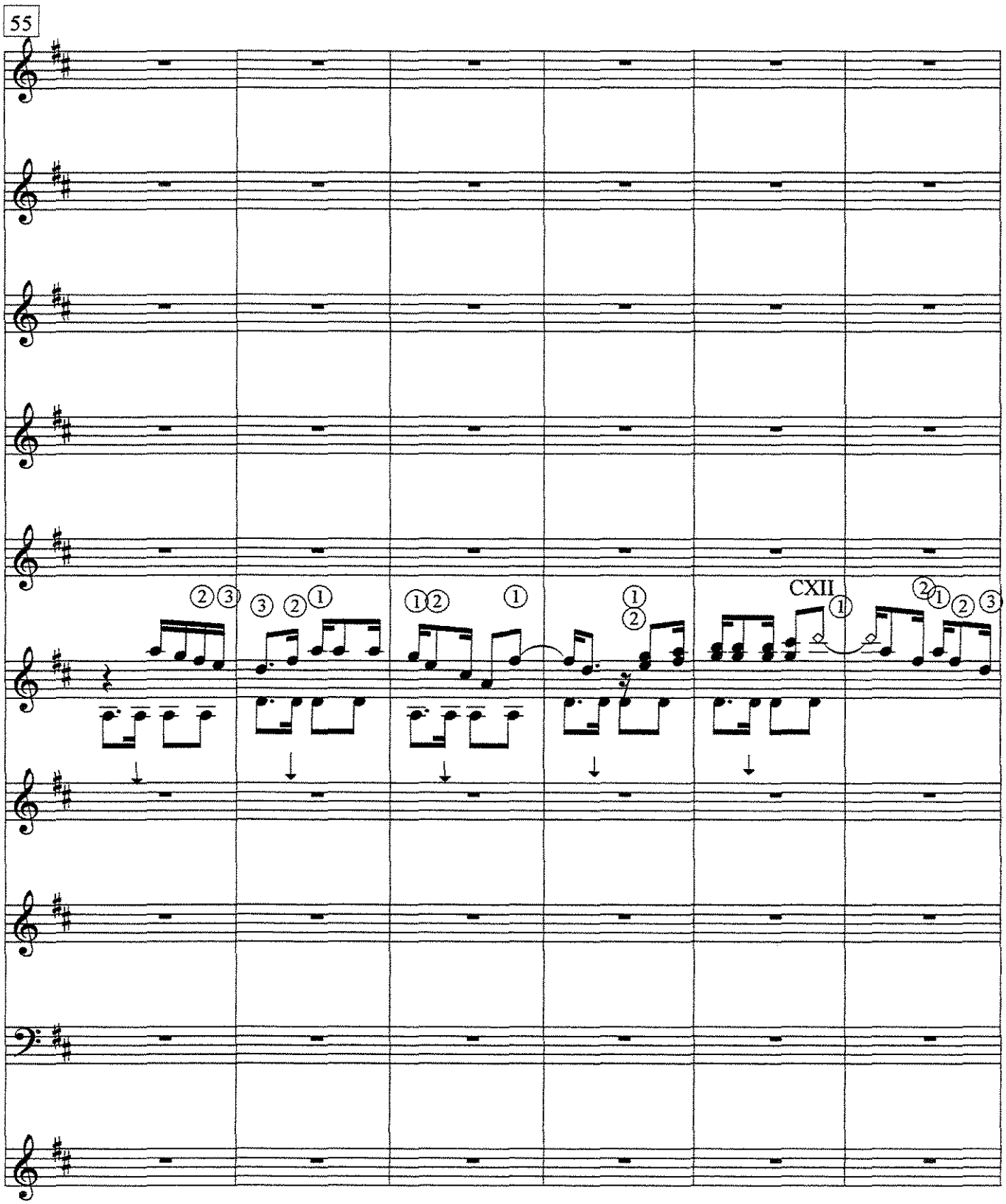

25
1.
2.
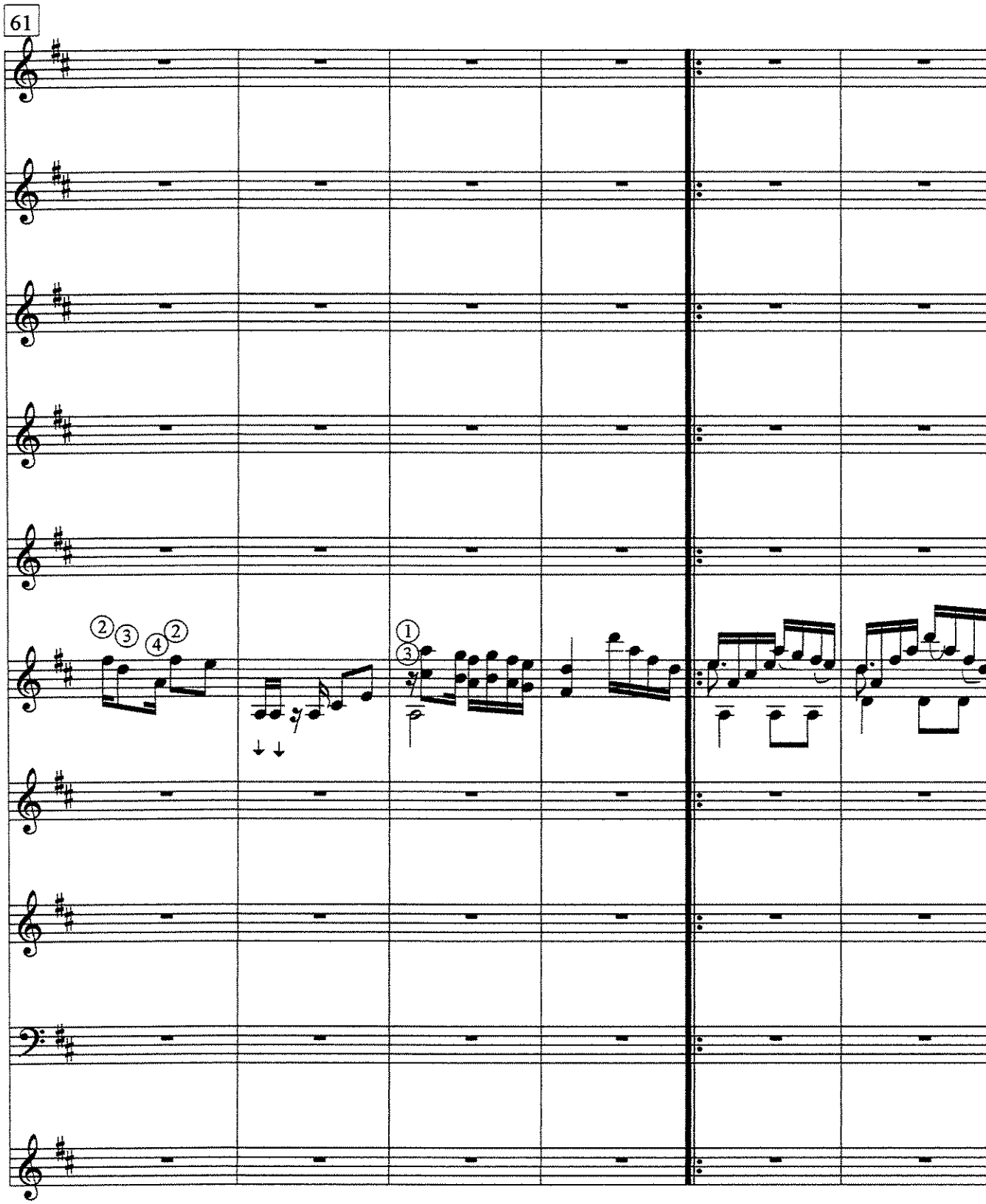

31
com stacatto
②
③
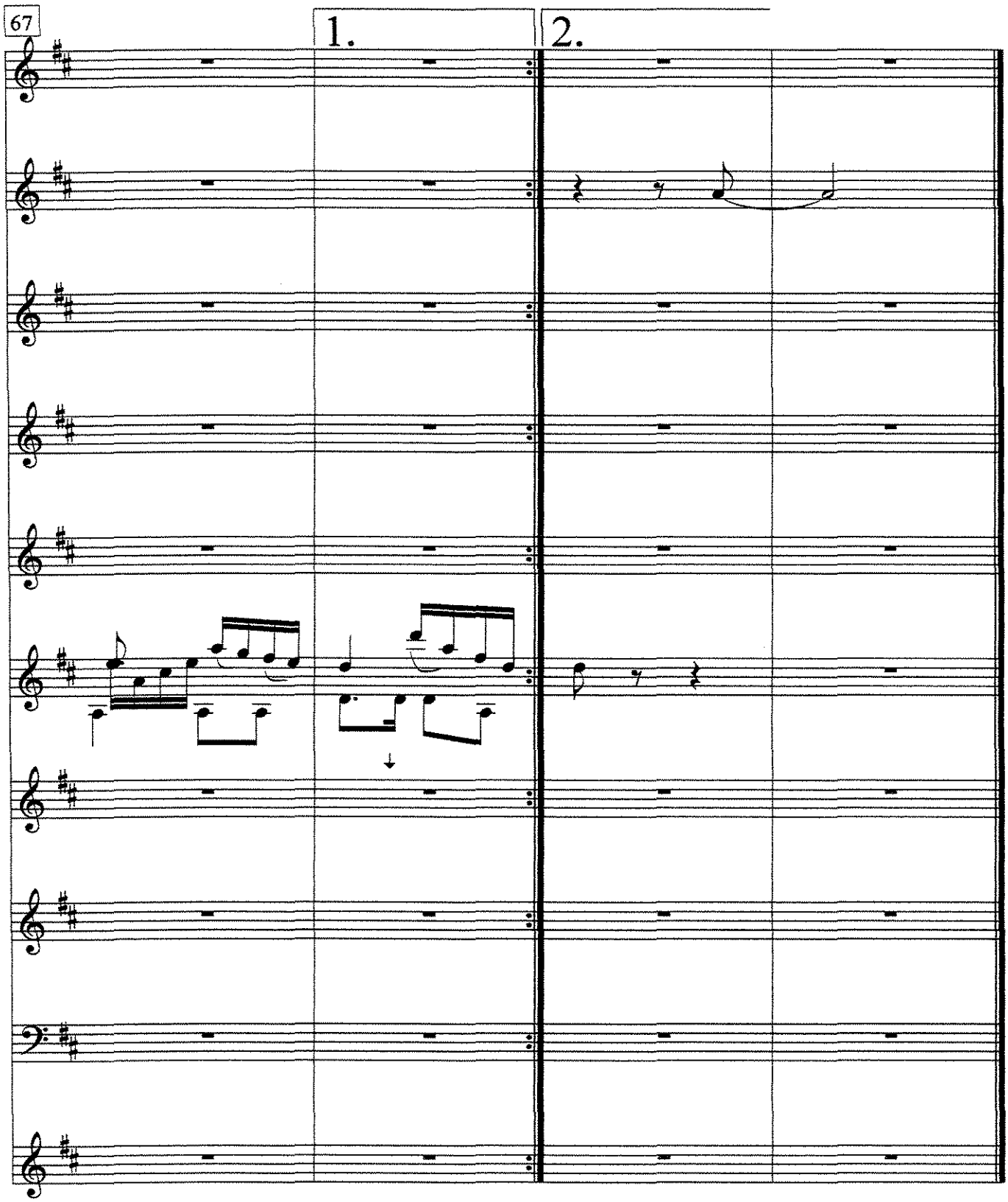

37
sem stacatto
com stacatto
1
2


43

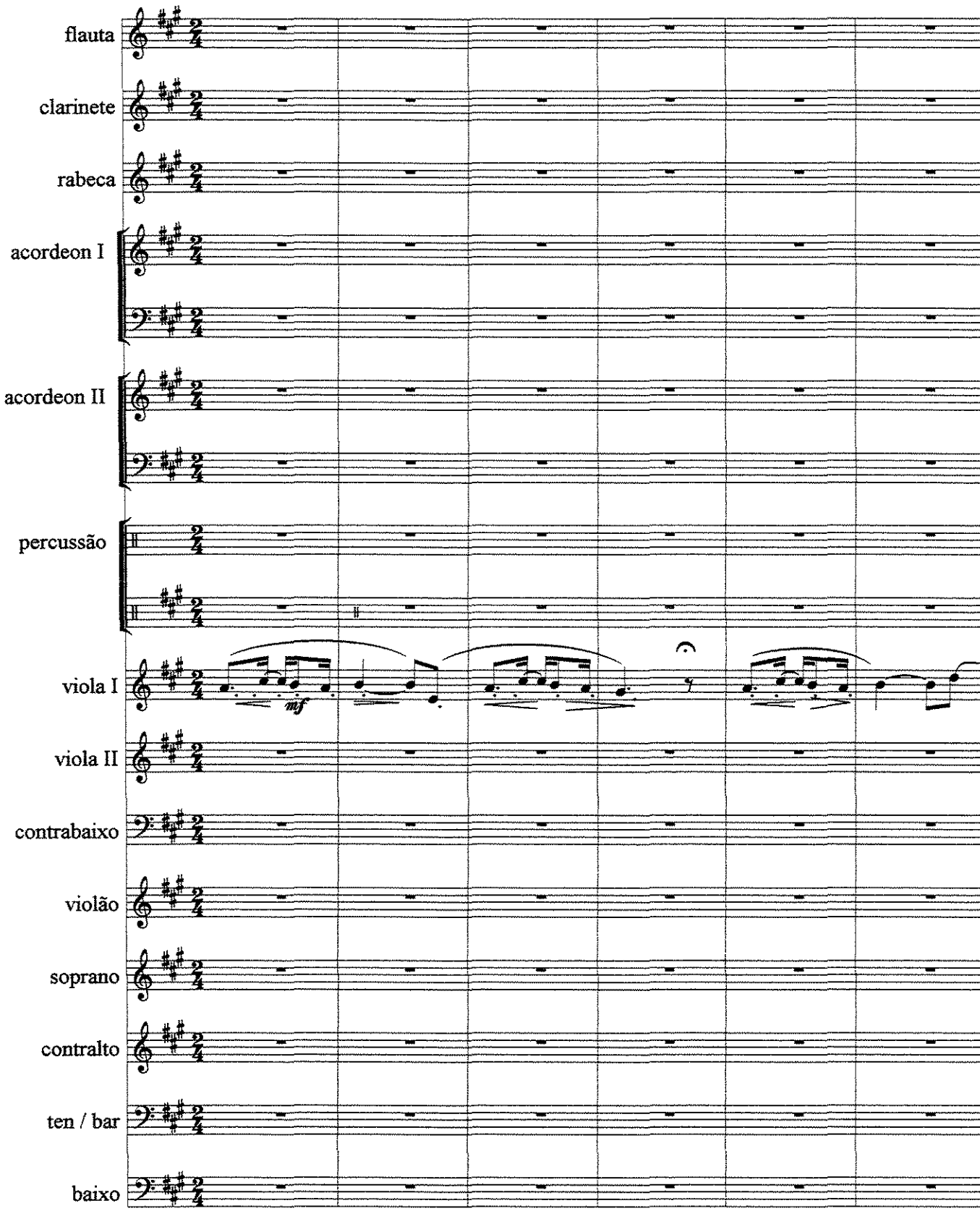

49
8va
p
arco
Lento
2
3
arco
ff
mf
CXII
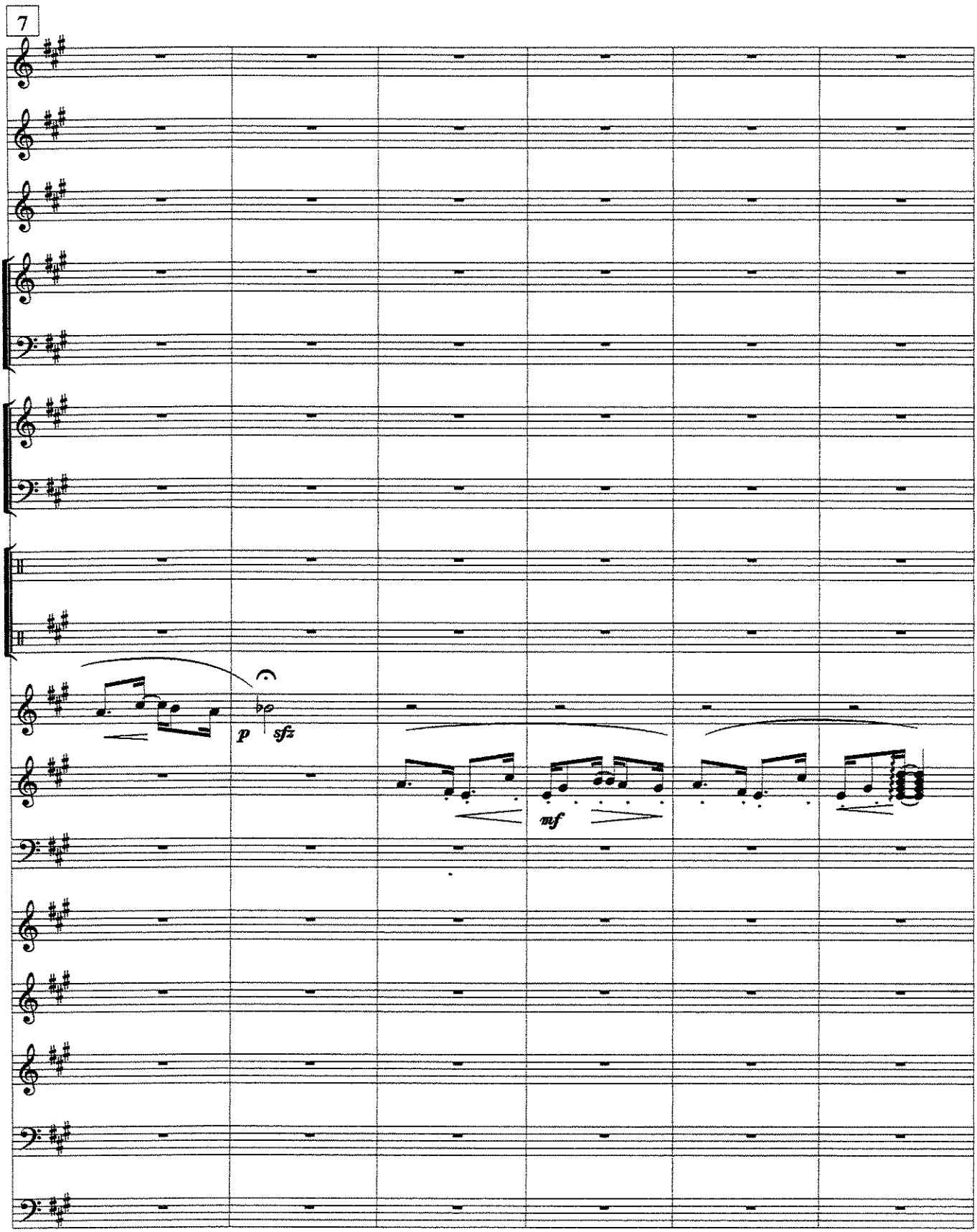

55
CXII
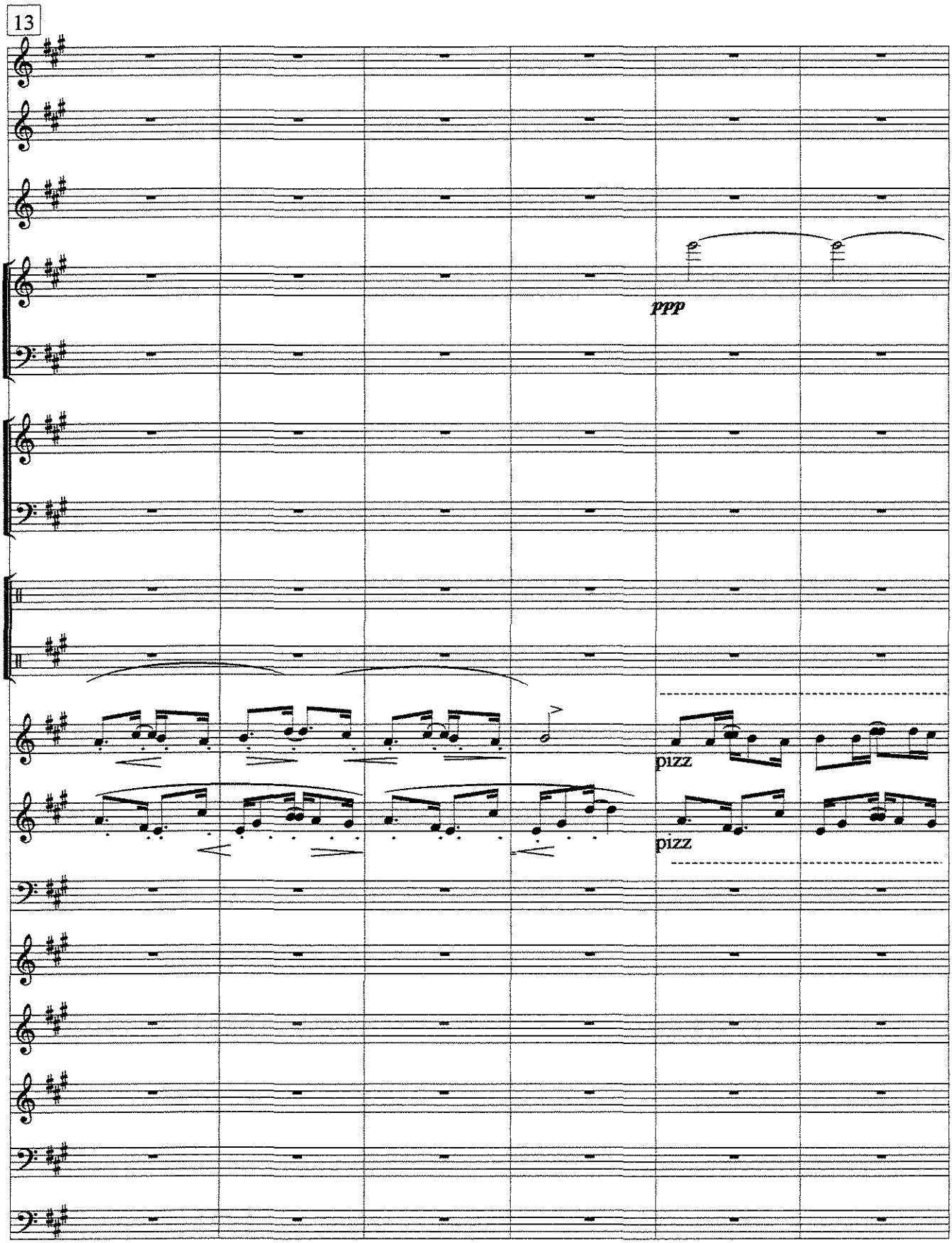

61
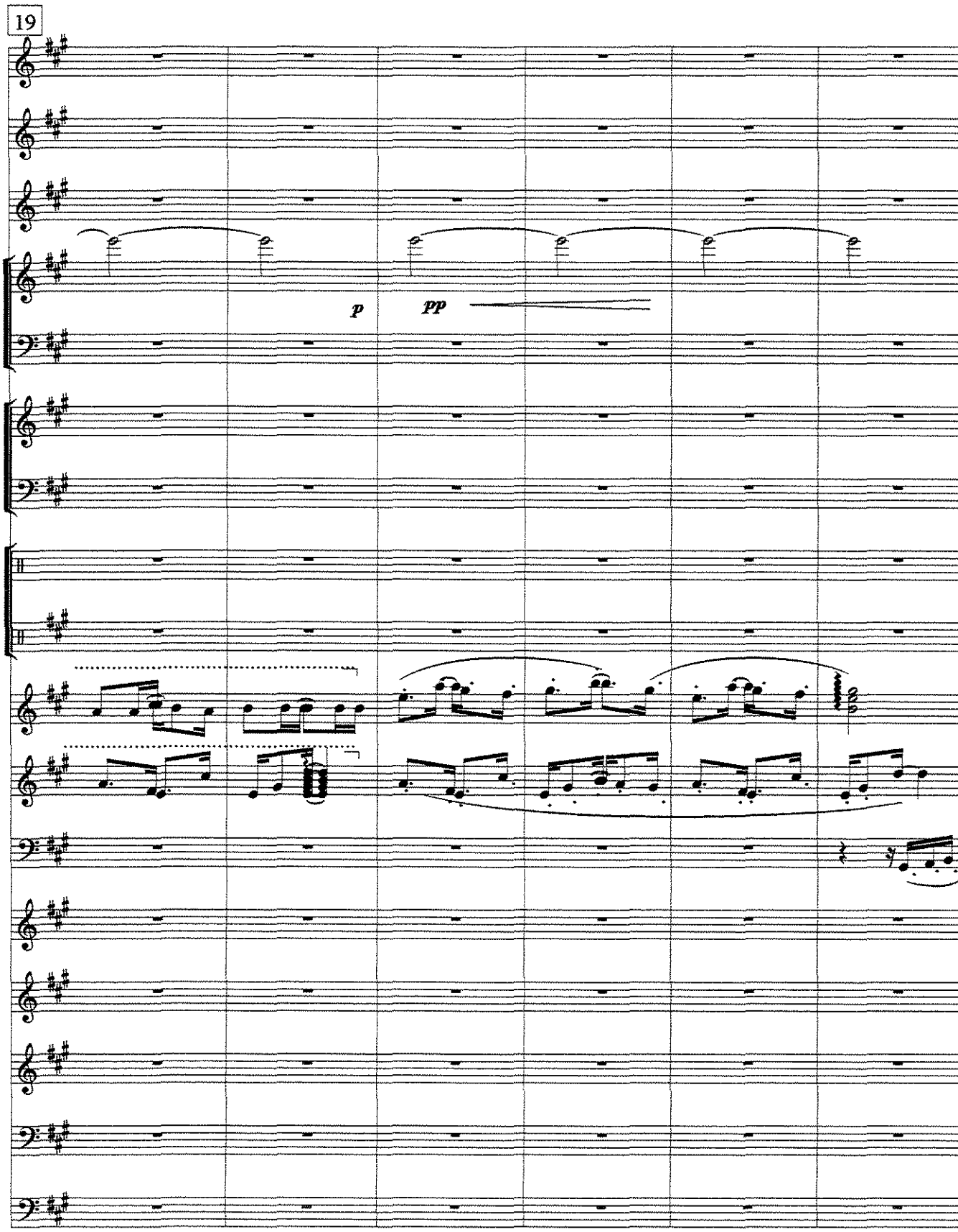

67
1.
2.
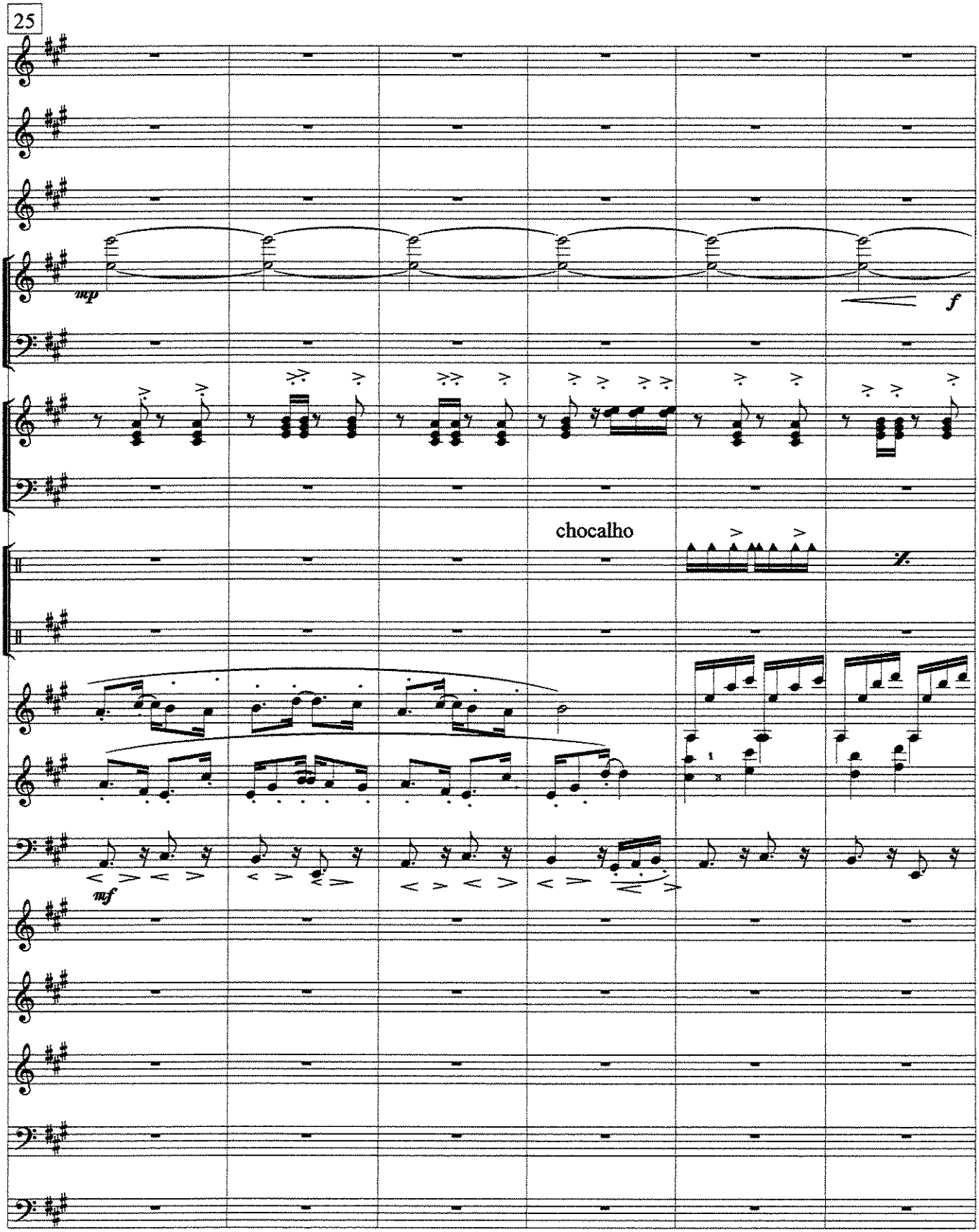
ABERTURA (Caboclos)
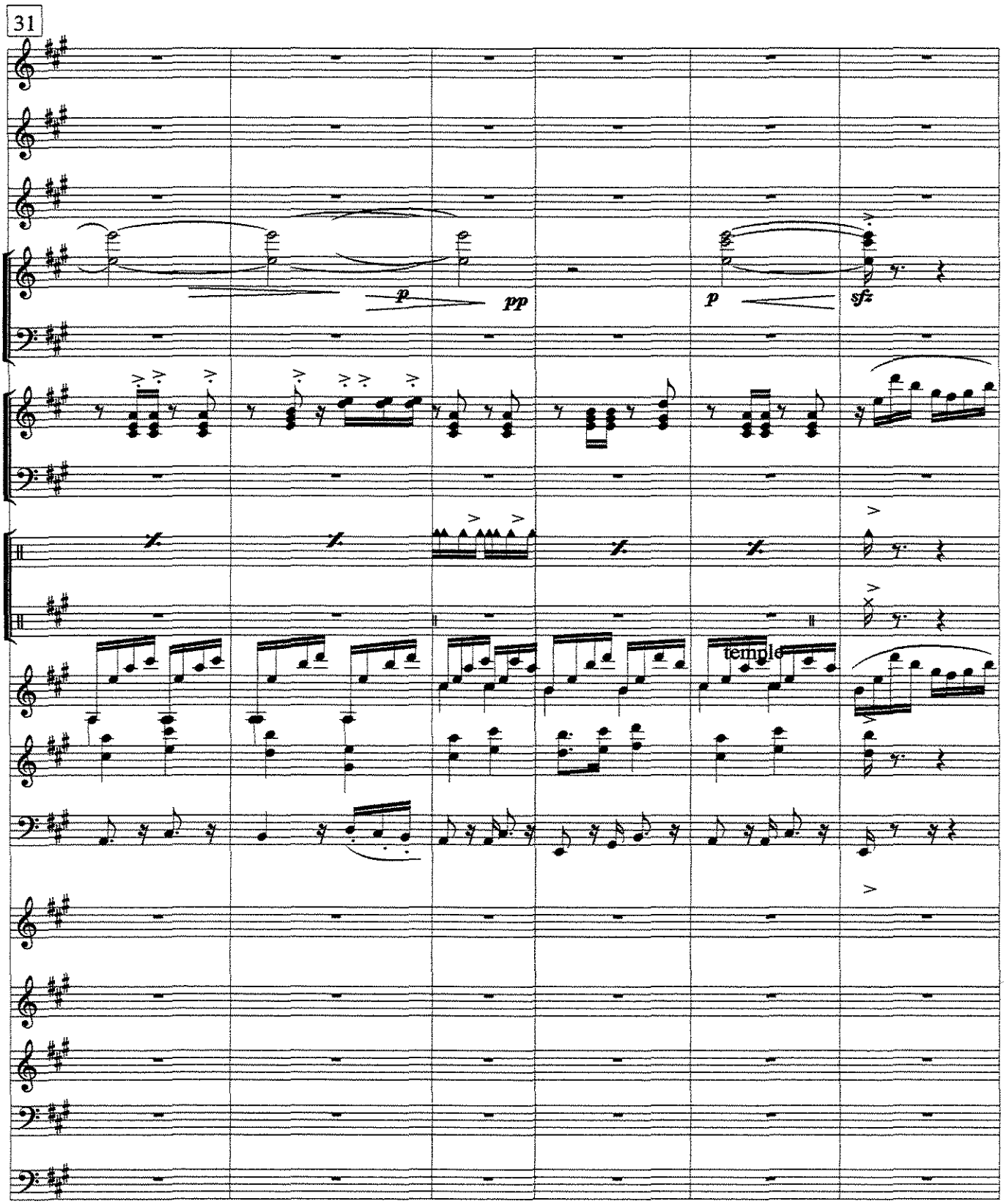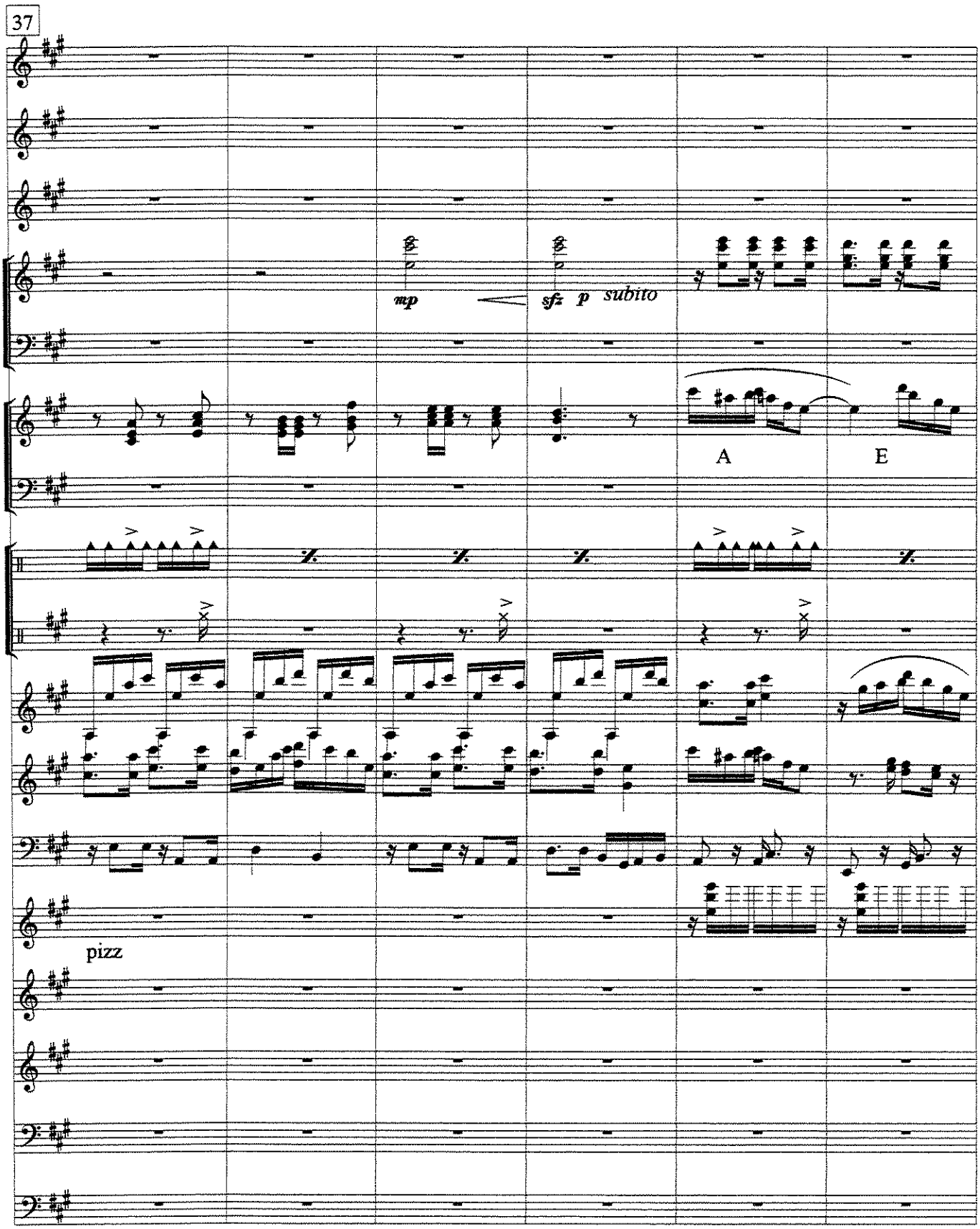



7
p
sfz
mf
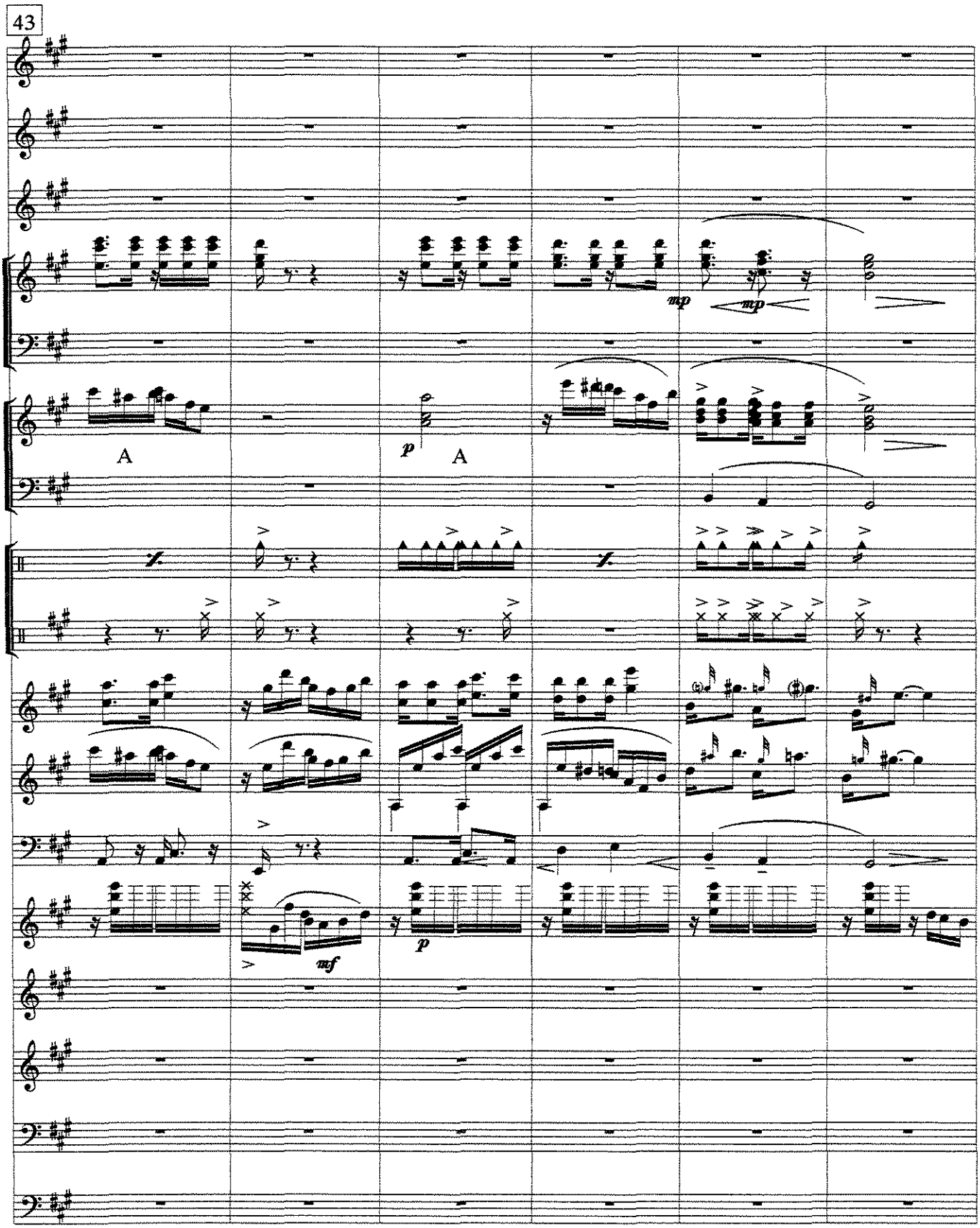

13
ppp
pizz
pizz
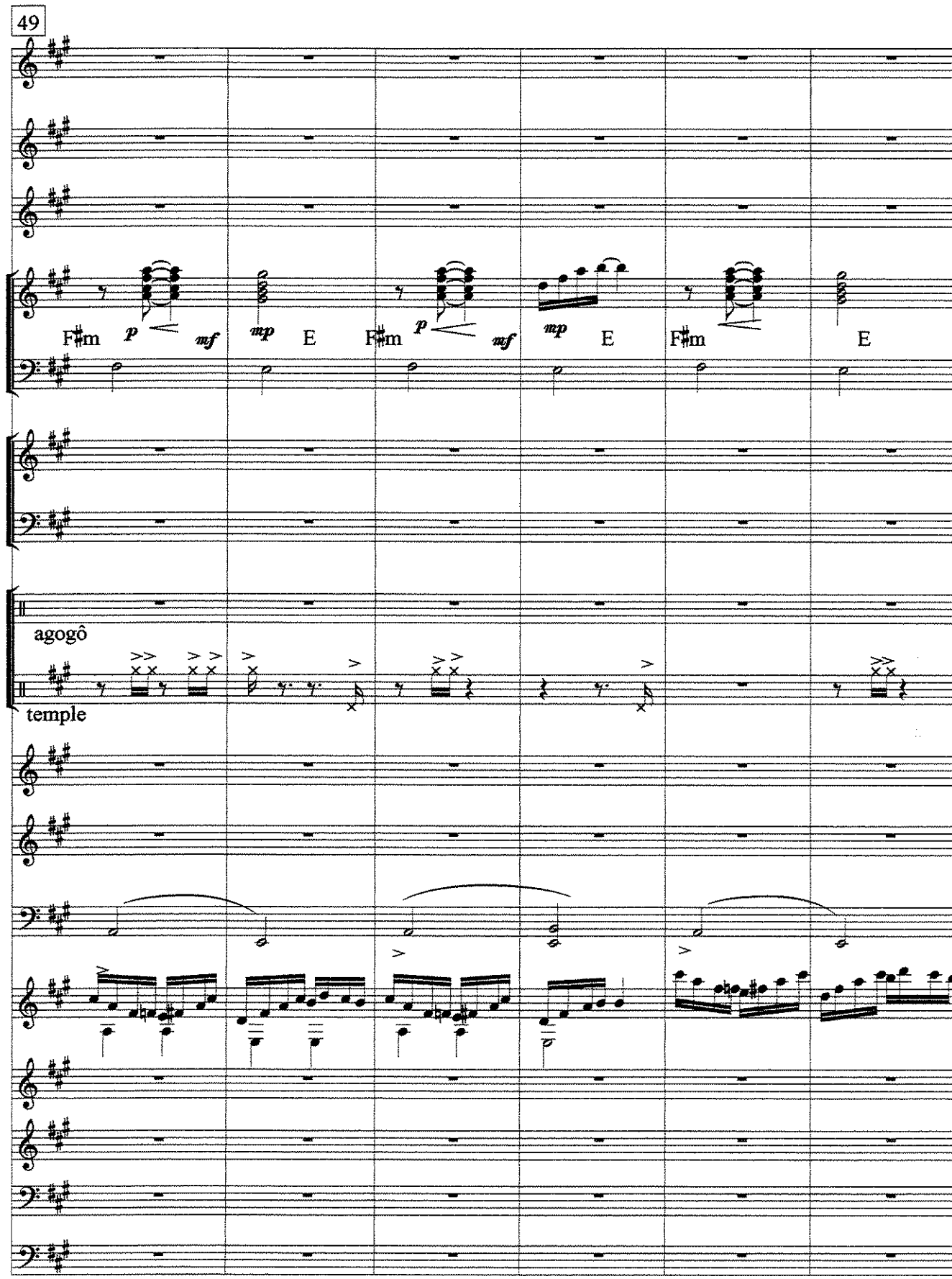

19
p
pp
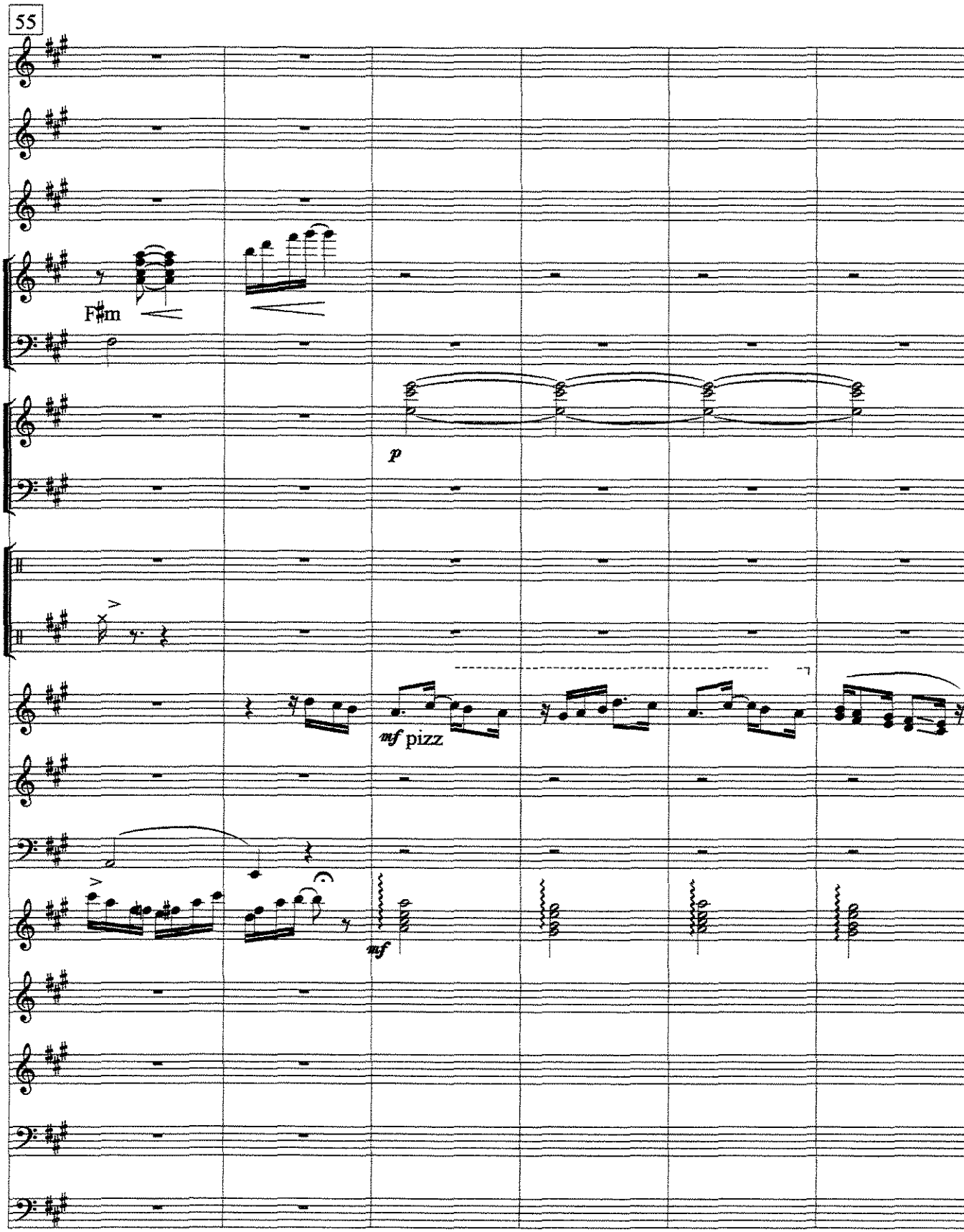

25
mp
f
chocalho
mf
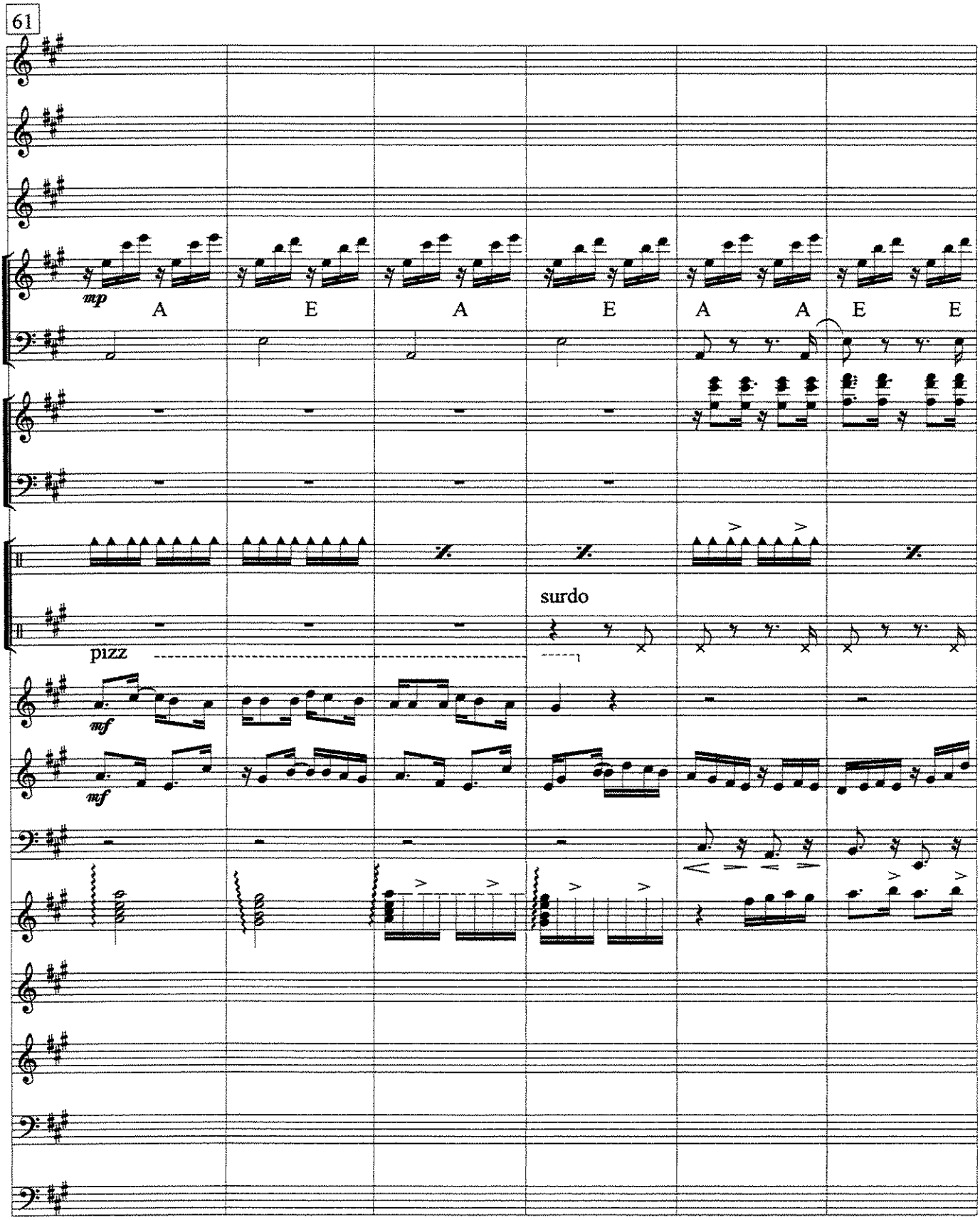

31
p
pp
p
sfz
temple
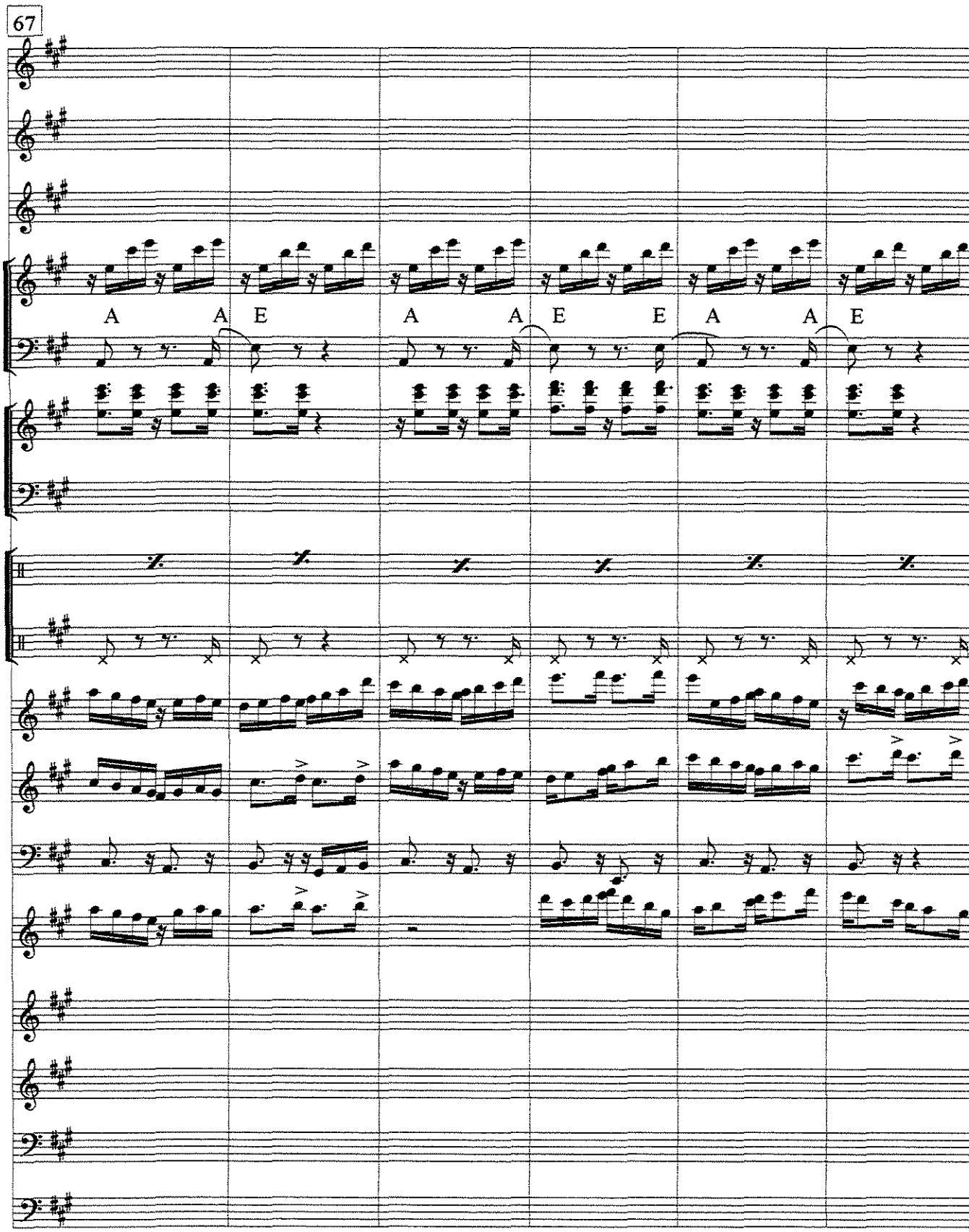

37
mp
sfz p subito
A
E
pizz
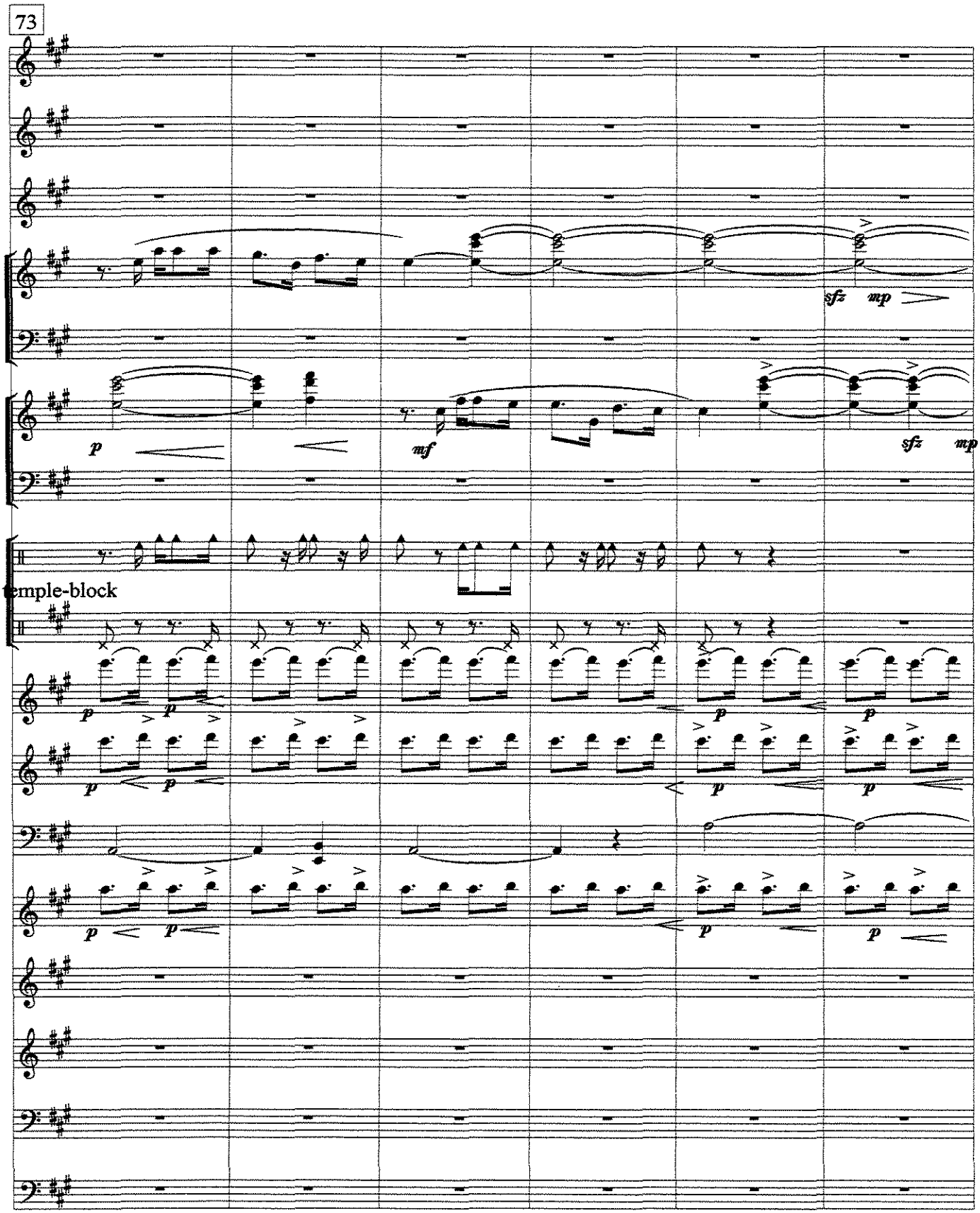

43
mp
mp
A
p
A
mf
p
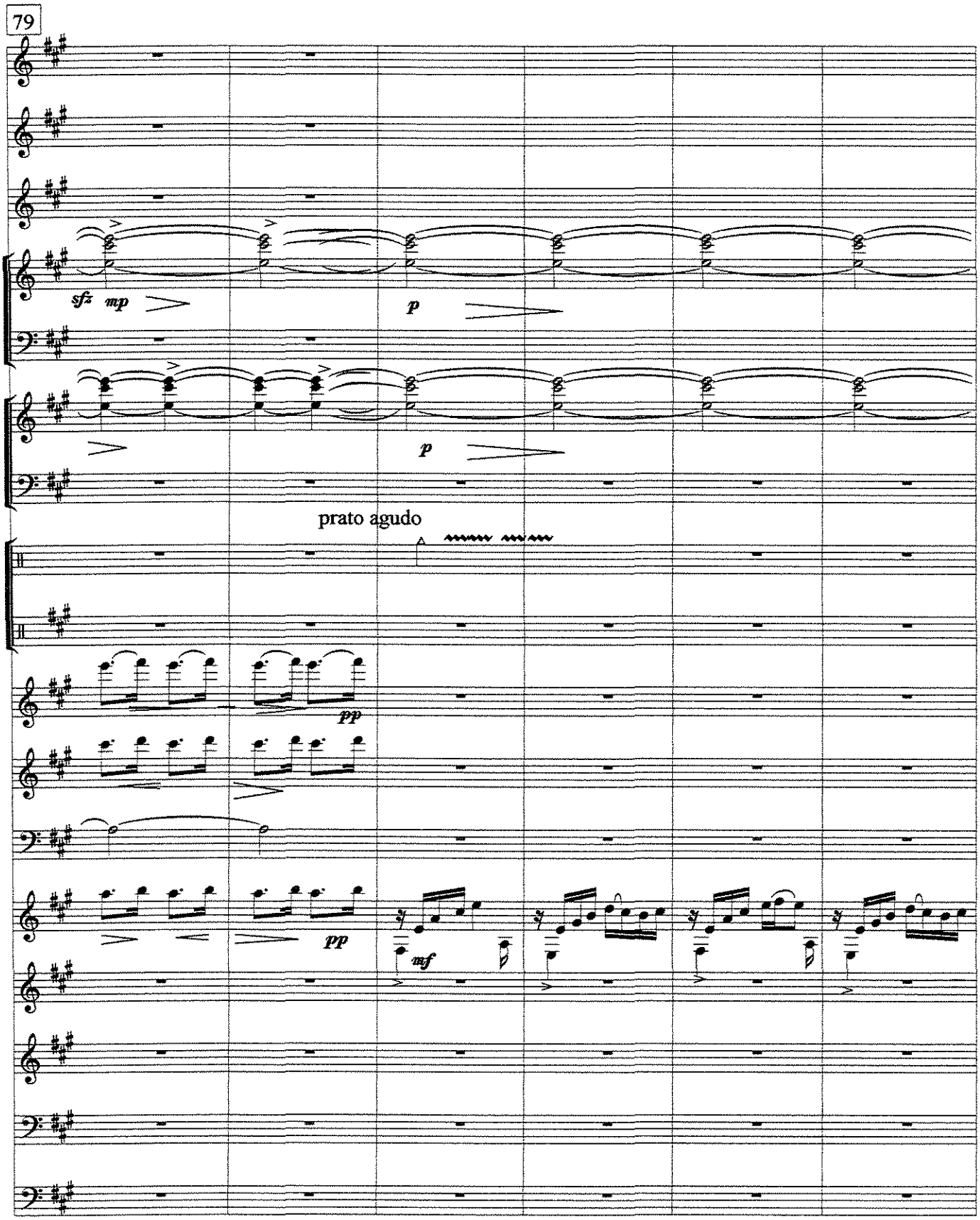

49
F♯m
p
mf
mp
E
F♯m
p
mf
mp
E
F♯m
E
agogô
temple
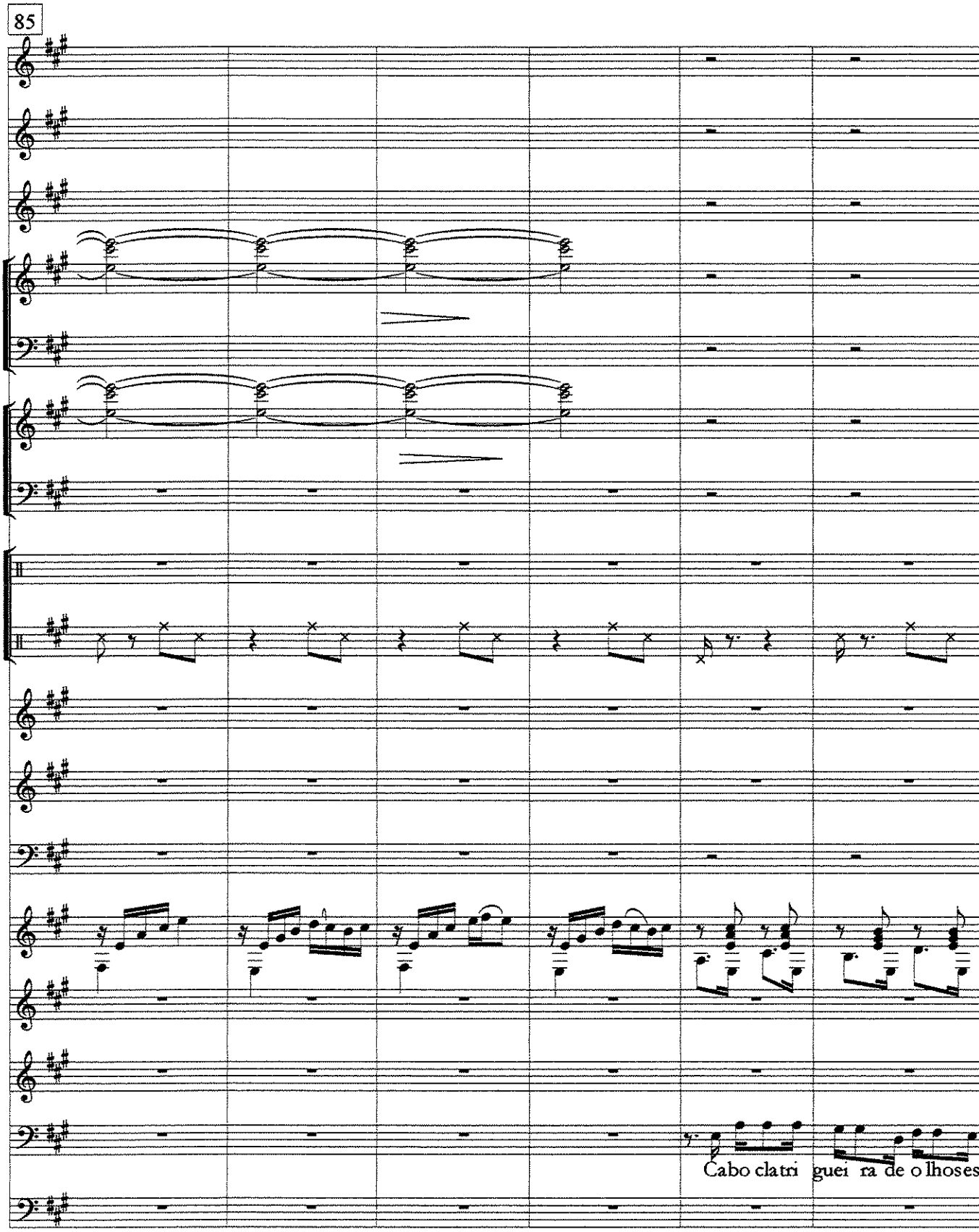

55
F♯m
p
mf pizz
mf
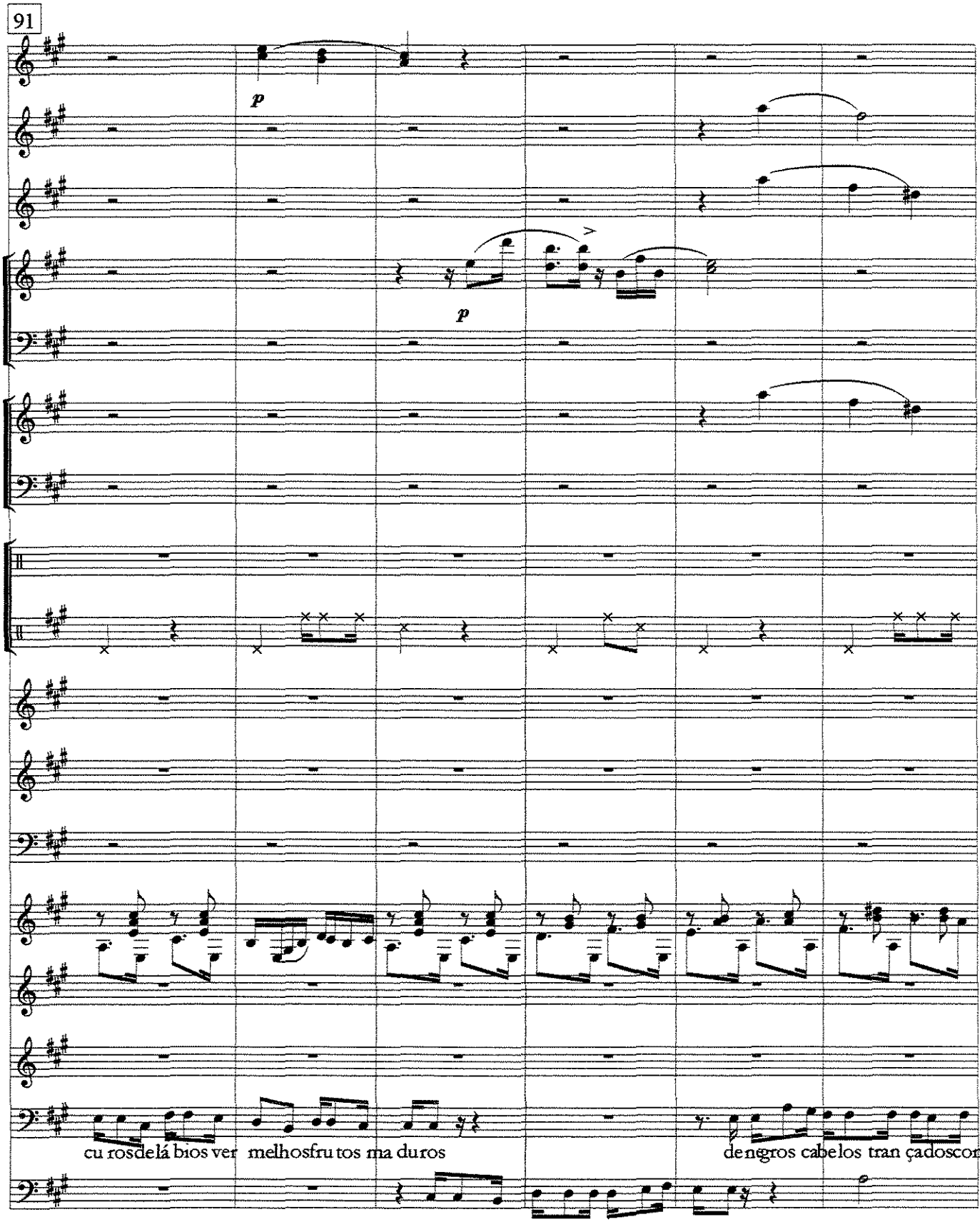

61
mp
A
E
A
E
A
A
E
E
surdo
pizz
mf
mf
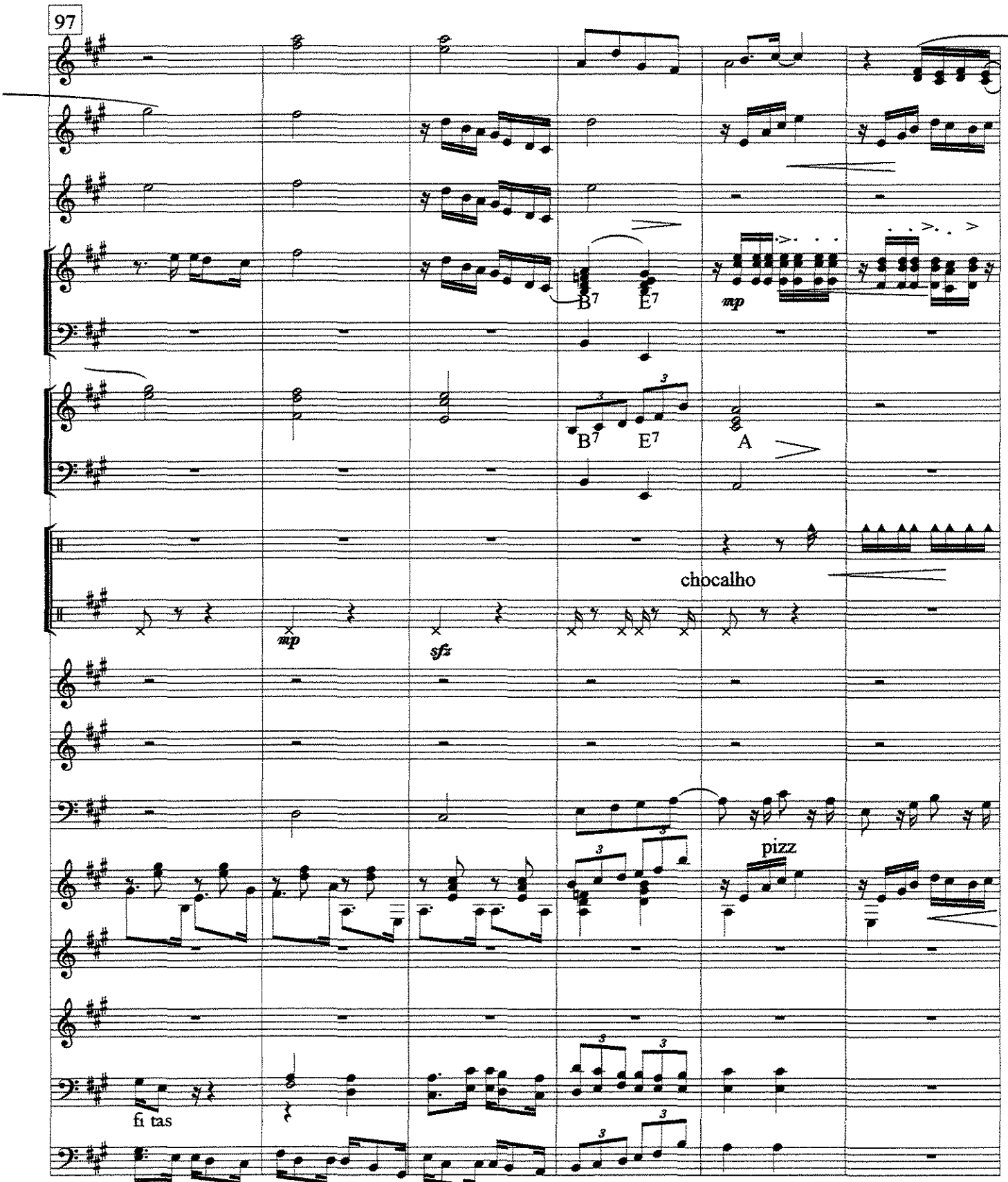

67
A A E A A E E A A E
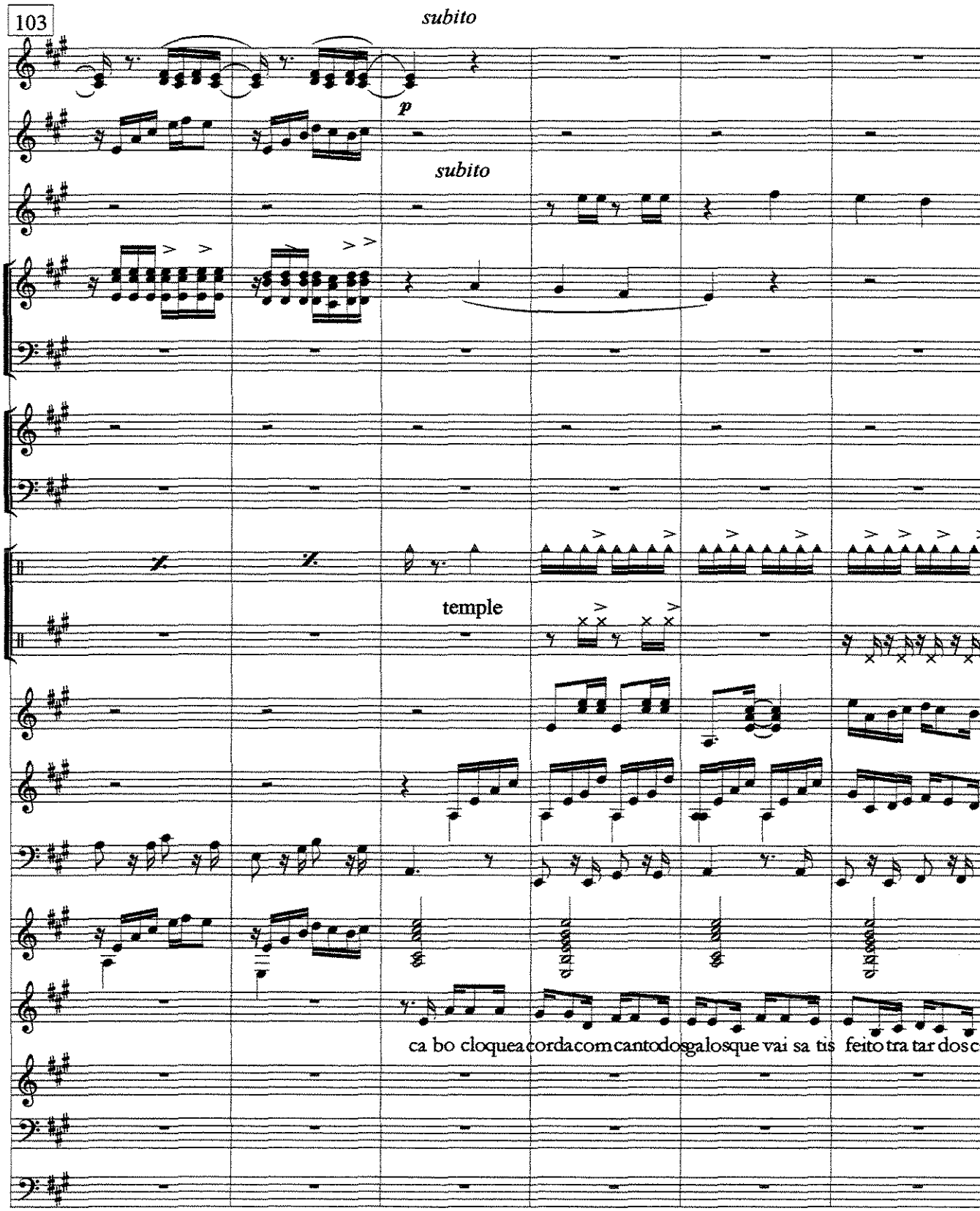

73
sfz mp
p
mf
sfz mp
emple-block
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
p
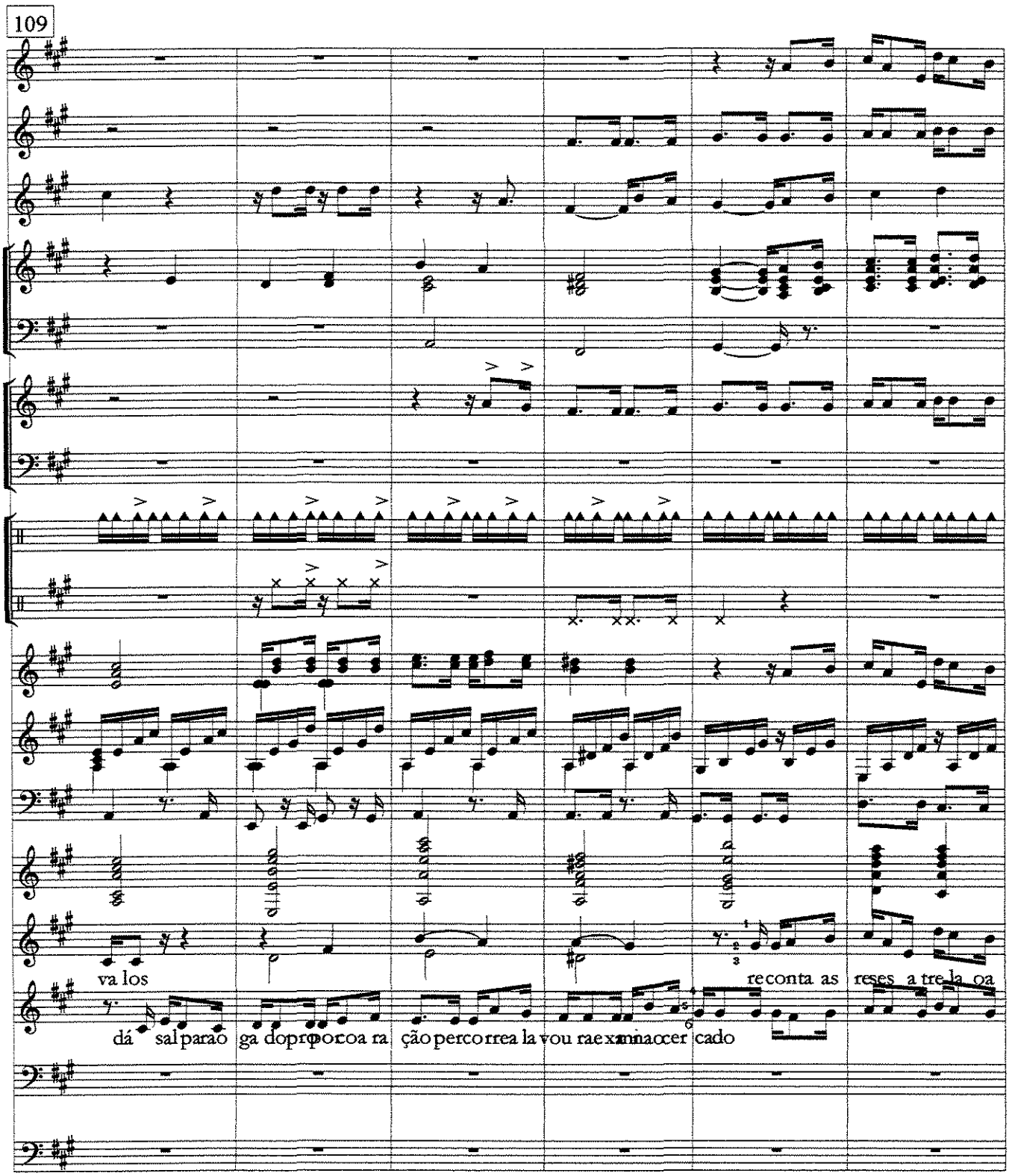

79
sfz
mp
p
p
prato agudo
pp
pp
mf
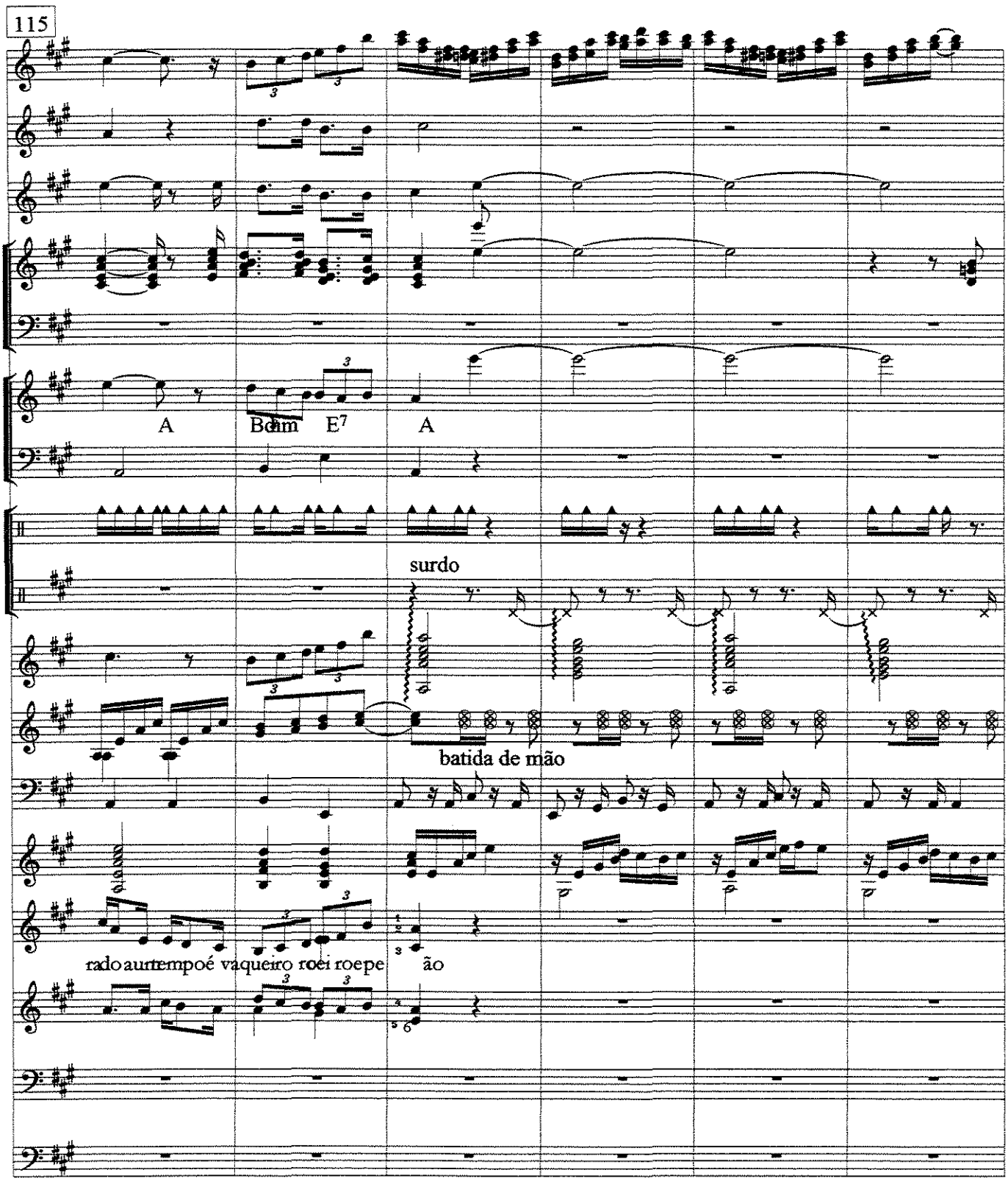

85
Cabo clatri guei ra de o lhoses
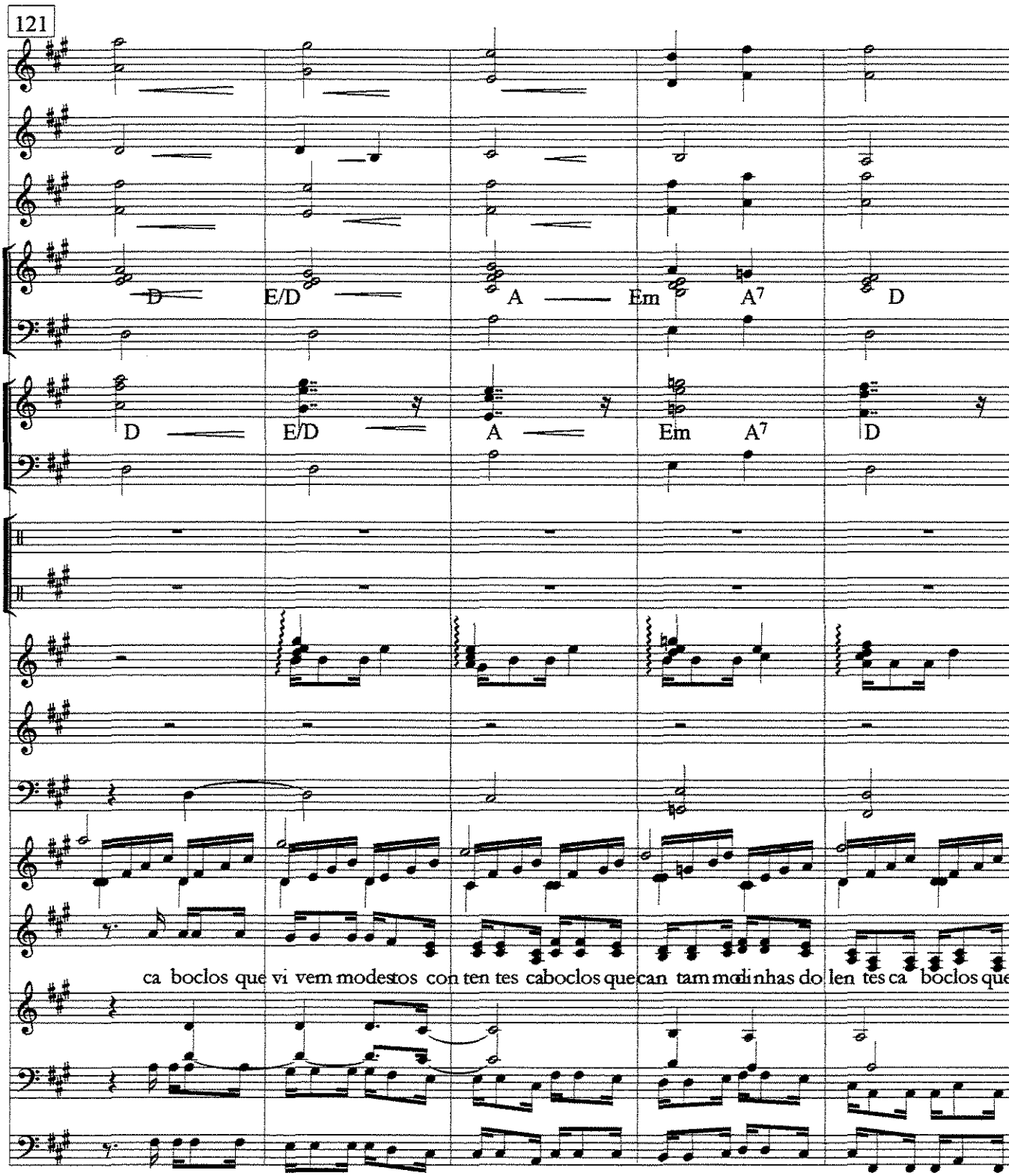

91
p
p
cu rosdelá bios ver melhosfru tos ma duros
de ngros cabe los tran çadoscom
sim ples nos mo dosmodes ta nas ves tes
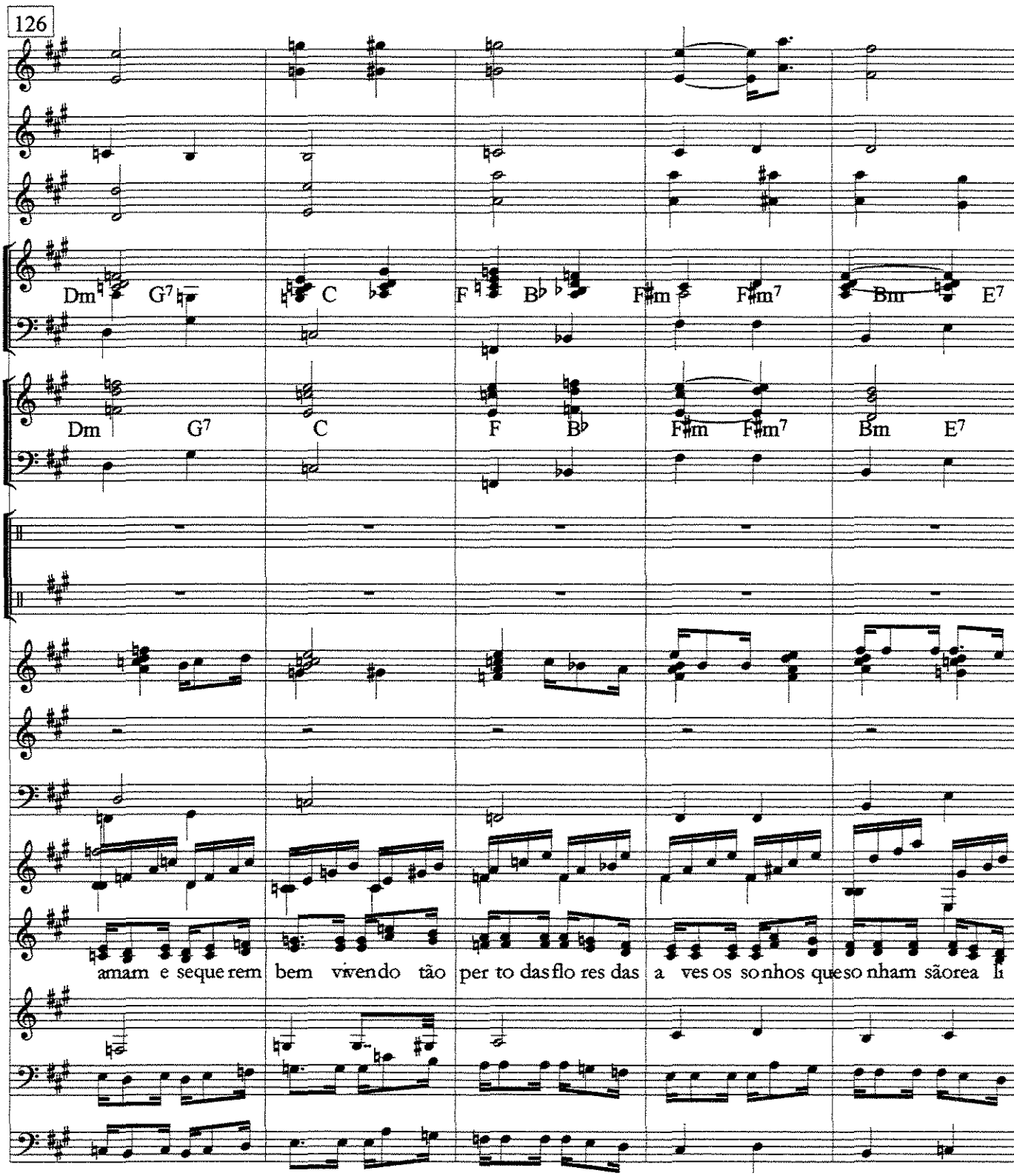

97
B7
E7
mp
B7
E7
A
chocalho
mp
sfz
pizz
fi tas
que se tor na aindarnaischi quee boni ta sea caso seen fei ta com flores sil ves tres
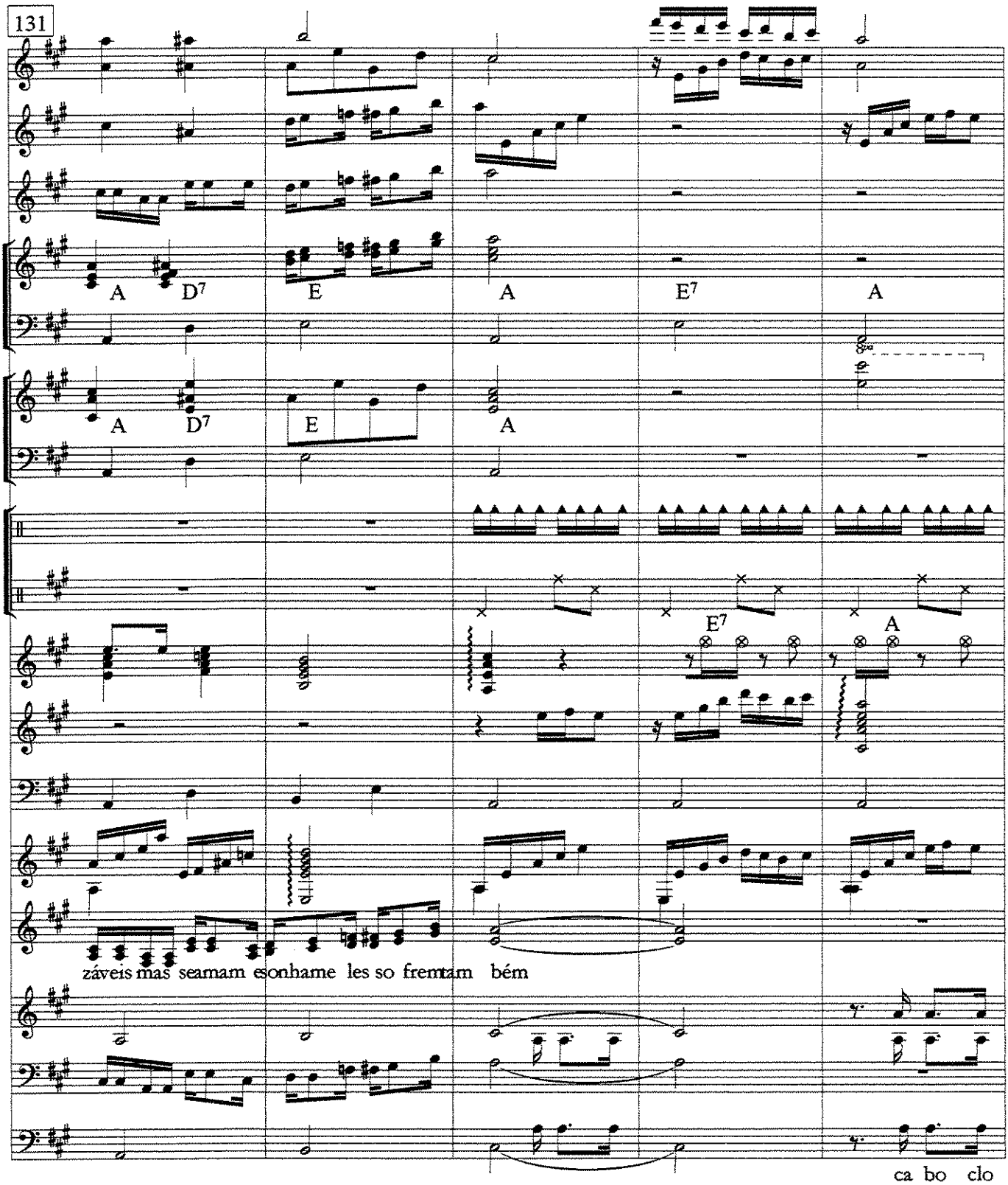

103
subito
p
subito
temple
ca bo cloquea corda com canto dos galos que vai sa tis feito tra tar dos ca
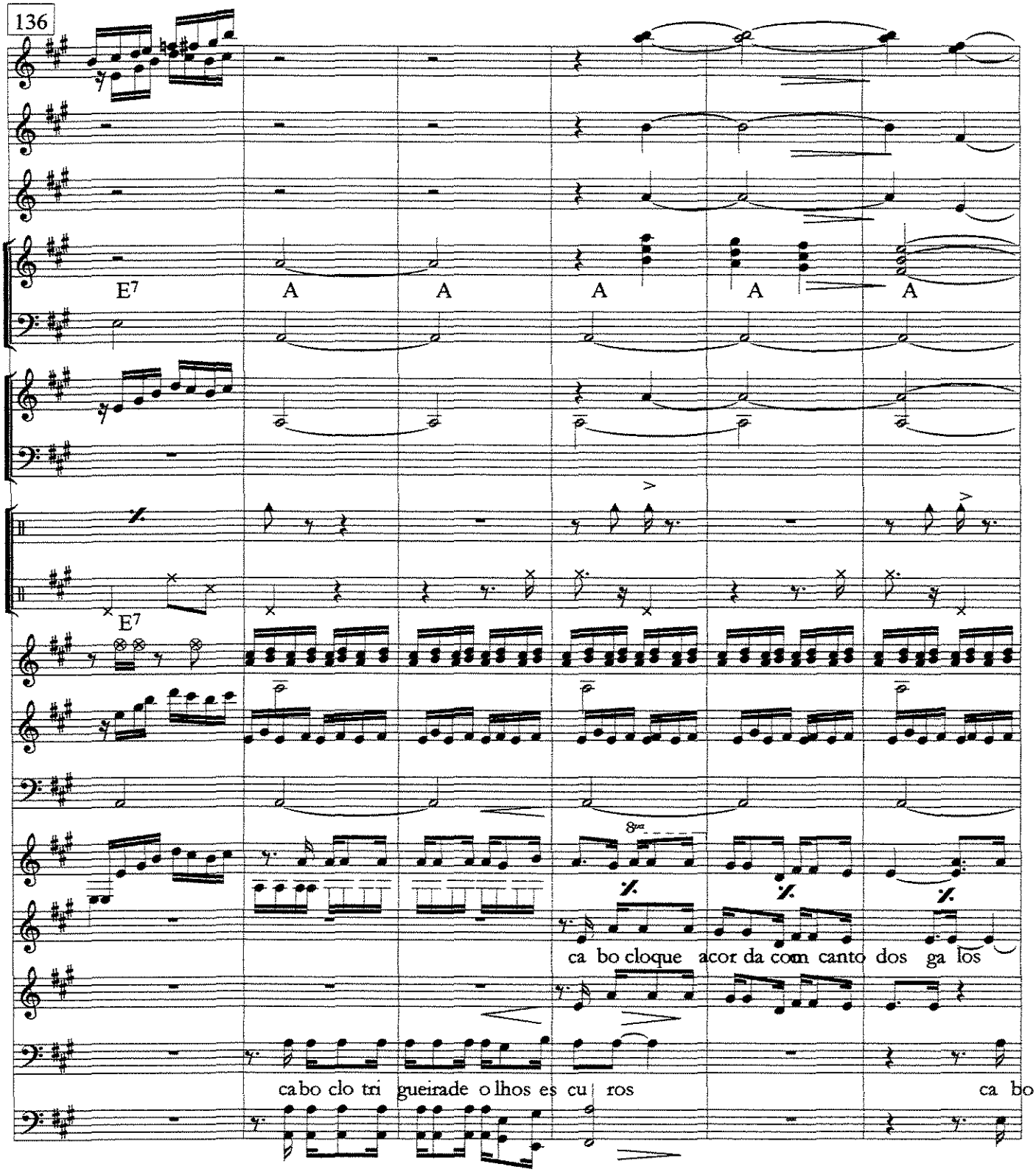

109
va los
dá sal para o ga dor pro cu ra ção per cor rea la vou rae xa mi na cer cado
re con ta as reses a tre la da
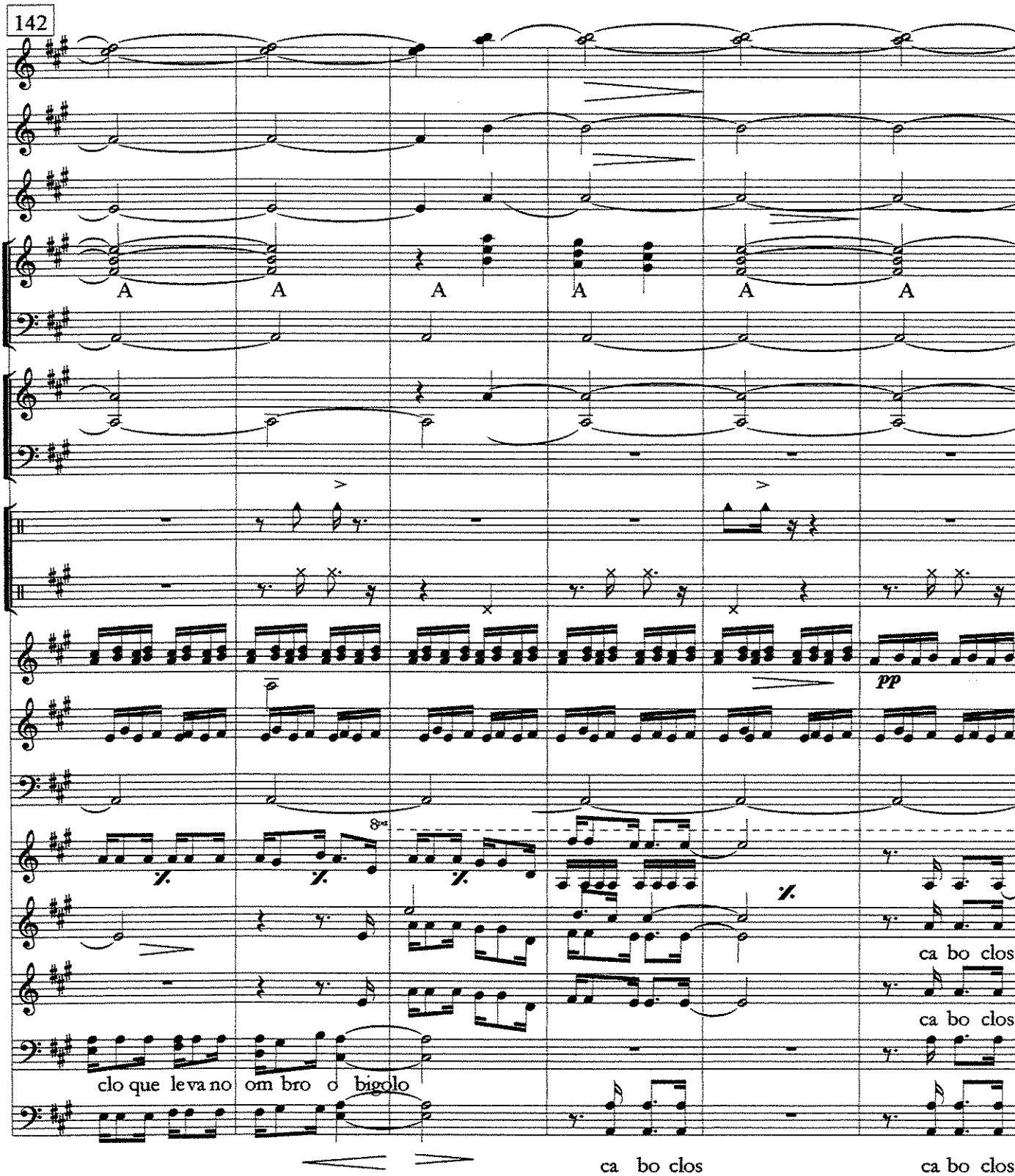

115
A
Bdim
E7
A
surdo
batida de mão
rado aurtempoé vaqueiro roei roepe
ão
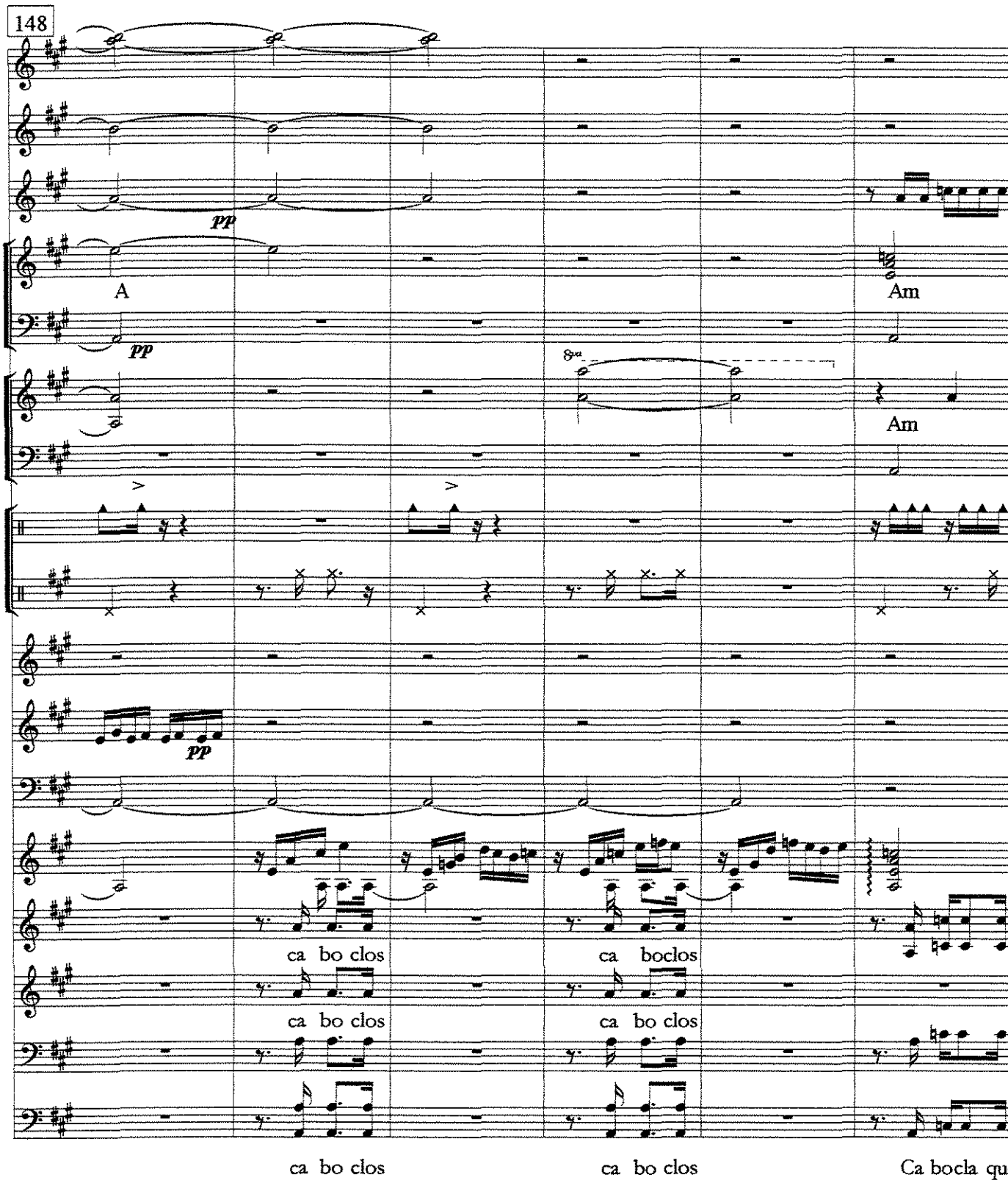

121
D
E/D
A
Em
A7
D
D
E/D
A
Em
A7
D
ca boclos que vi vem modestos con ten tes caboclos que can tam mo li nhas do len tes ca boclos que
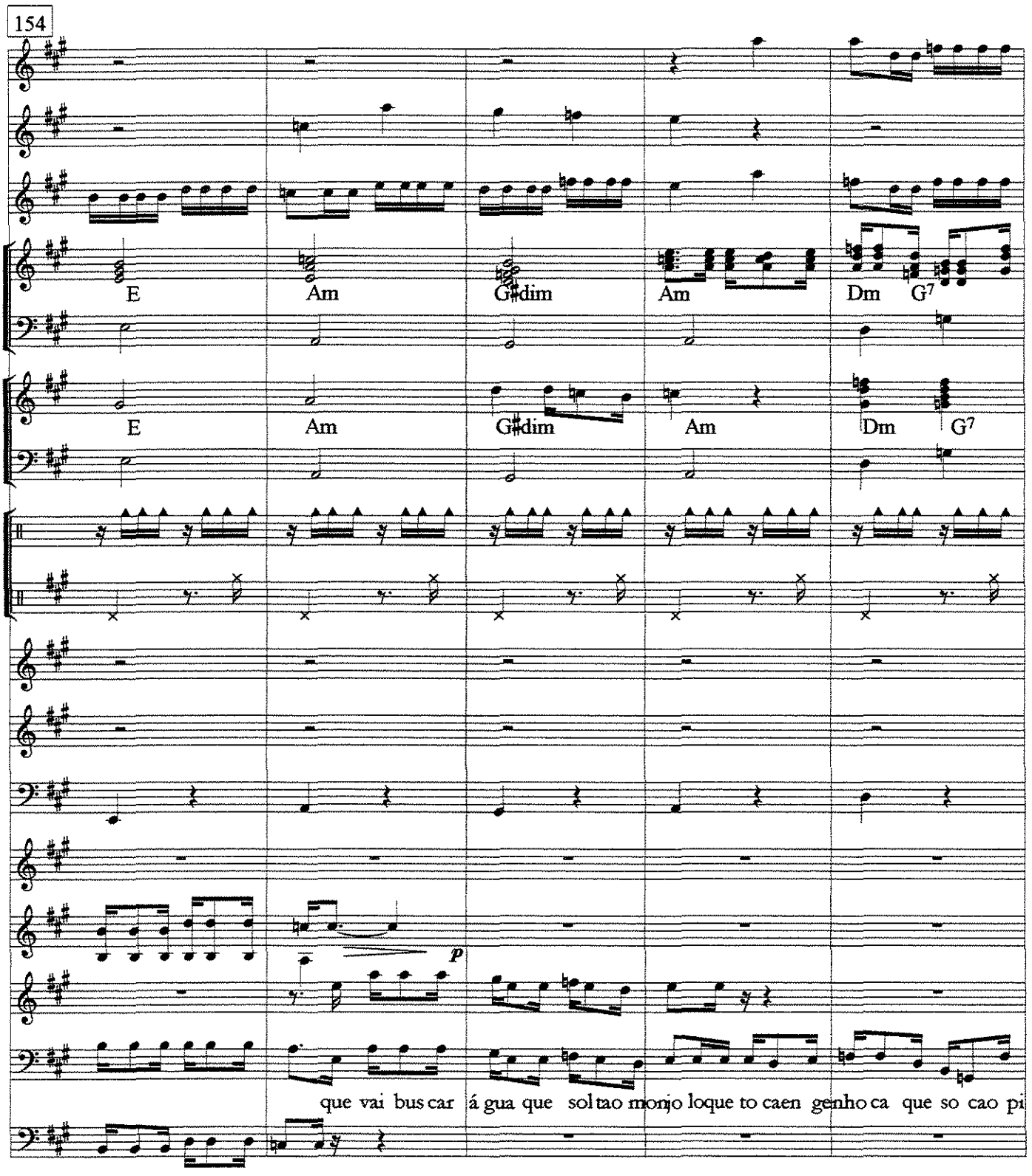

126
Dm G7 C F B♭ F♯m F♯m7 Bm E7
Dm G7 C F B♭ F♯m F♯m7 Bm E7
amam e sequerem bem vivendo tão perto das flores das avessos sonhos que sonham são orea li
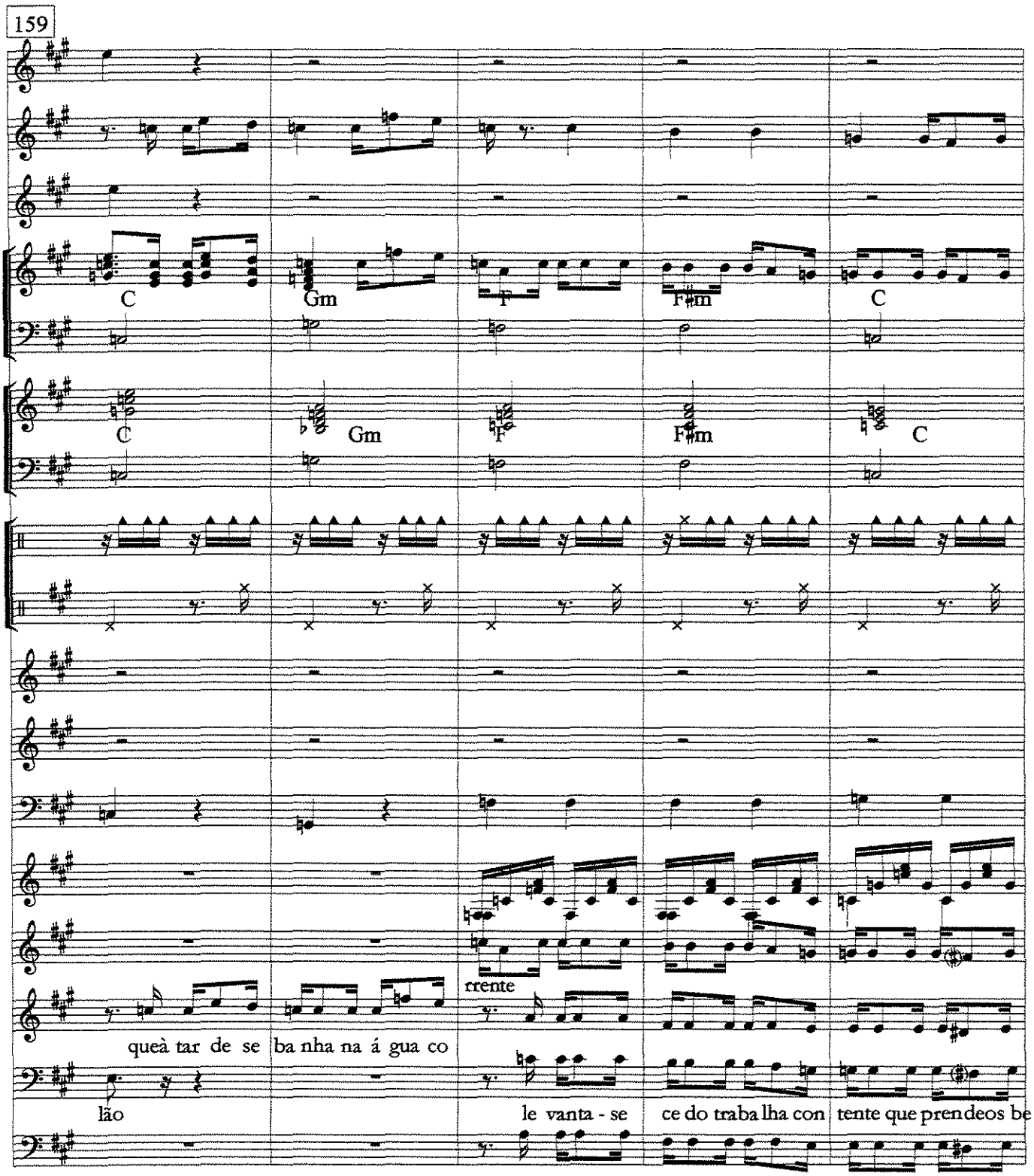

131
A
D7
E
A
E7
A
A
D7
E
A
E7
A
záveis mas seamam esonhame les so fremtam bém
ca bo clo
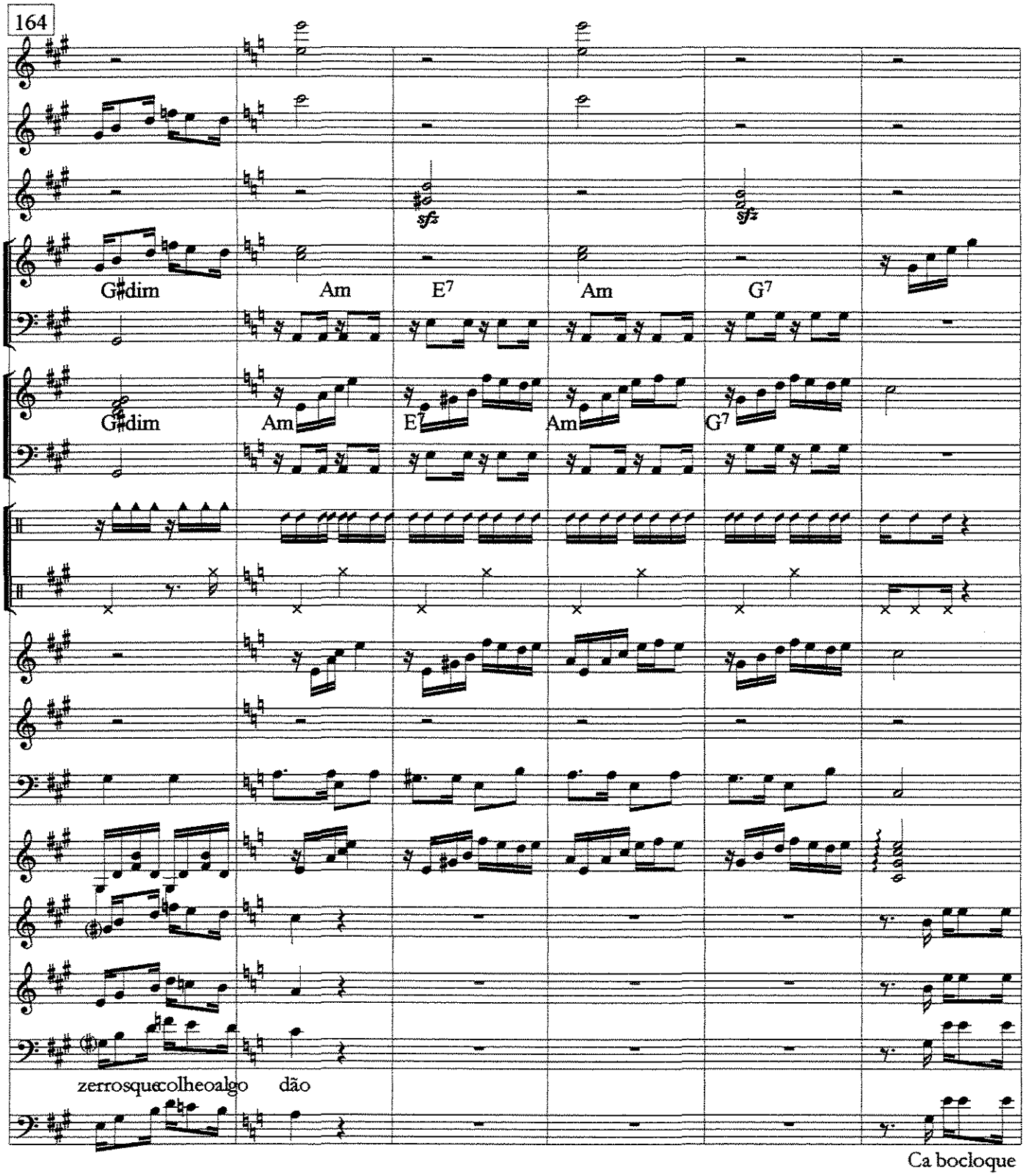

136
E7
A
A
A
A
A
E7
ca bo cloque acor da com canto dos ga los
ca bo clo tri gueirade o lhos es cu ros
ca bo
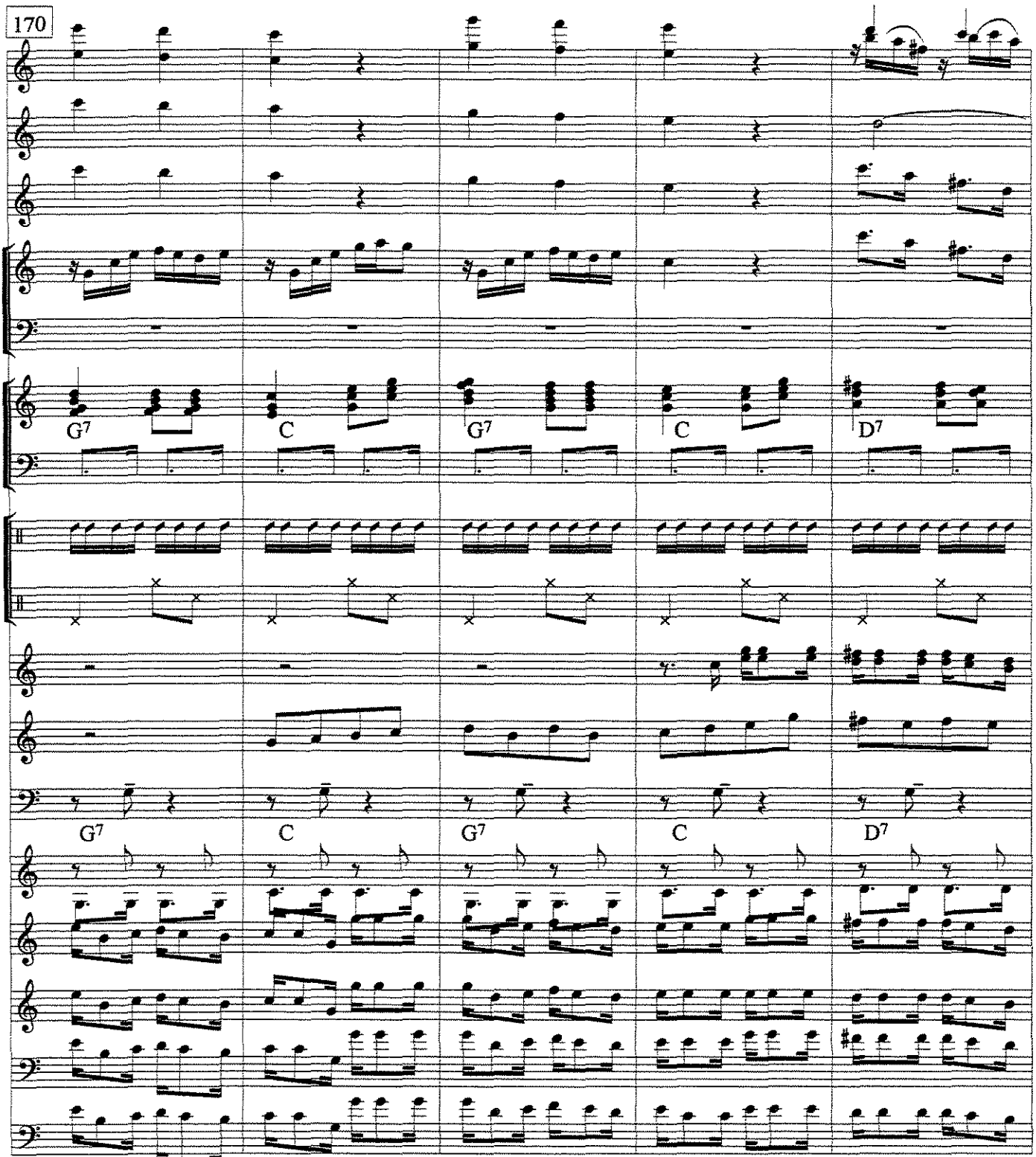

142
A
A
A
A
A
A
pp
8va
ca bo clos
ca bo clos
clo que le va no om bro o bigolo
ca bo clos
ca bo clos
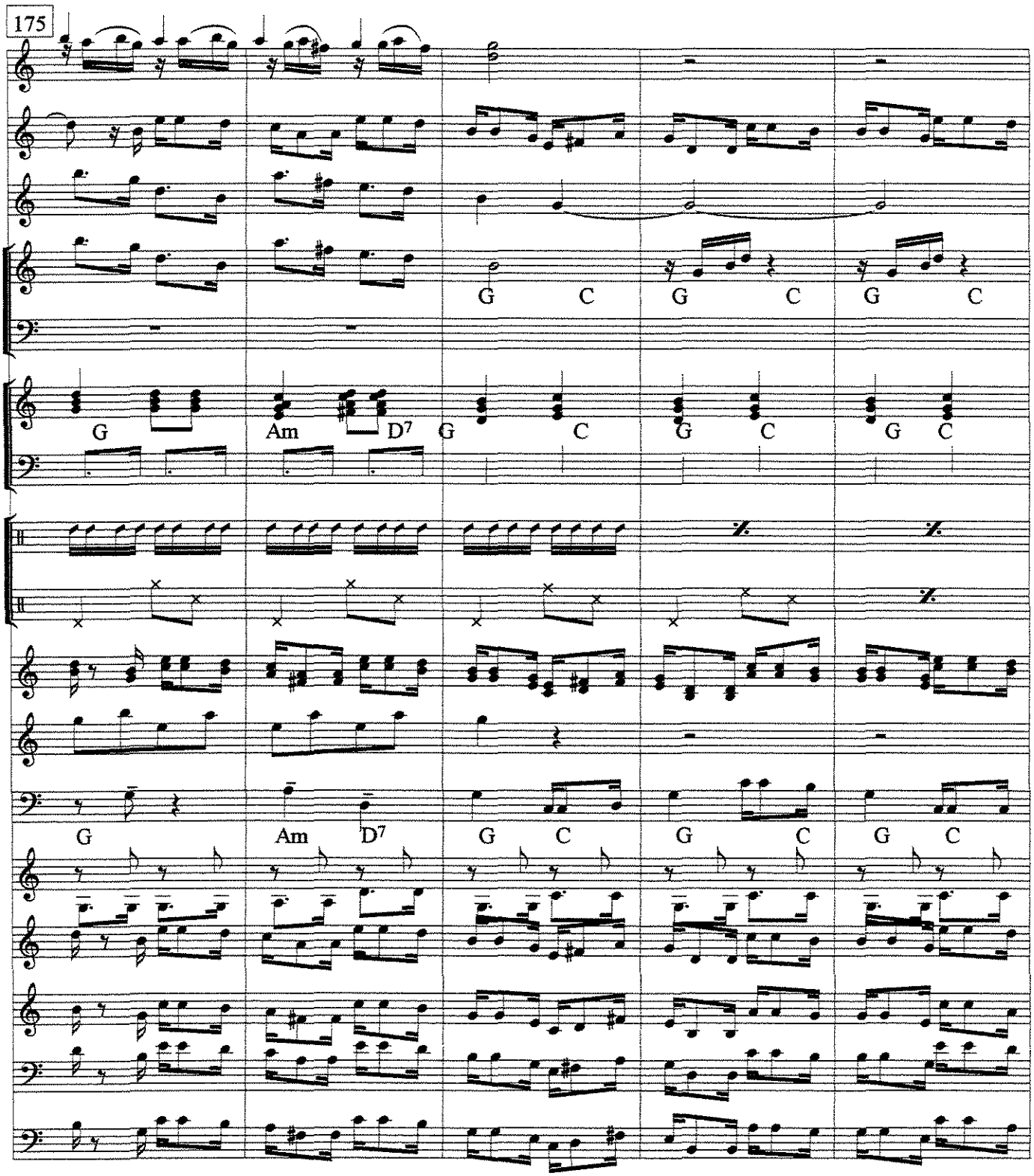

148
pp
A
Am
pp
8va
Am
pp
ca bo clos
ca boclos
ca bo clos
ca bo clos
ca bo clos
ca bo clos
Ca bocla que
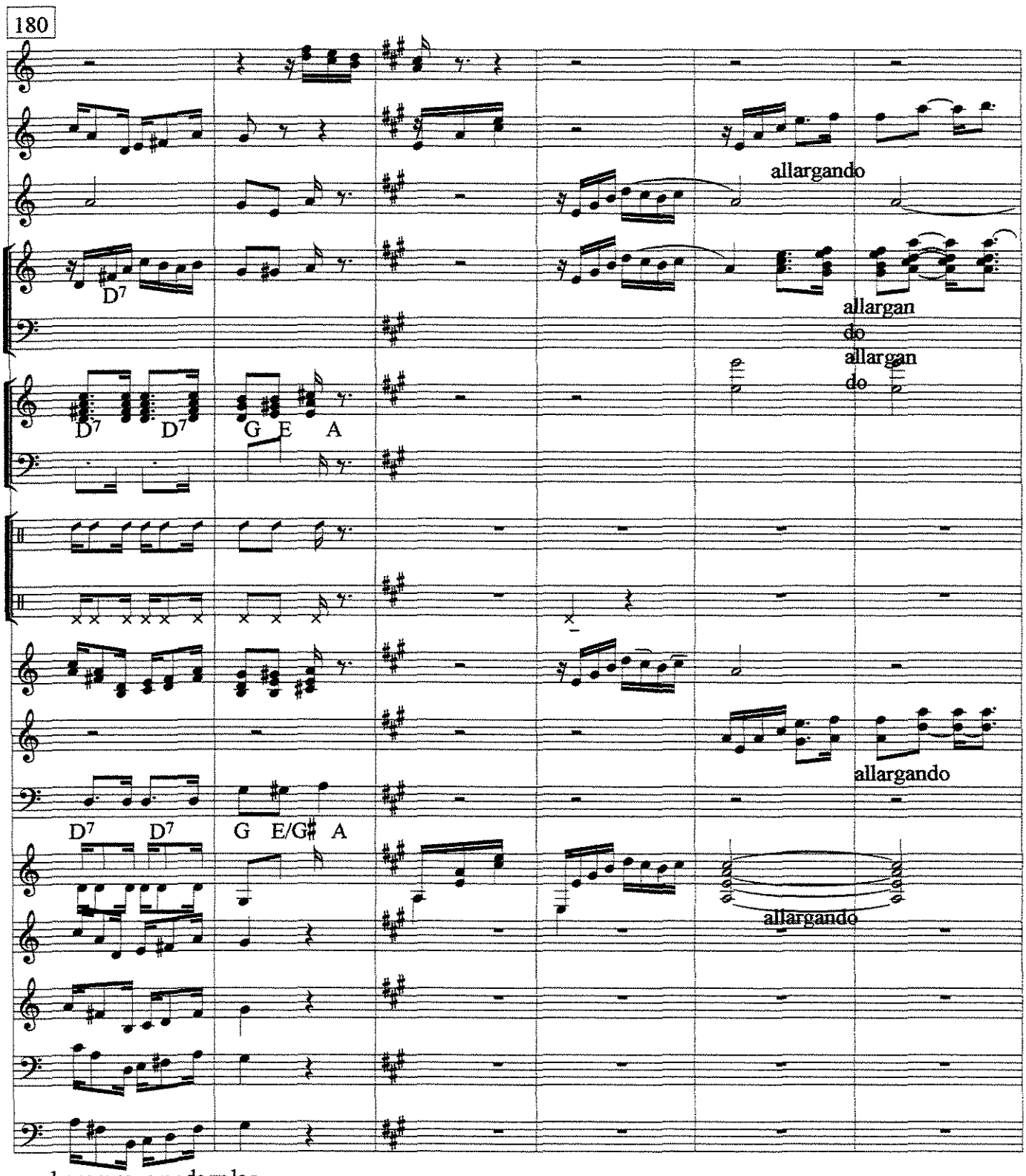

154
E
Am
G♯dim
Am
Dm
G7
E
Am
G♯dim
Am
Dm
G7
p
que vai bus car á gua que sol tao mon jo loque to caen genho ca que so cao pi
le va no om broo bi go lo

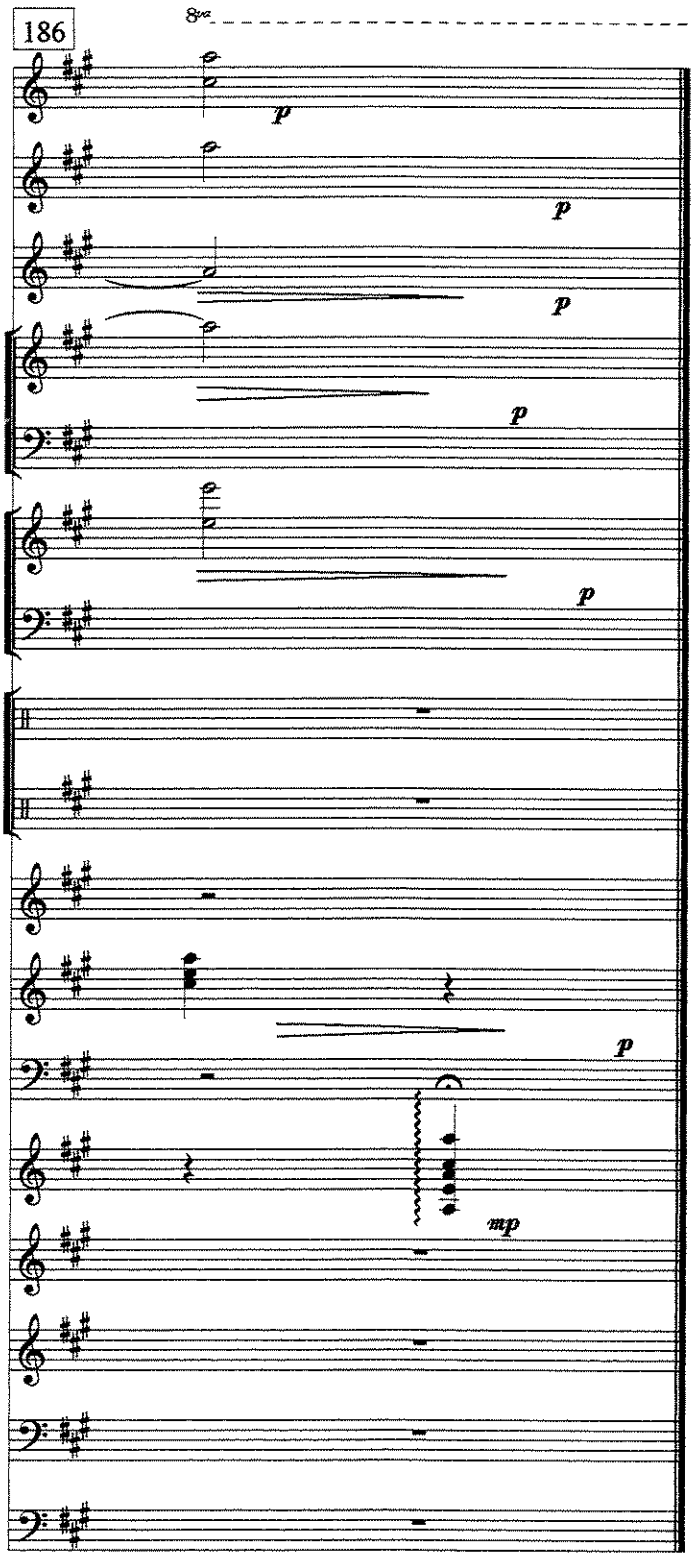

159
C
Gm
F
F#m
C
C
Gm
F
F#m
C
queà tar de se
ba nha na á gua co
rrente
lão
le vanta - se
ce do traba lha con
tente que pren deos be


164
sfz
sfz
G♯dim
Am
E7
Am
G7
G♯dim
Am
E7
Am
G7
zerrosquecolheoalgo
dão
Ca bocloque
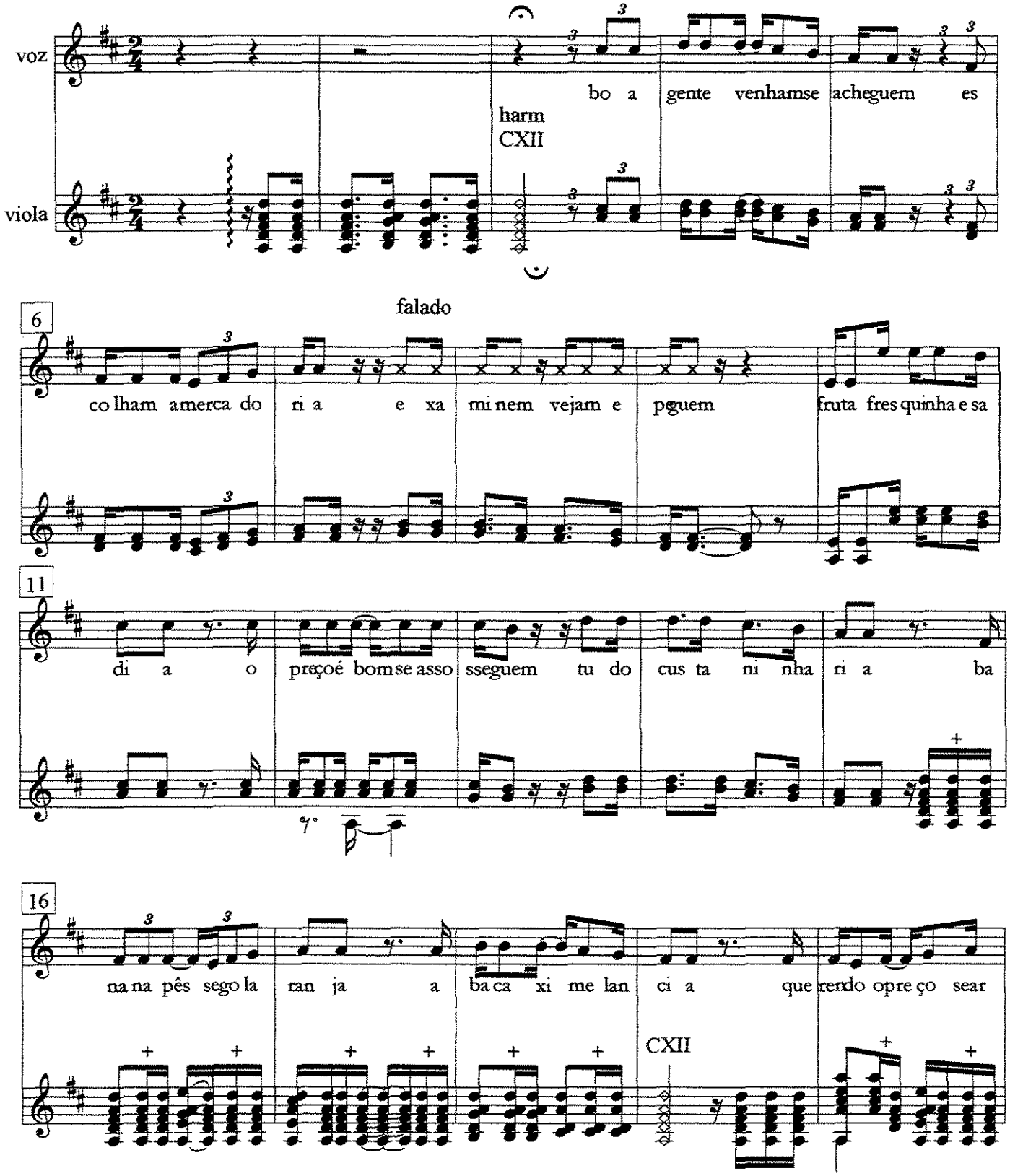

170
G7
C
G7
C
D7
G7
C
G7
C
D7
mar ca e la ção ga rro teque mon ta o chu croe a guen tao pi no te ca boclo que ca ça e é pes ca
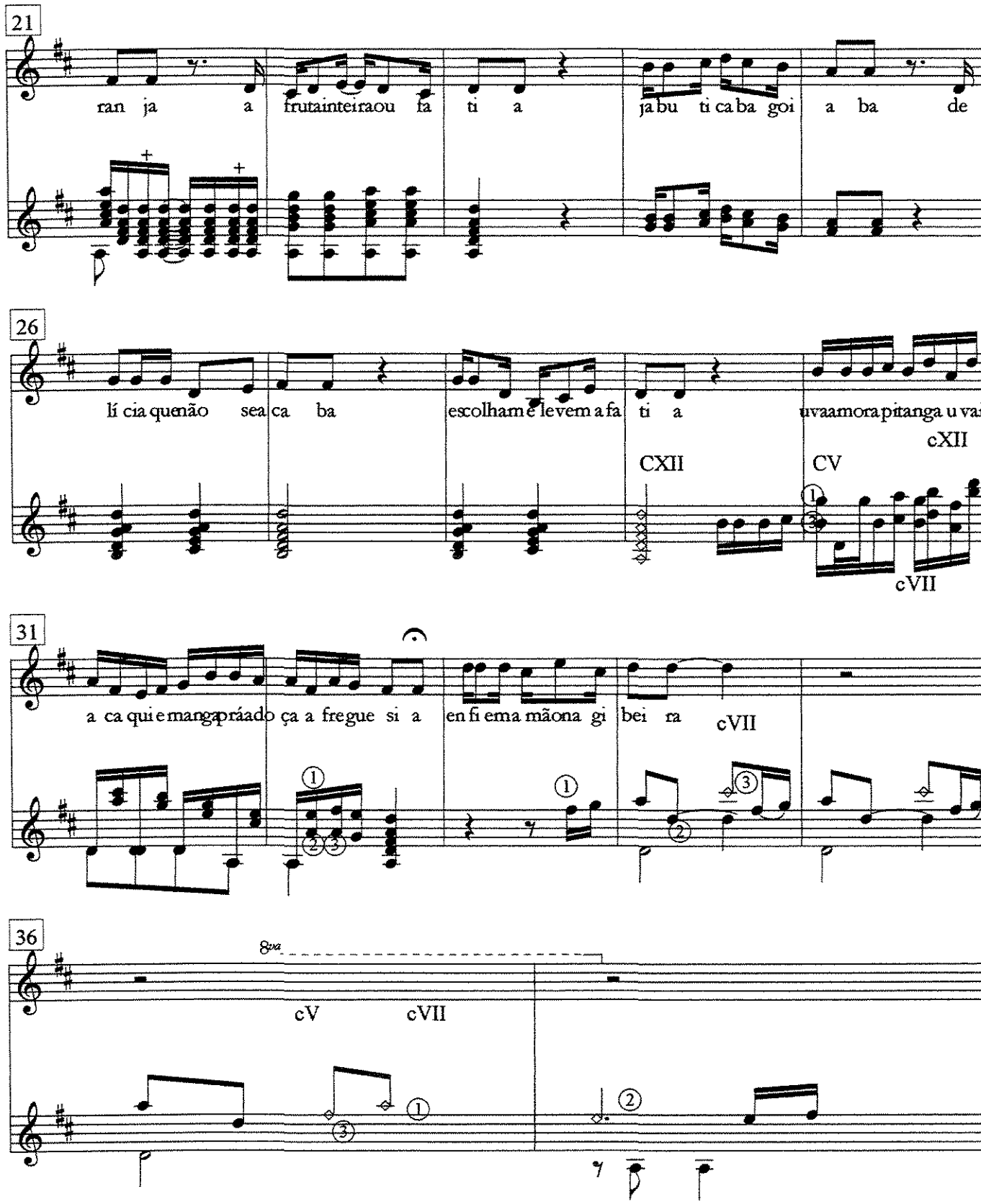

175
G C G C G C
G Am D7 G C G C G C
G Am D7 G C G C G C
dor ca bocloen xa dei roque cuida da plan ta caboclo ca rreiro do ca rro que can ta quepou cosco


180
allargando
allargan
do
allargan
do
D7
D7
D7
G E A
allargando
D7
D7
G E/G♯ A
allargando
nhecem seu grande valor


186
8va
p
p
p
p
p
p
mp
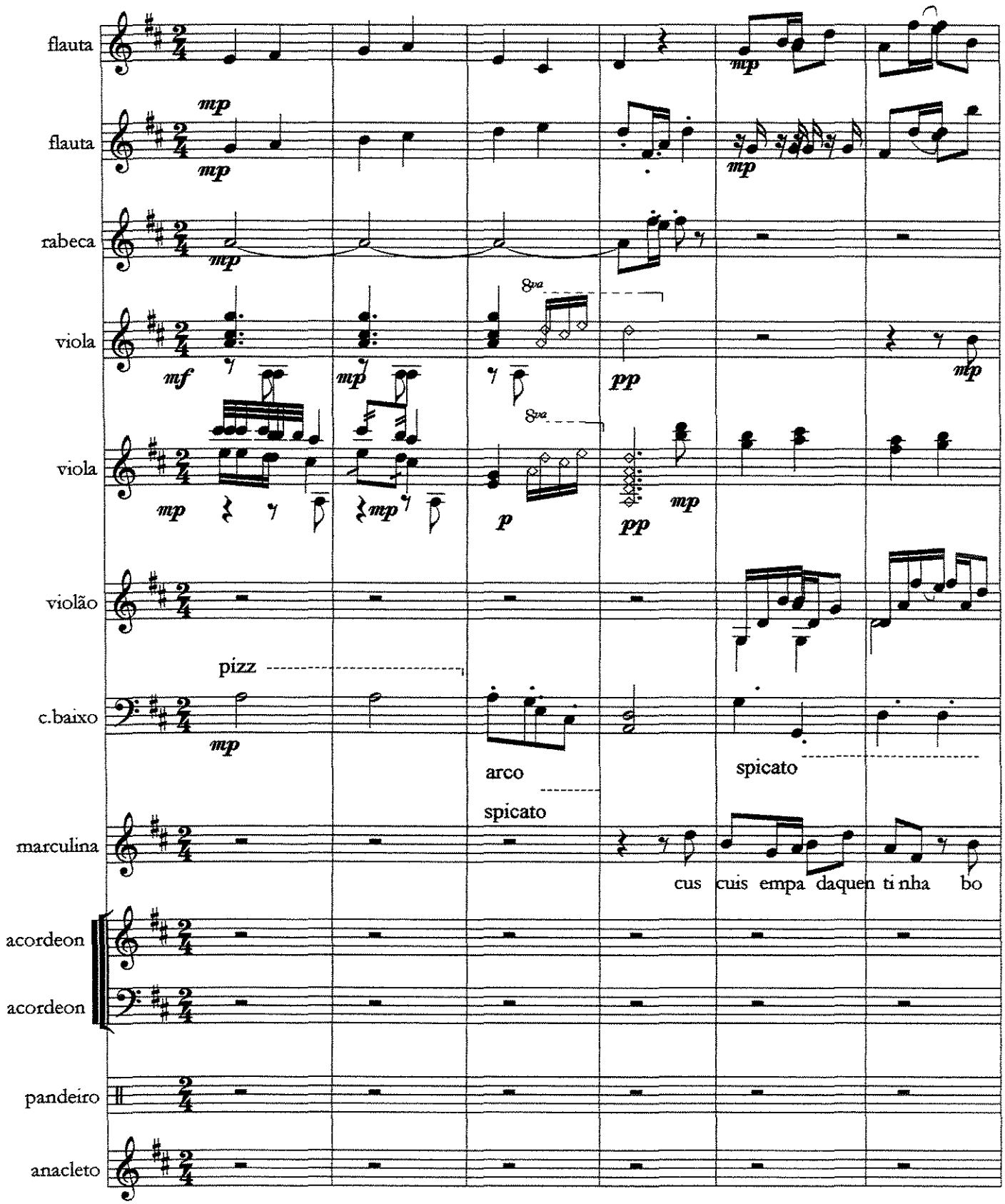
ANACLETO
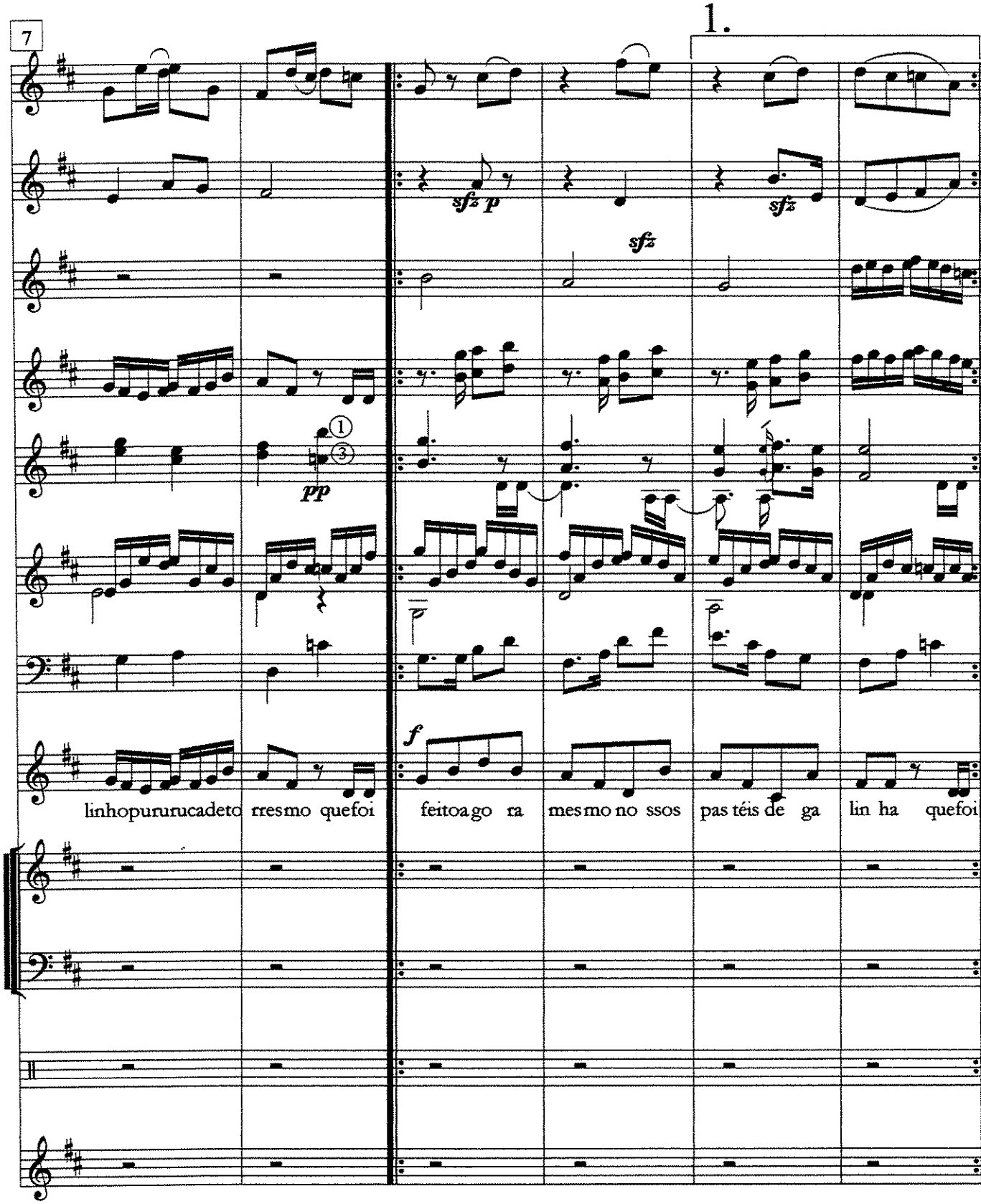

voz
viola
bo a gente venhamse acheguem es
harm
CXII
falado
6
co lham amerca do ri a e xa mi nem vejam e pguem fruta fres quinha e sa
11
di a o preçoé bomse asso sseguem tu do cus ta ni nha ri a ba
16
na na pês sego la ran ja a ba ca xi me lan ci a que rendo opre ço sear
CXII
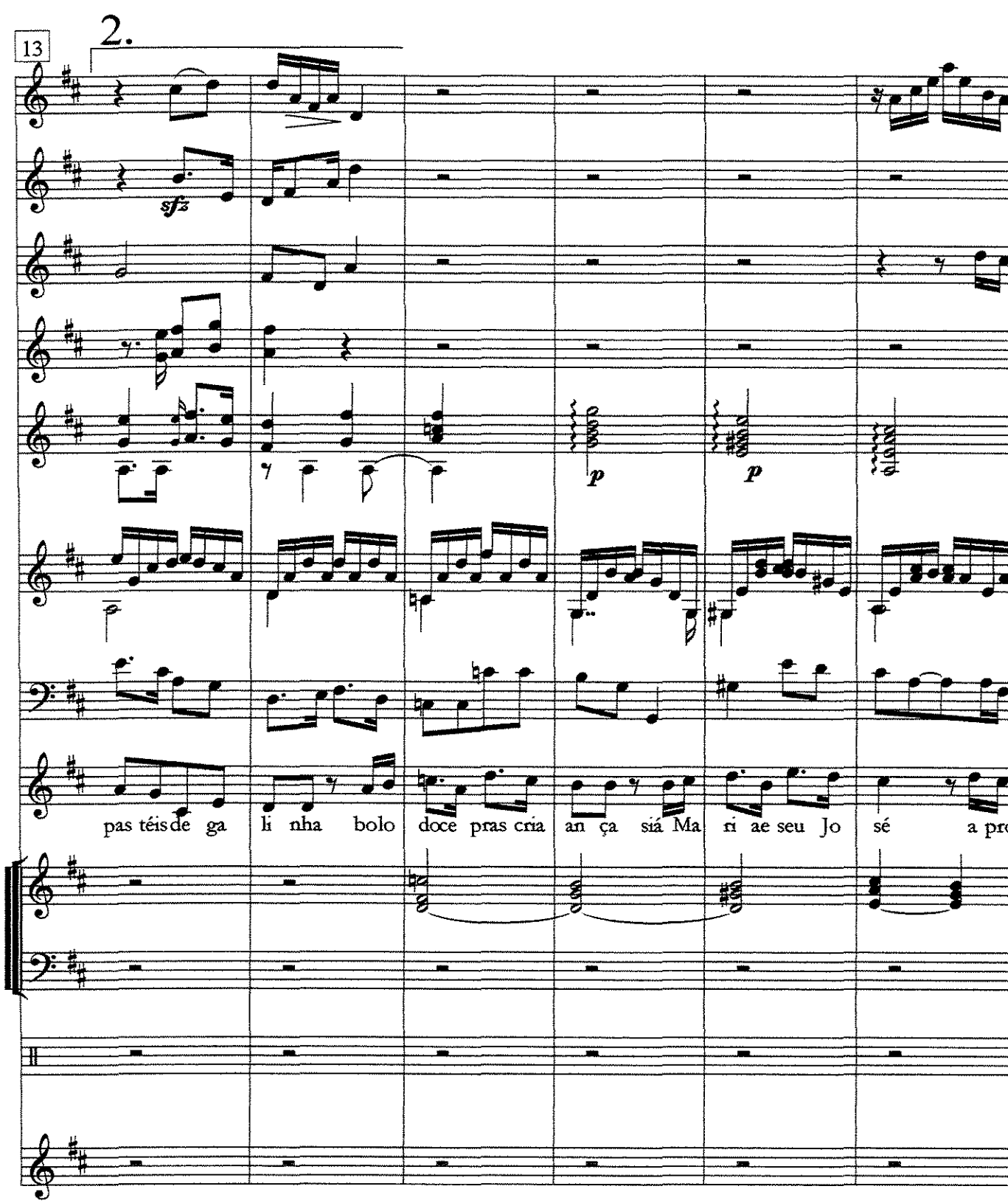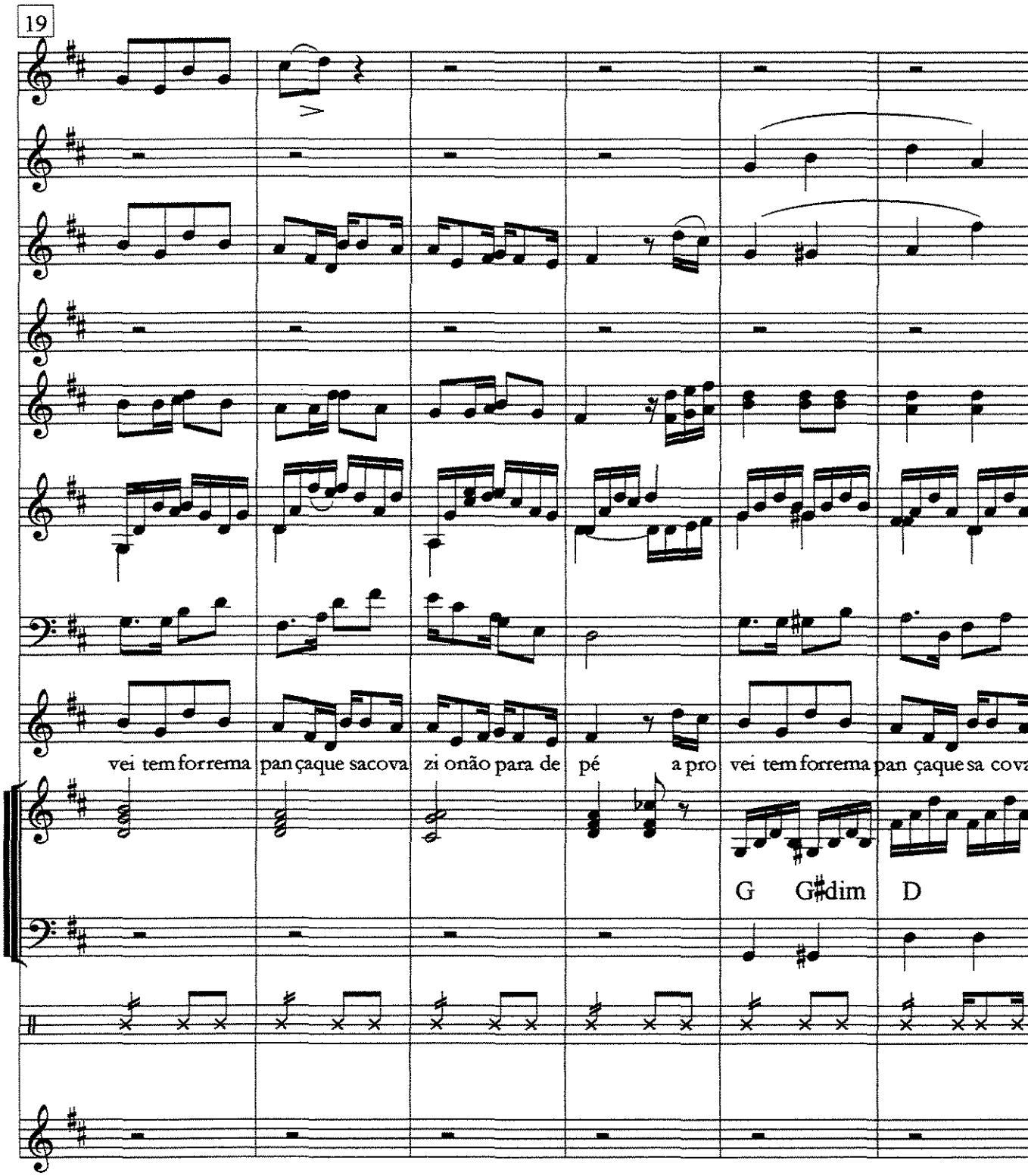


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
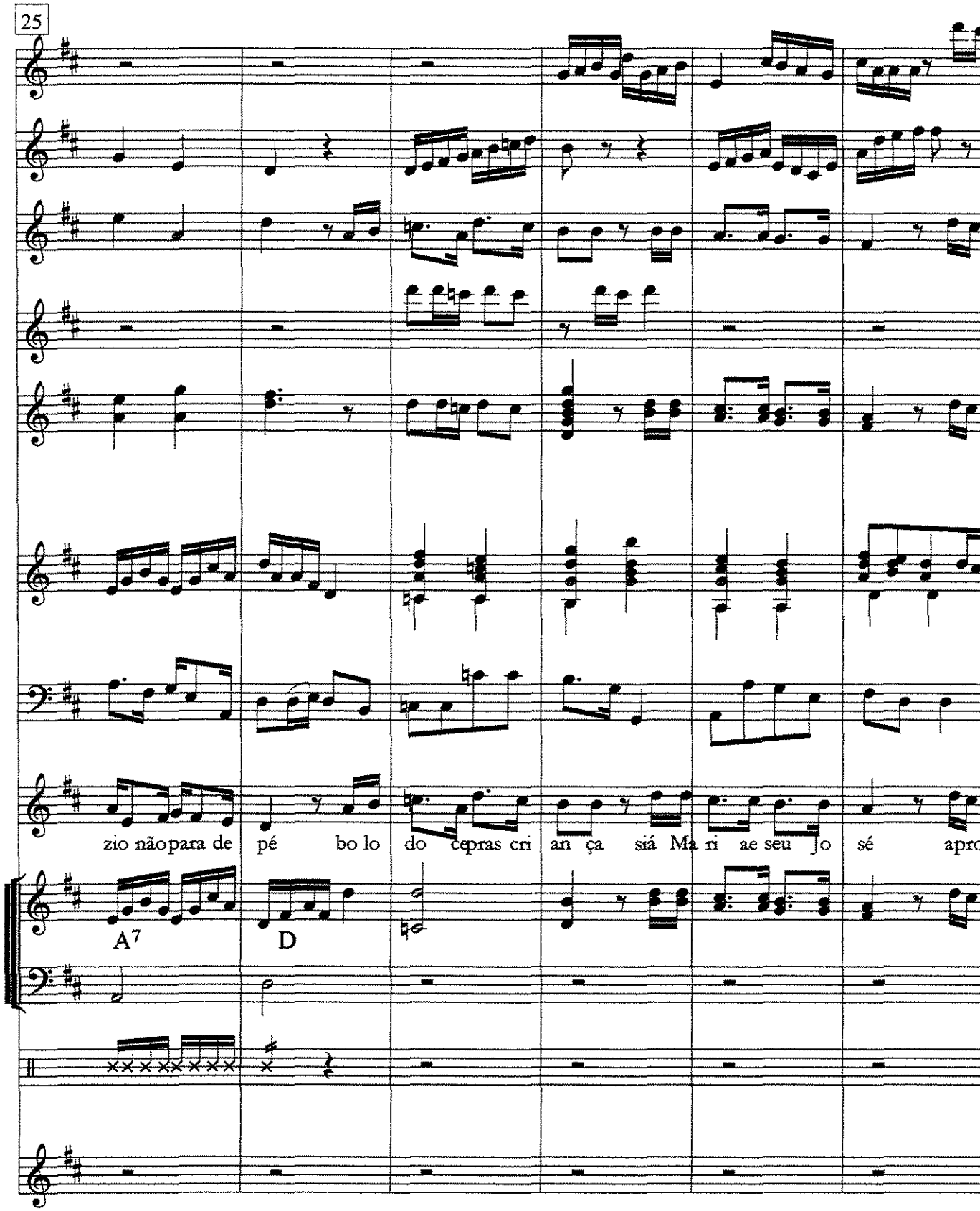
MARCULINA
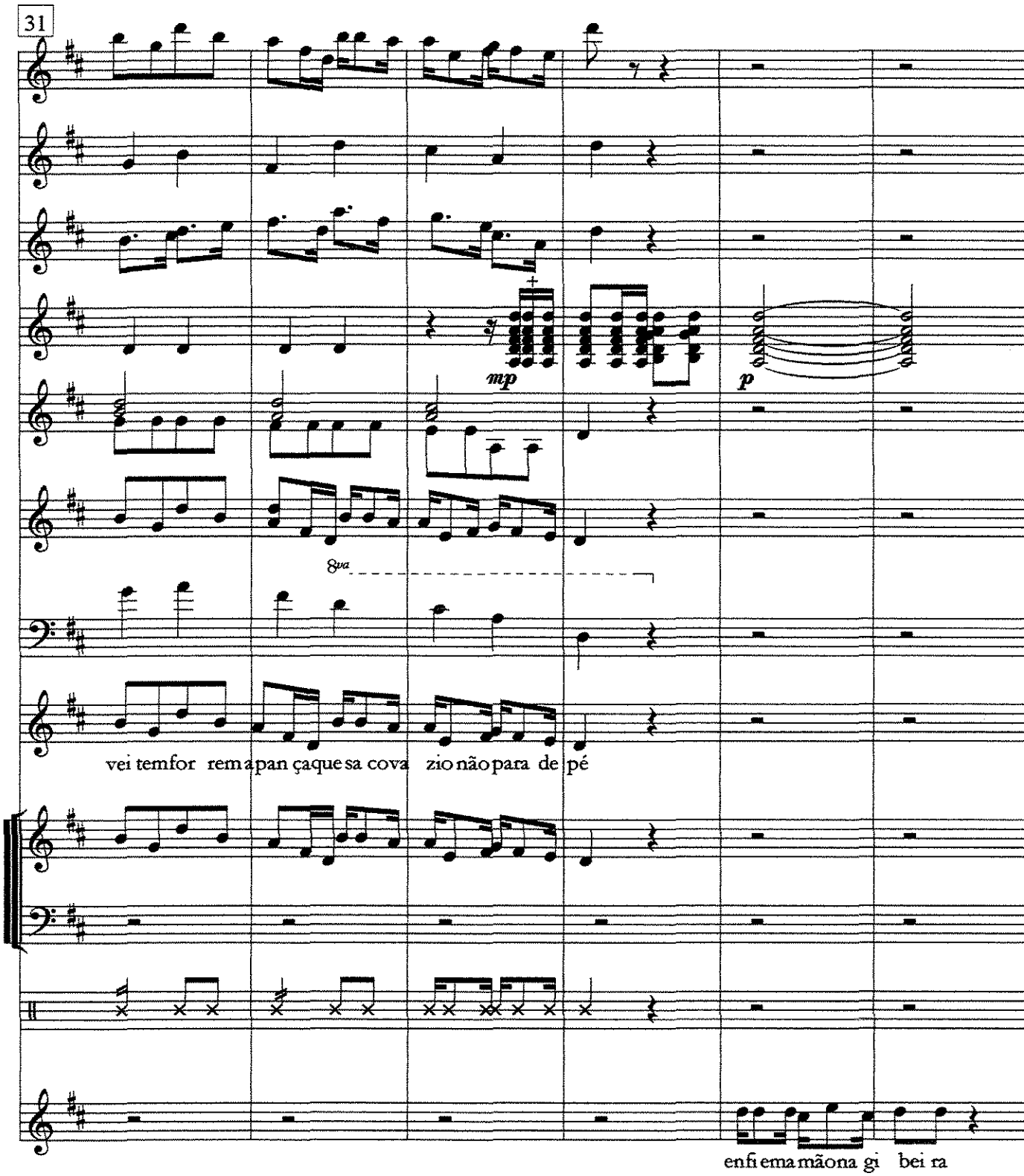

flauta
flauta
rabeca
viola
viola
violão
c.baixo
marculina
acordeon
acordeon
pandeiro
anacleto
pizz
arco
spicato
spicato
cus cuis empa daquen ti nha bo


7
1.
sfz p
sfz
sfz
pp
f
linhopururucadeto rresmo quefoi feitoago ra mesmo no ssos pas téis de ga lin ha quefoi
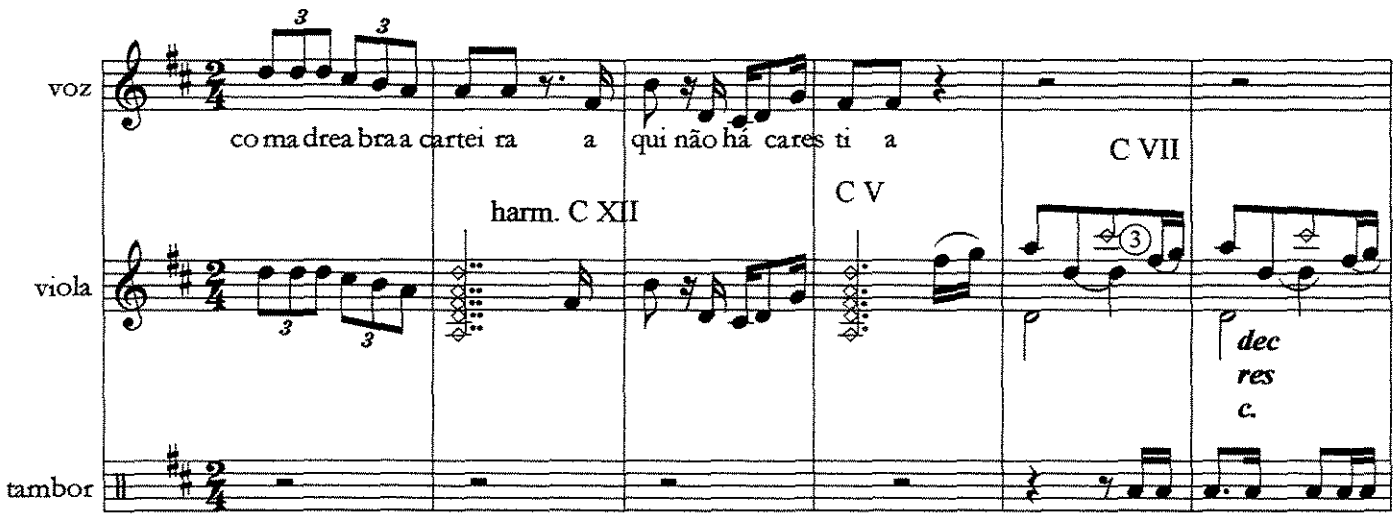

13
2.
sfz
p
p
pas téis de ga li nha bolo doce pras cria an ça siá Ma ri ae seu Jo sé a pro

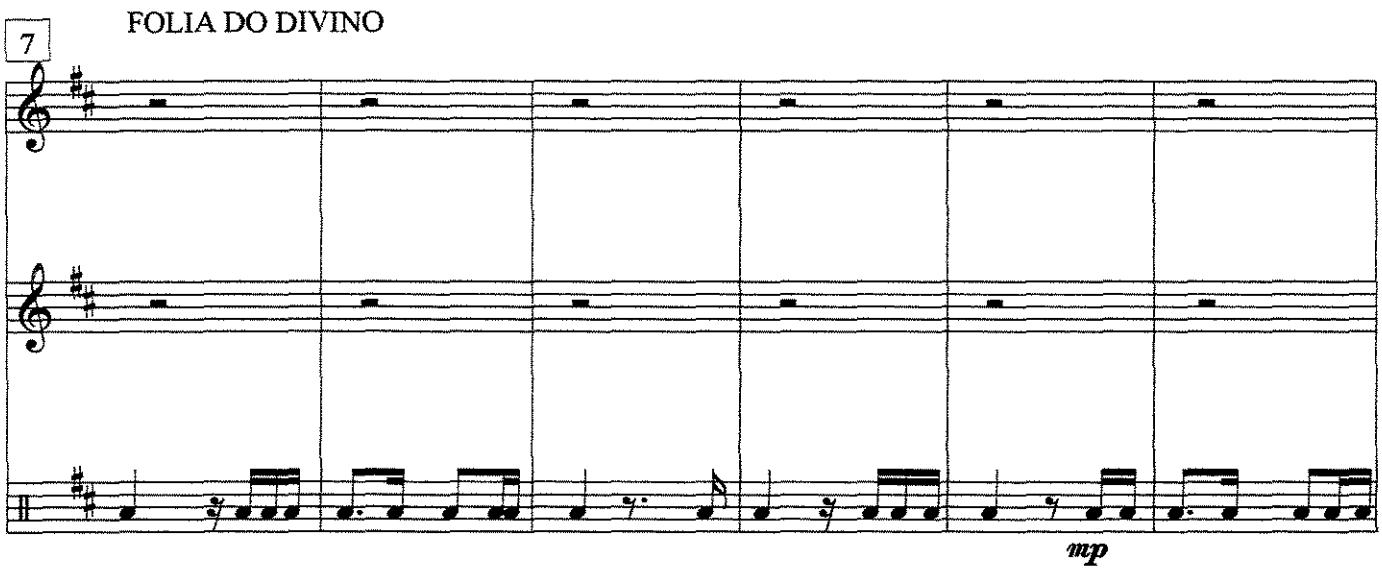

19
vei tem forrema pan çaque sacova zi onão para de pé a pro vei tem forrema pan çaque sa cova
G G♯dim D

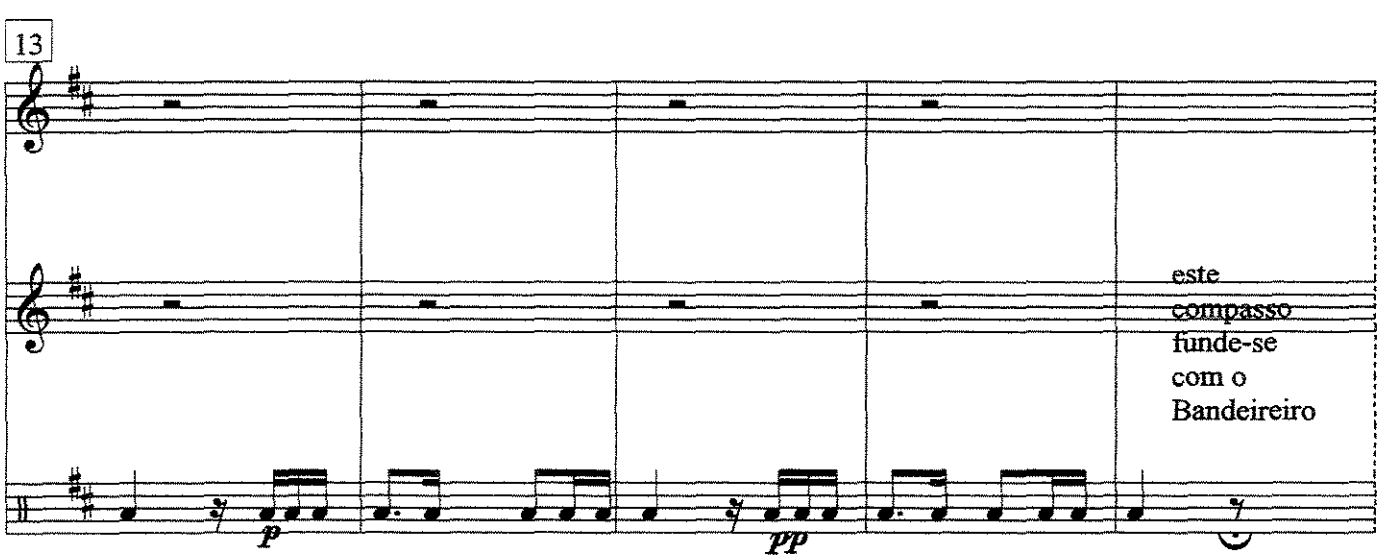

25
zio nãopara de pé bo lo do cepras cri an ça siá Ma ri ae seu Jo sé apro
A7
D


31
mp
p
8va
vei tem for rem a pan ça que sa cova zio não para de pé
enfi ema mão na gi bei ra

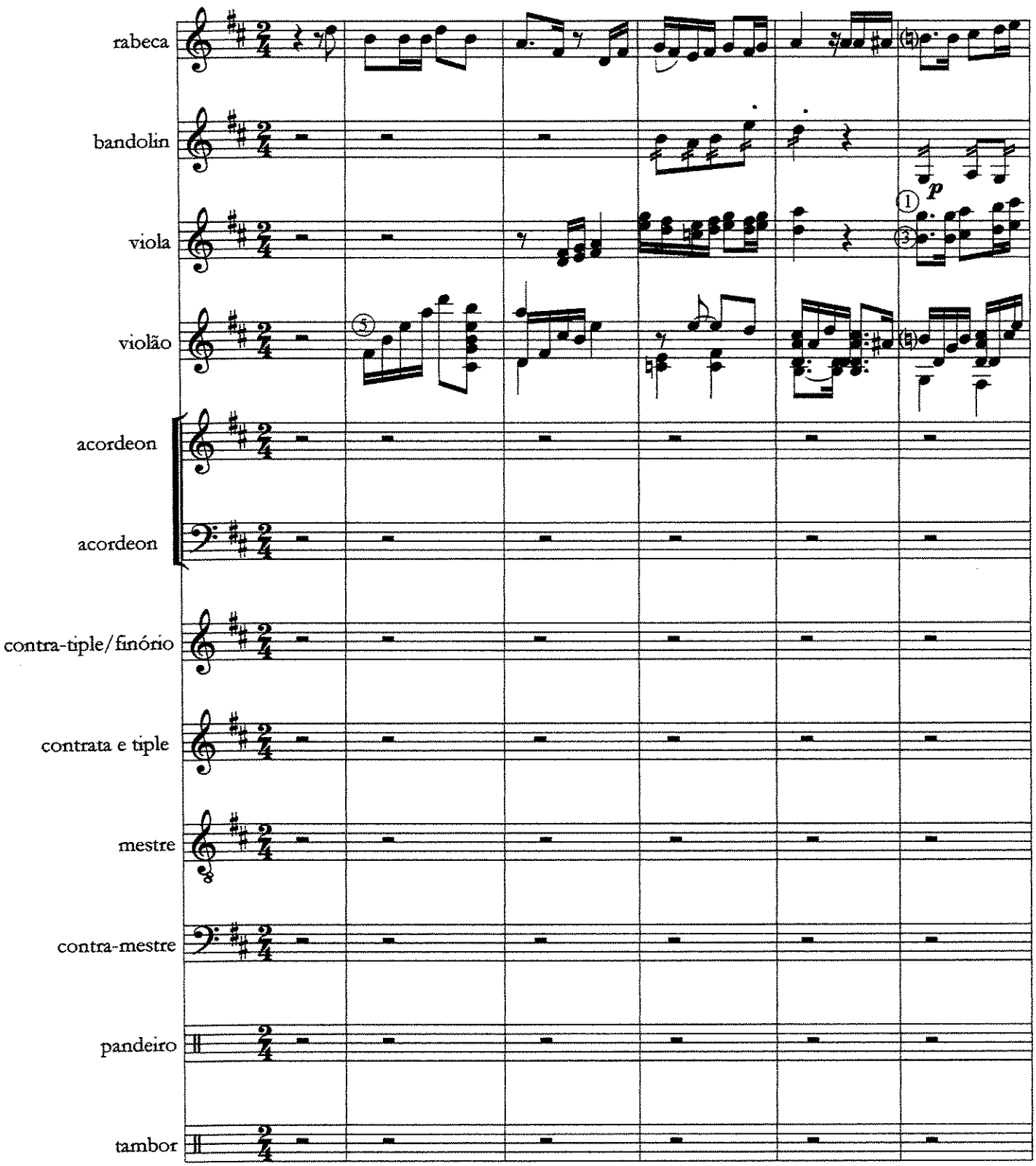
VOLTA ANACLETO
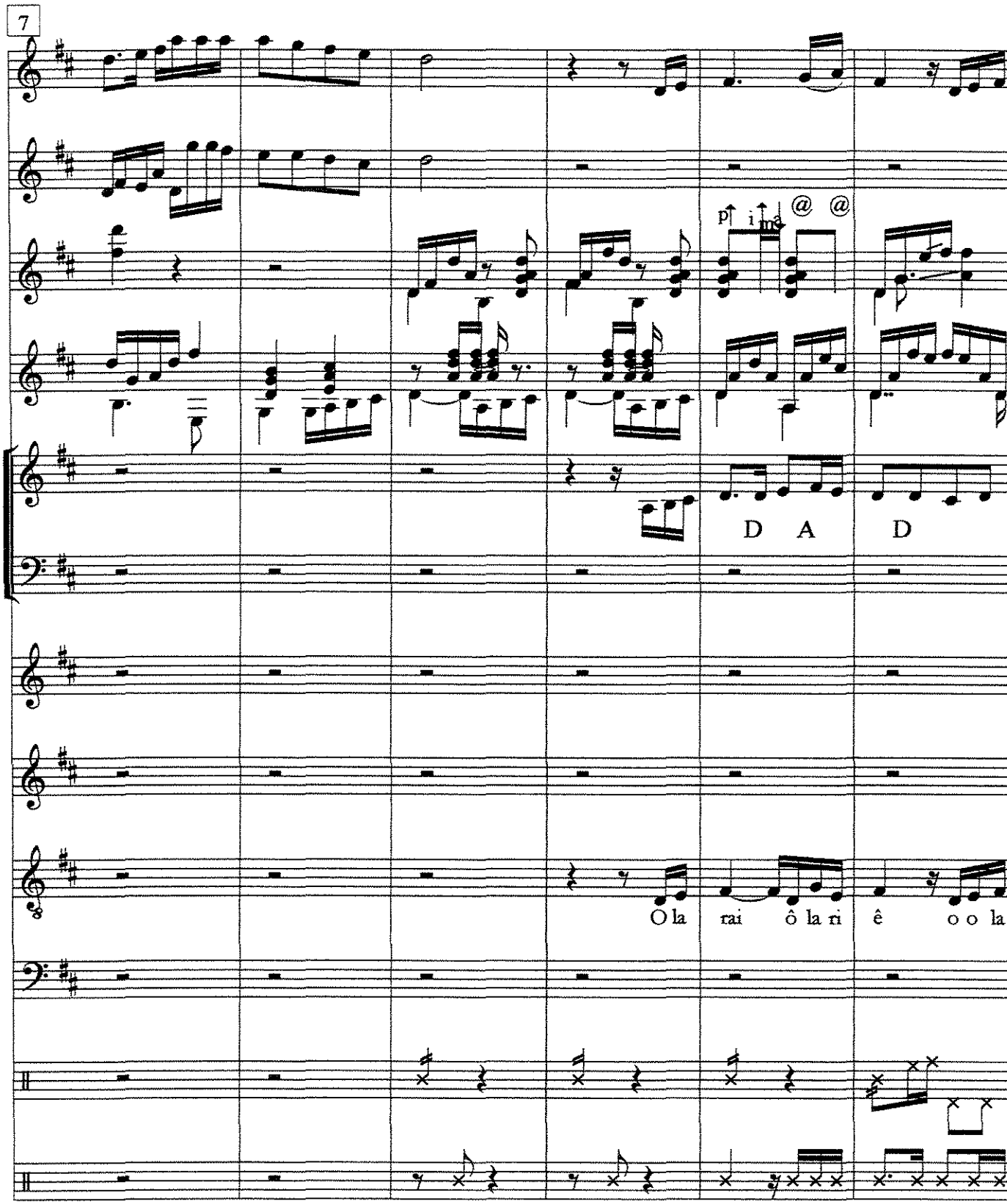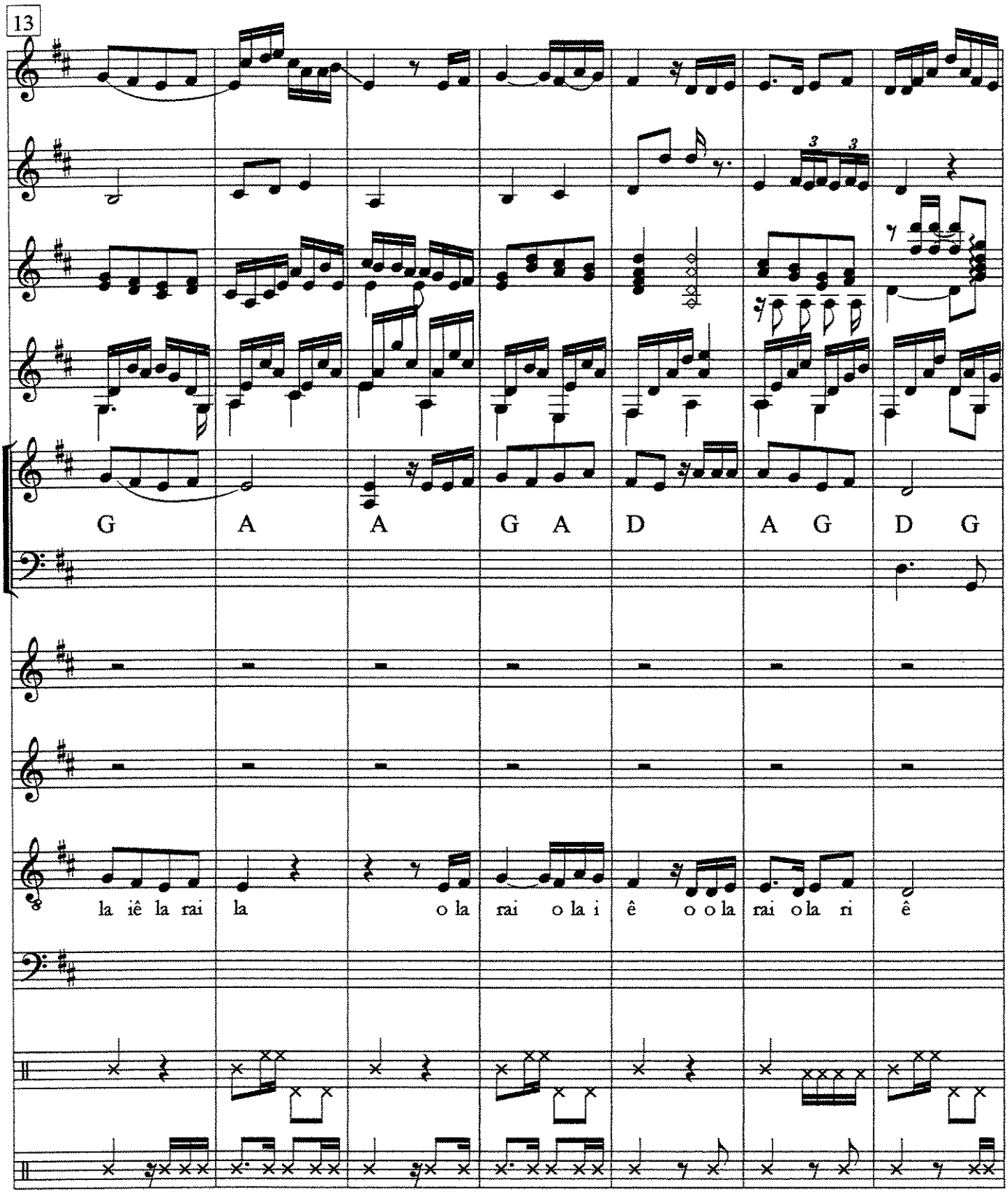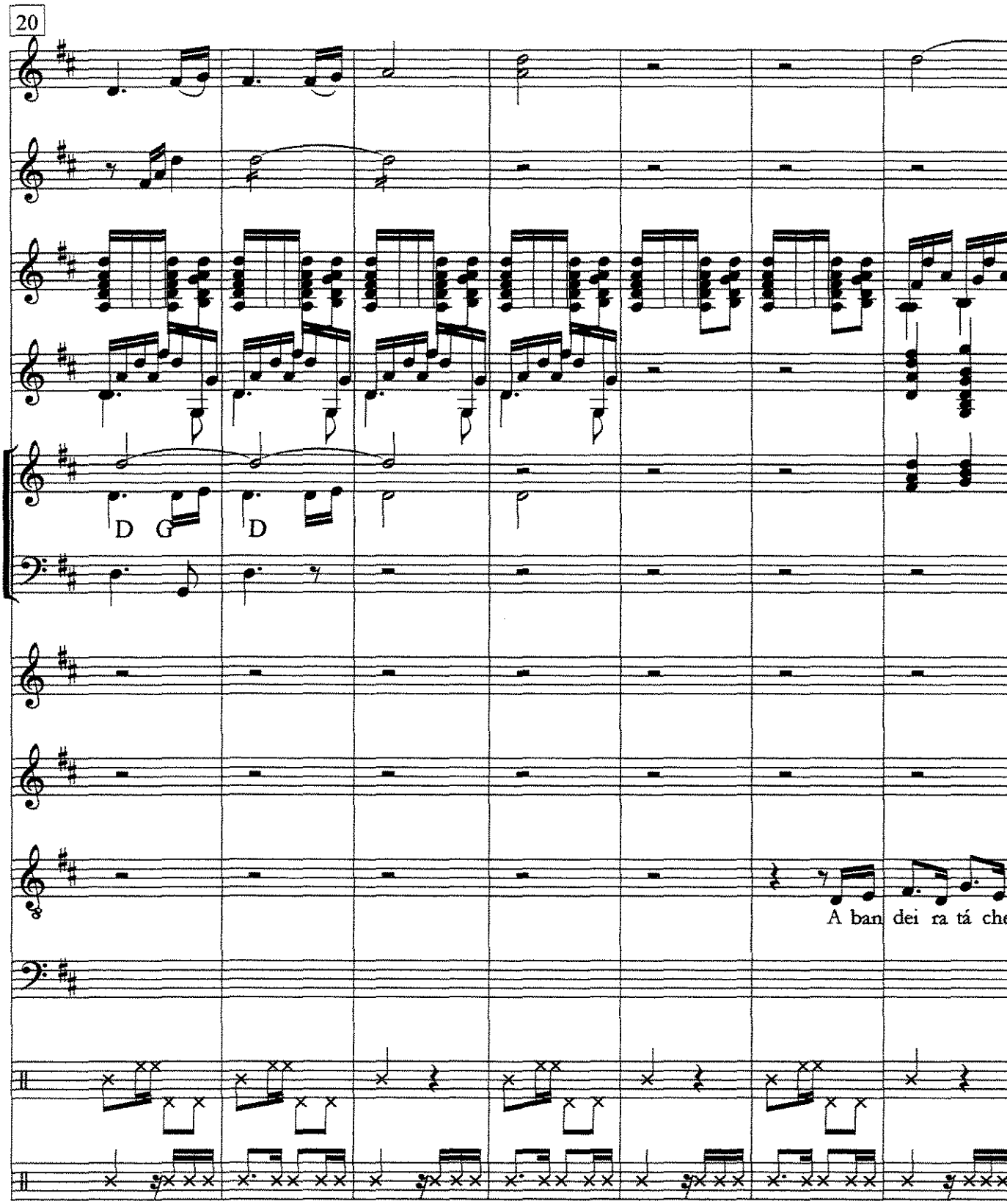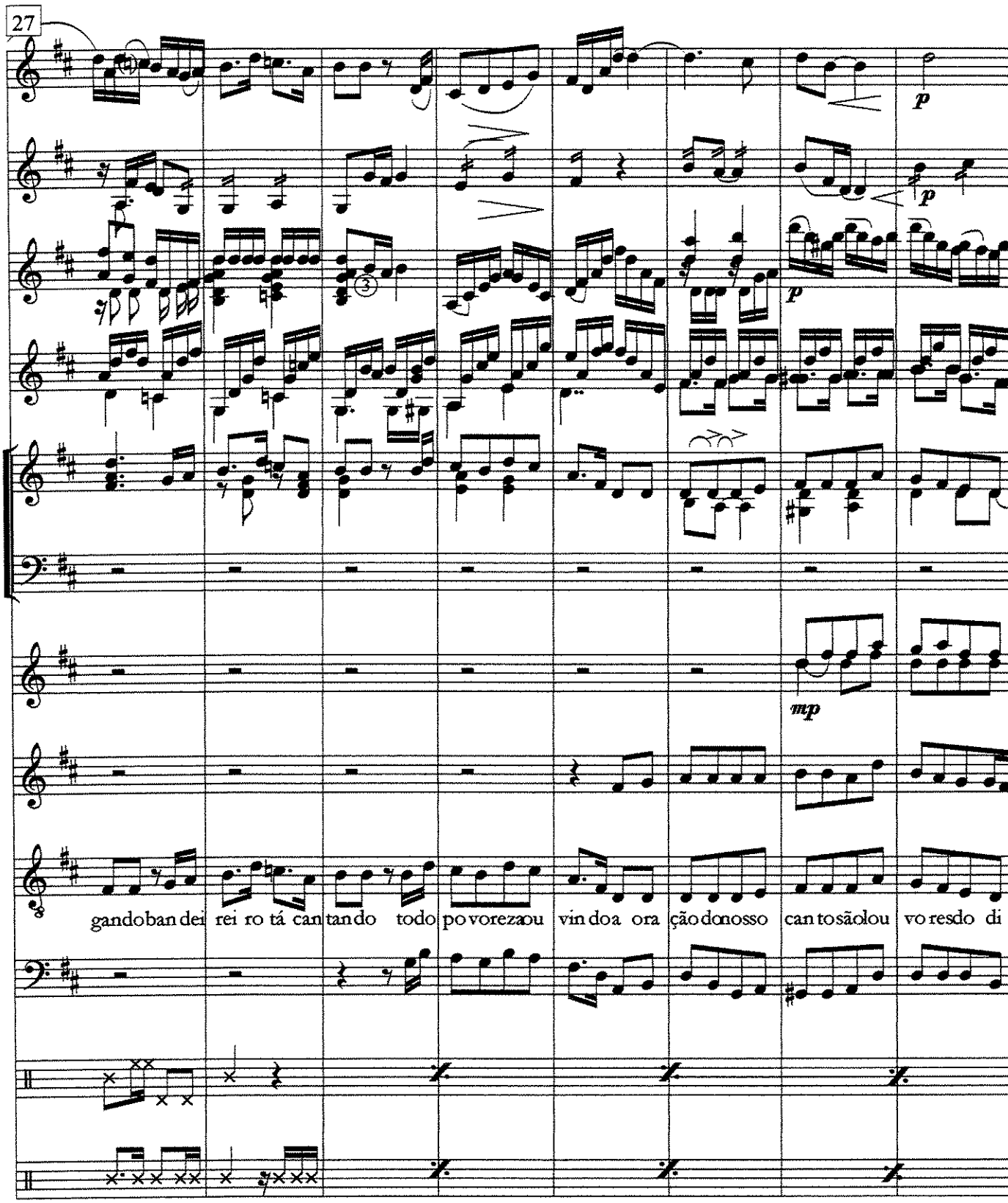






BANDEIREIRO DO DIVINO
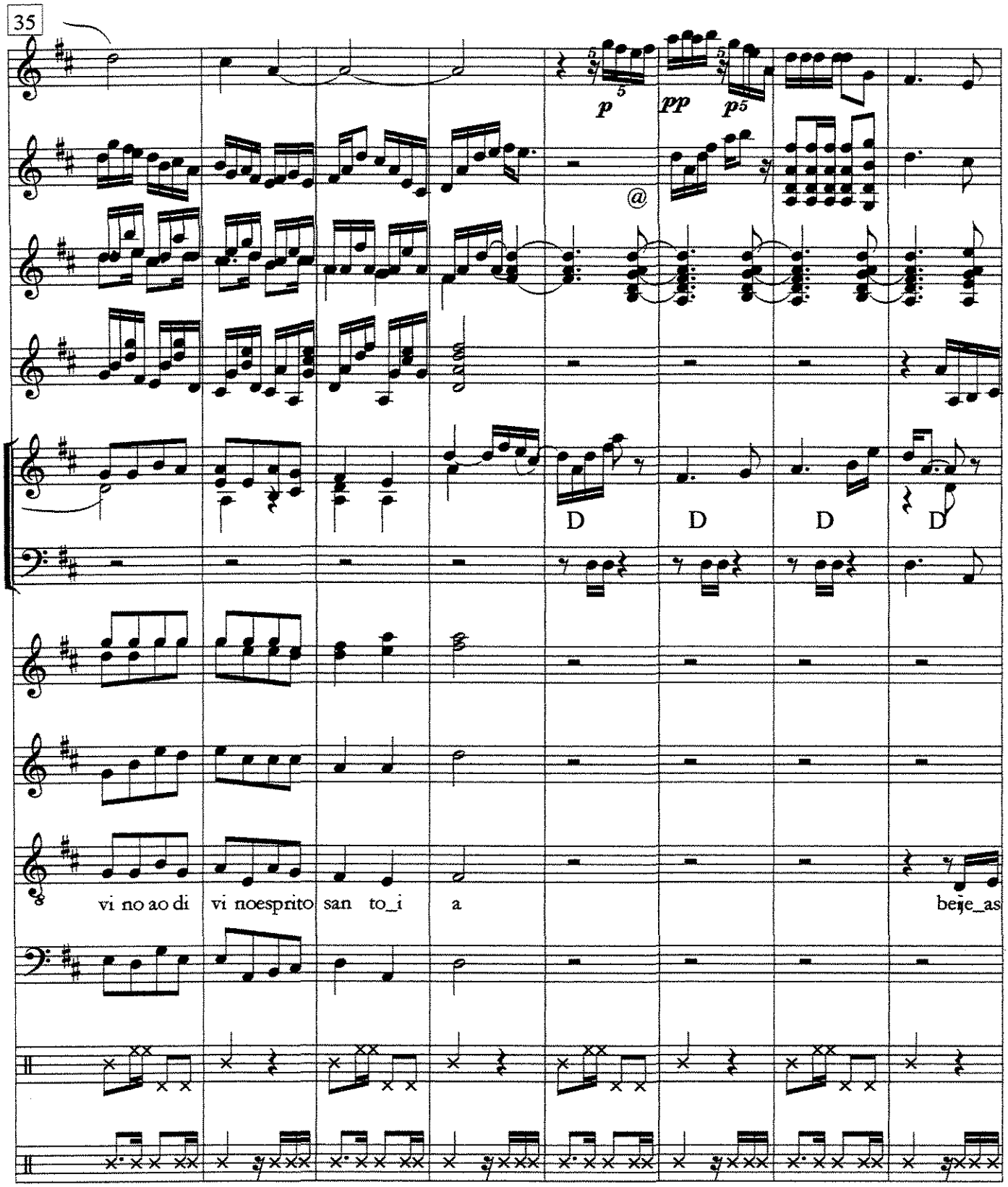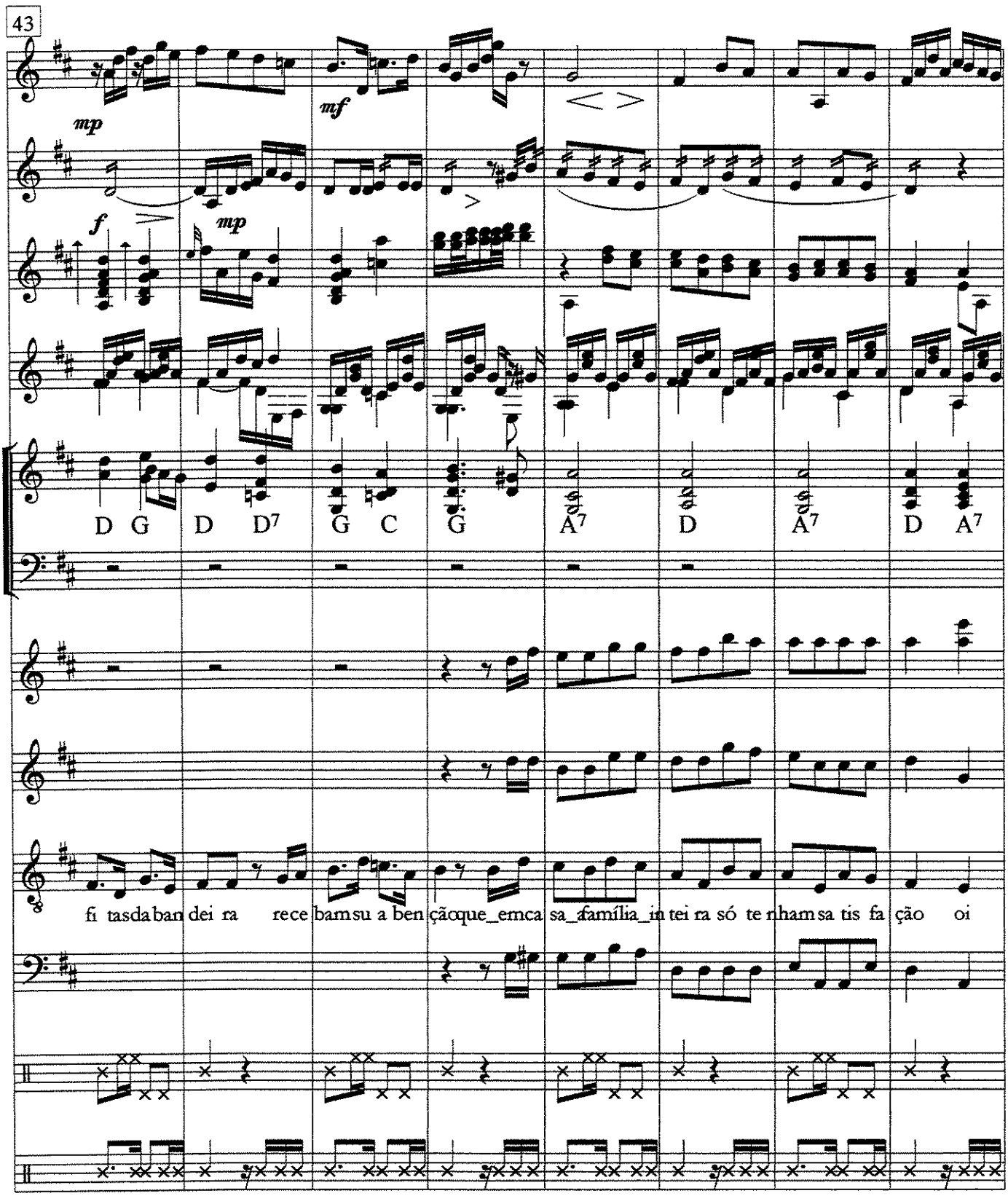



7
p i m
@ @
D A D
O la rai ô la ri ê o o la
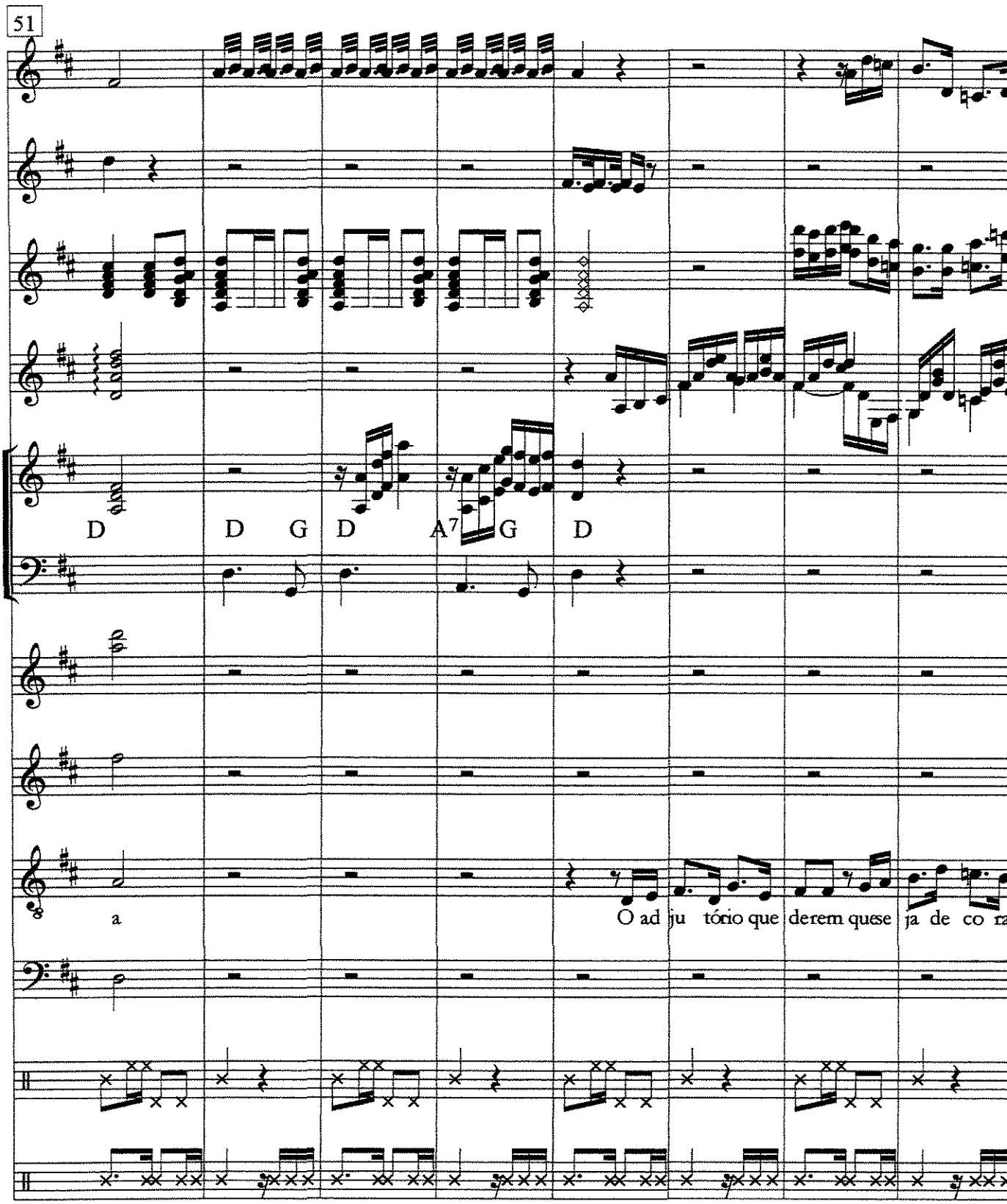

13
G A A G A D A G D G
la iê la rai la o la rai o la i ê o o la rai o la ri ê
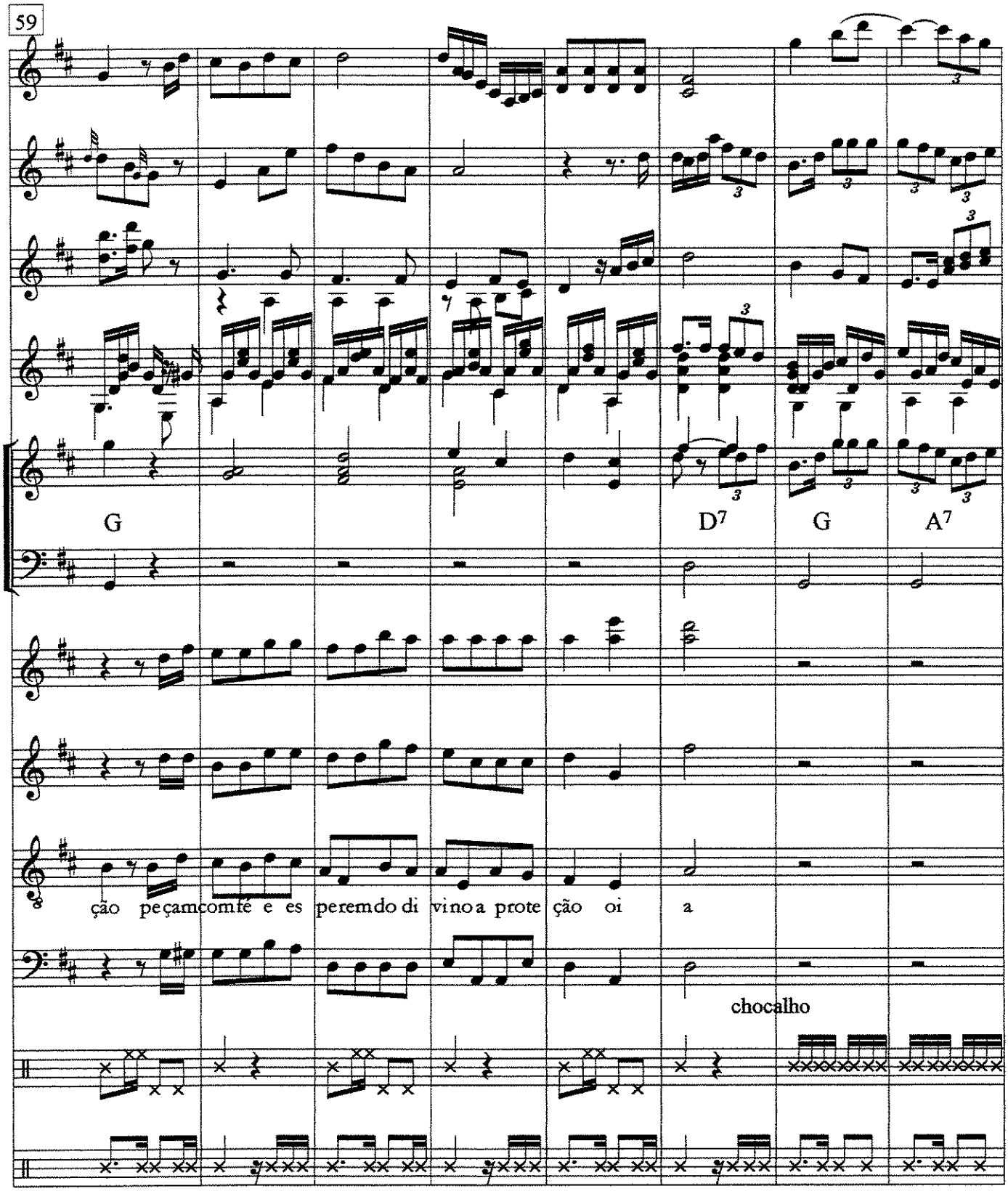

20
D G D
A ban dei ra tá che
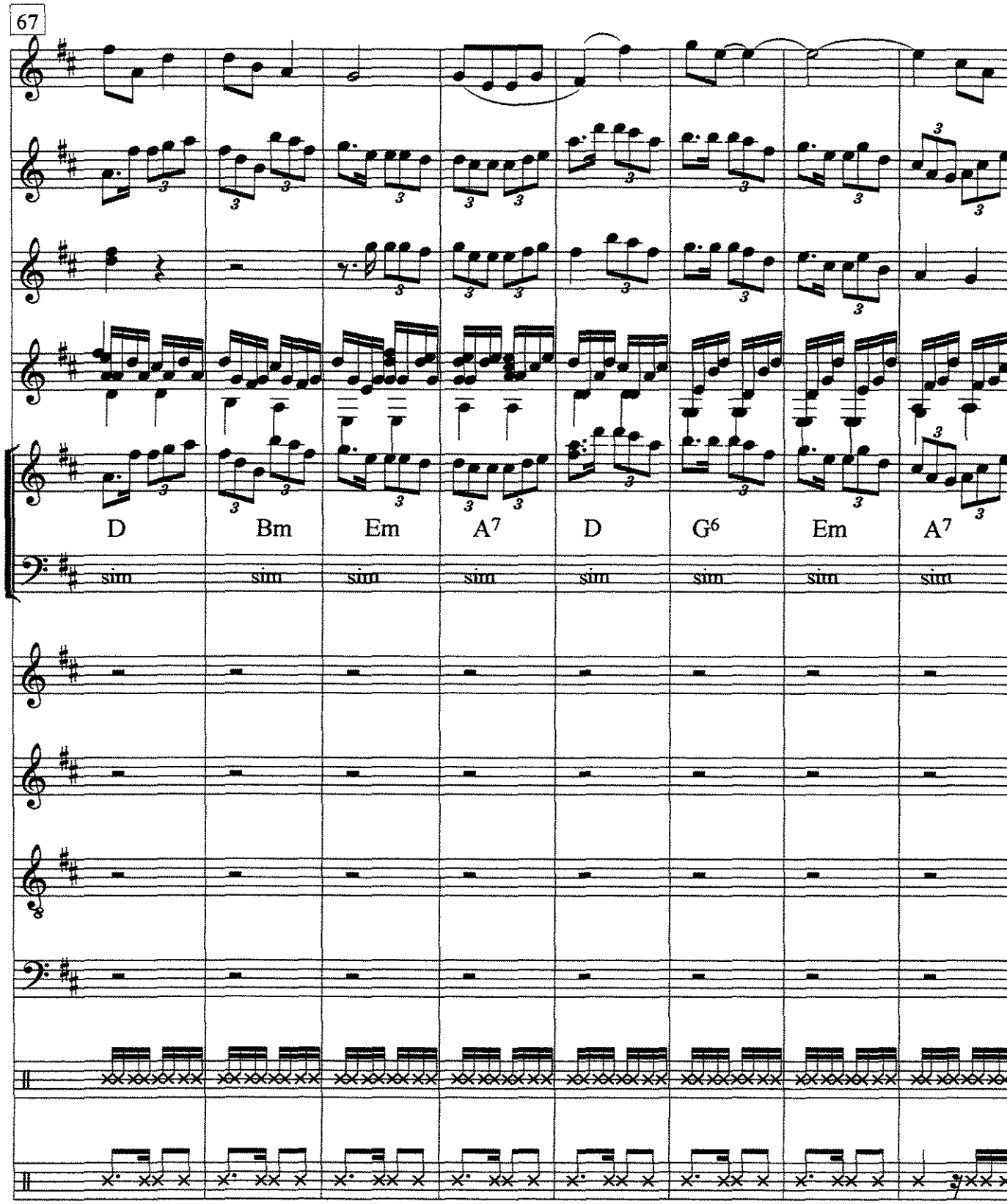

27
p
p
p
mp
gandoban dei rei ro tá can tan do todo po vorezaou vin doa ora ção donosso can tosãolou vo resdo di
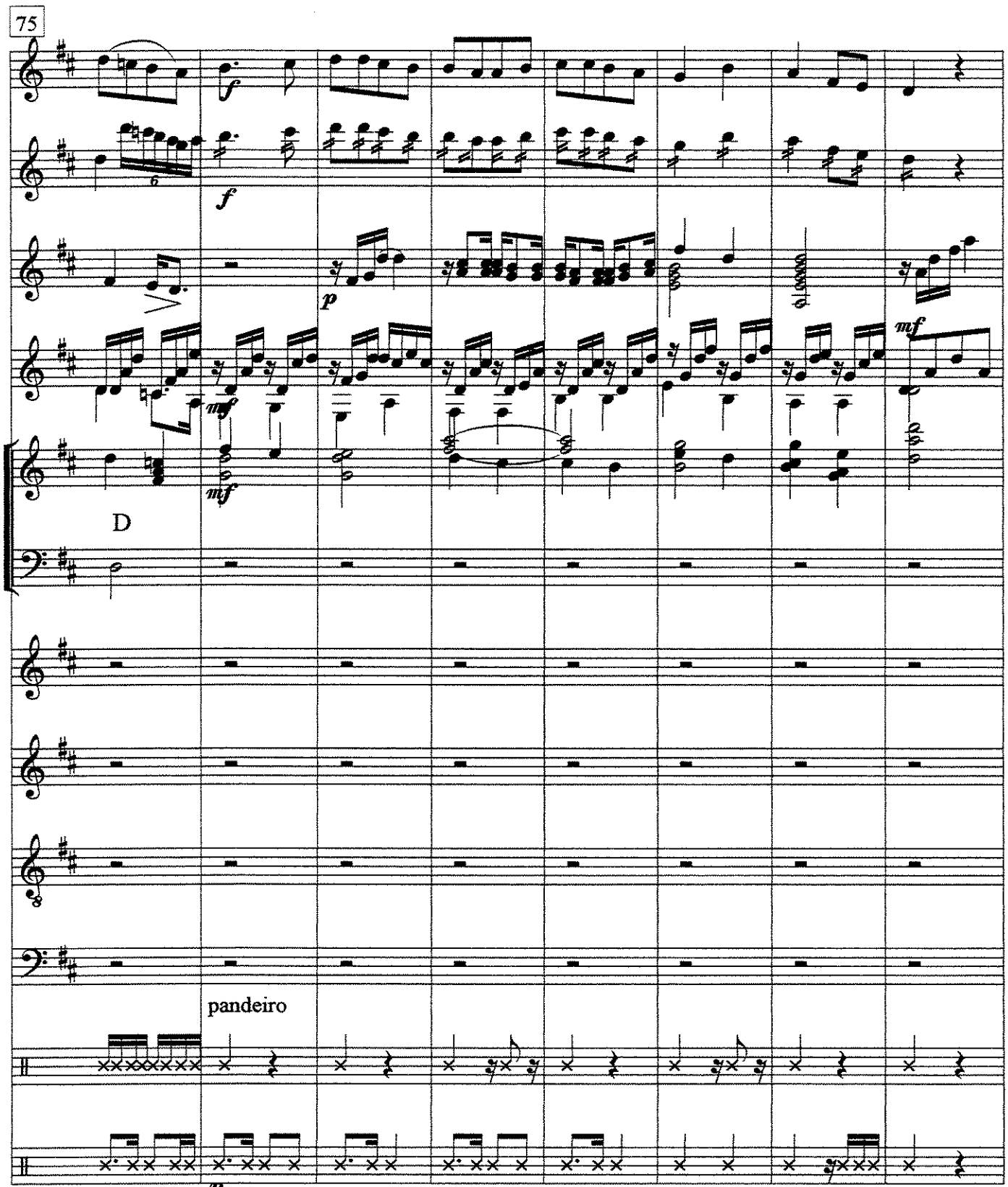

35
p
pp
p
@
D
D
D
D
vi no ao di
vi noesprito
san to_i
a
beje_as
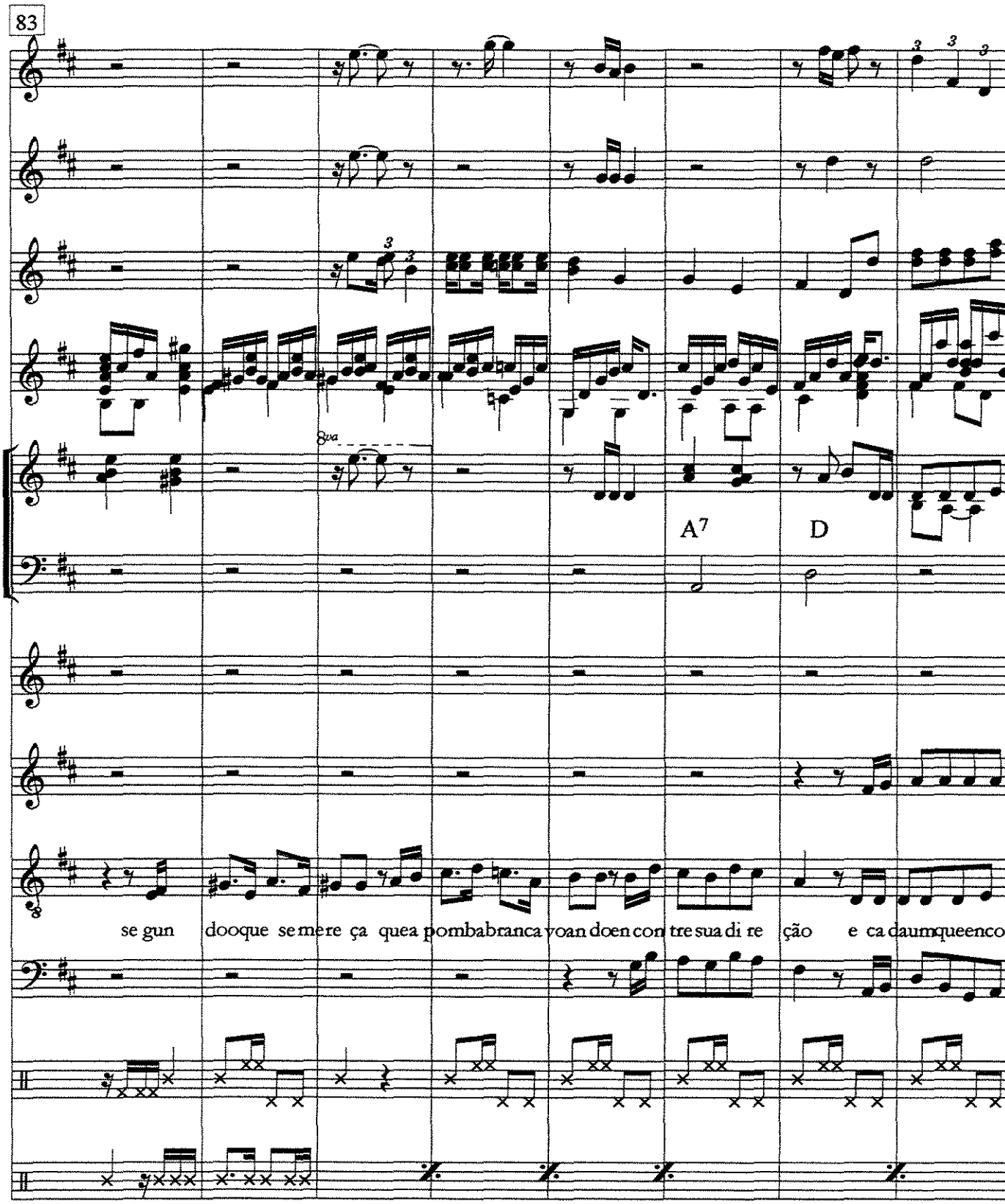

43
mp
mf
f
mp
D G D D7 G C G A7 D A7 D A7
fi tasdaban dei ra rece bamsu a ben çãoque_emca sa_afamília_in tei ra só te nhamsa tis fa ção oi
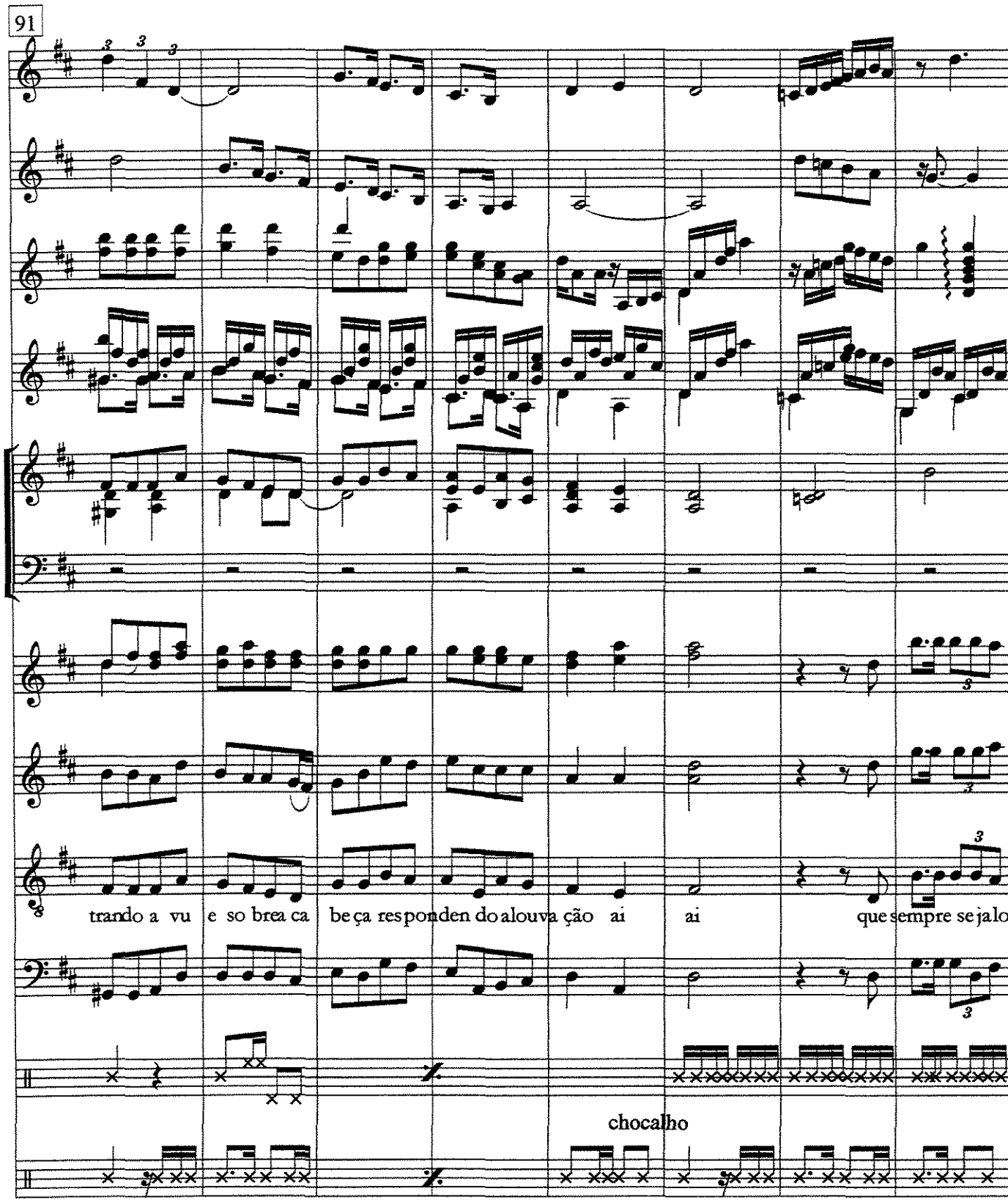

51
D
D
G
D
A7
G
D
a
O ad ju tório que derem quese ja de co ra
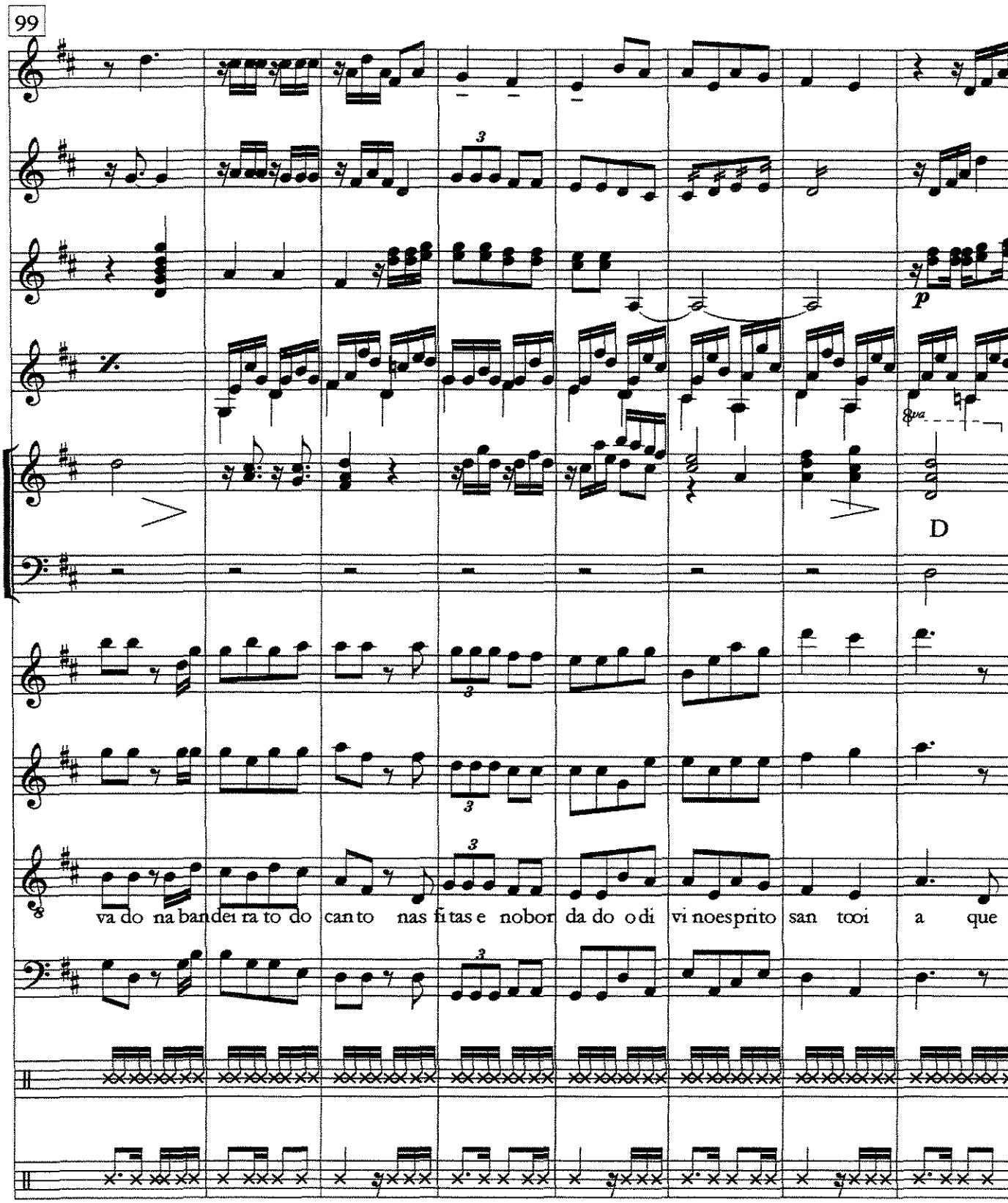

59
G
D7
G
A7
ção peçamcomfé e es peremdo di vinoa prote ção oi a
chocalho
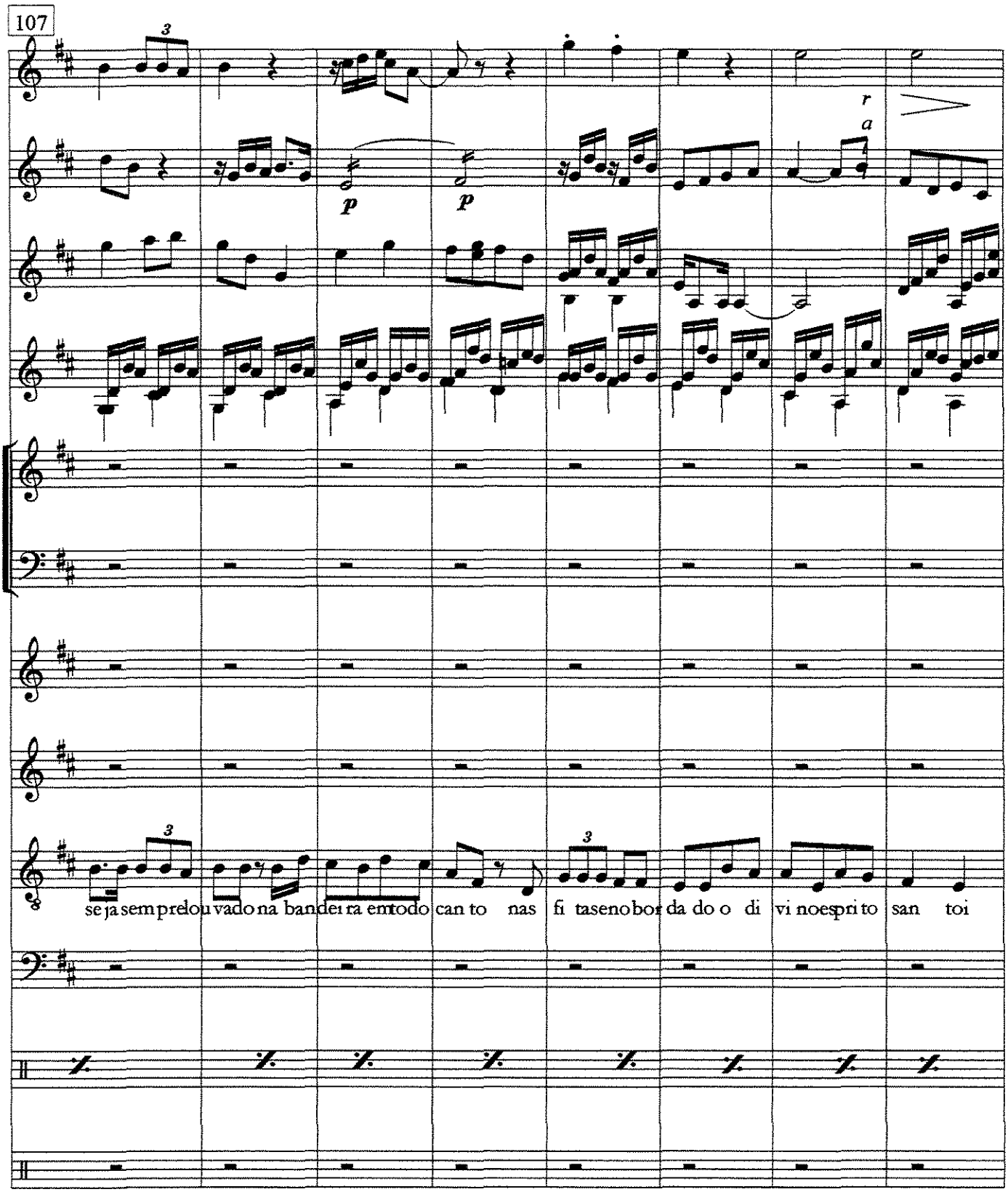

67
D
Bm
Em
A7
D
G6
Em
A7
sim

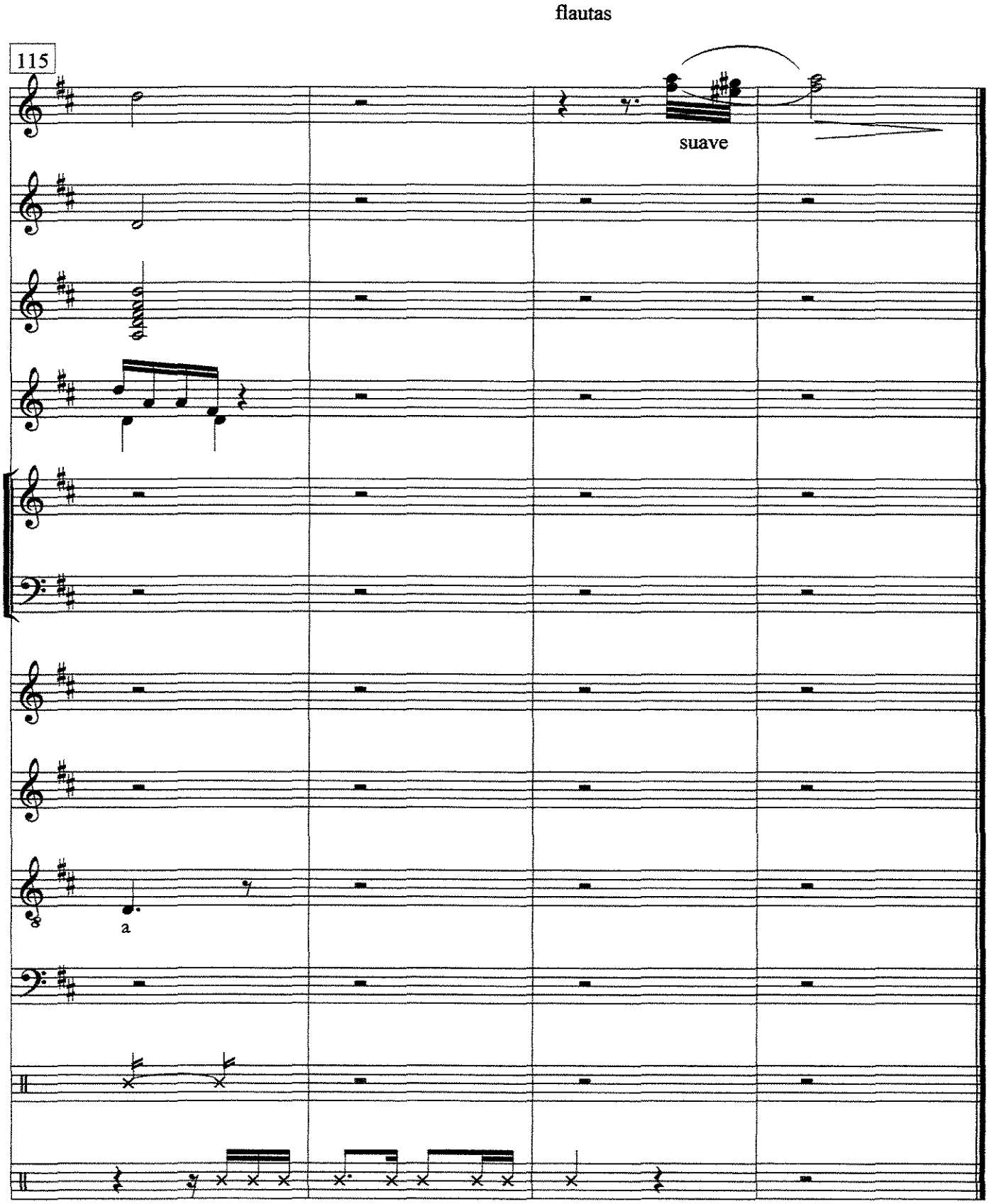

75
f
f
p
mf
mf
mf
D
pandeiro
p


83
8va
A7
D
se gun dooque se me re ça quea pombabranca voan doen con tre sua di re ção e ca daumqueencon
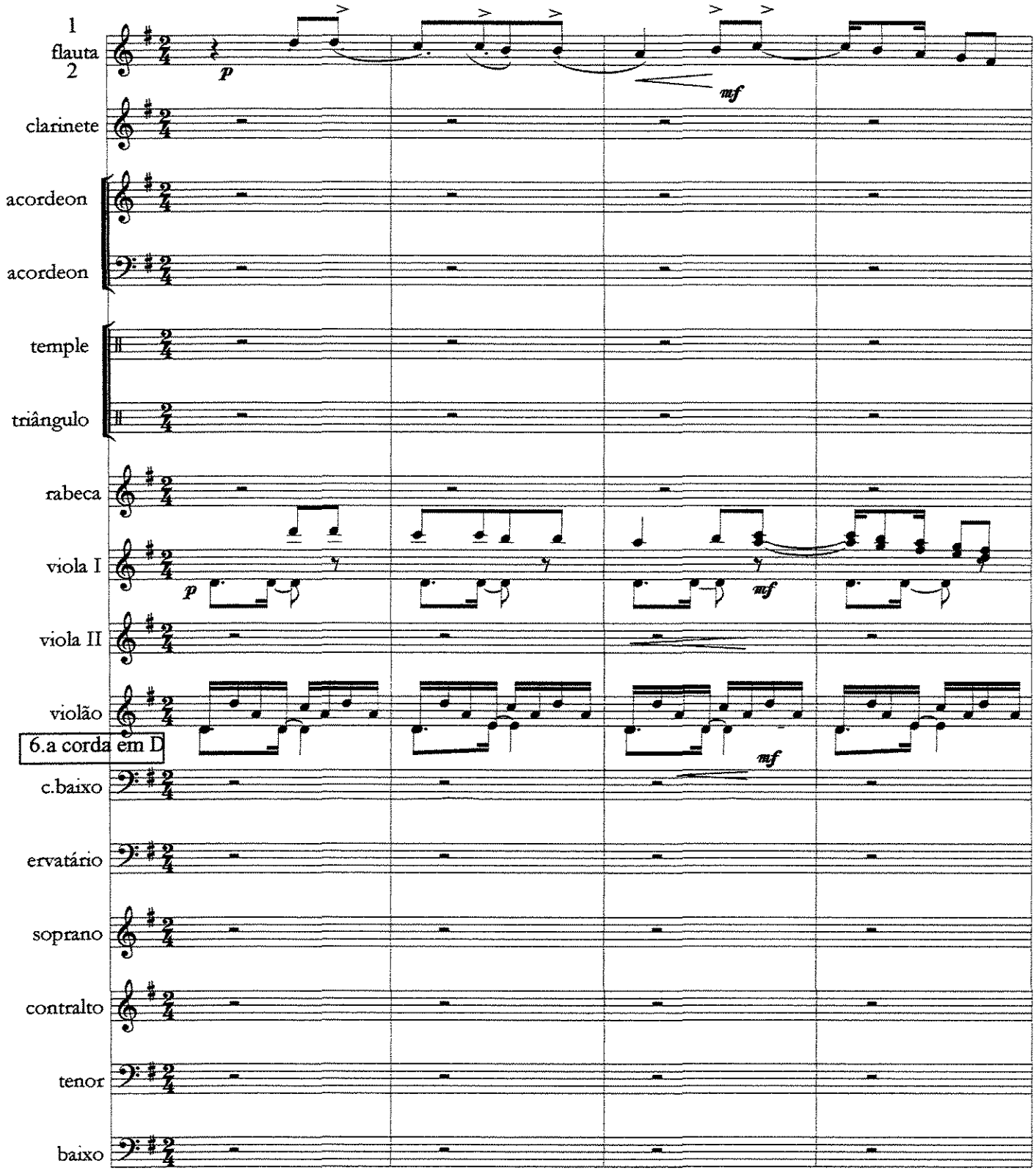

91
trando a vu e so brea ca be ça res pon den do a lou va ção ai ai que sempre se ja lou
chocalho
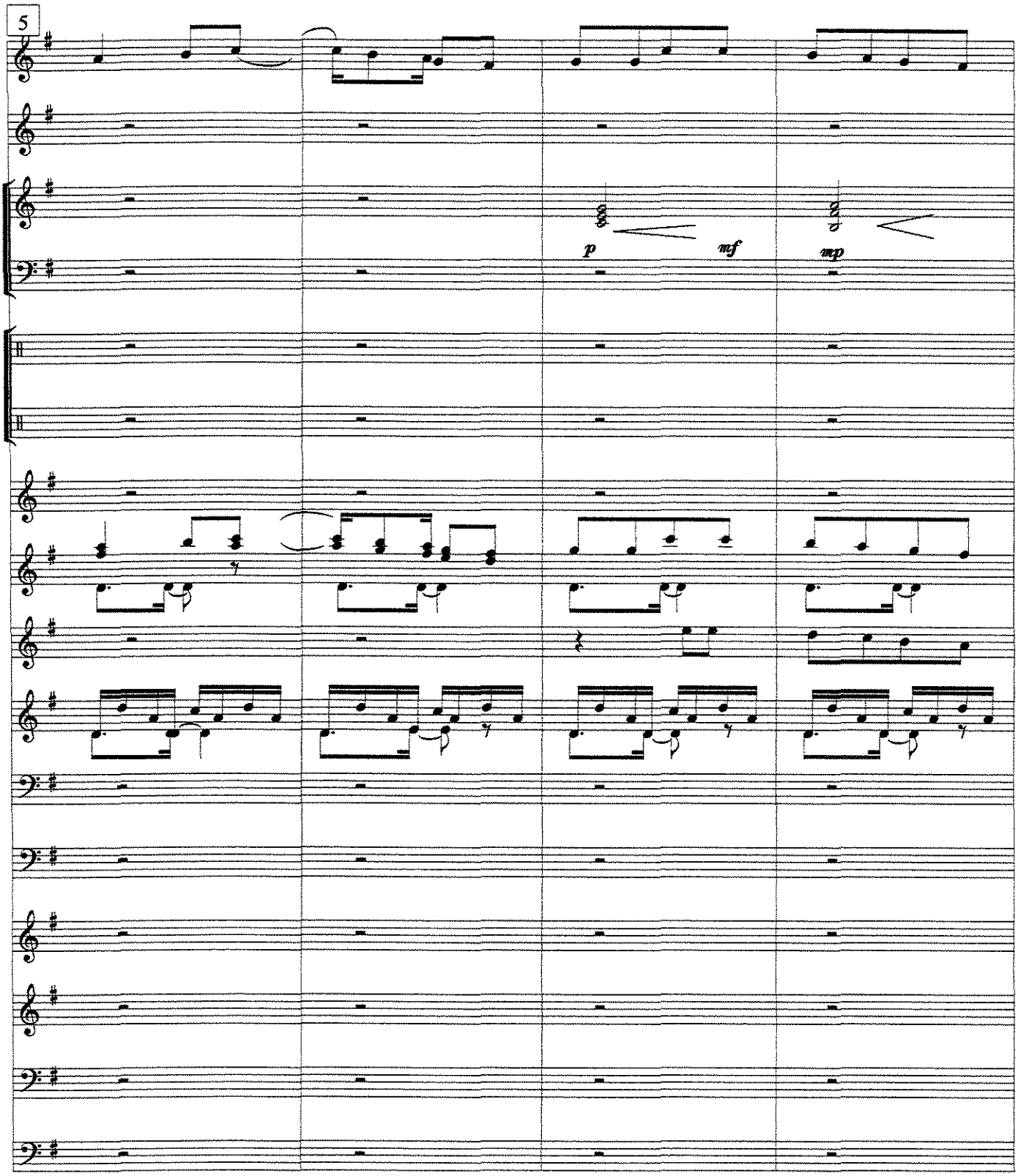

99
p
8va
D
va do na bandei ra to do can to nas fi tas e nobor da do o di vi noesprito san tooi a que
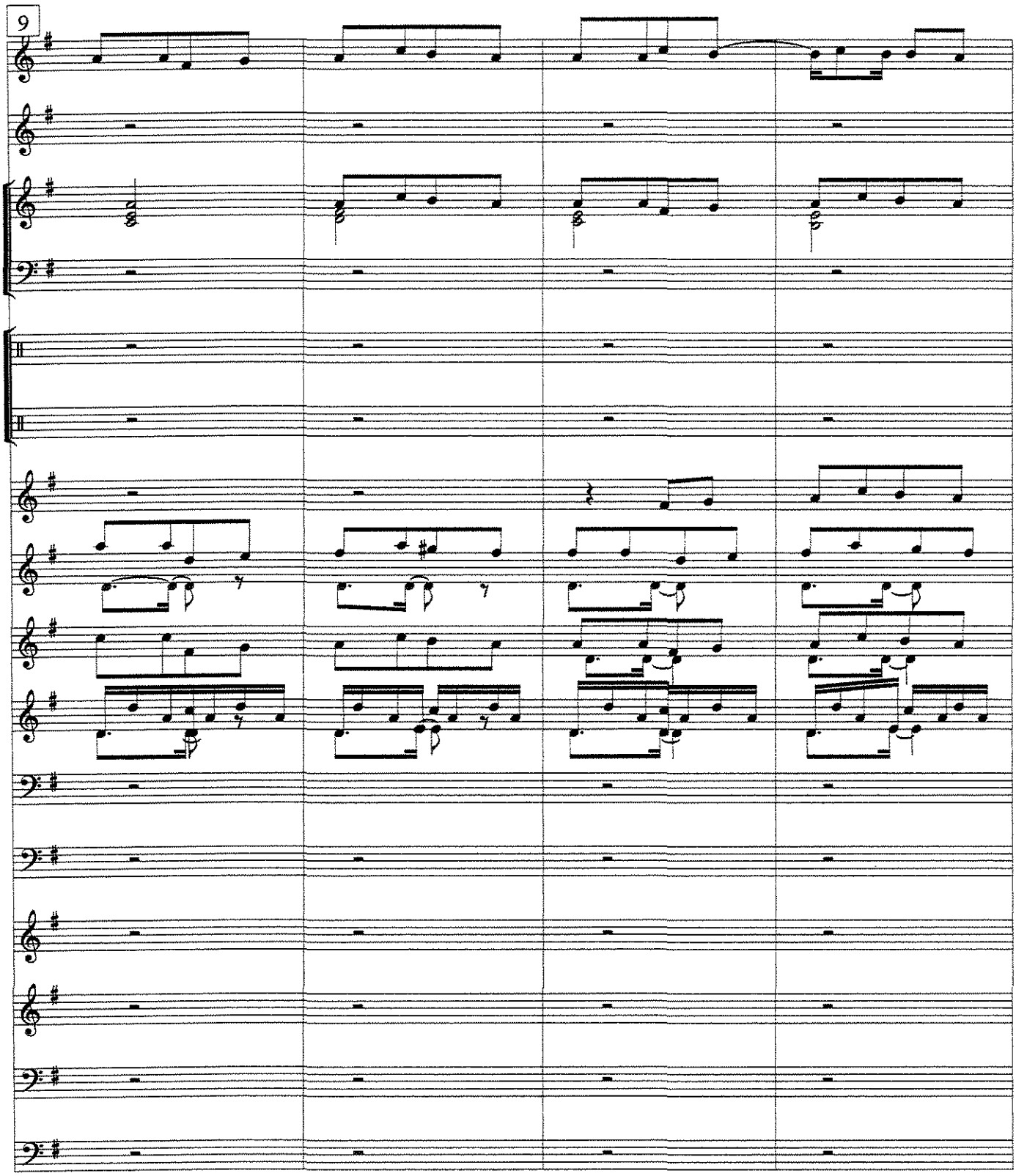

107
r
a
p
p
se ja sem pre lou vado na ban dei ra em todo can to nas fi ta seno bor da do o di vi no espri to san toi
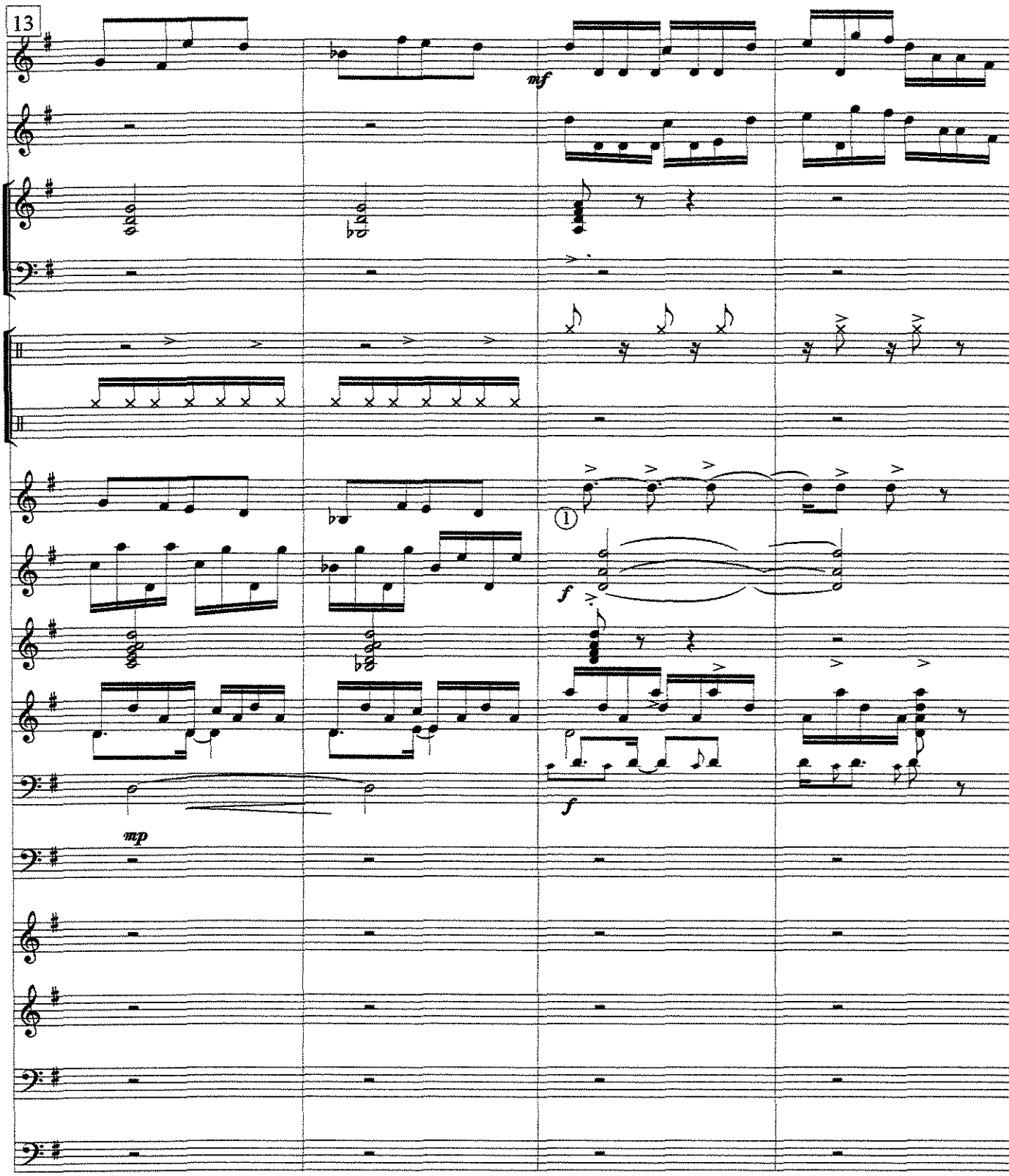

flautas
115
suave
a
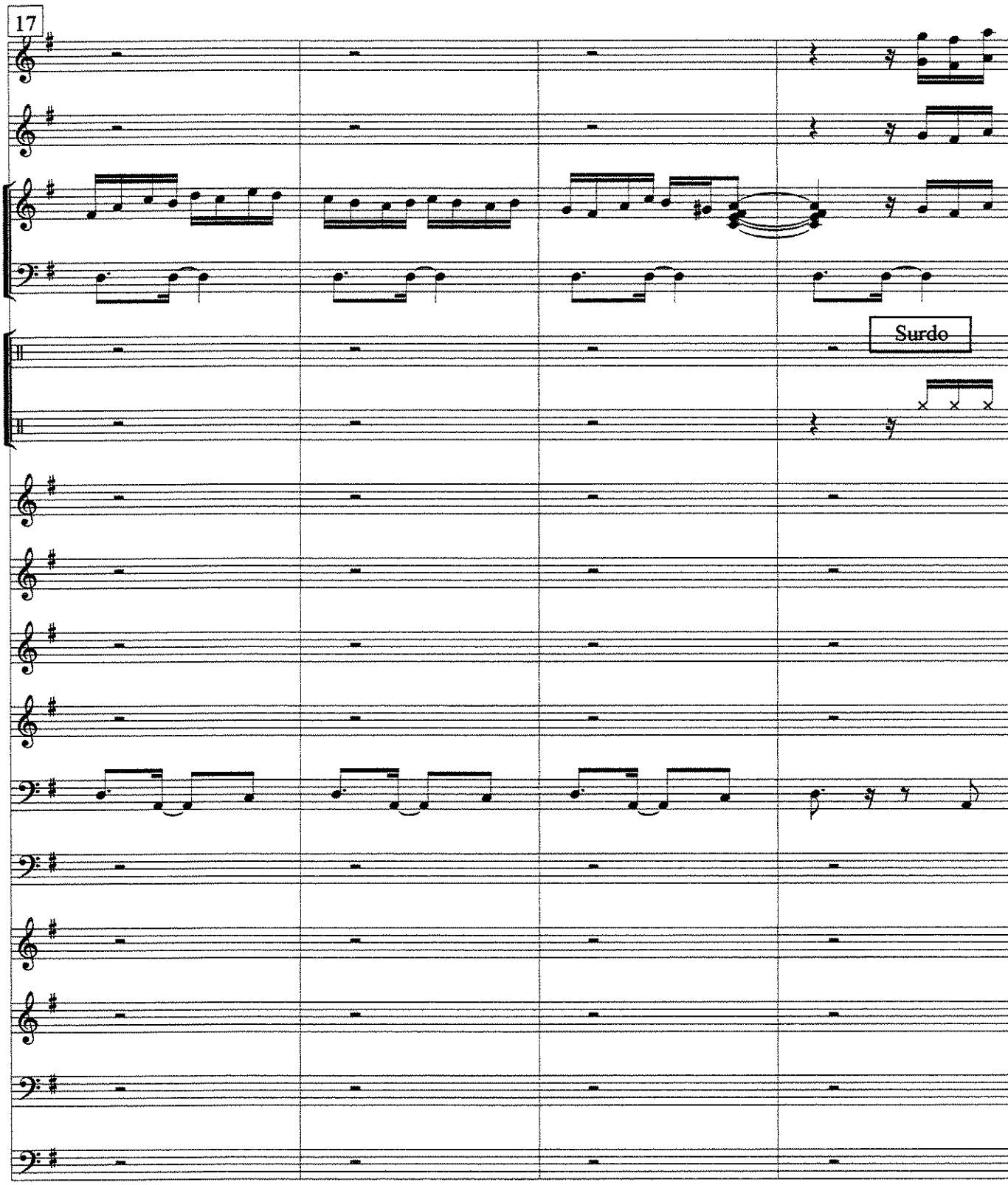
ERVATÁRIO
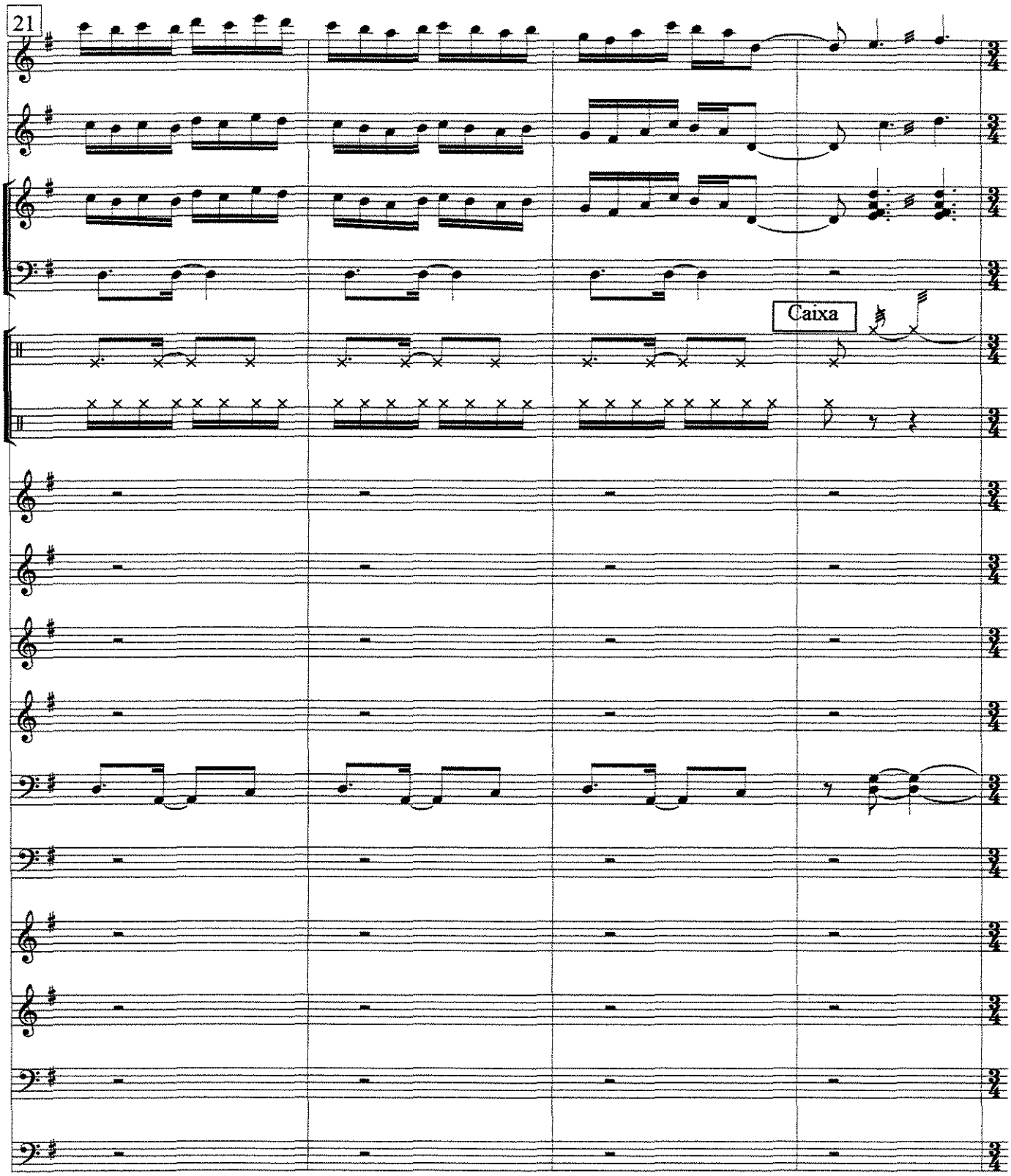

1
flauta
2
p
mf
clarinete
acordeon
acordeon
temple
triângulo
rabeca
viola I
p
mf
viola II
violão
6.a corda em D
mf
c.baixo
ervatário
soprano
contralto
tenor
baixo
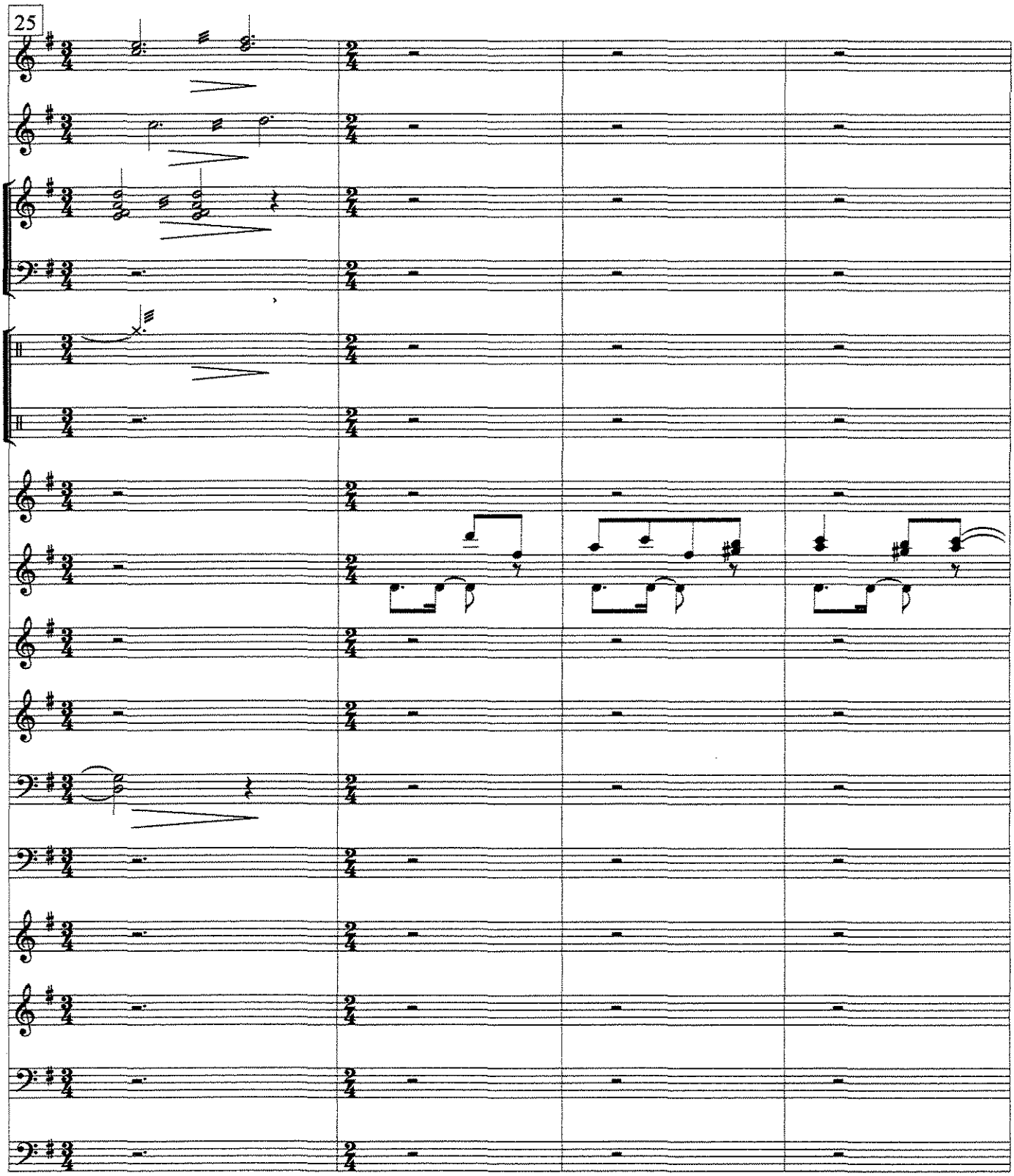

5
p
mf
mp
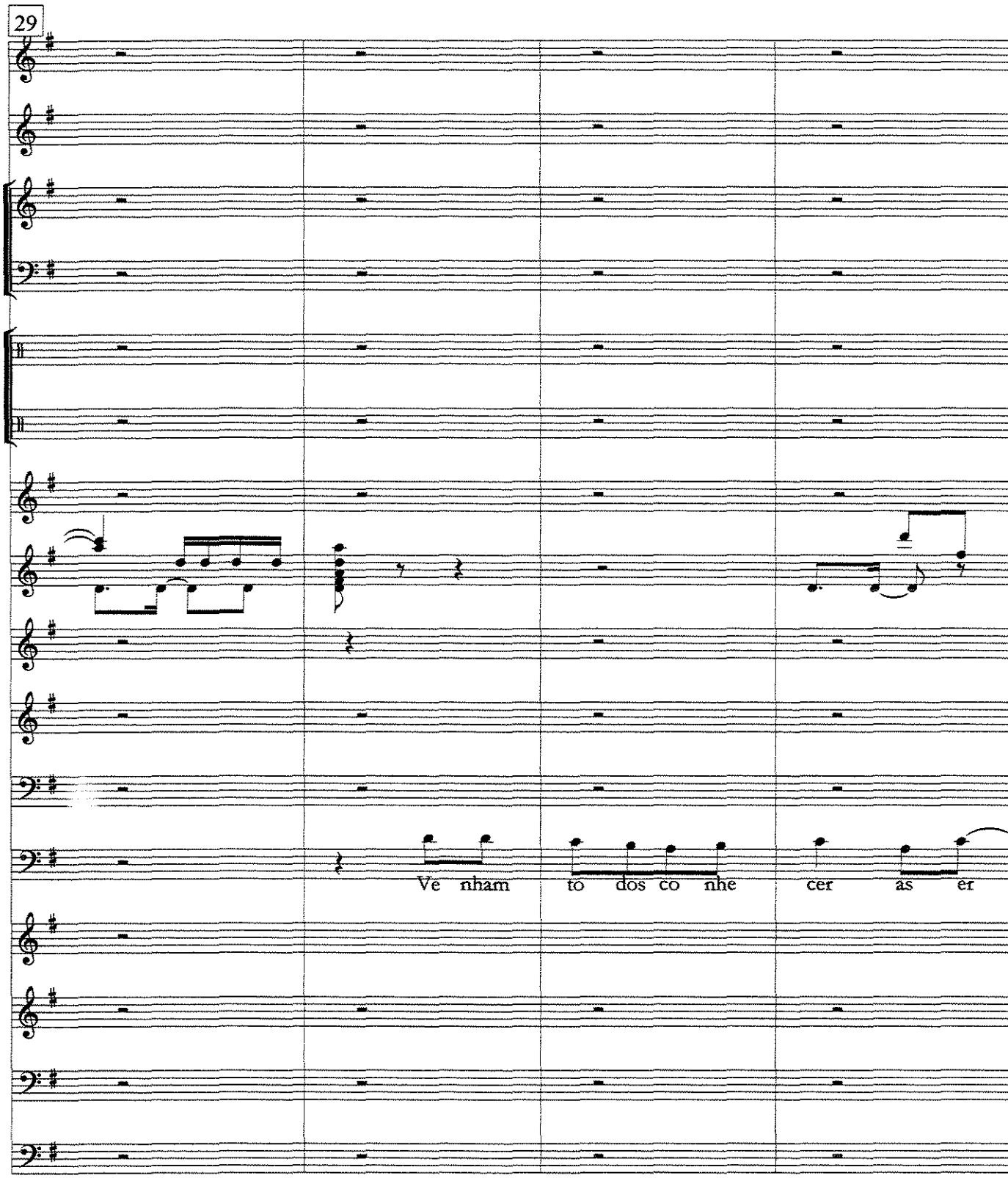

9
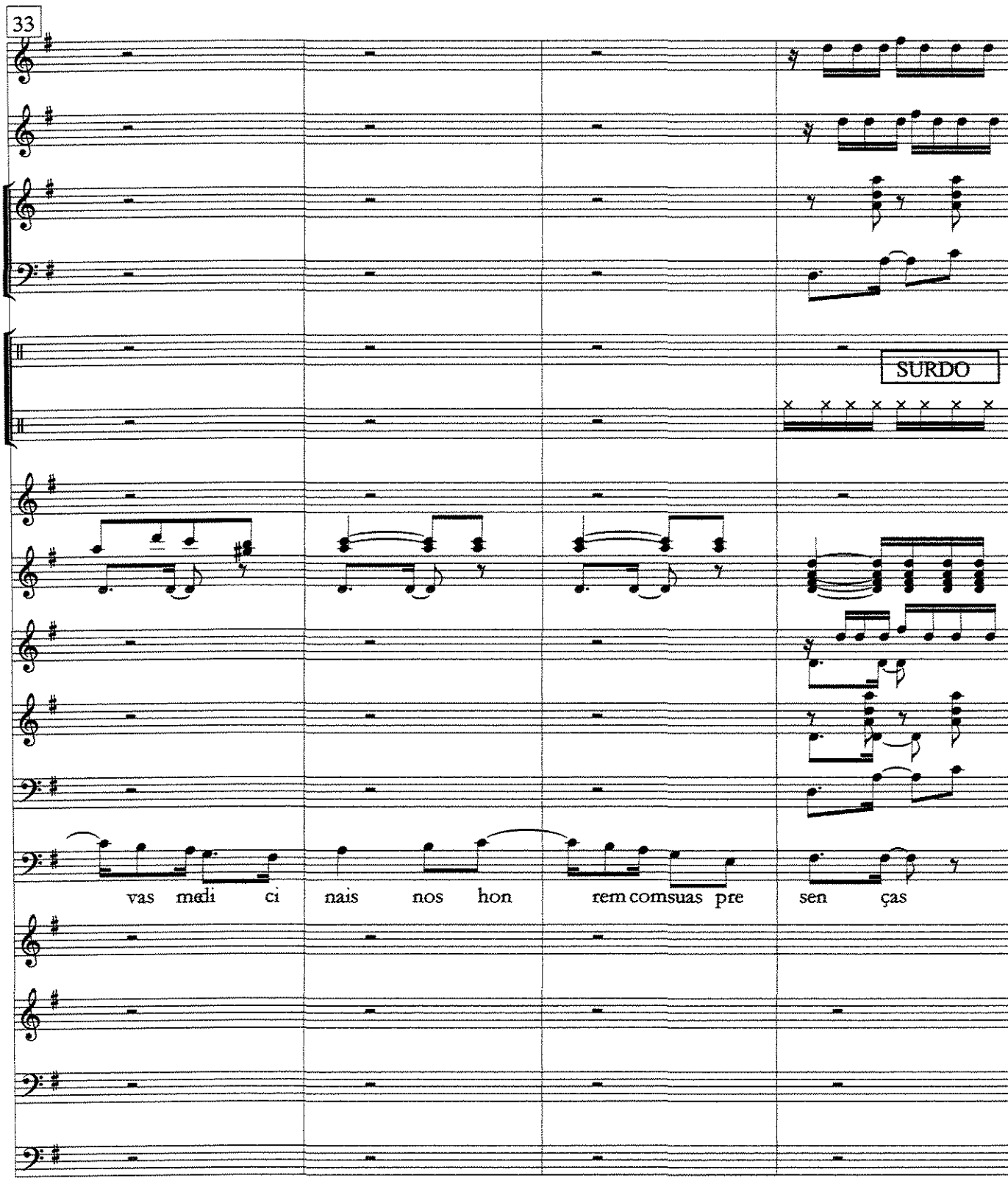

13
mf
f
mp
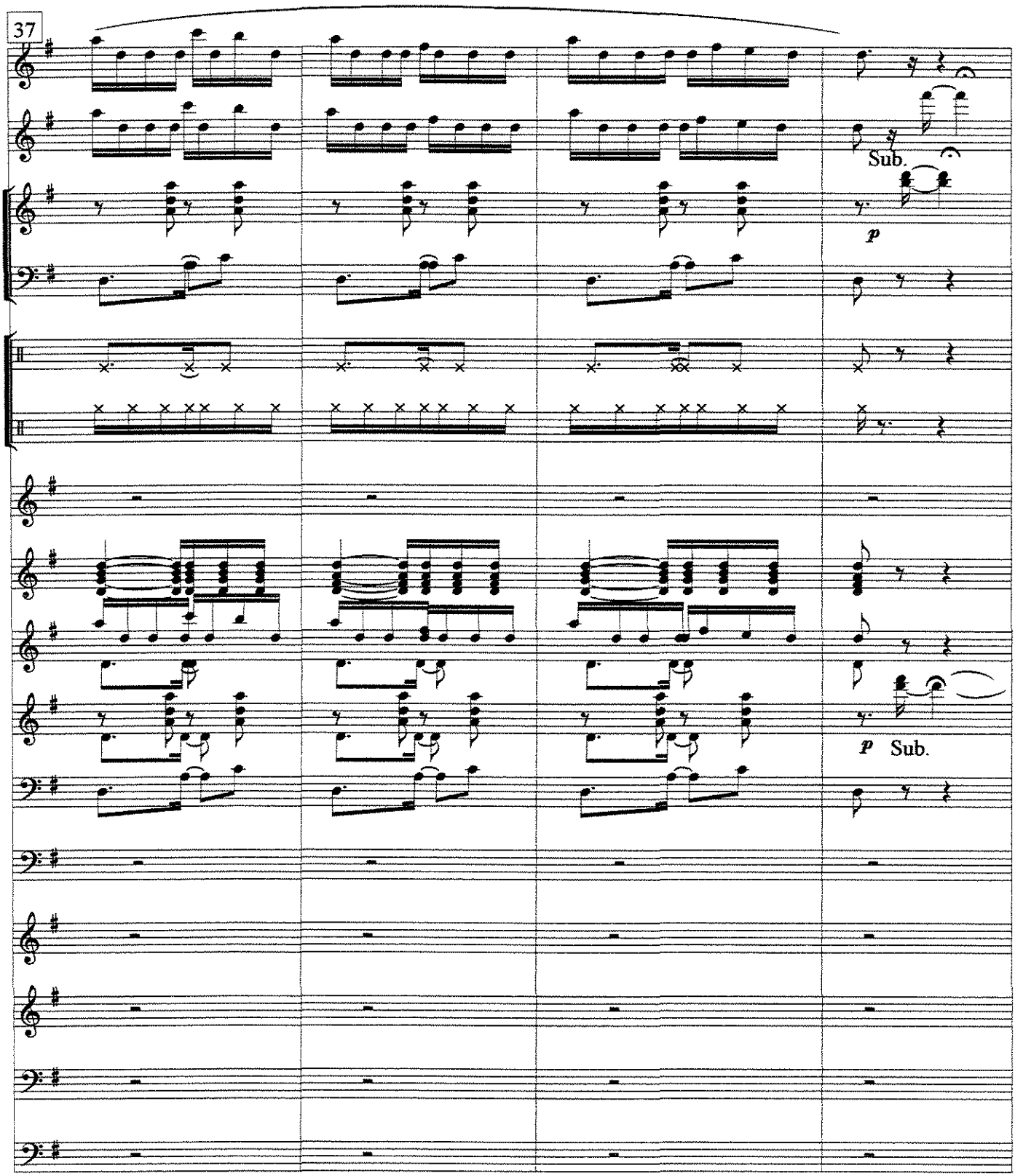

17
Surdo
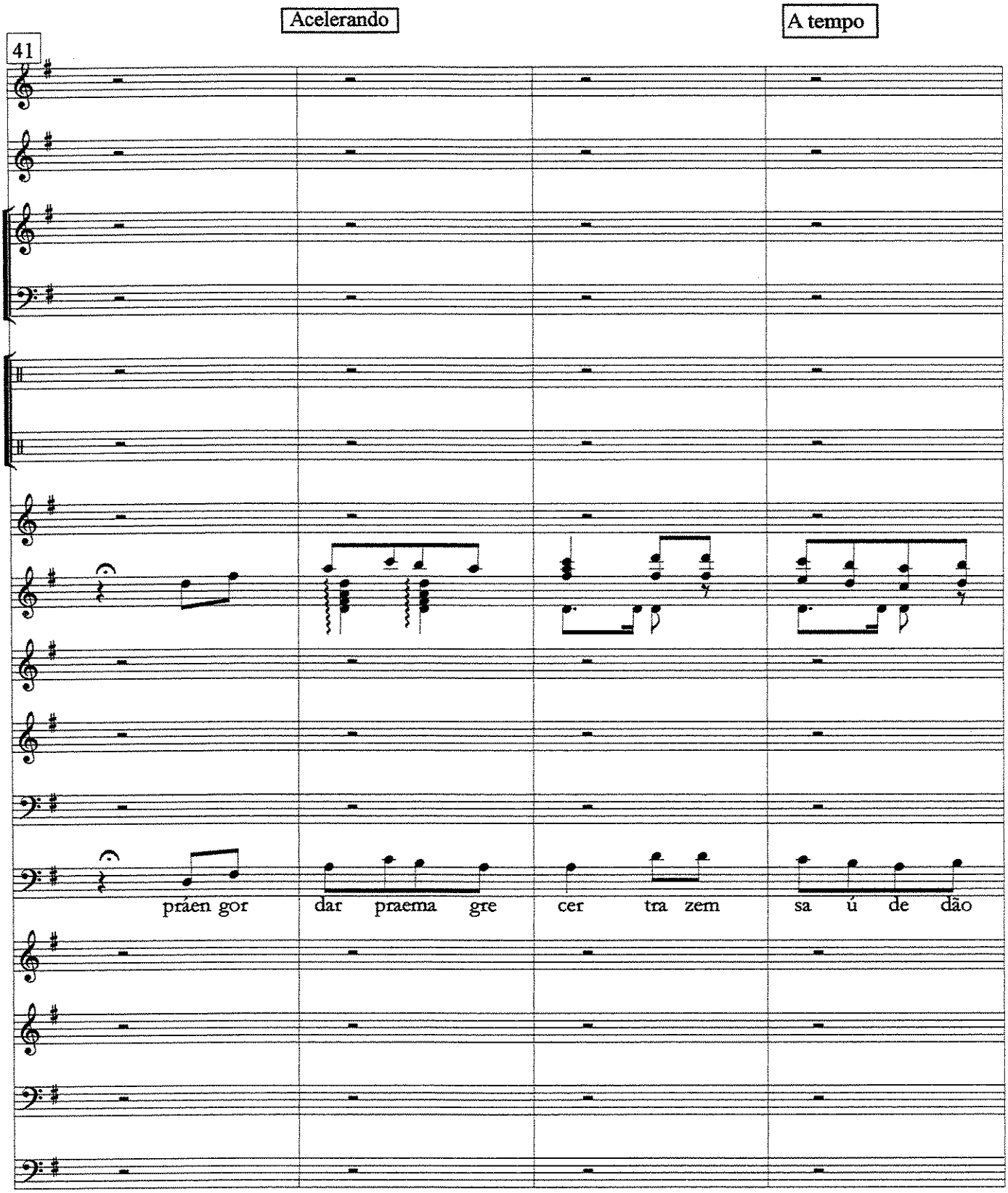

21
Caixa
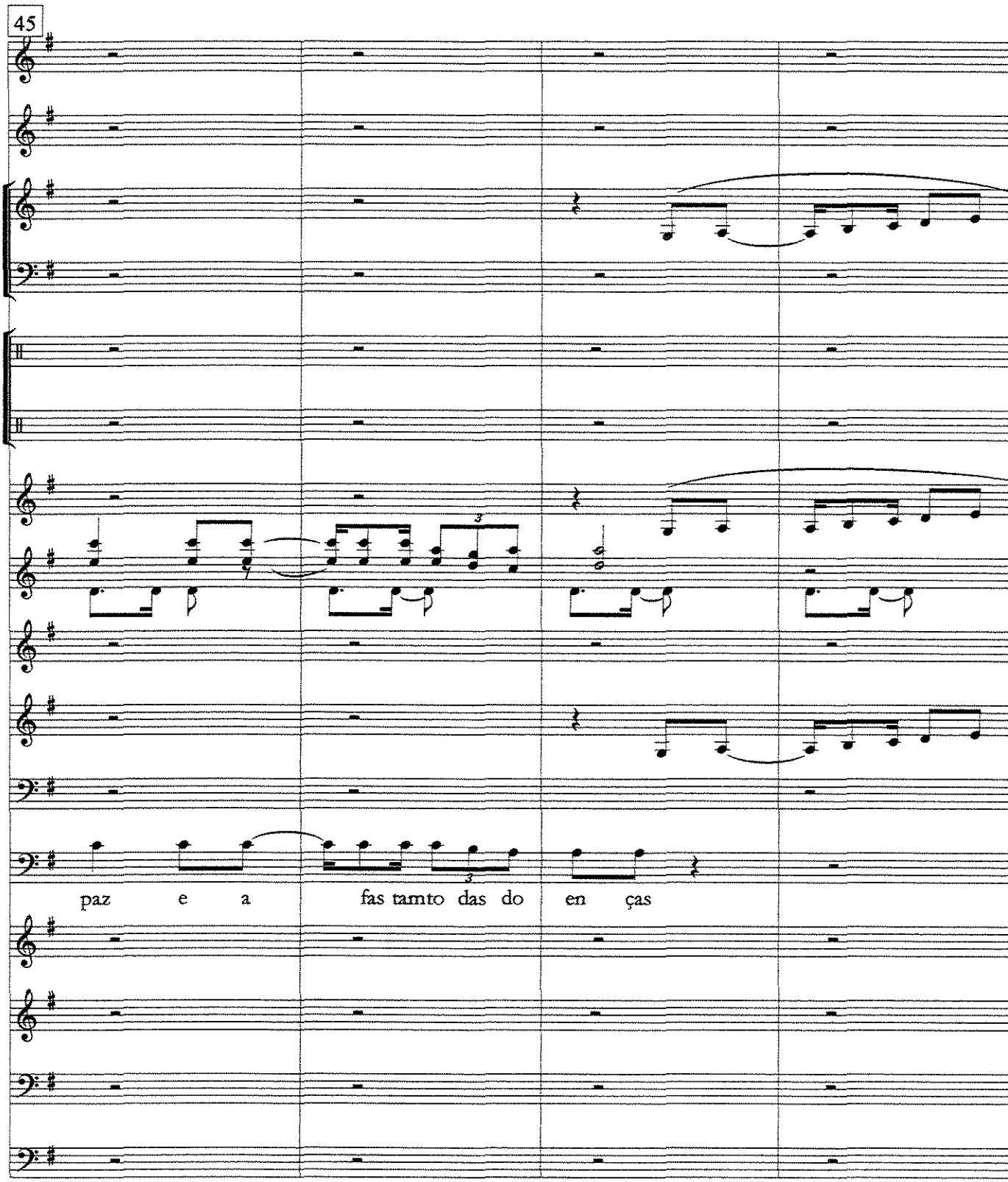

25
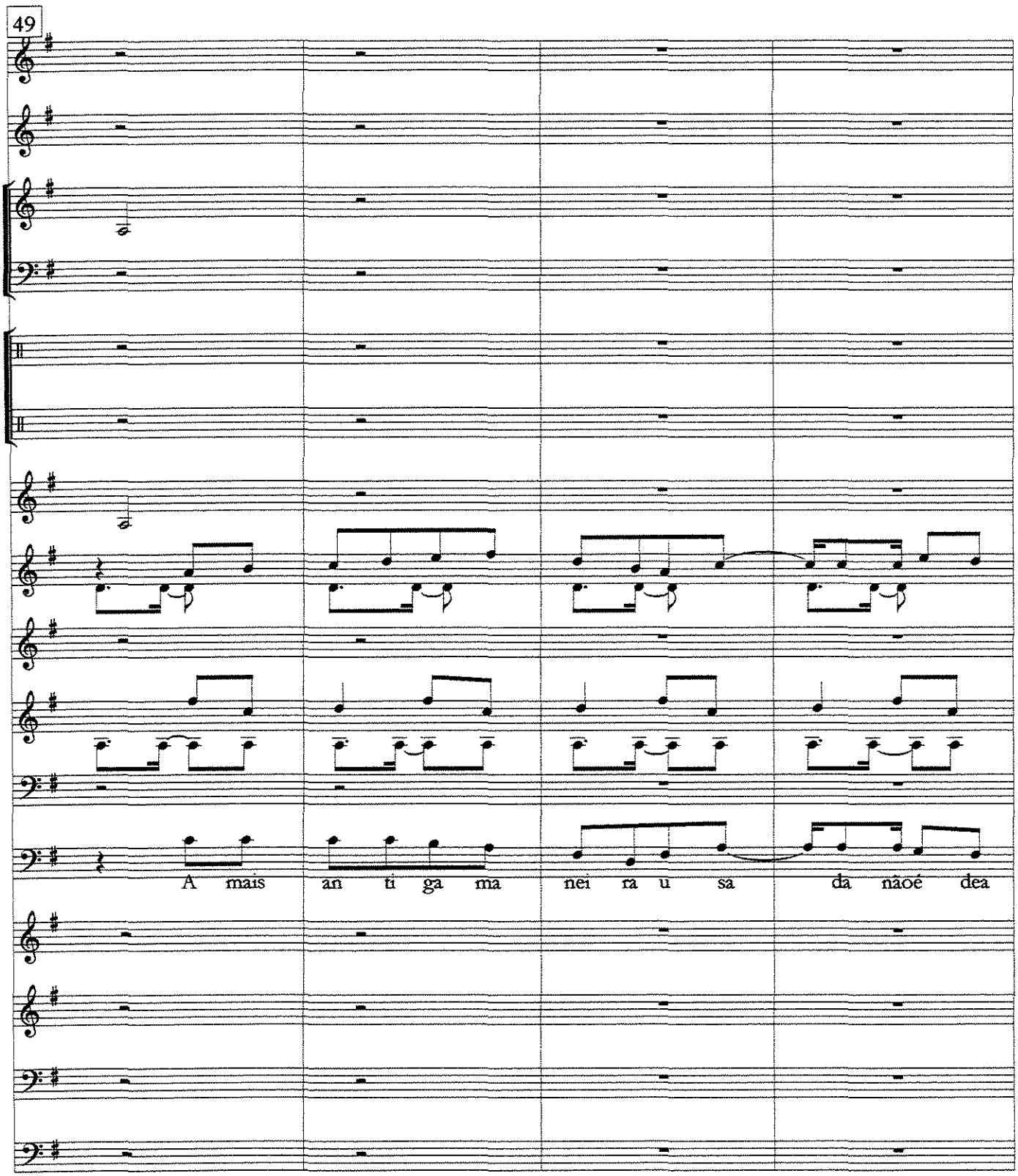

29
Ve nham to dos co nhe cer as er
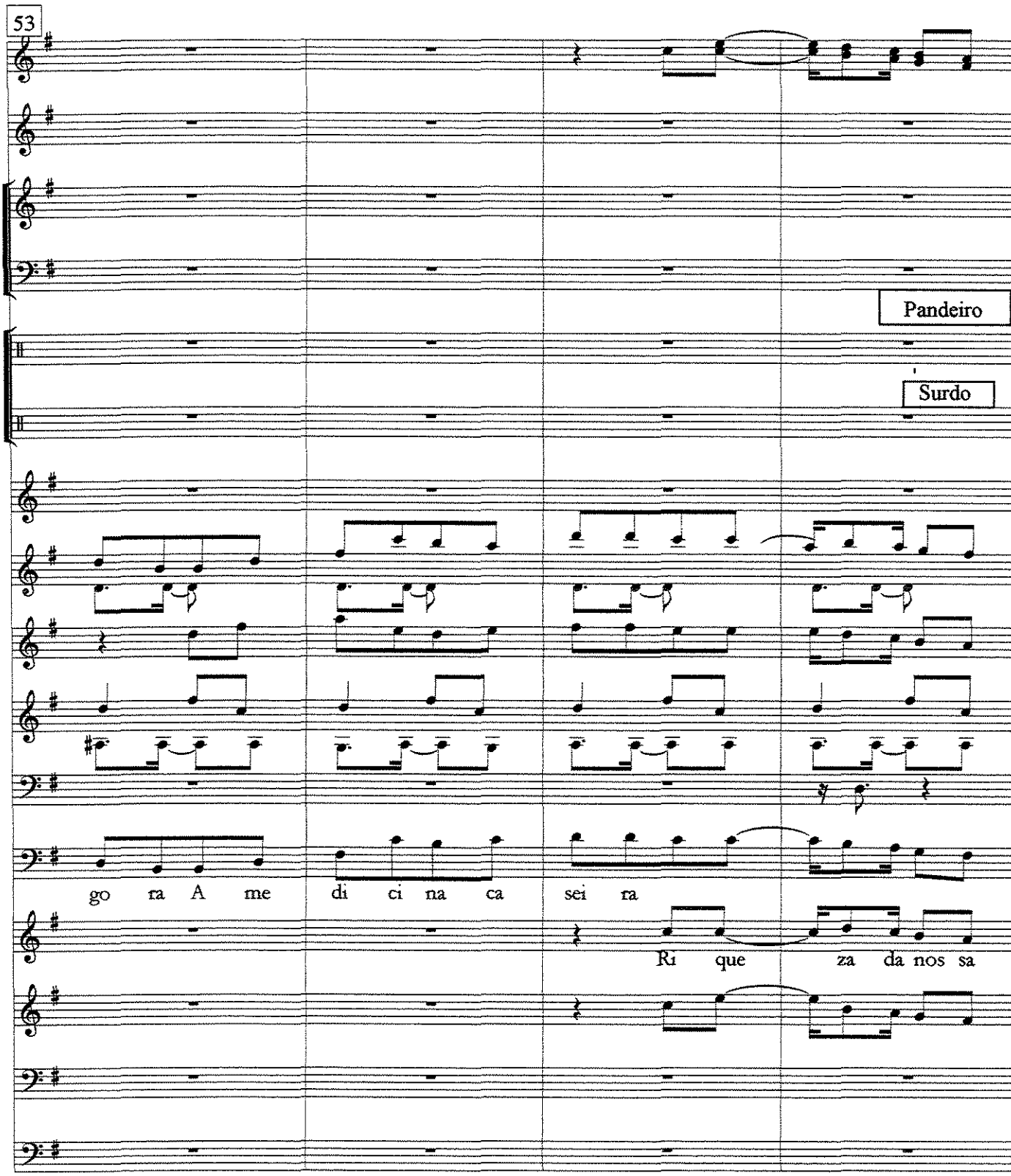

33
SURDO
vas mœli ci nais nos hon rem comsuas pre sen ças
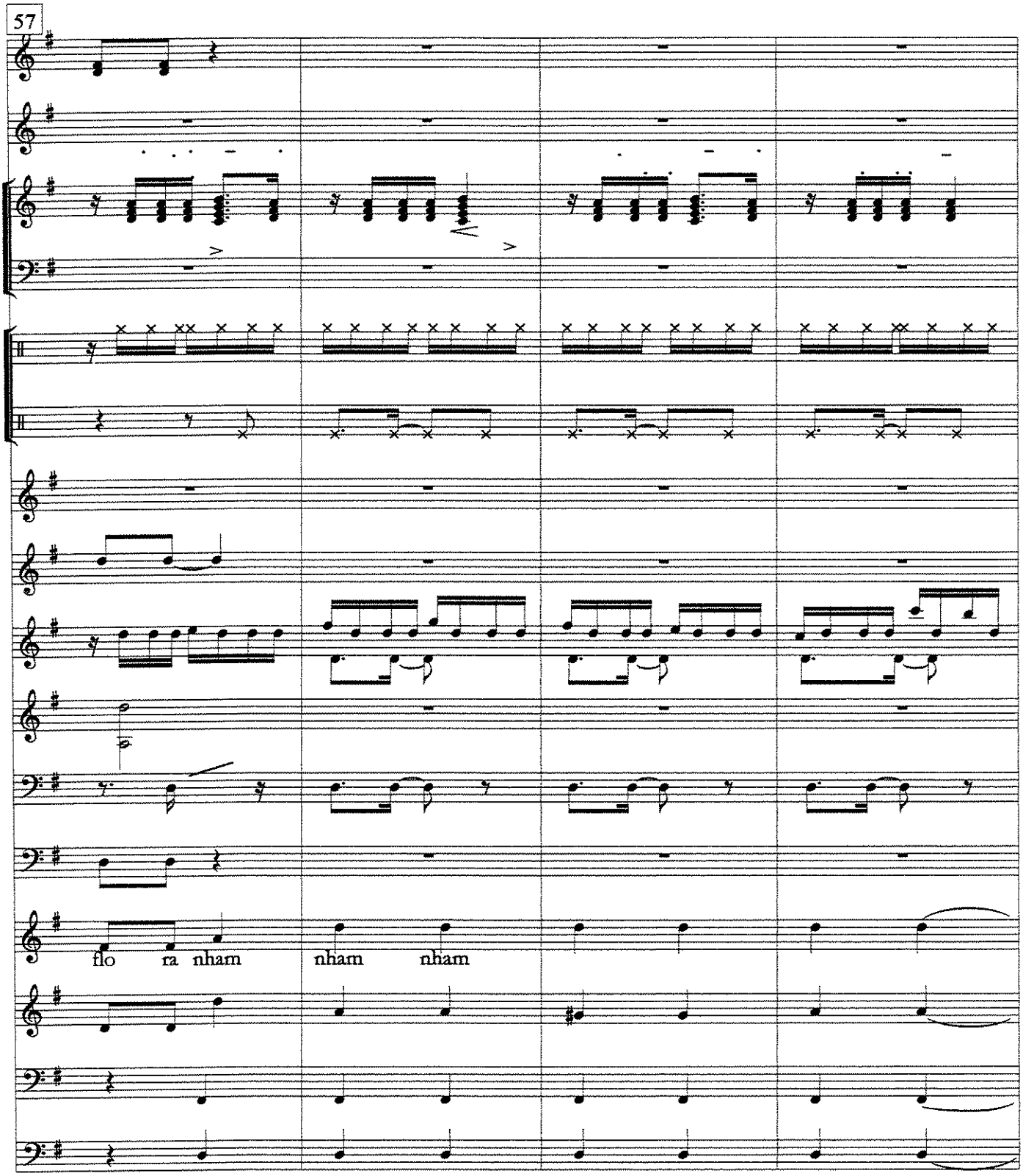

37
Sub.
p
p
Sub.
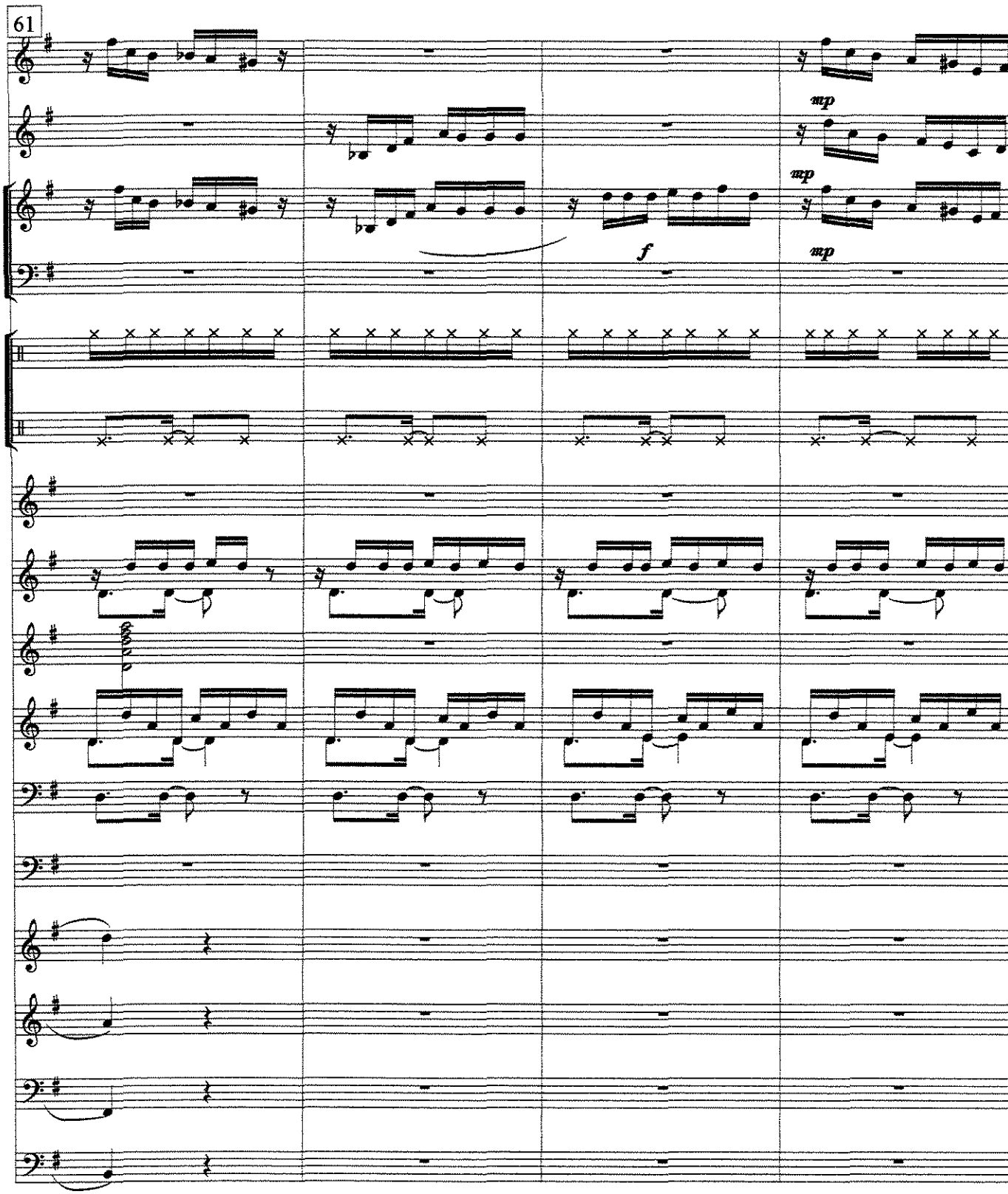

Acelerando
A tempo
41
práen gor
dar praema gre
cer tra zem
sa ú de dão
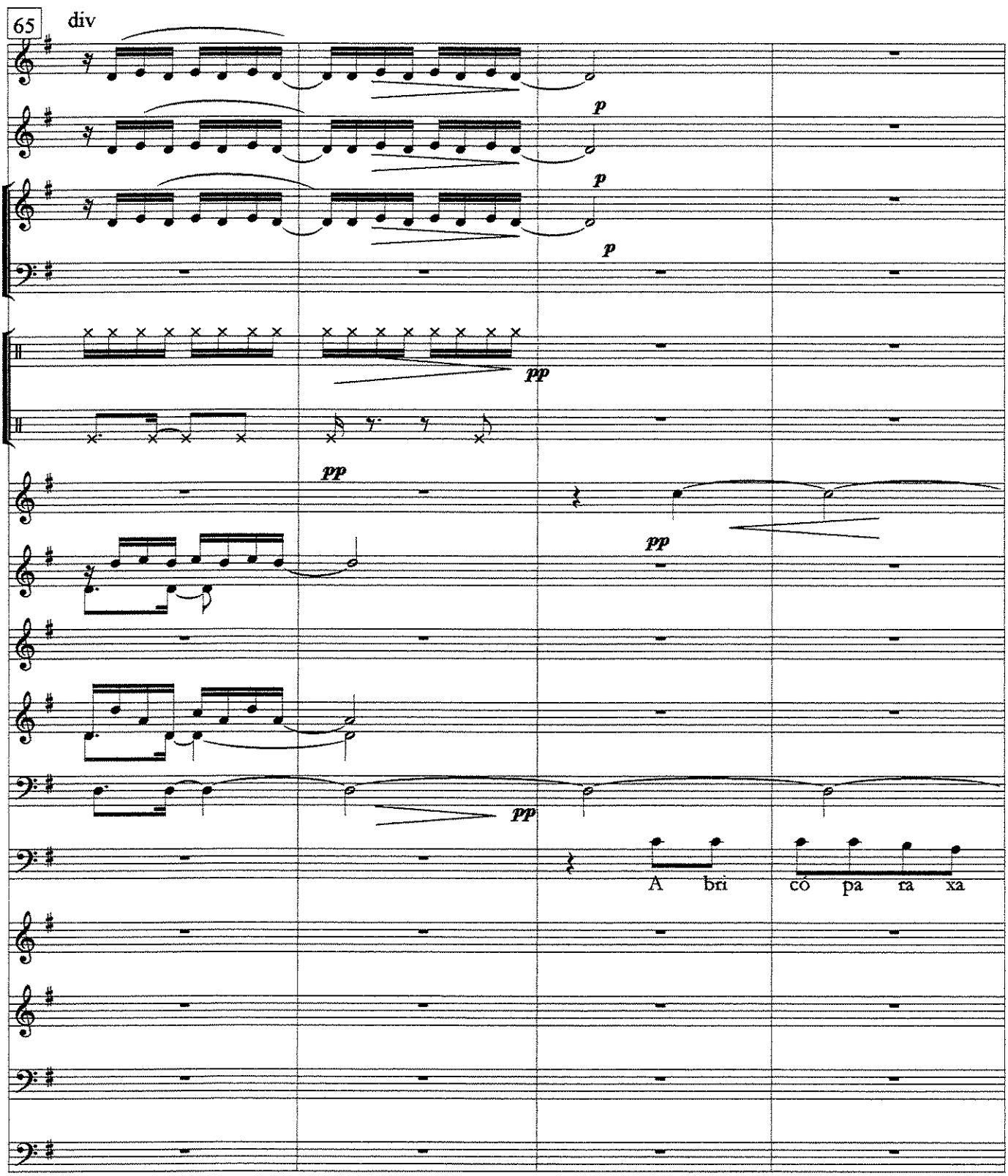

45
paz e a fas tamto das do en ças
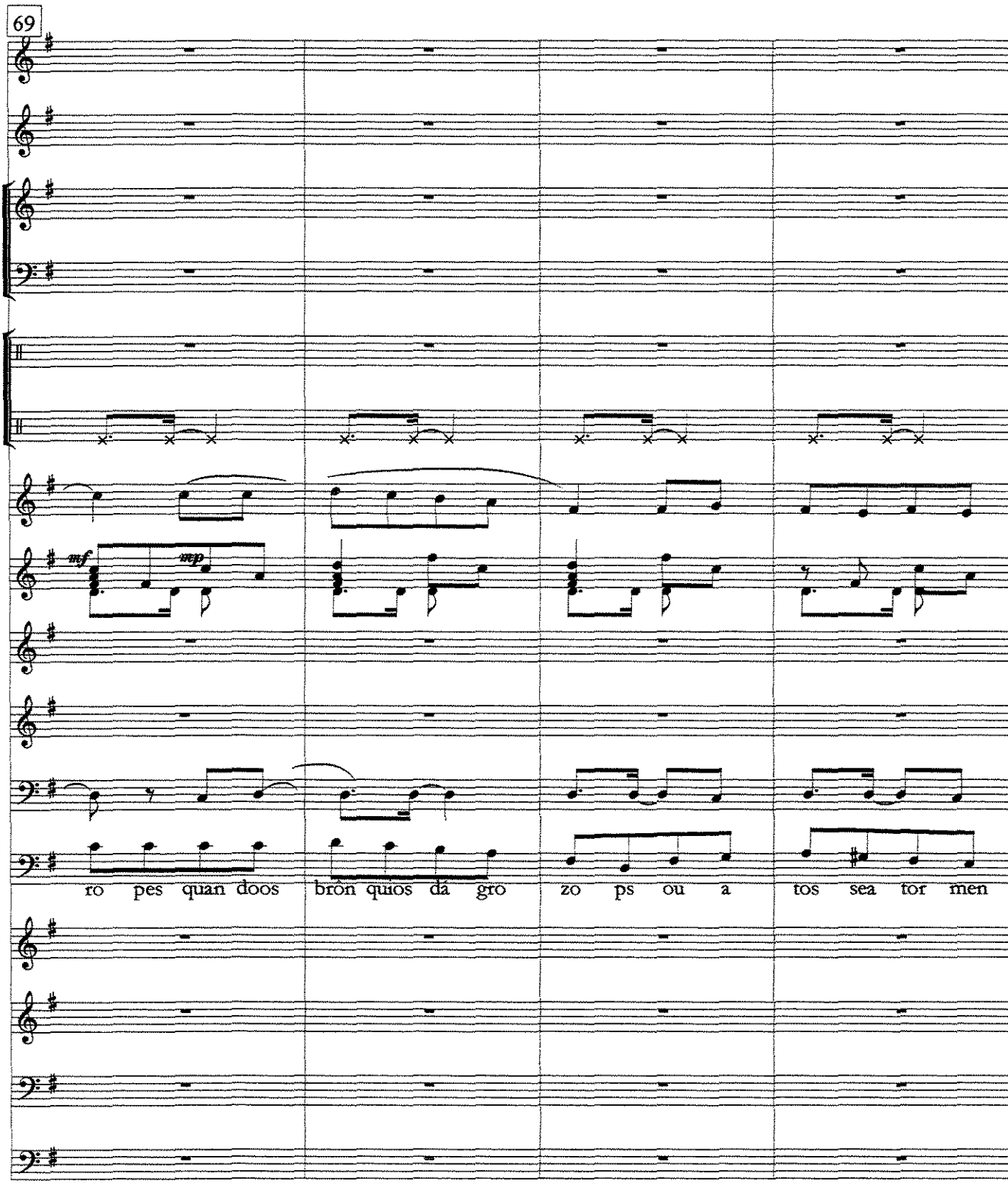

49
A mais an ti ga ma nei ra u sa da nãoé dea
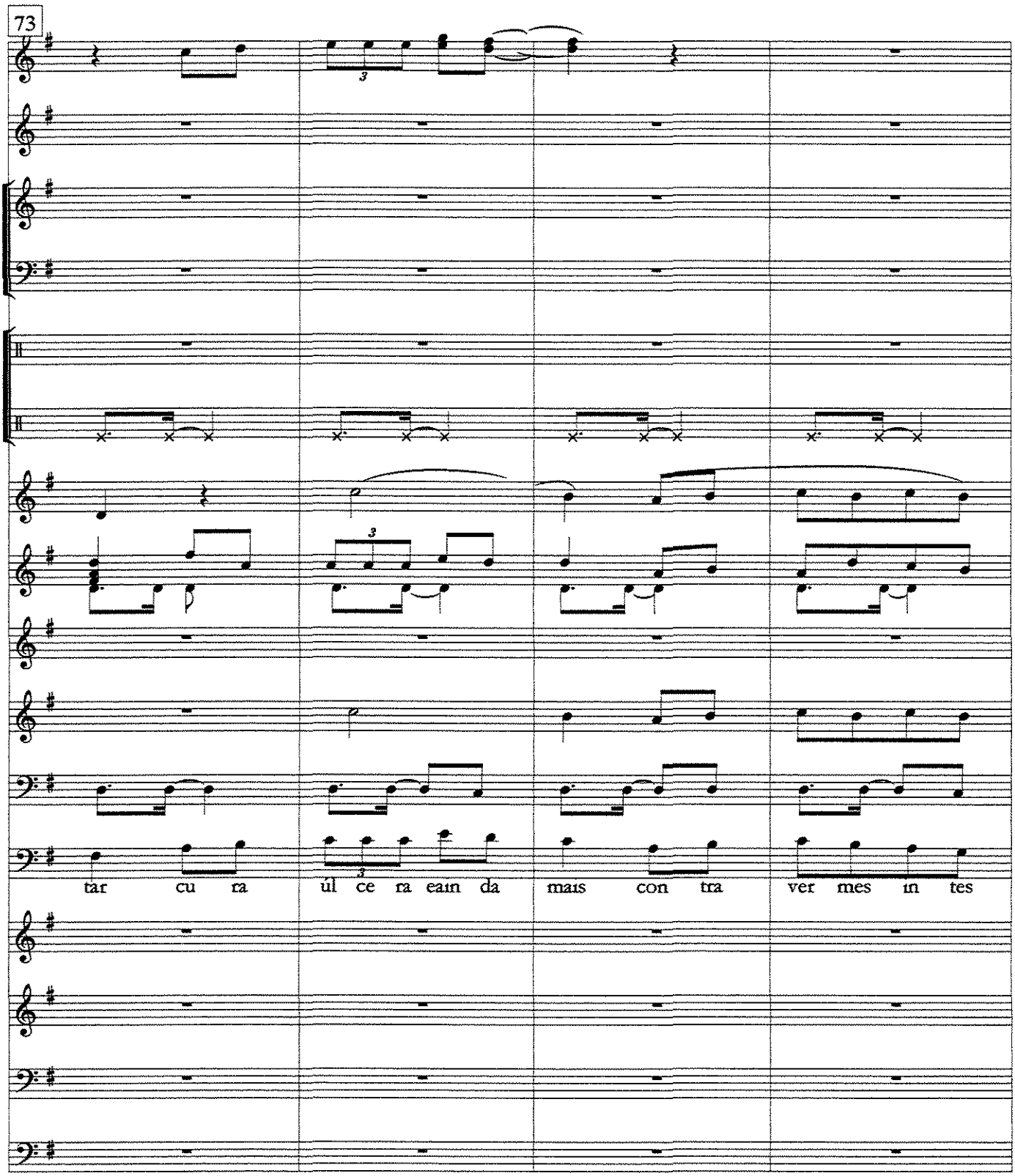

53
Pandeiro
Surdo
go ra A me di ci na ca sei ra
Ri que za da nos sa
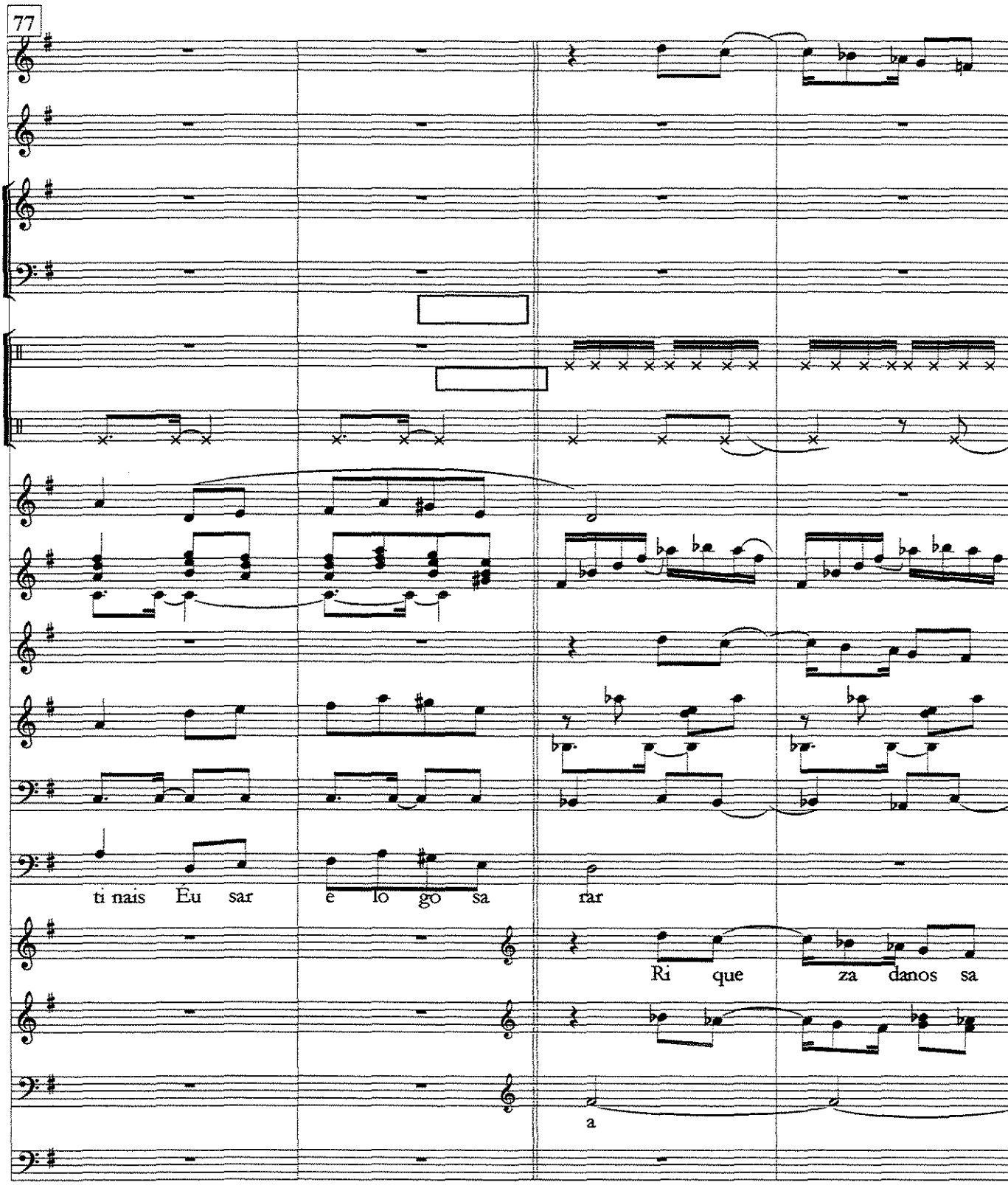

57
flo ra nham nham nham
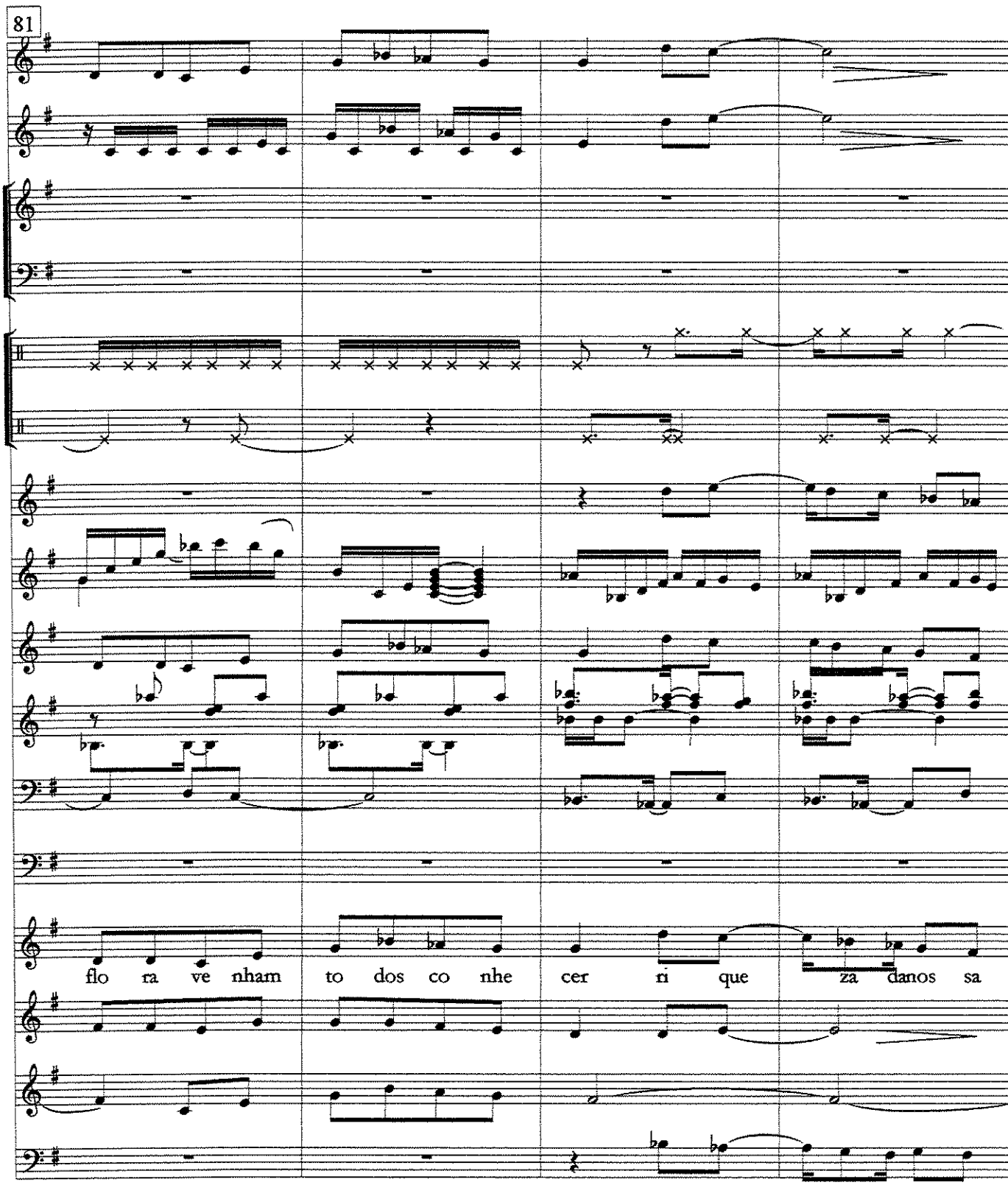

61
mp
mp
f
mp


65
div
p
p
p
pp
pp
pp
pp
A bri có pa ra xa
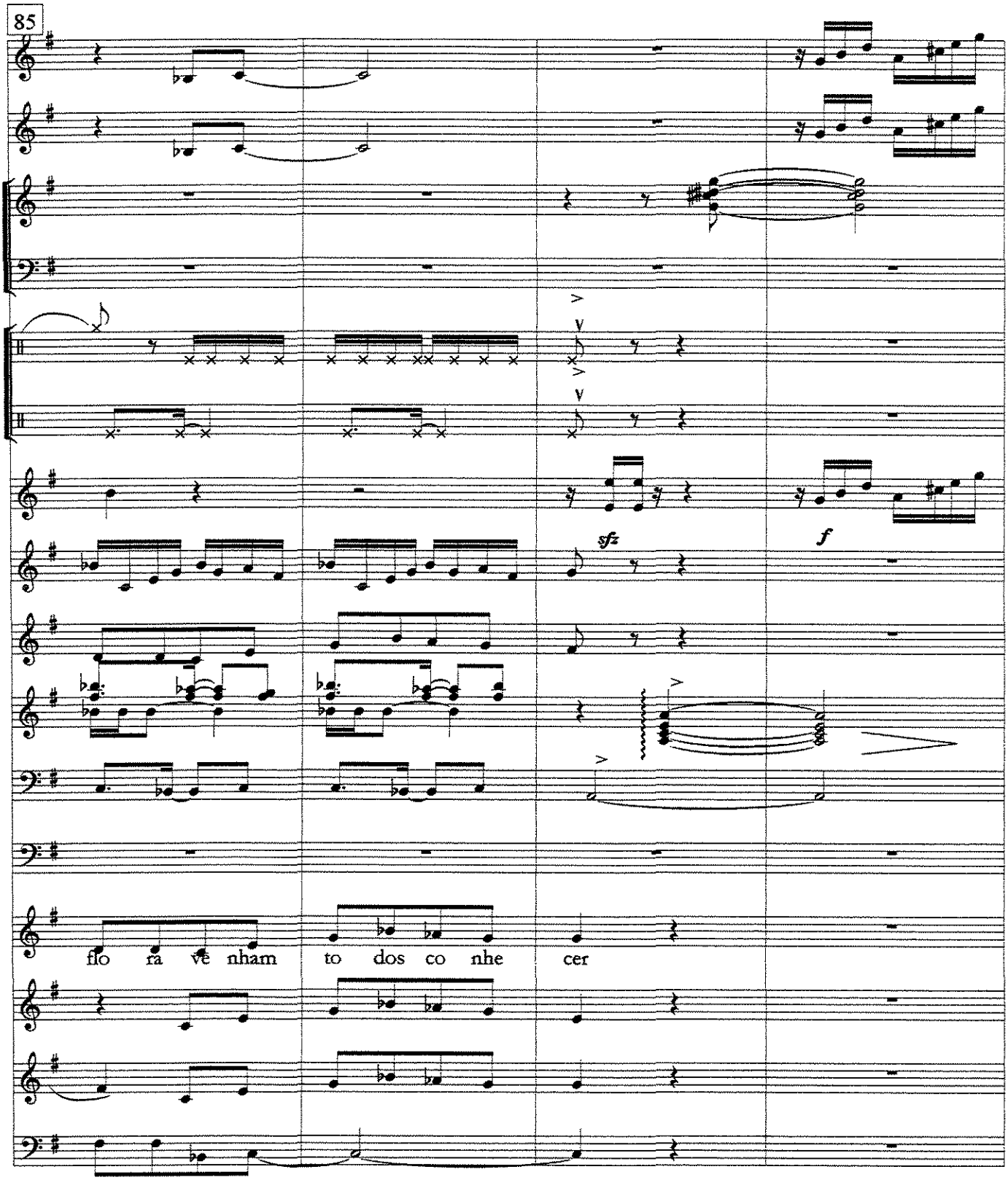

69
mf
mp
ro pes quan doos brôn quios dá gro zo ps ou a tos sea tor men
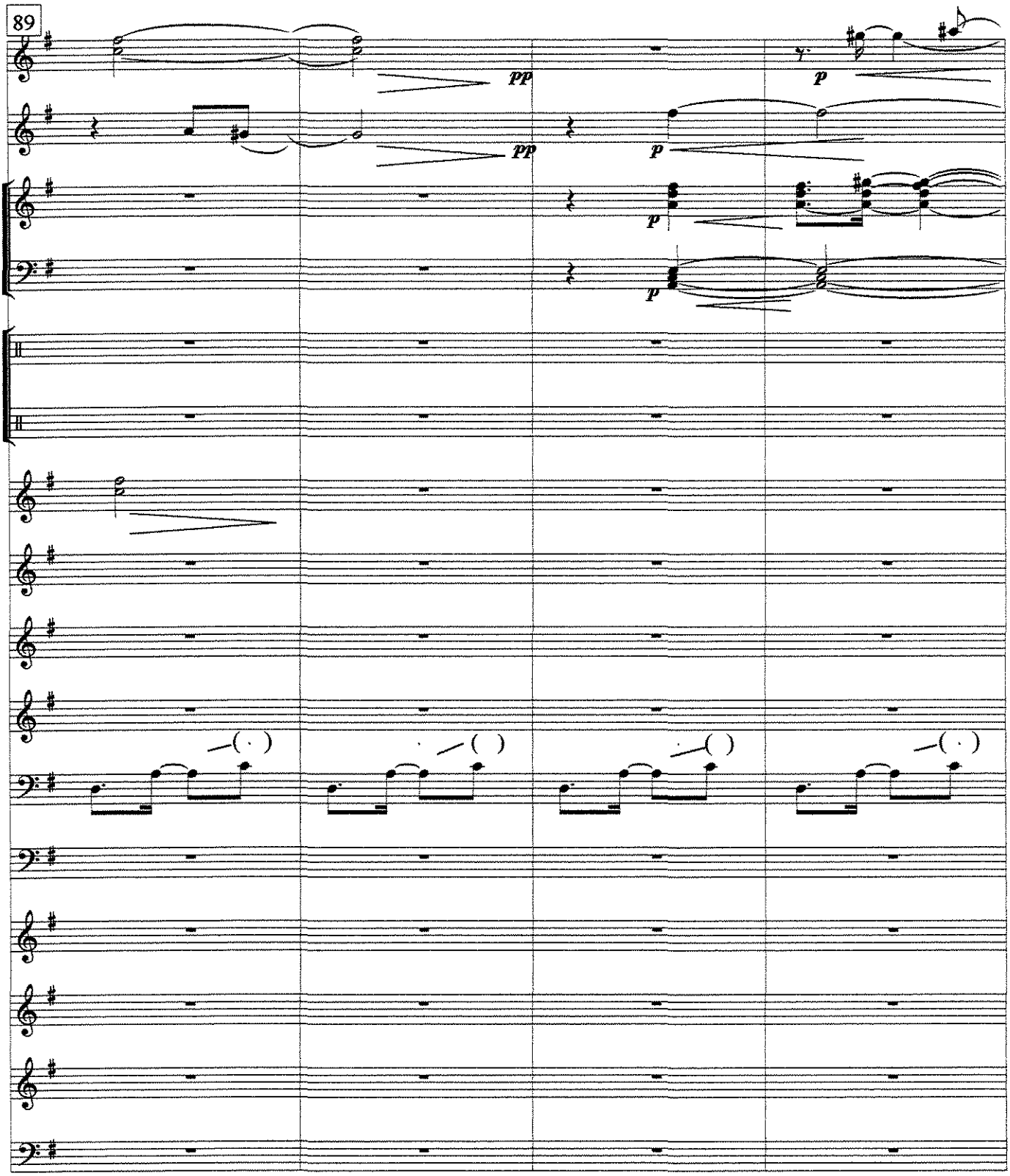

73
tar cu ra úl ce ra eain da mais con tra ver mes in tes
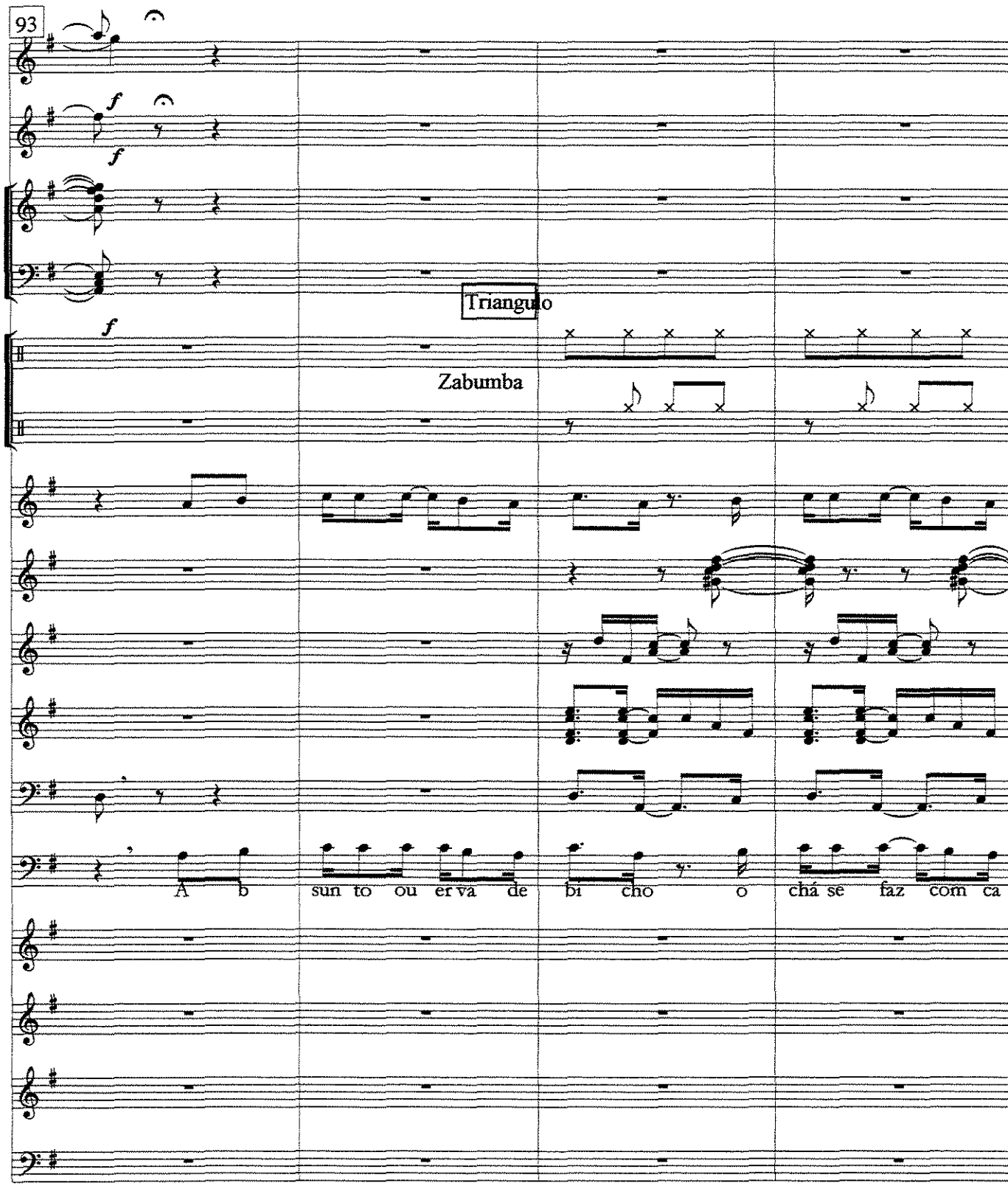

77
ti nais Eu sar e lo go sa rar
Ri que za danos sa
a
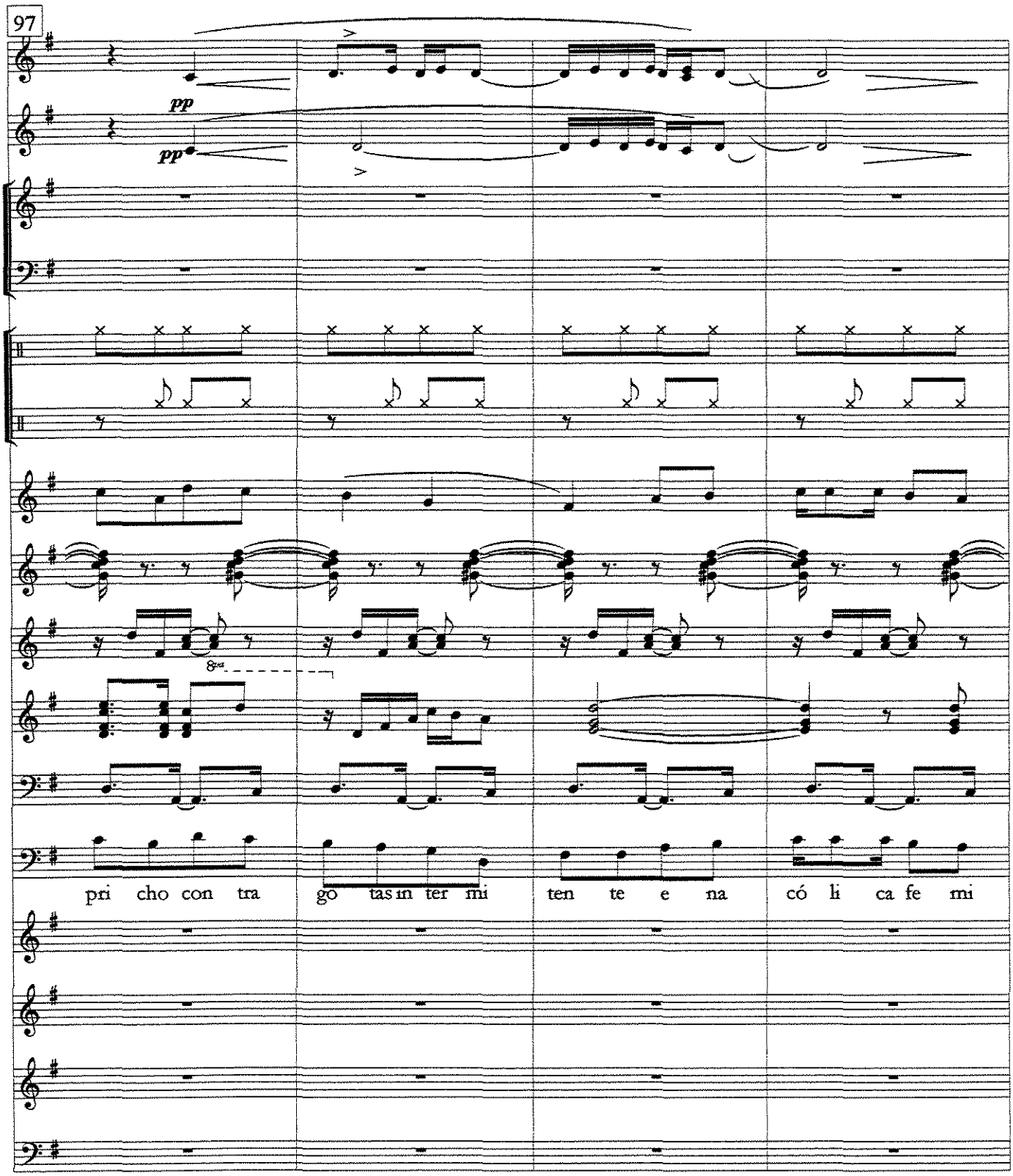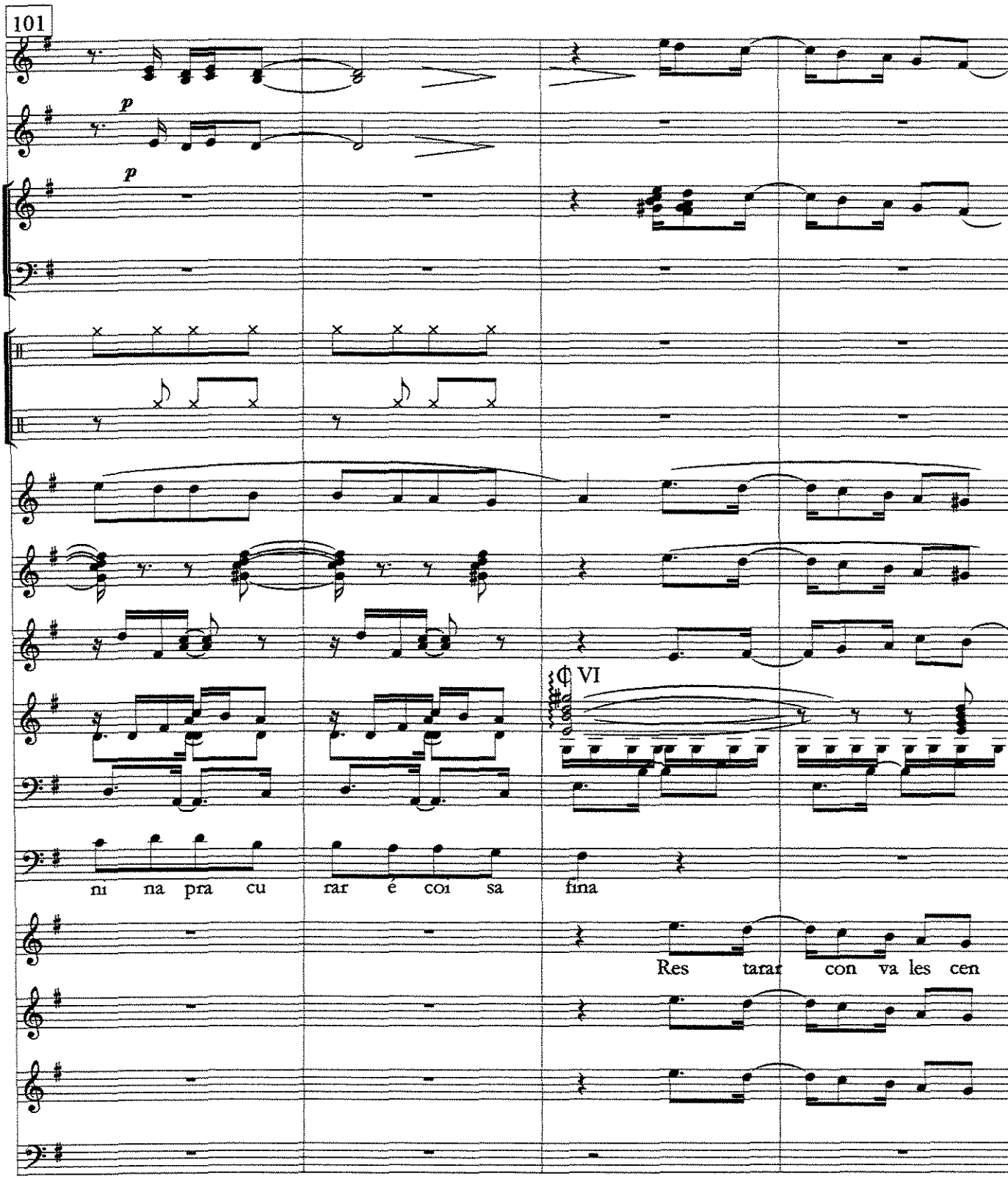


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
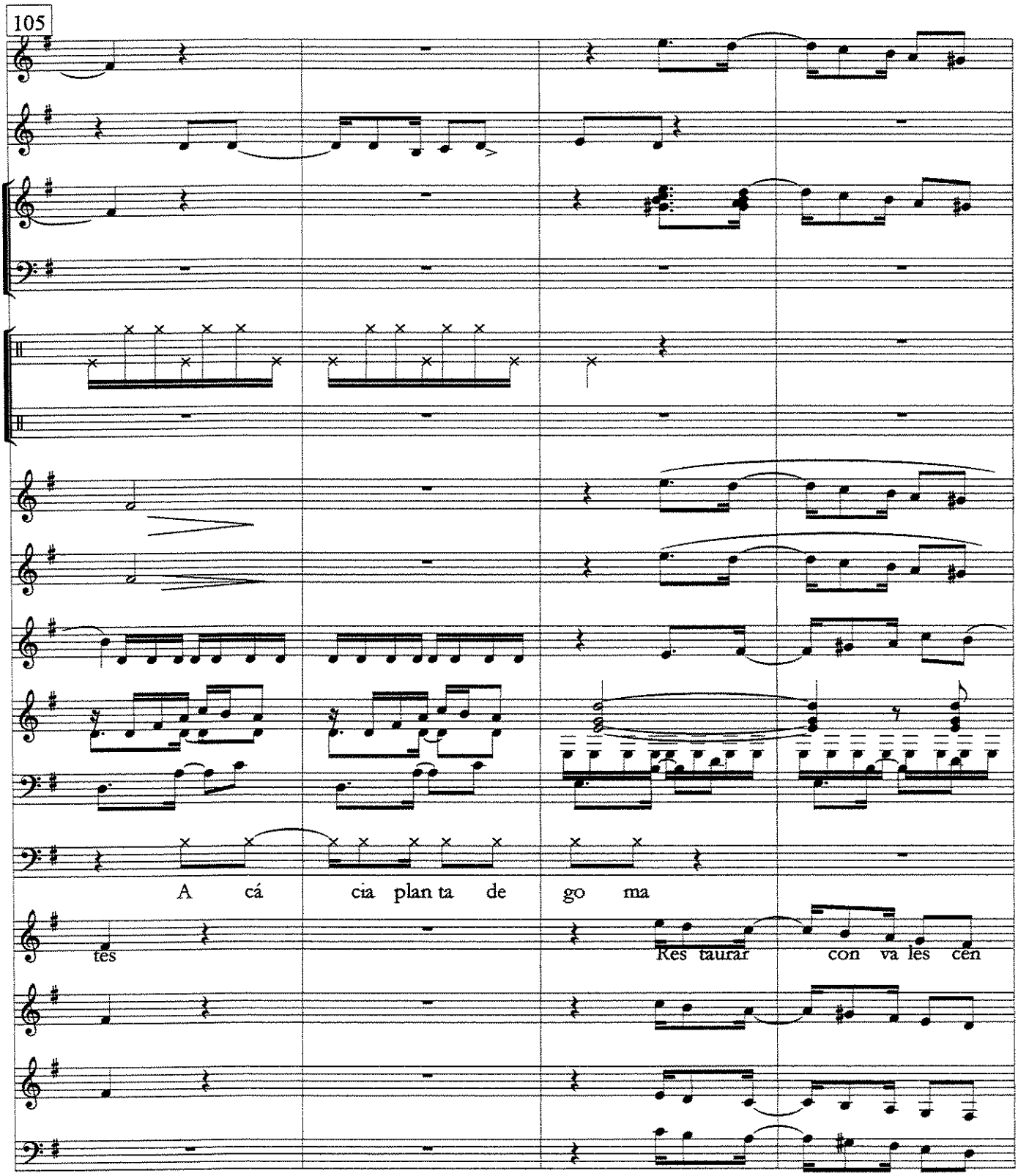

85
sfz
f
flo ra ve nham to dos co nhe cer
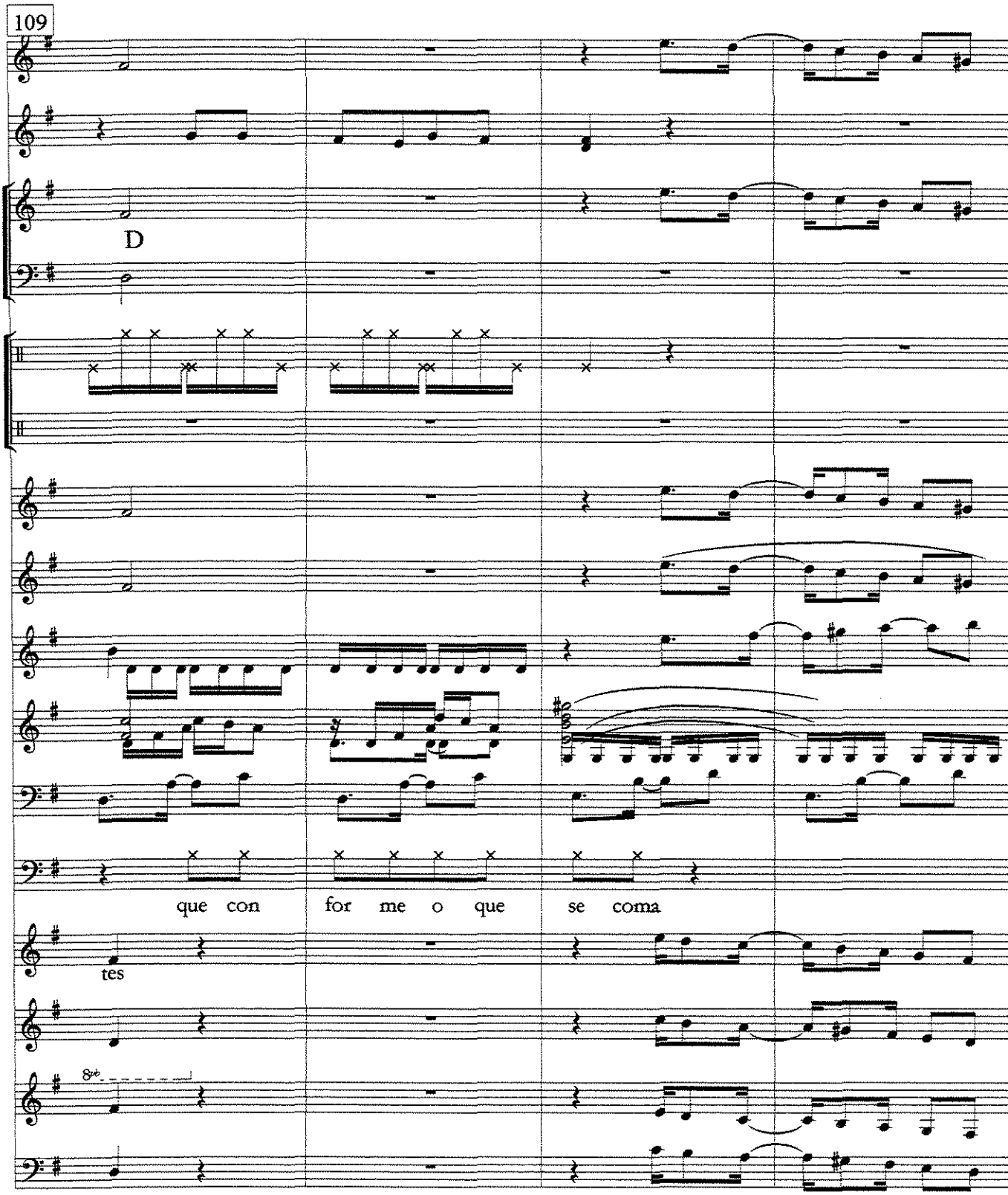

89
pp
pp
p
p
p
p
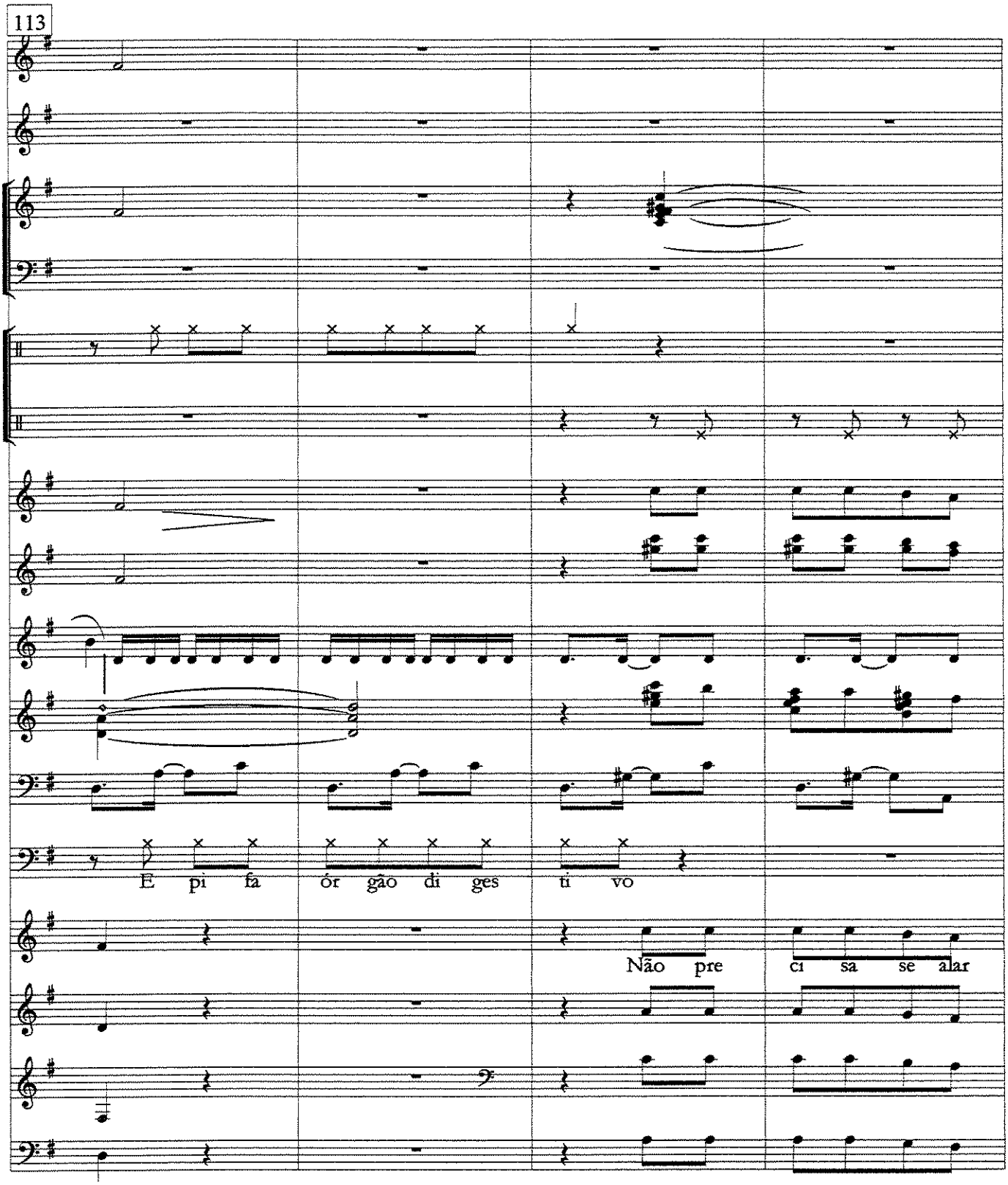

93
f
f
Triangulo
f
Zabumba
A b sun to ou er va de bi cho o chá se faz com ca
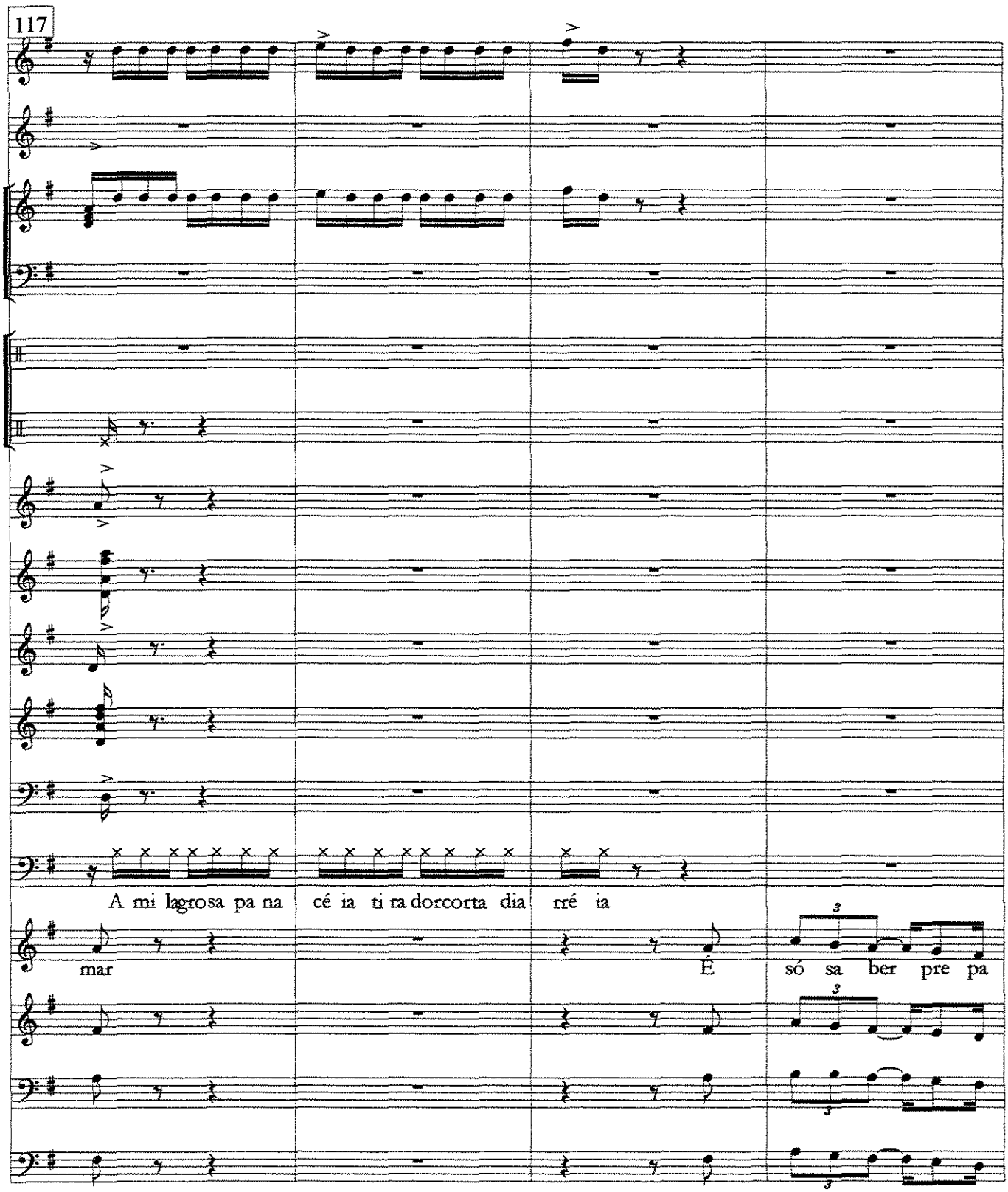

97
pp
pp
8va
pri cho con tra go tas in ter mi ten te e na có li ca fe mi
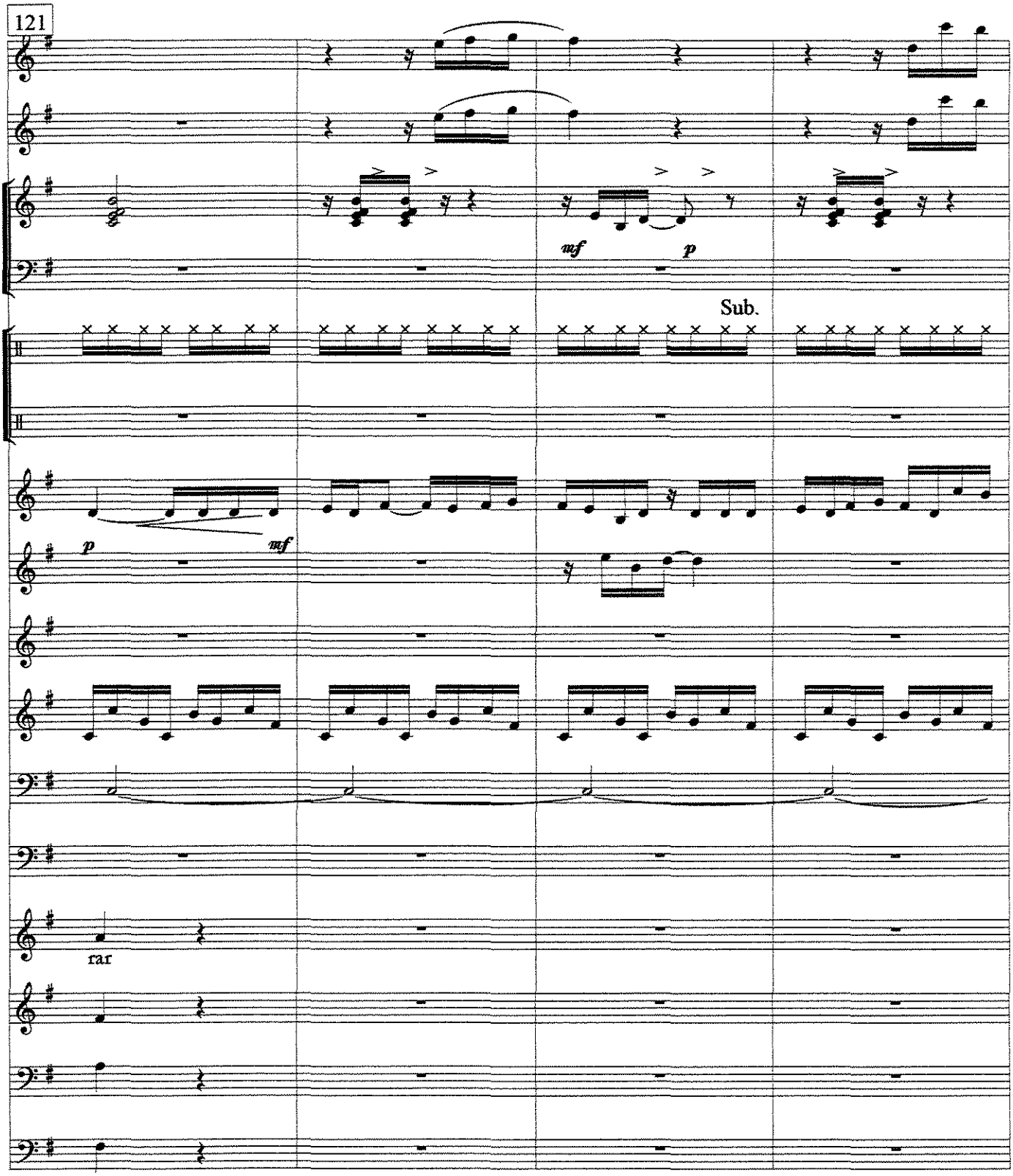

101
p
p
VI
ni na pra cu rar é coi sa fina
Res tarar con va les cen
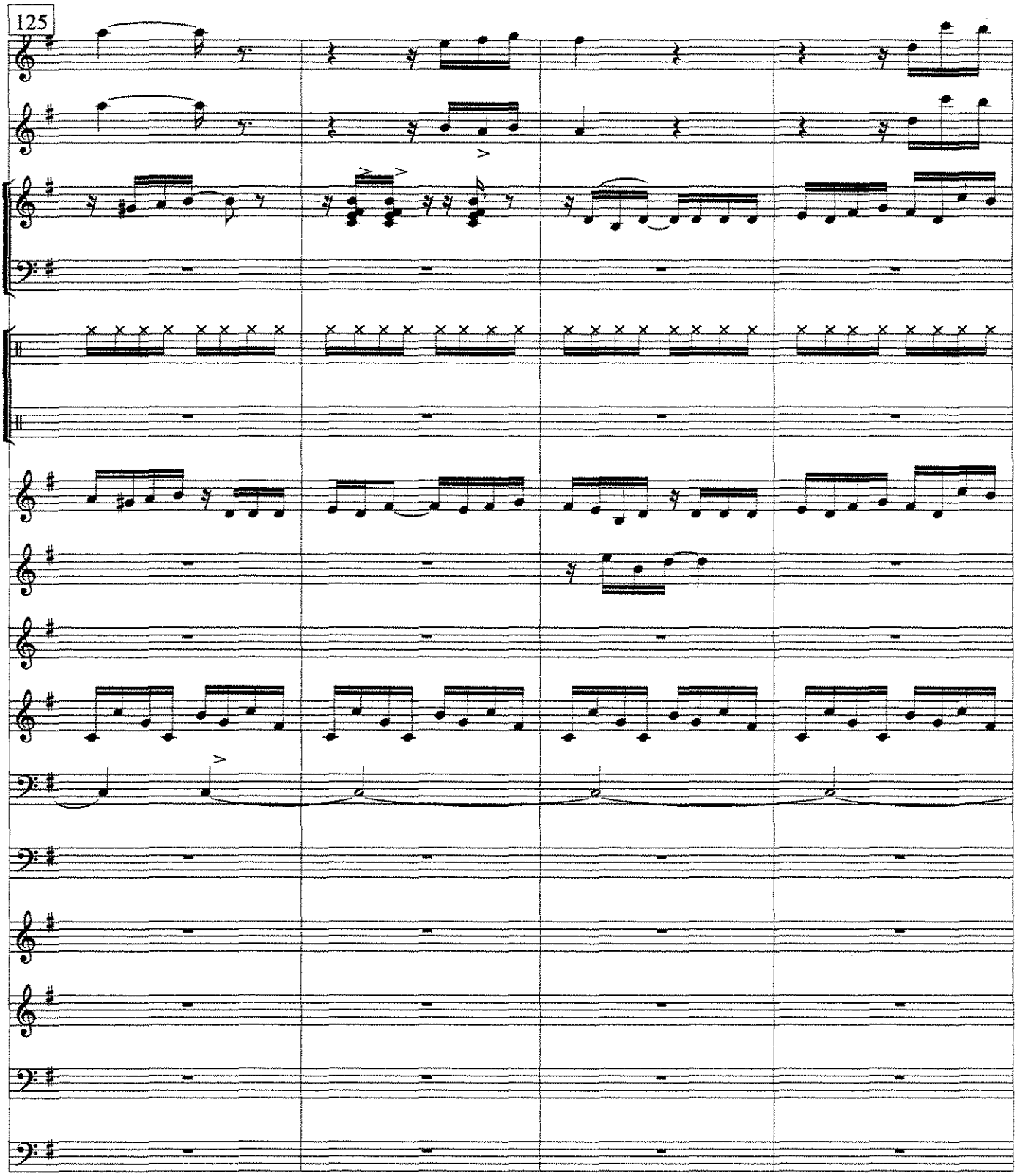

105
A cá cia plan ta de go ma
tes
Res taurar con va les cén
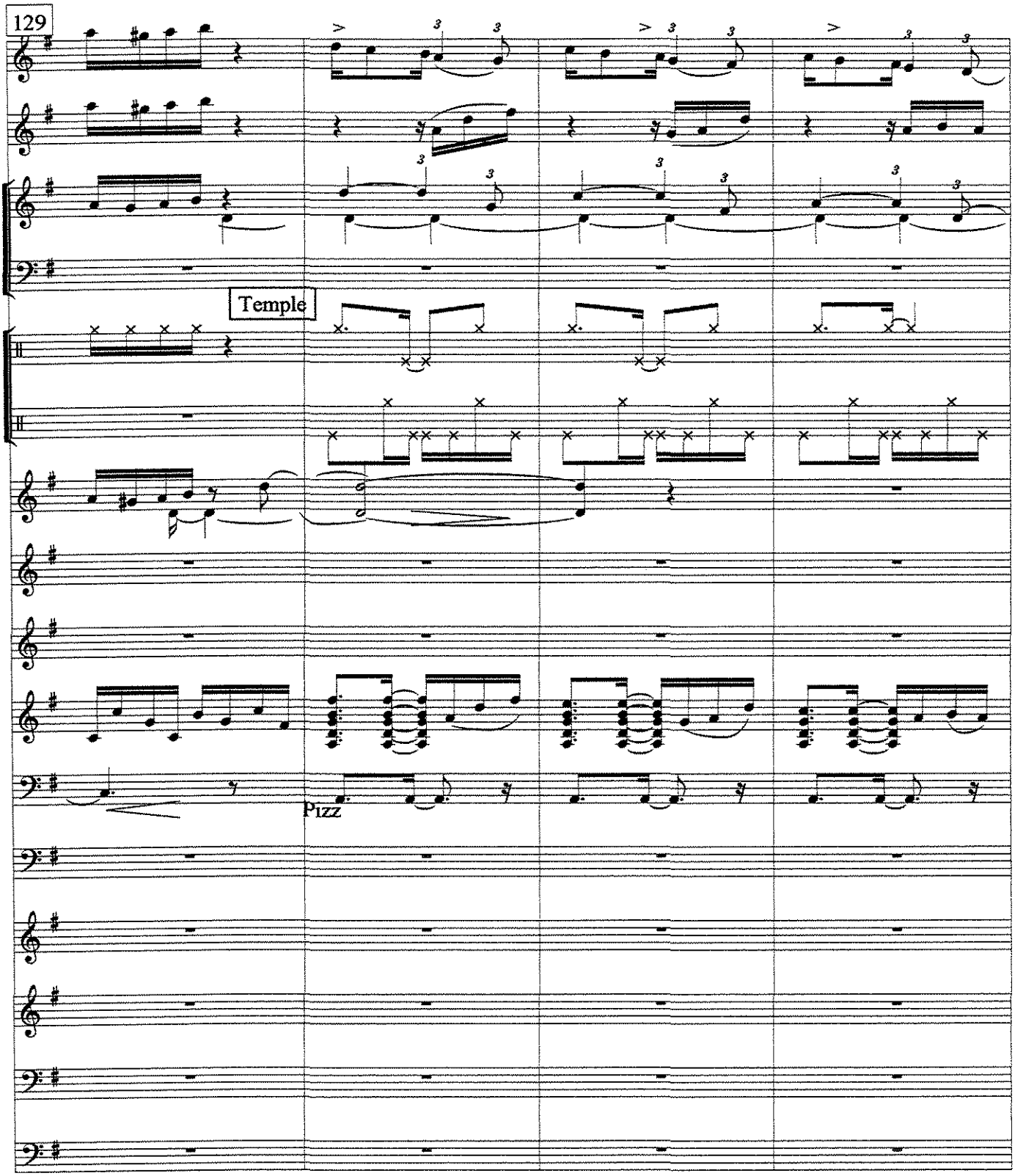

109
D
que con for me o que se coma
tes
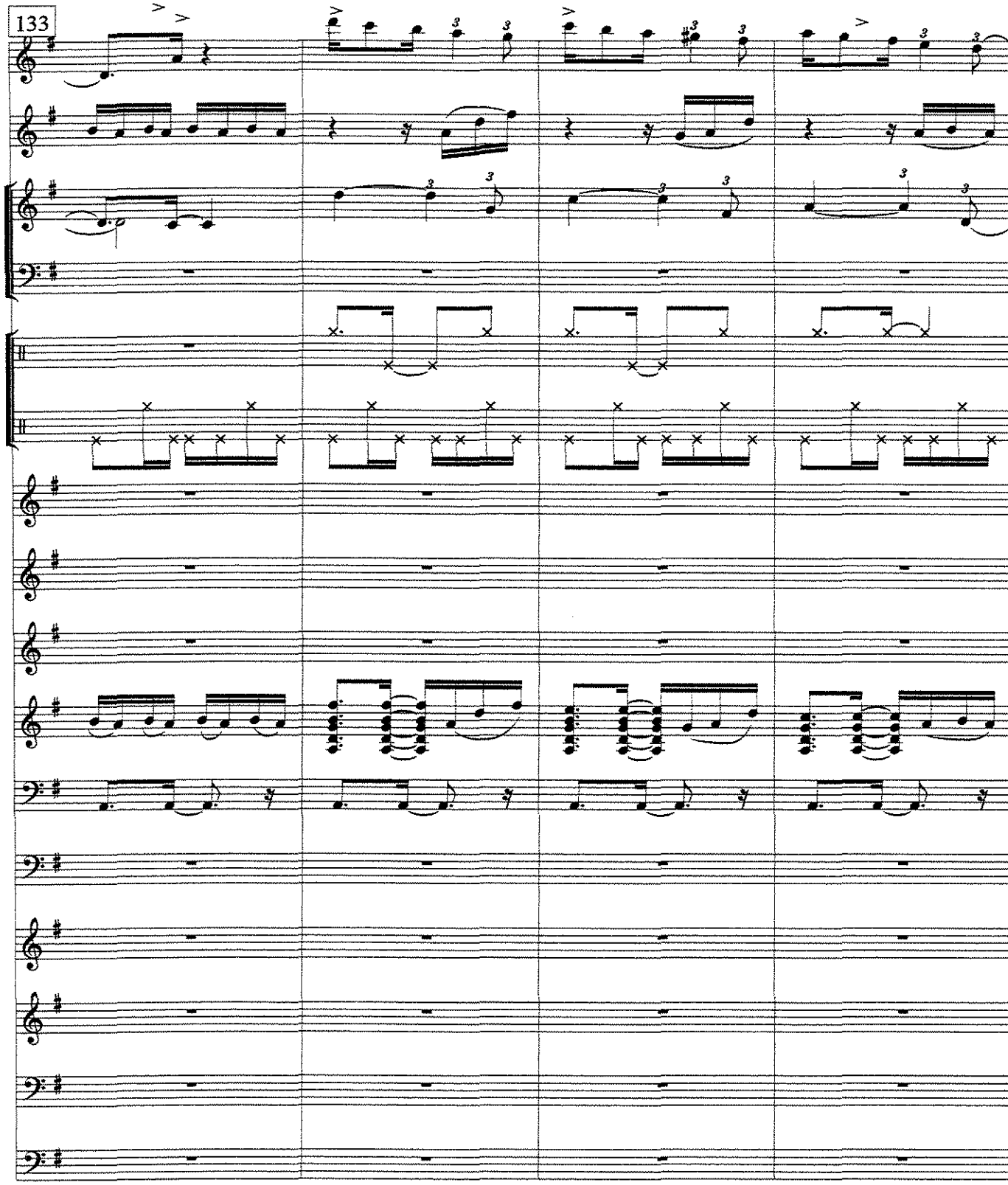

113
E pi fa ór gão di ges ti vo
Não pre ci sa se alar
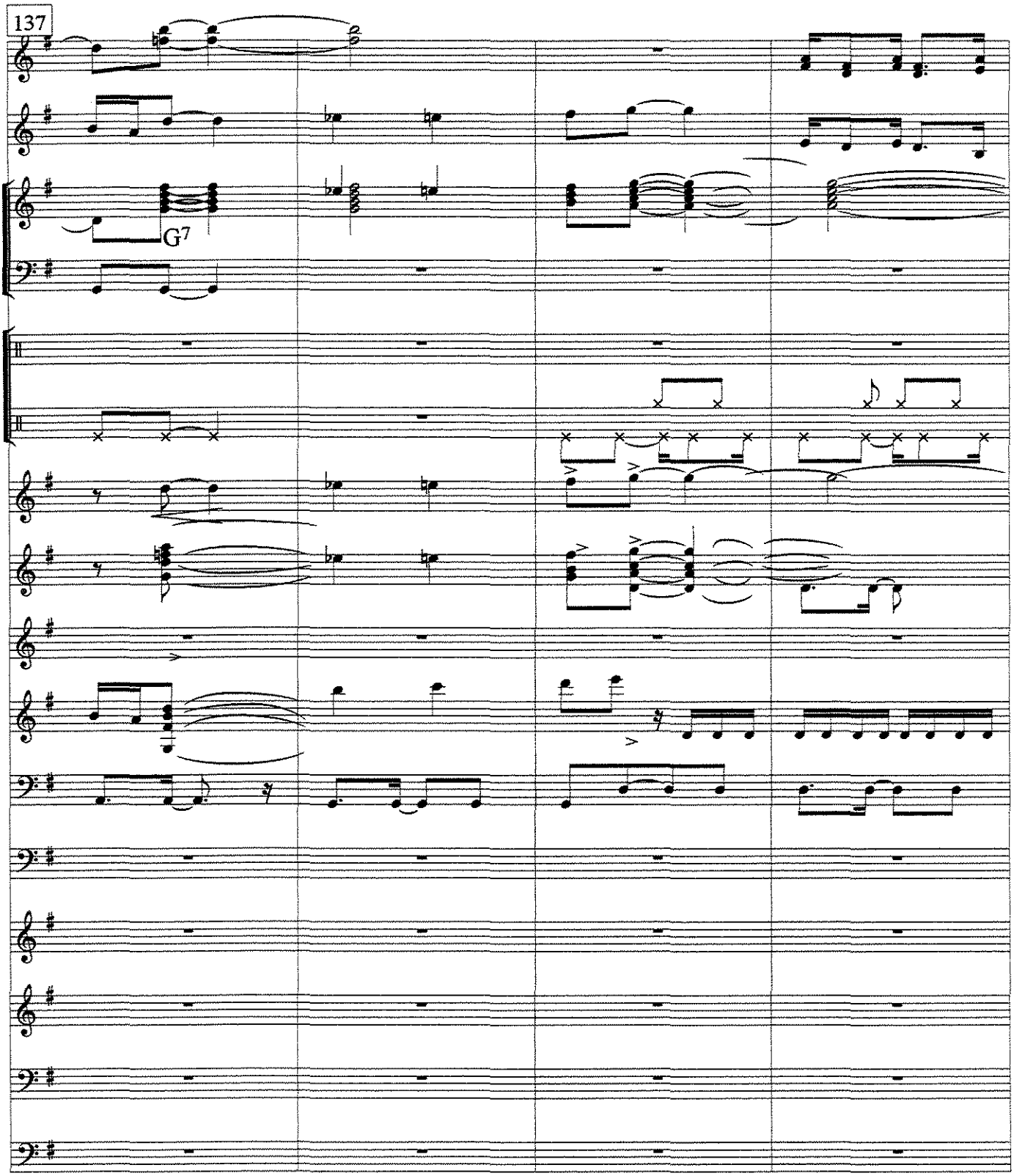

117
A mi la gro sa pa na cé ia ti ra dor cor ta dia rré ia
mar
É
só sa ber pre pa
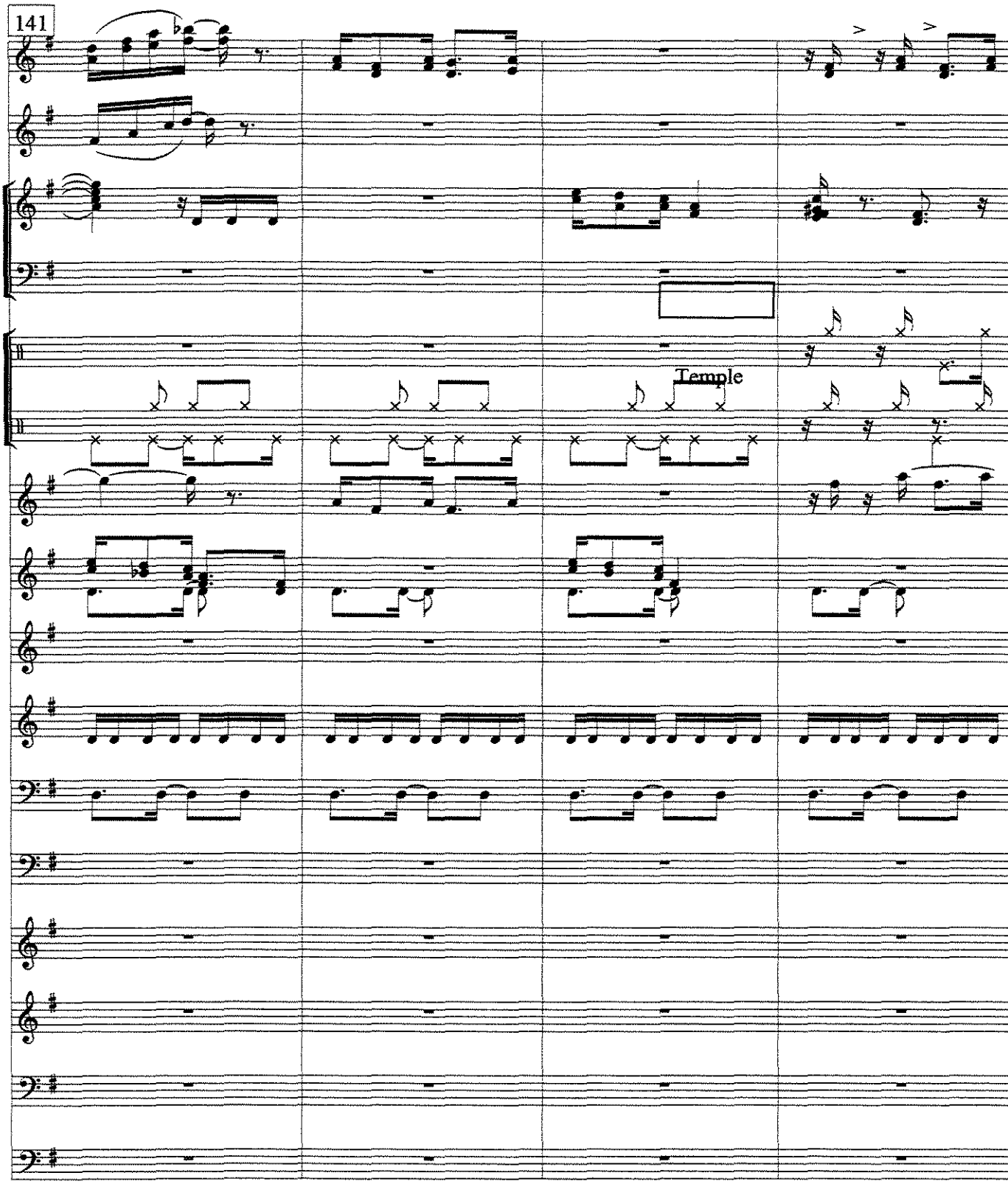

121
mf
p
Sub.
p
mf
rar
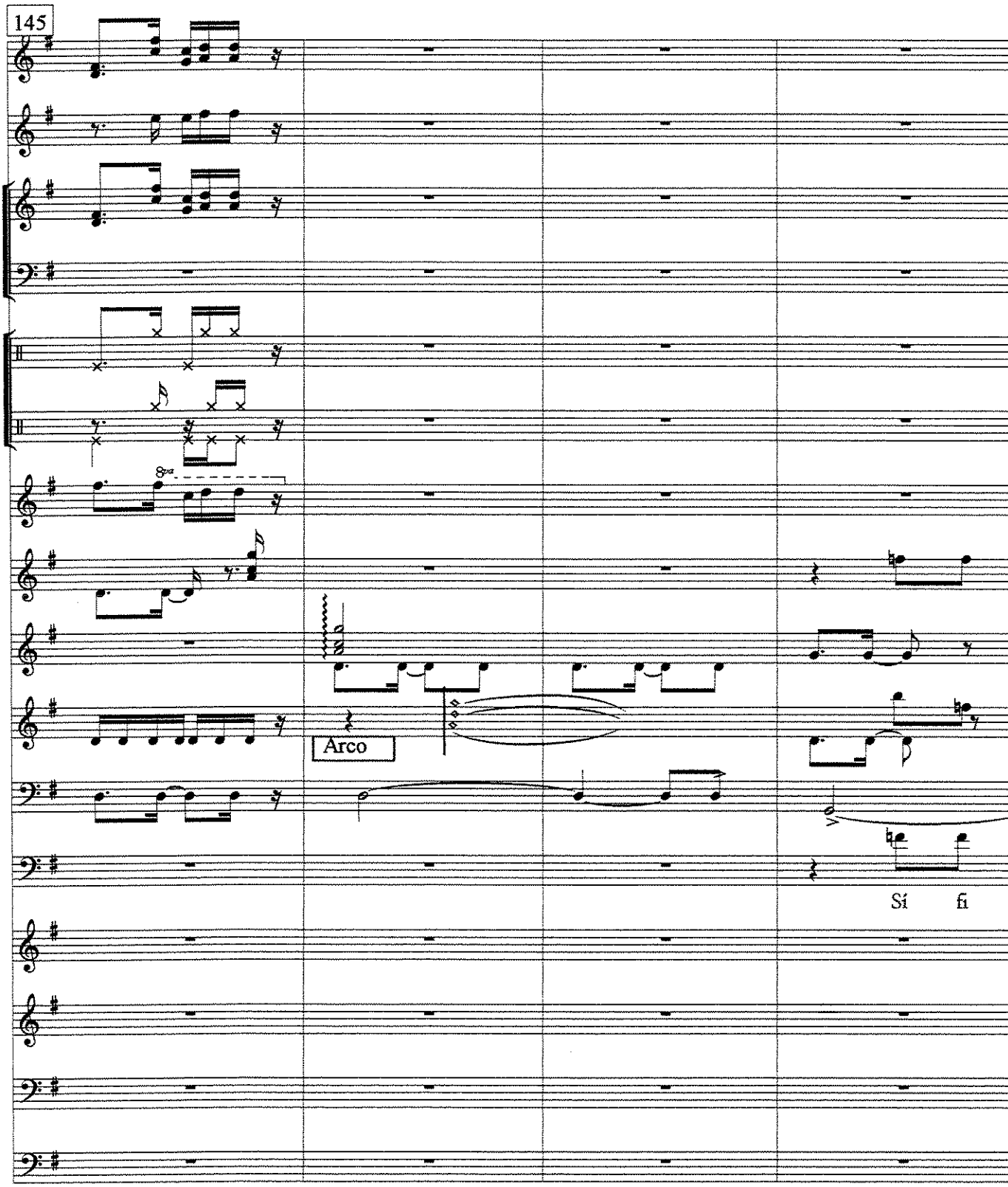

125


129
Temple
Pizz
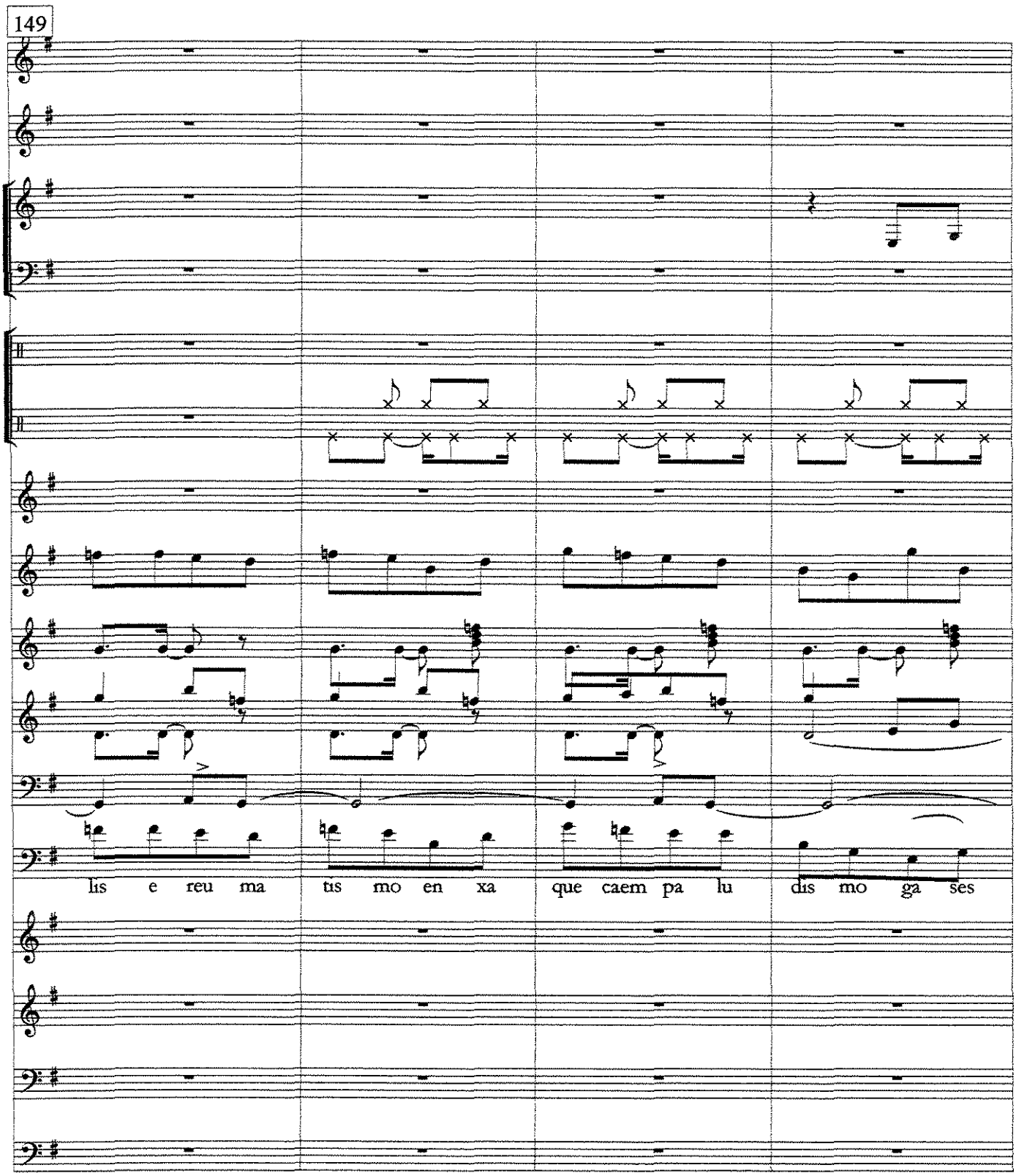

133
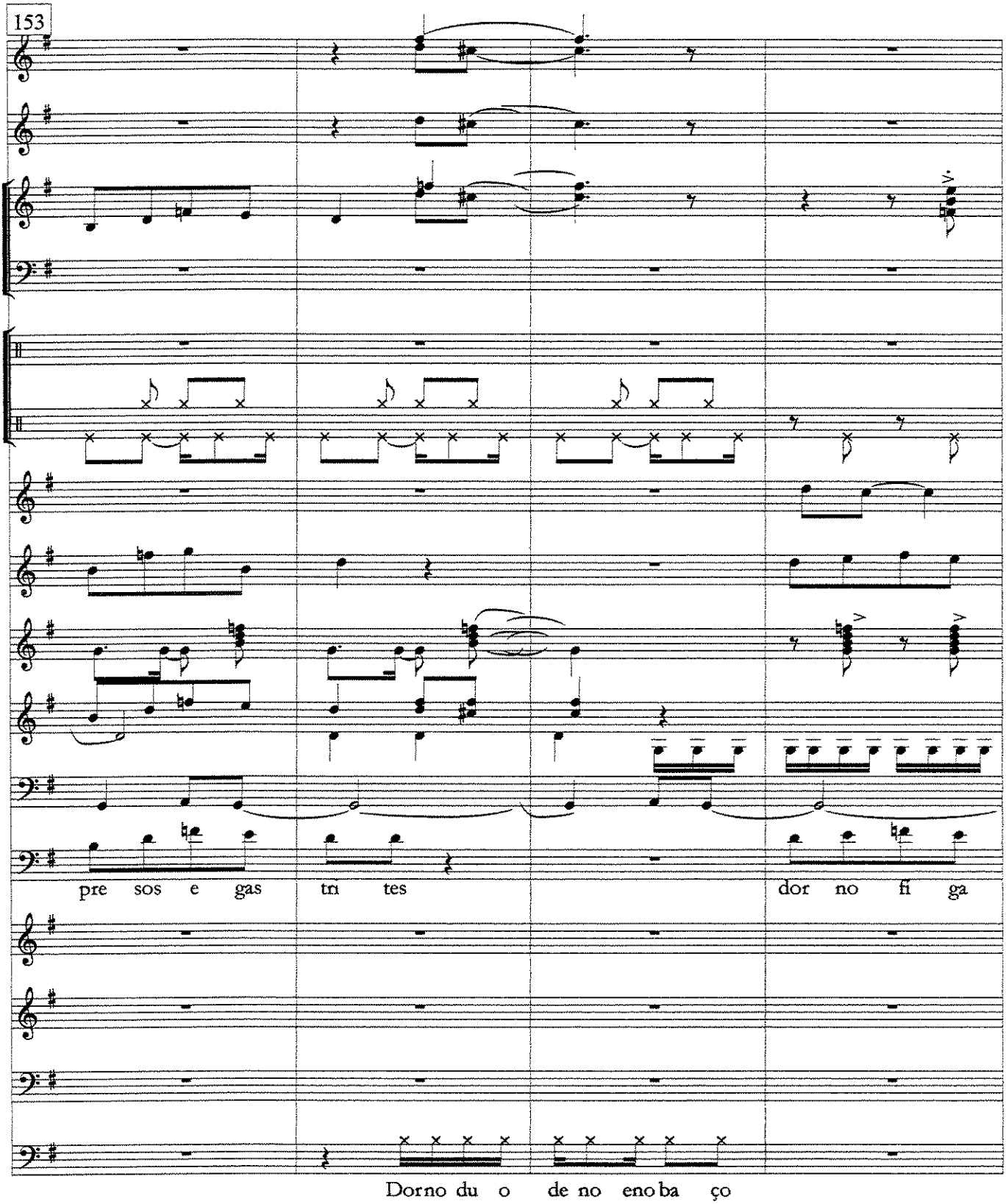

137
G7
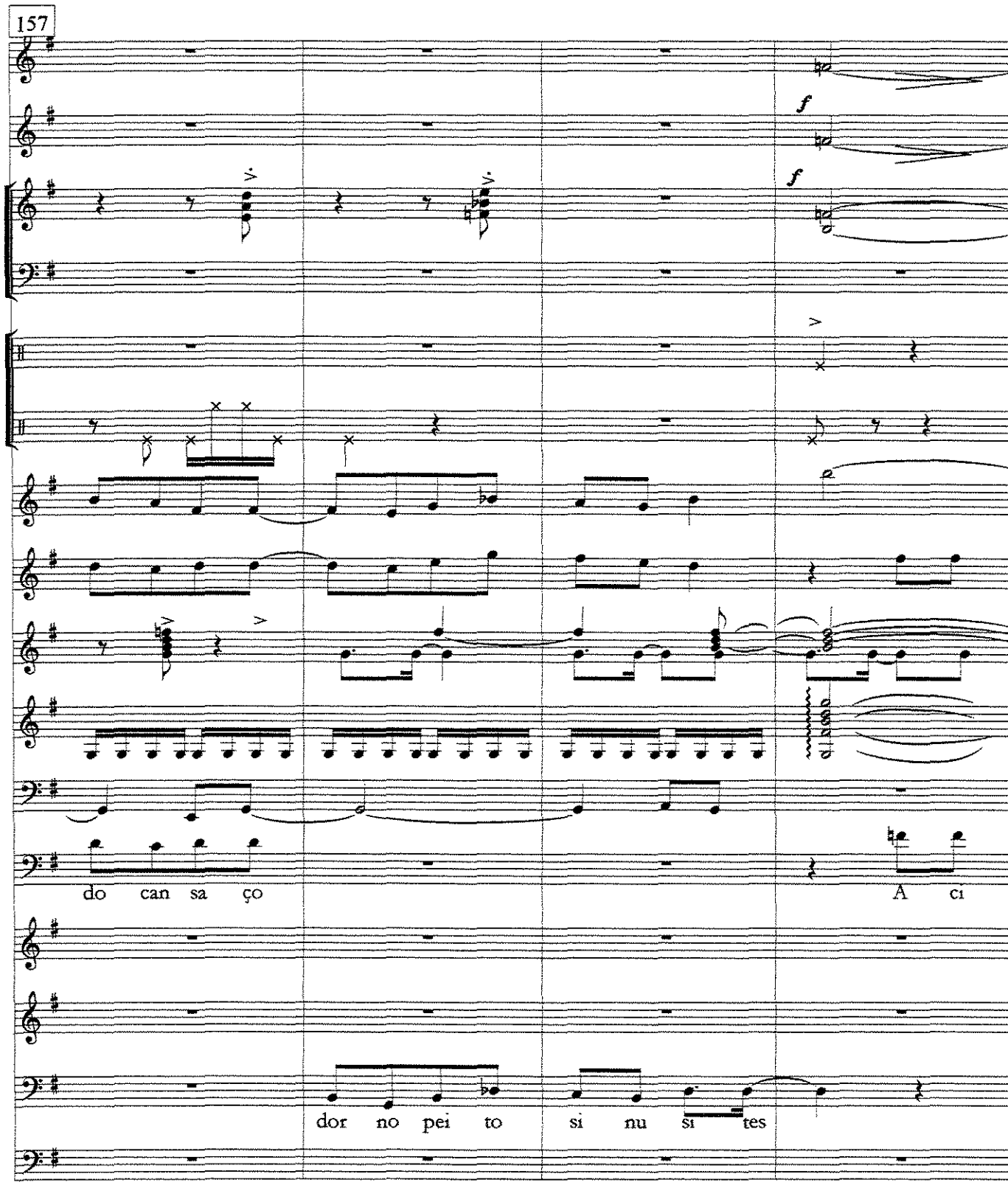

141
Temple
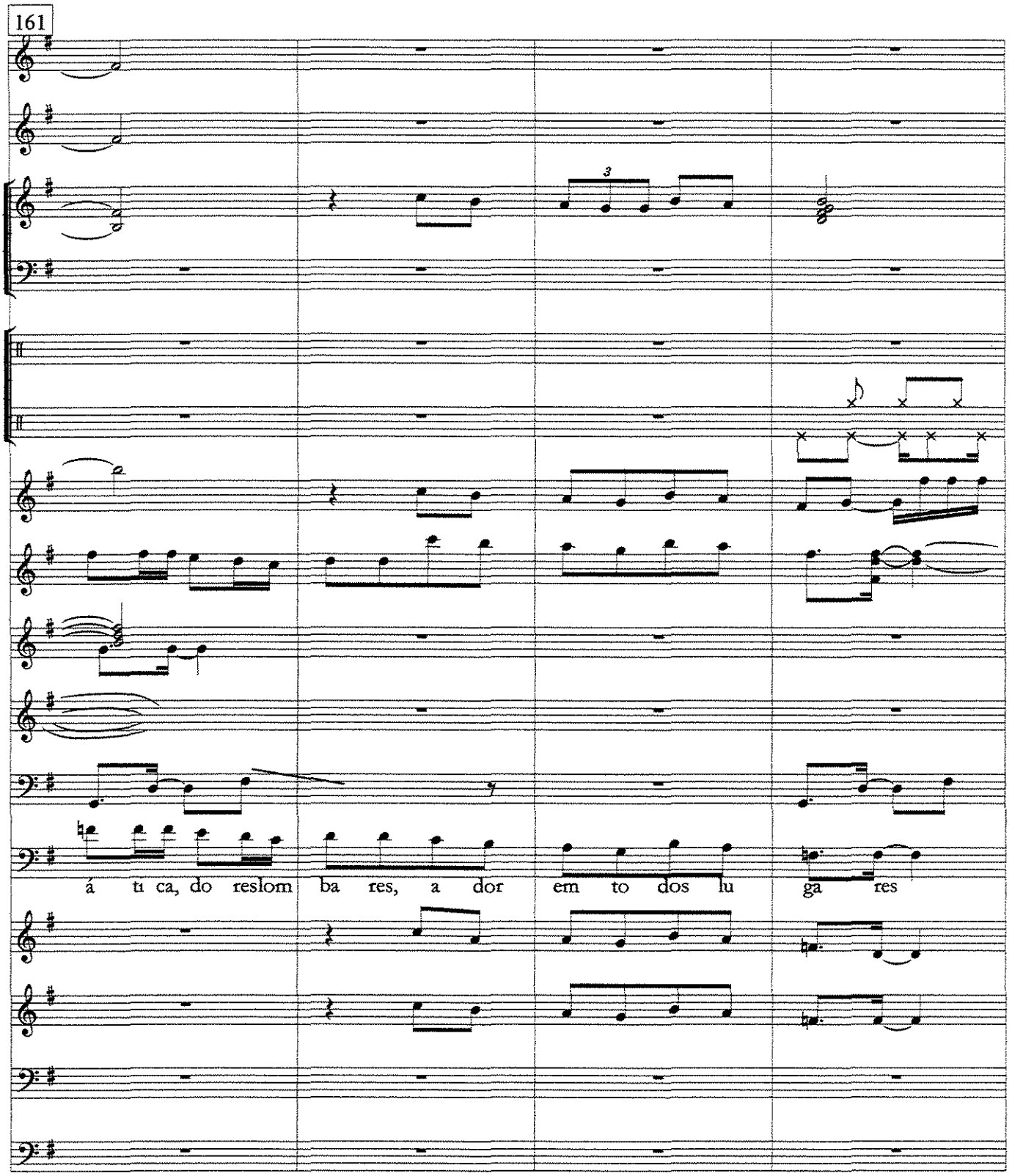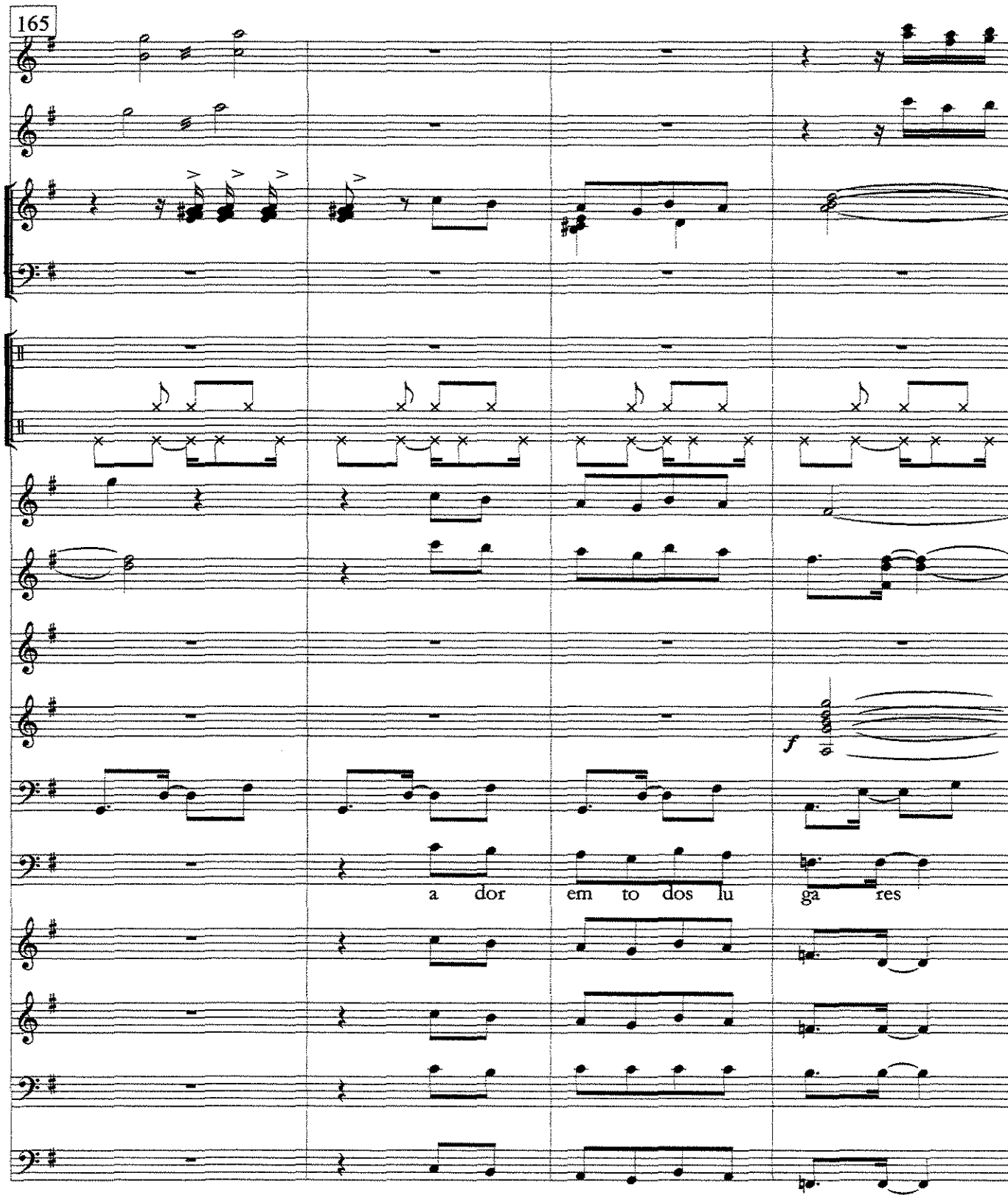


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
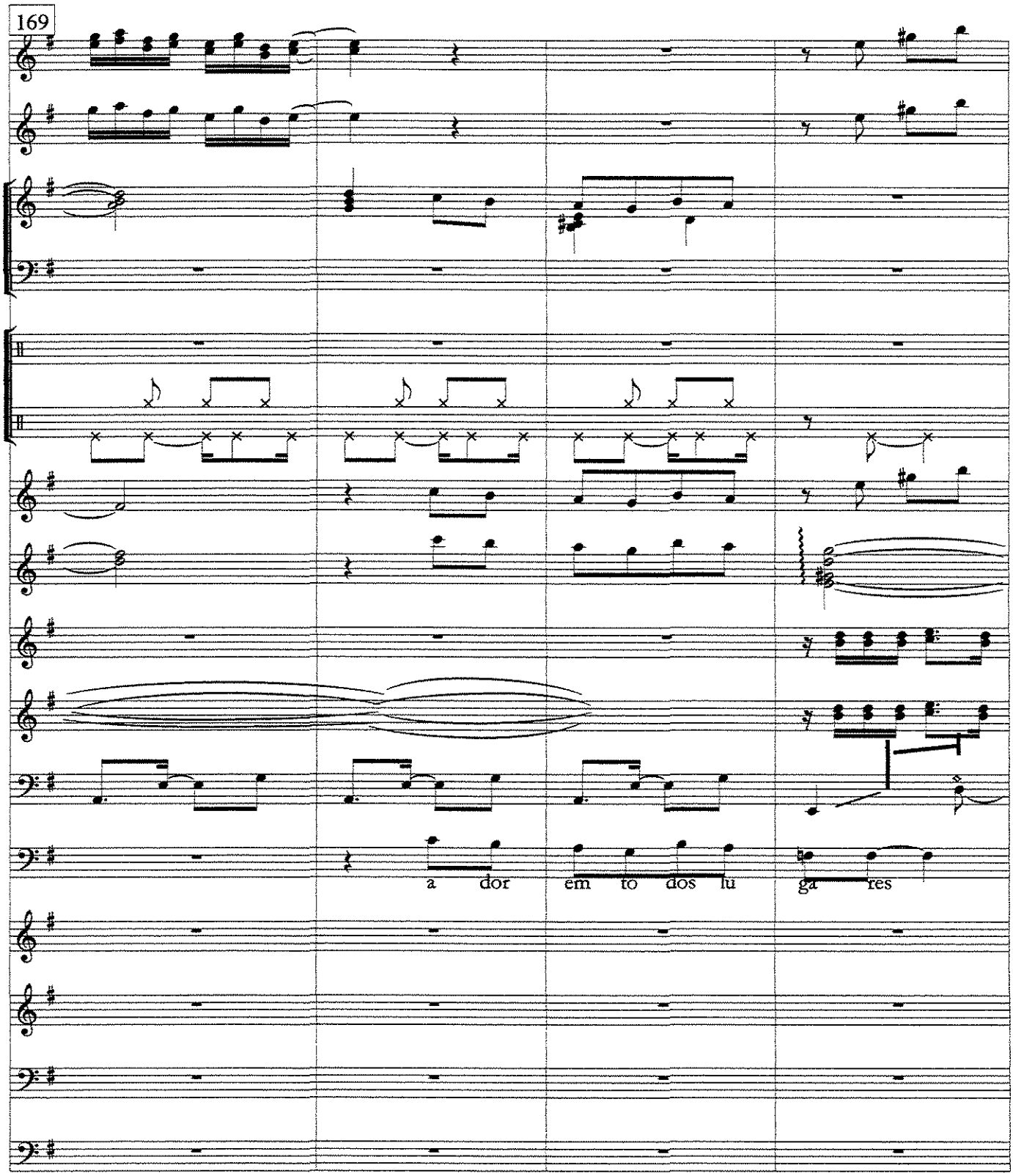

149
lis e reu ma tis mo en xa que caem pa lu dis mo ga ses
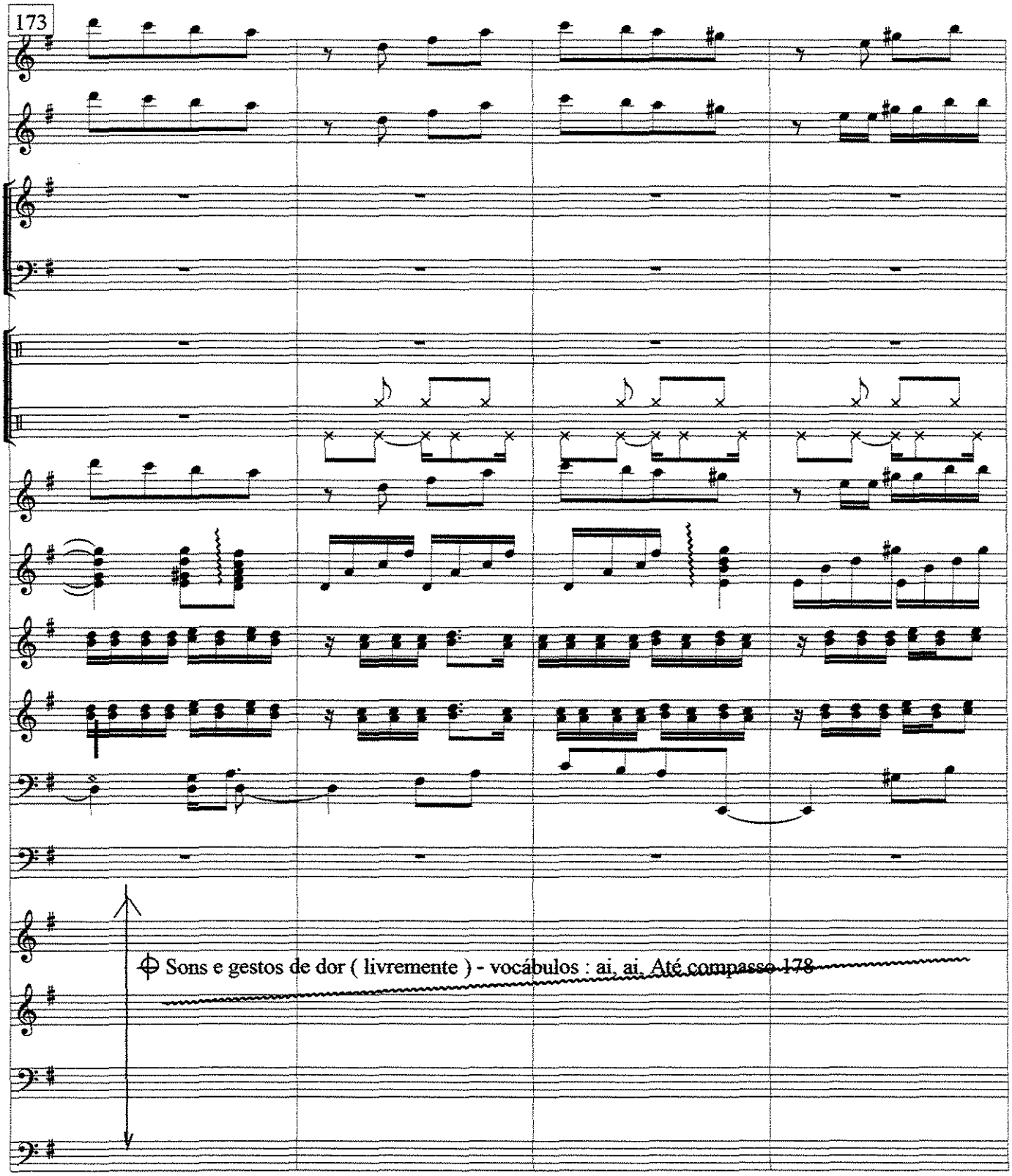

153
pre sos e gas tri tes
dor no fi ga
Dorno du o de no enoba ço
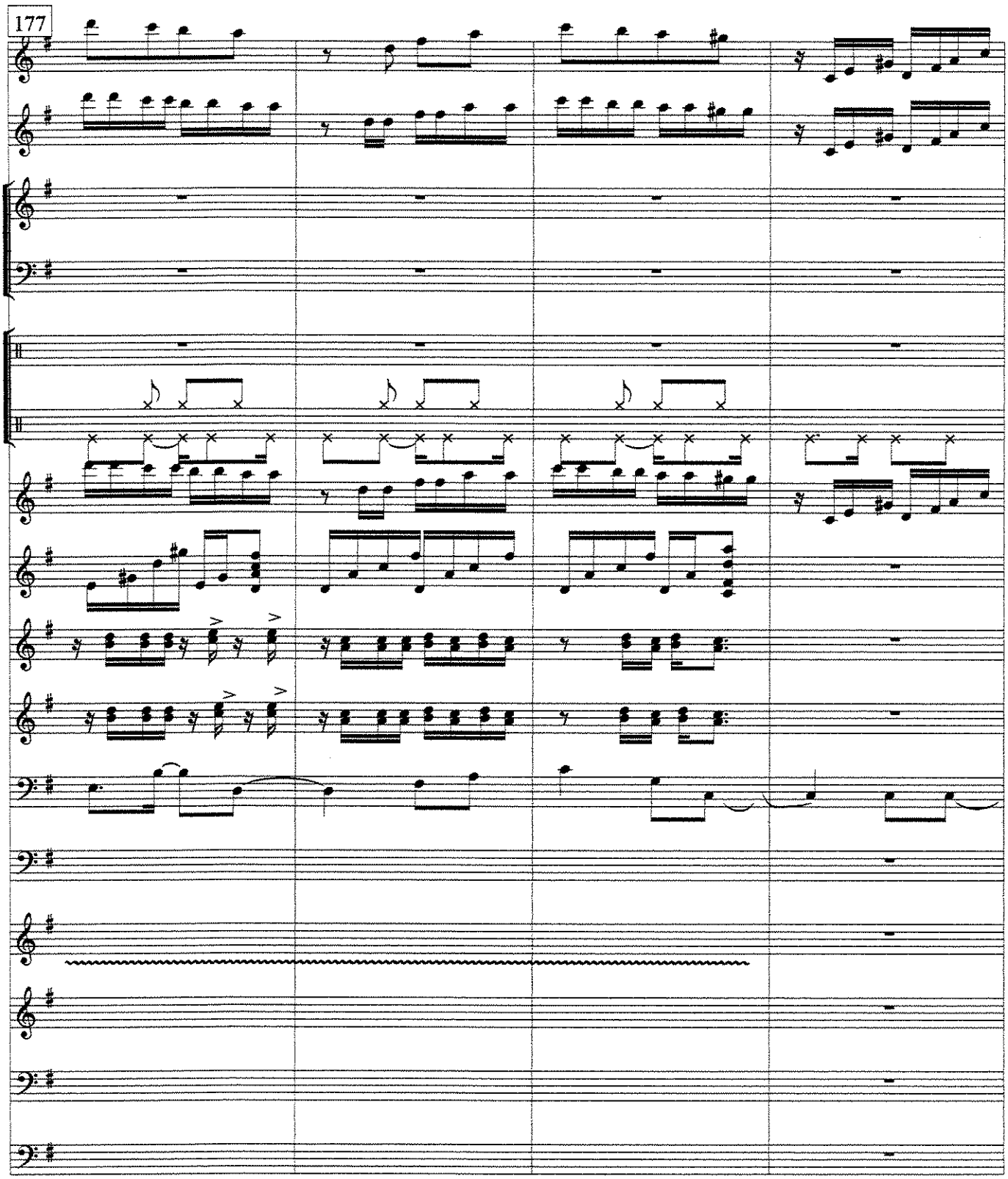

157
f
f
do can sa ço
A ci
dor no pei to si nu si tes
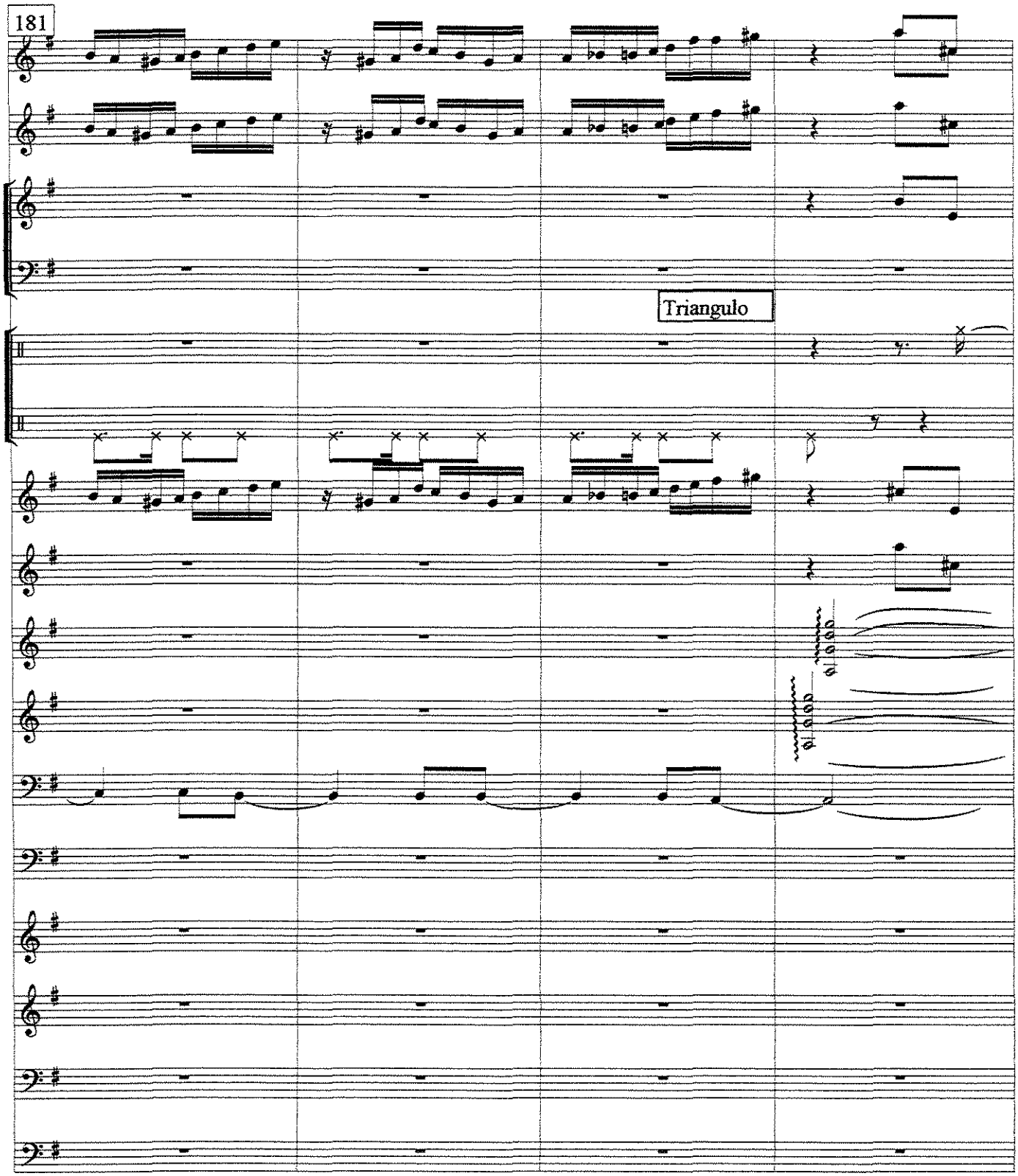

161
á ti ca, do reslom ba res, a dor em to dos lu ga res
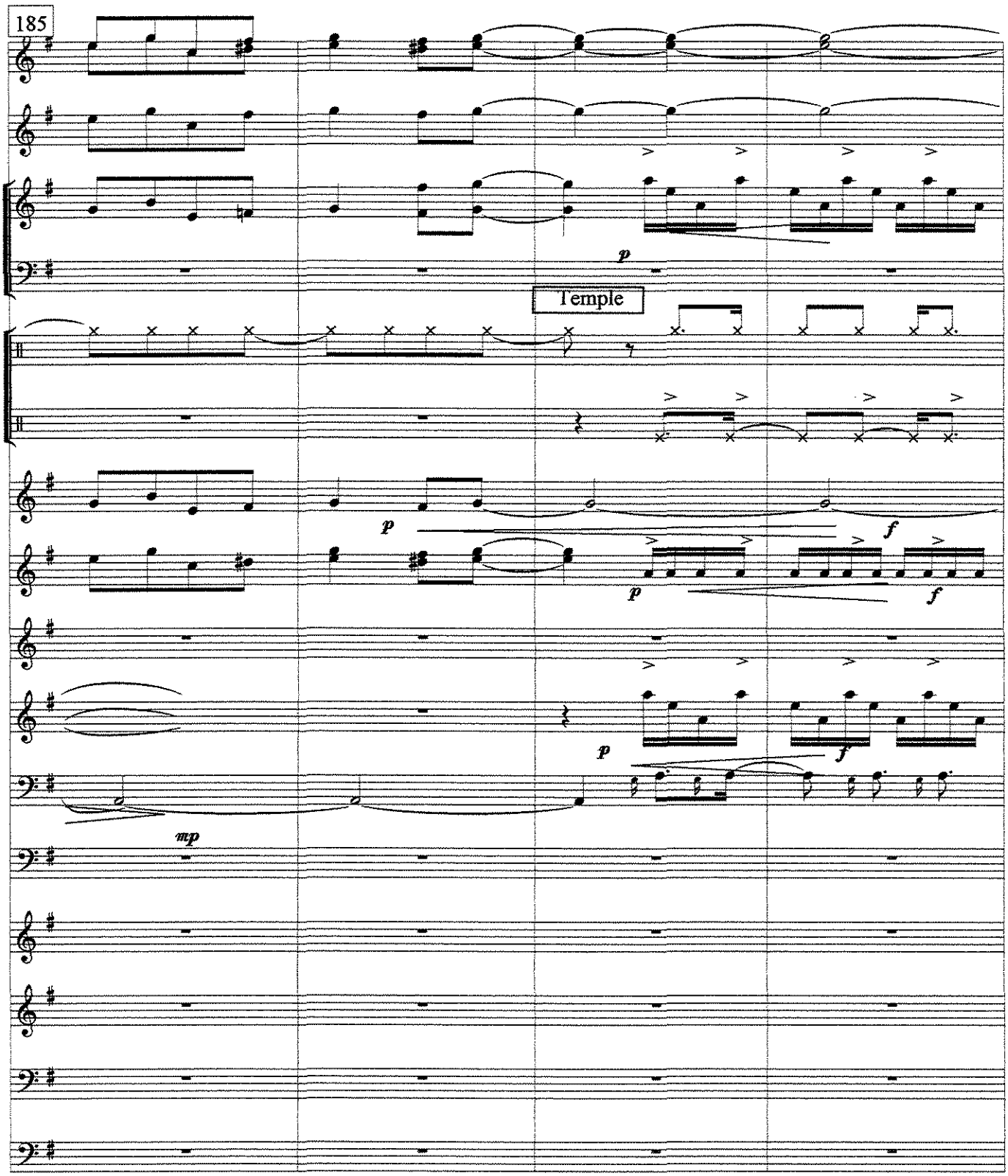

165
f
a dor em to dos lu ga res
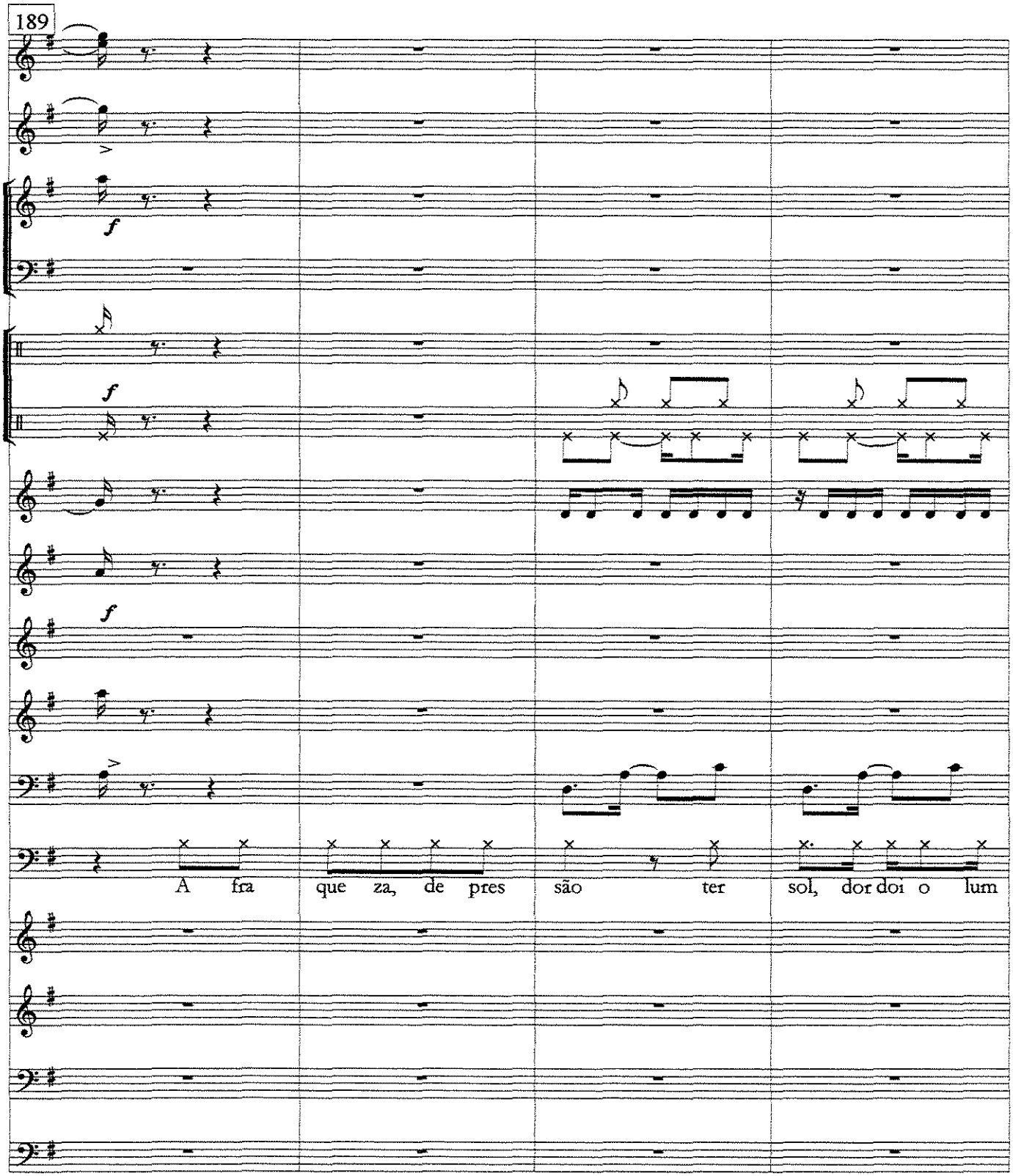

169
a dor em to dos lu ga res
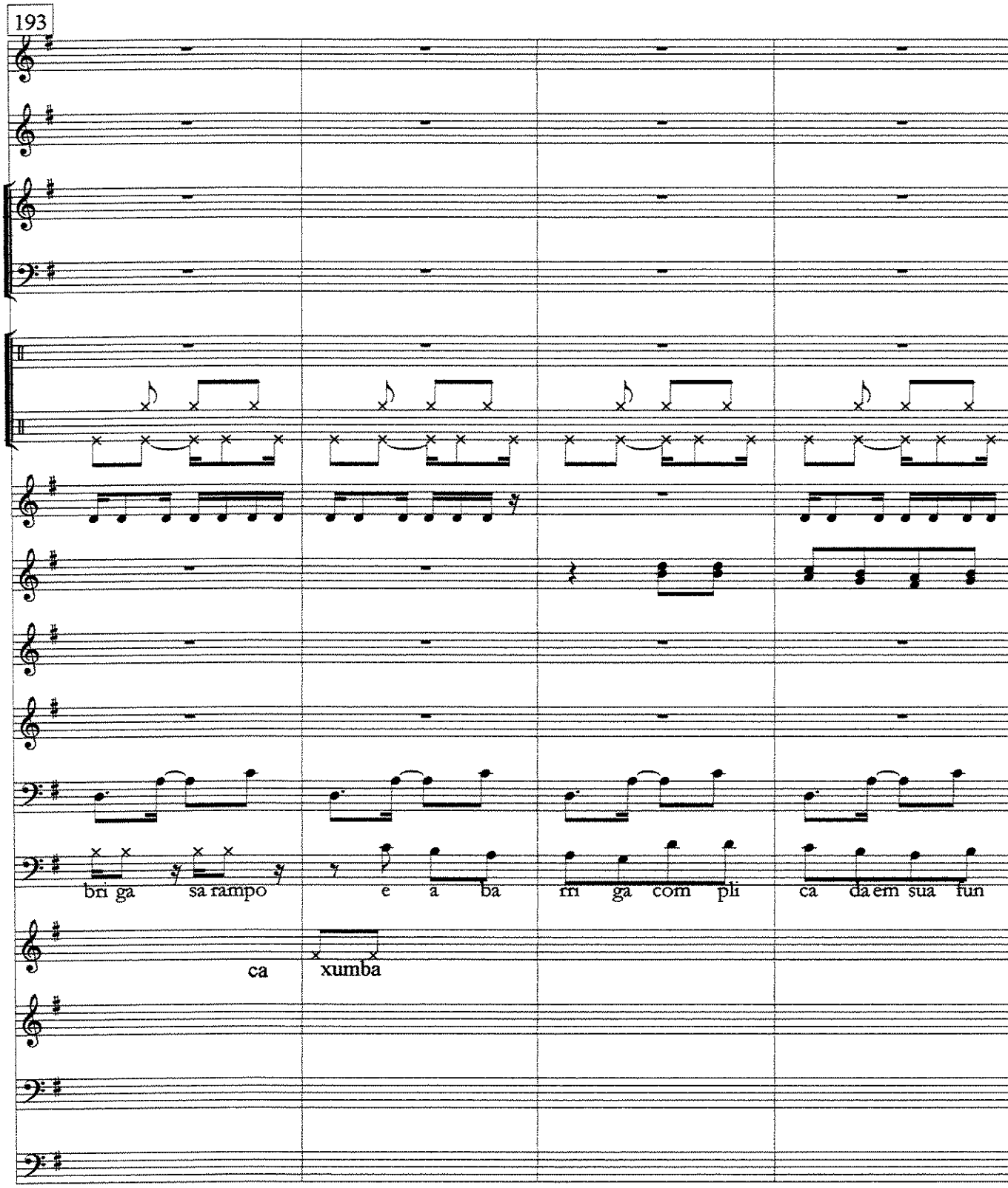

173
Sons e gestos de dor (livremente) - vocábulos : ai, ai. Até compasso 178
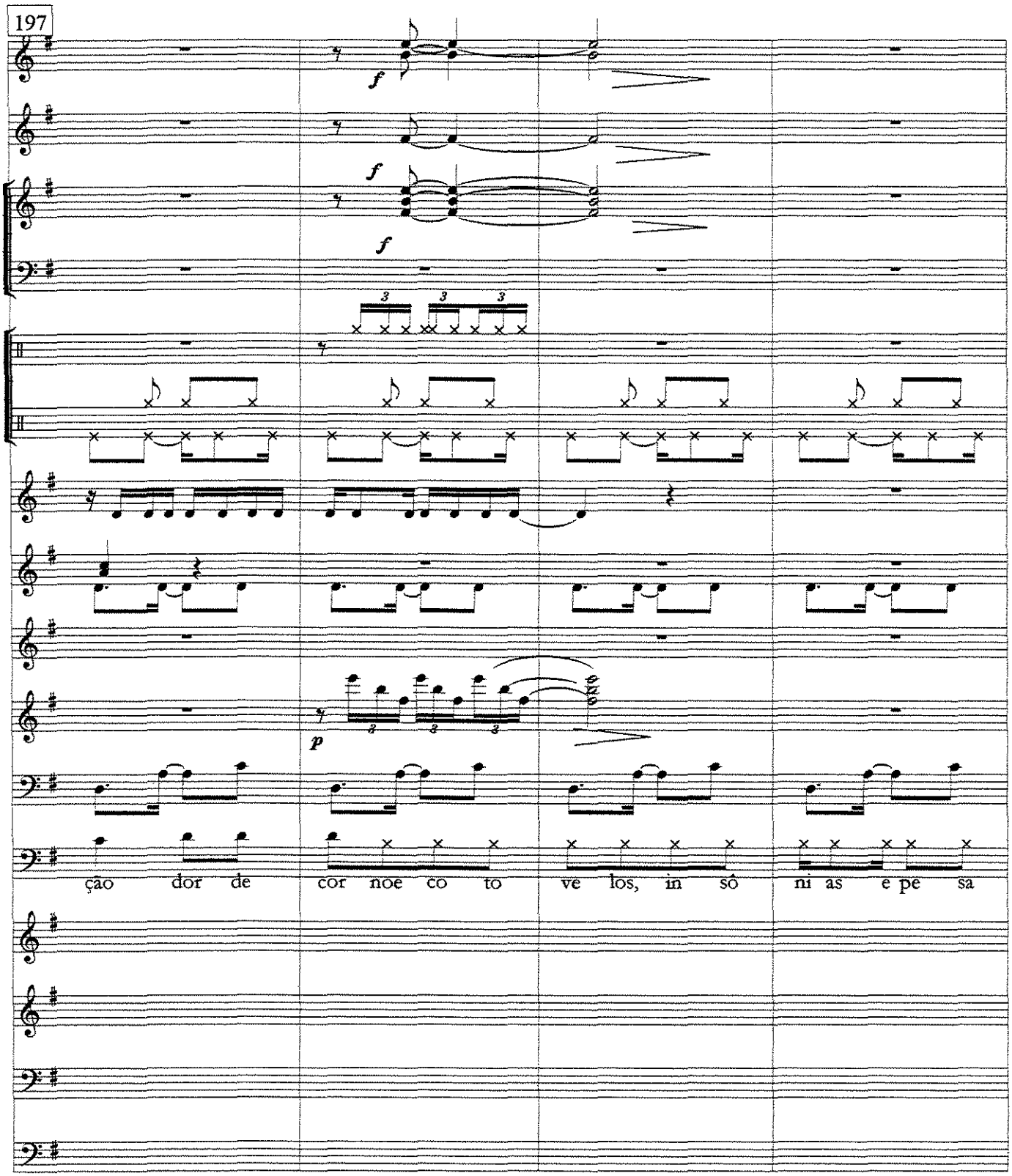

177
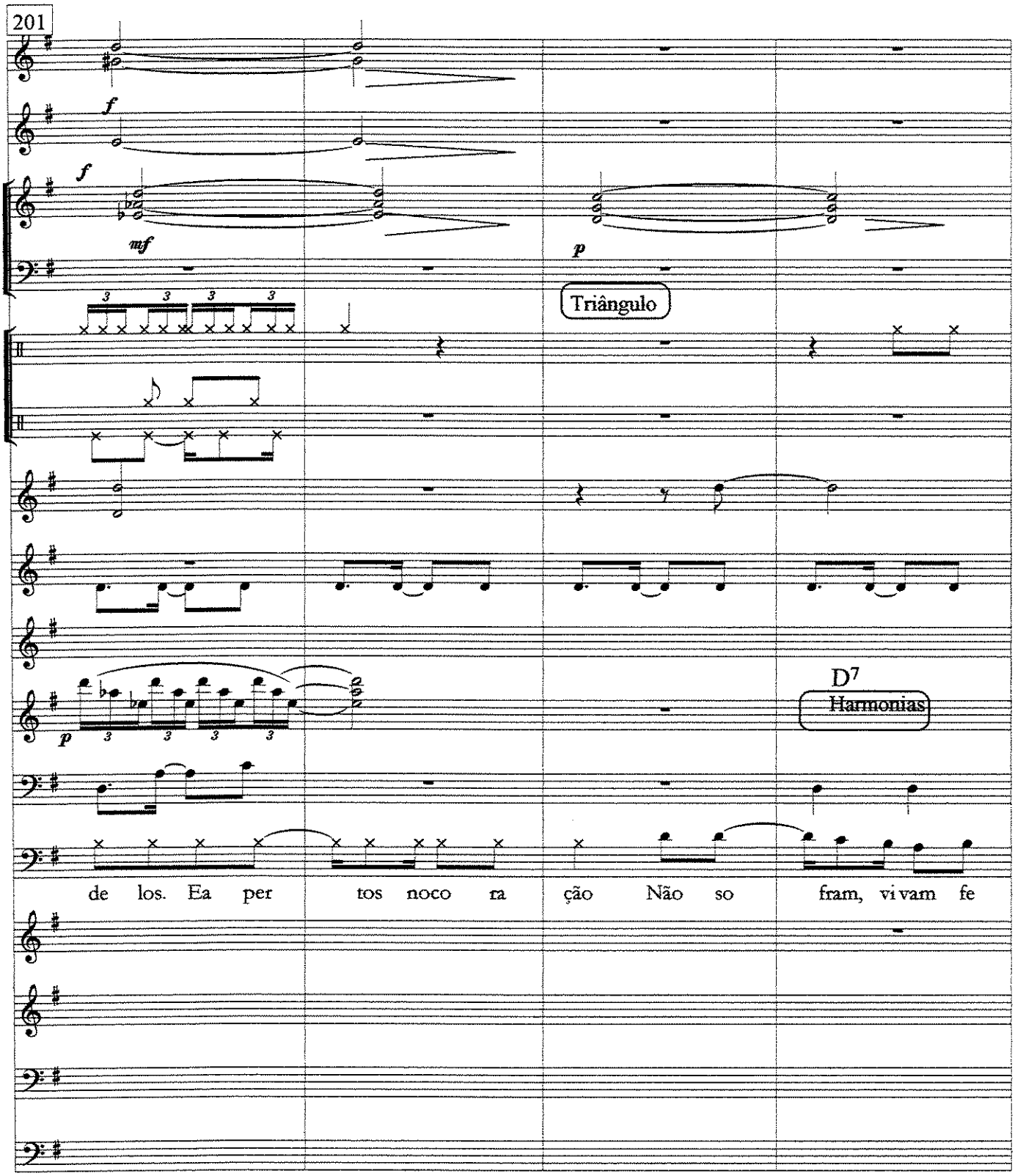

181
Triangulo
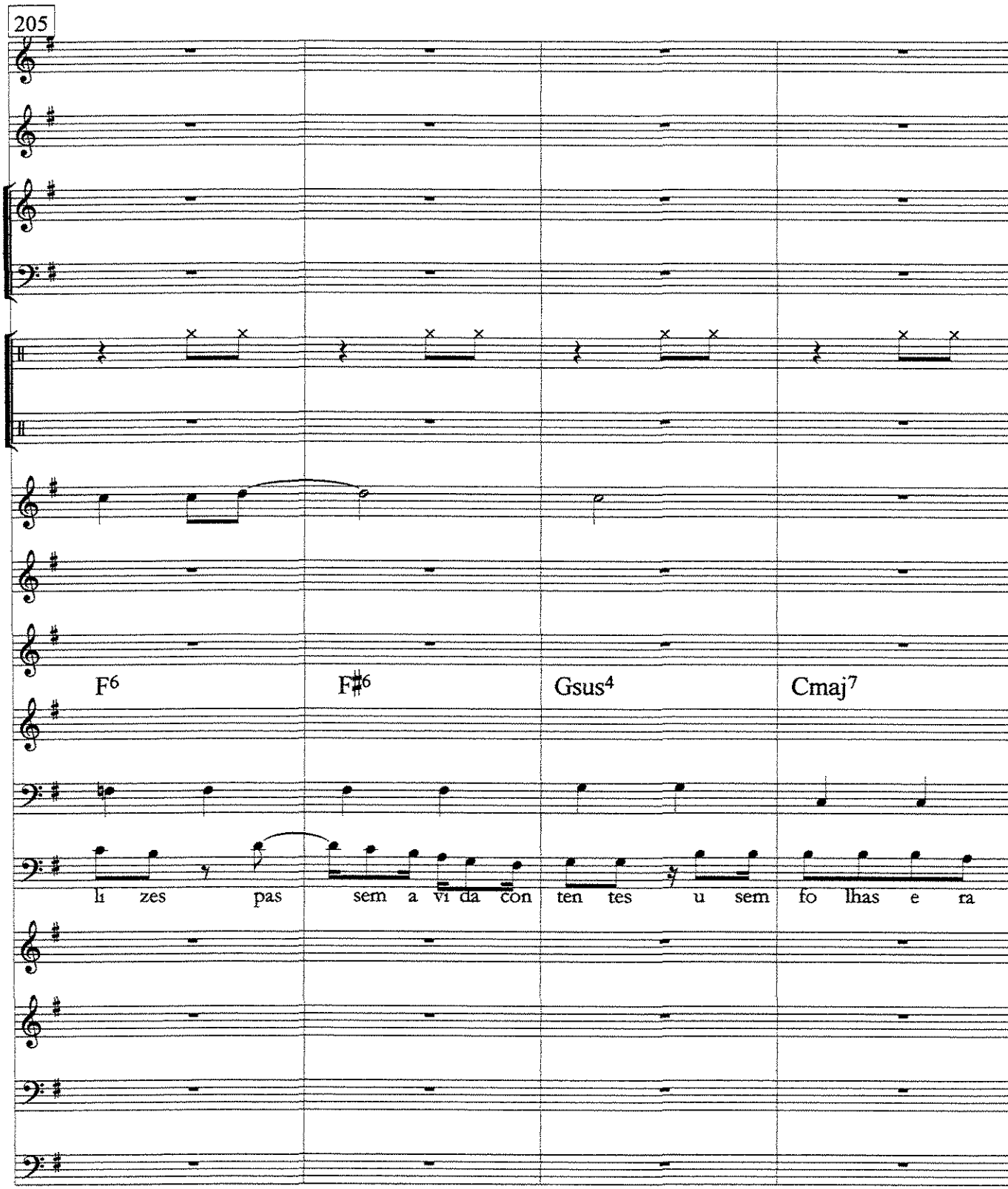

185
p
Temple
p
f
p
f
p
f
mp
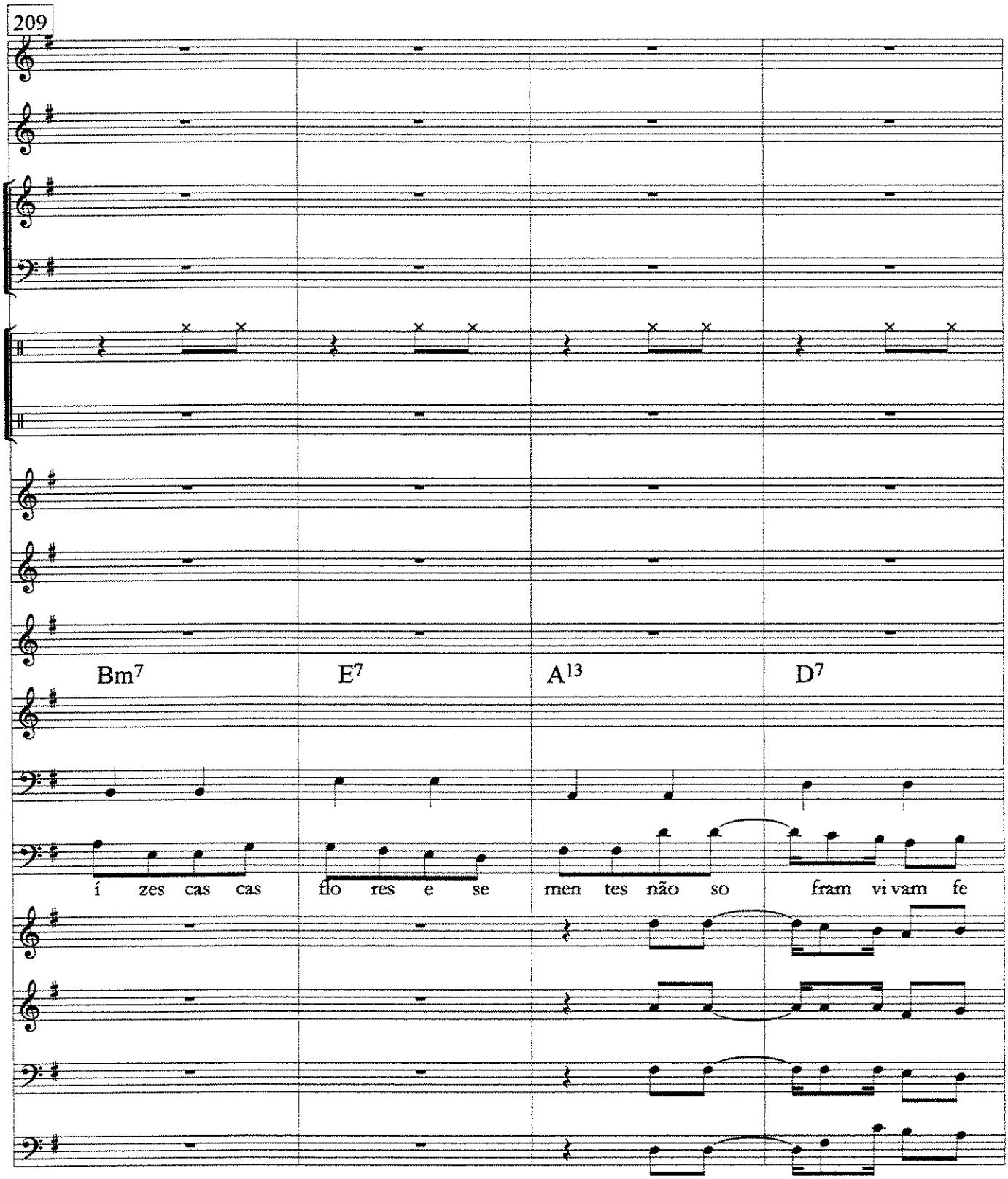

189
f
f
f
A fra que za, de pres são ter sol, dor doi o lum
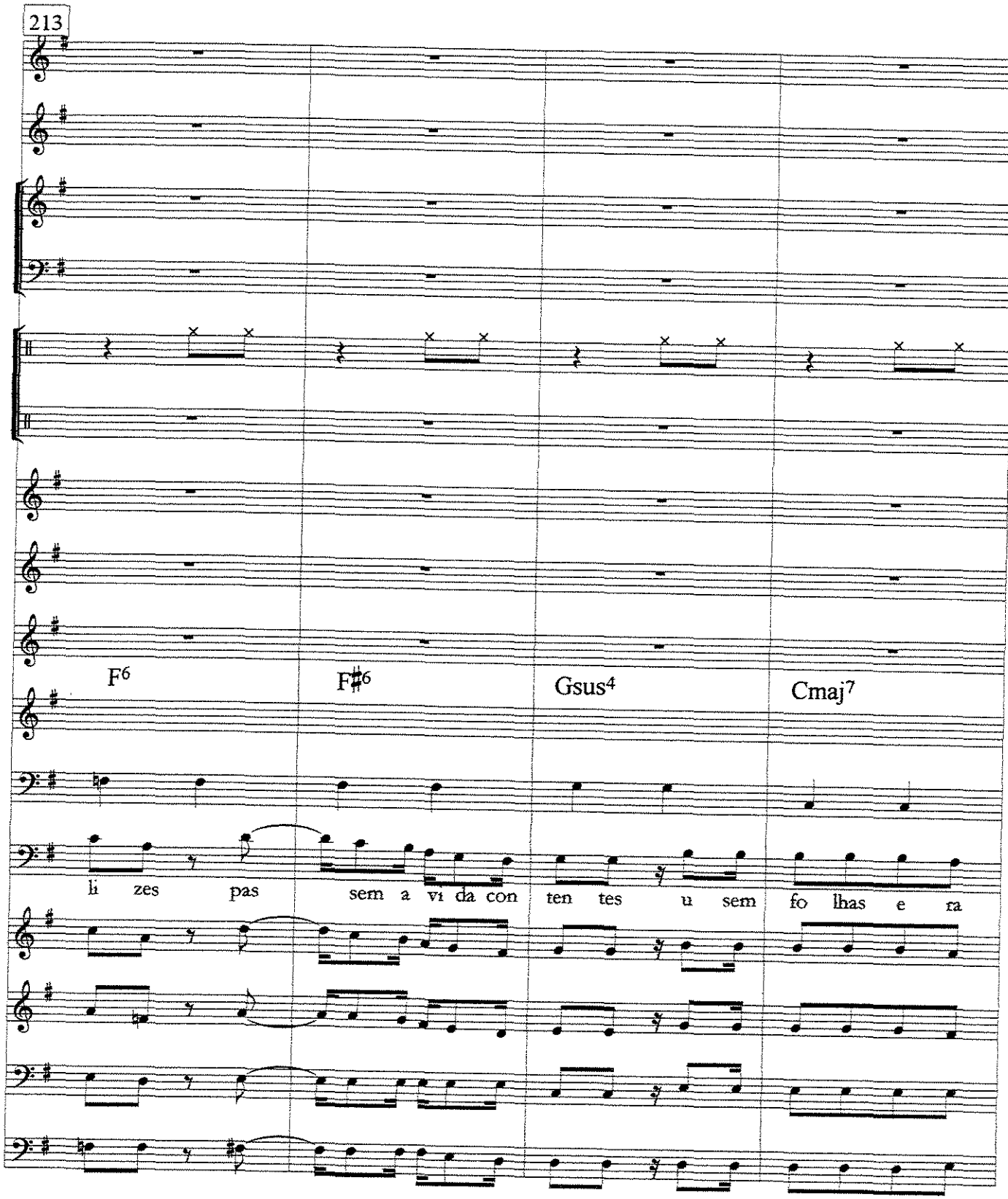

193
bri ga sa rampo
e a ba
rri ga com pli
ca da em sua fun
ca
xumba
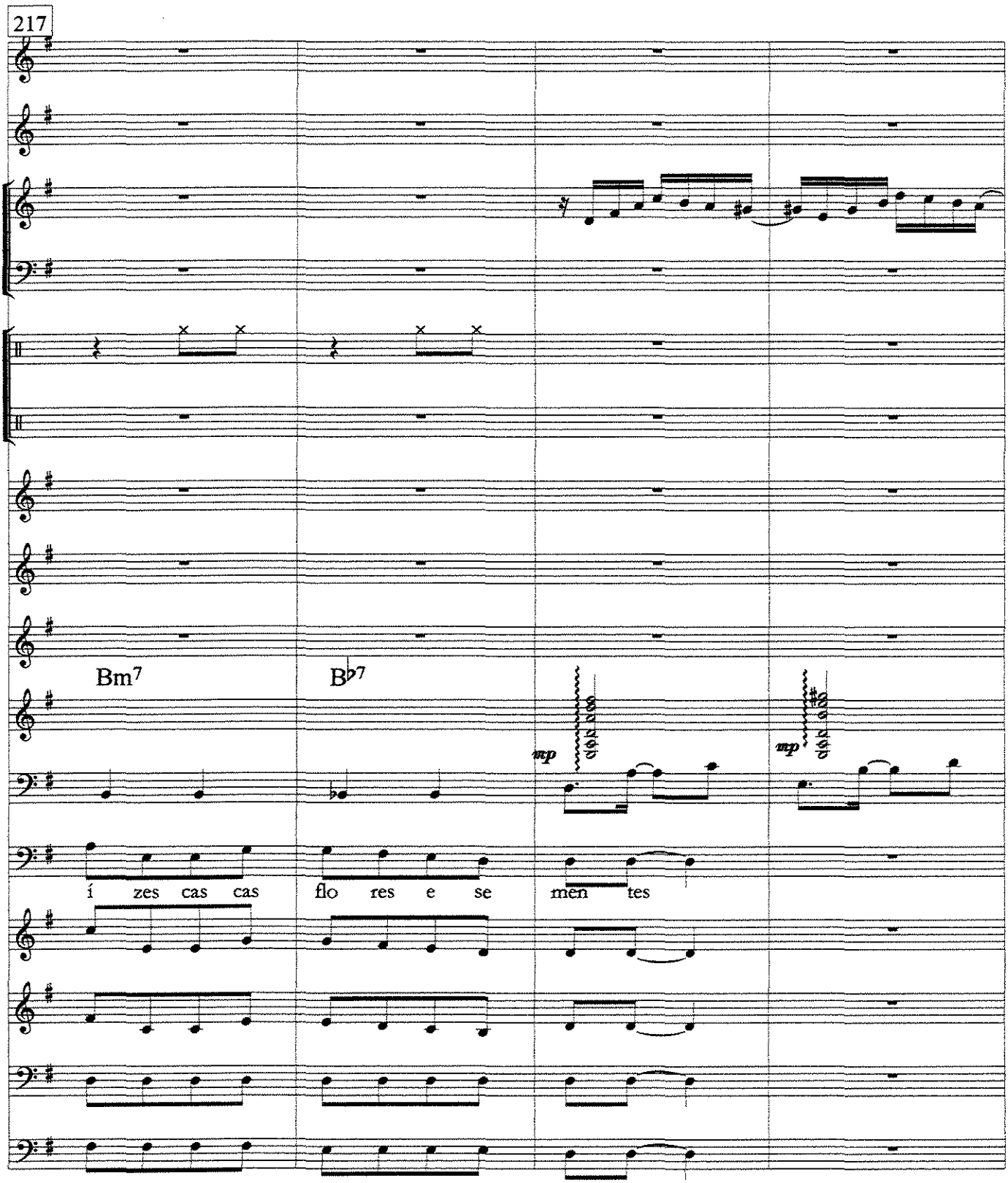

197
f
f
f
f
3
3
3
p
ção dor de cor noe co to ve los, in sô ni as e pe sa
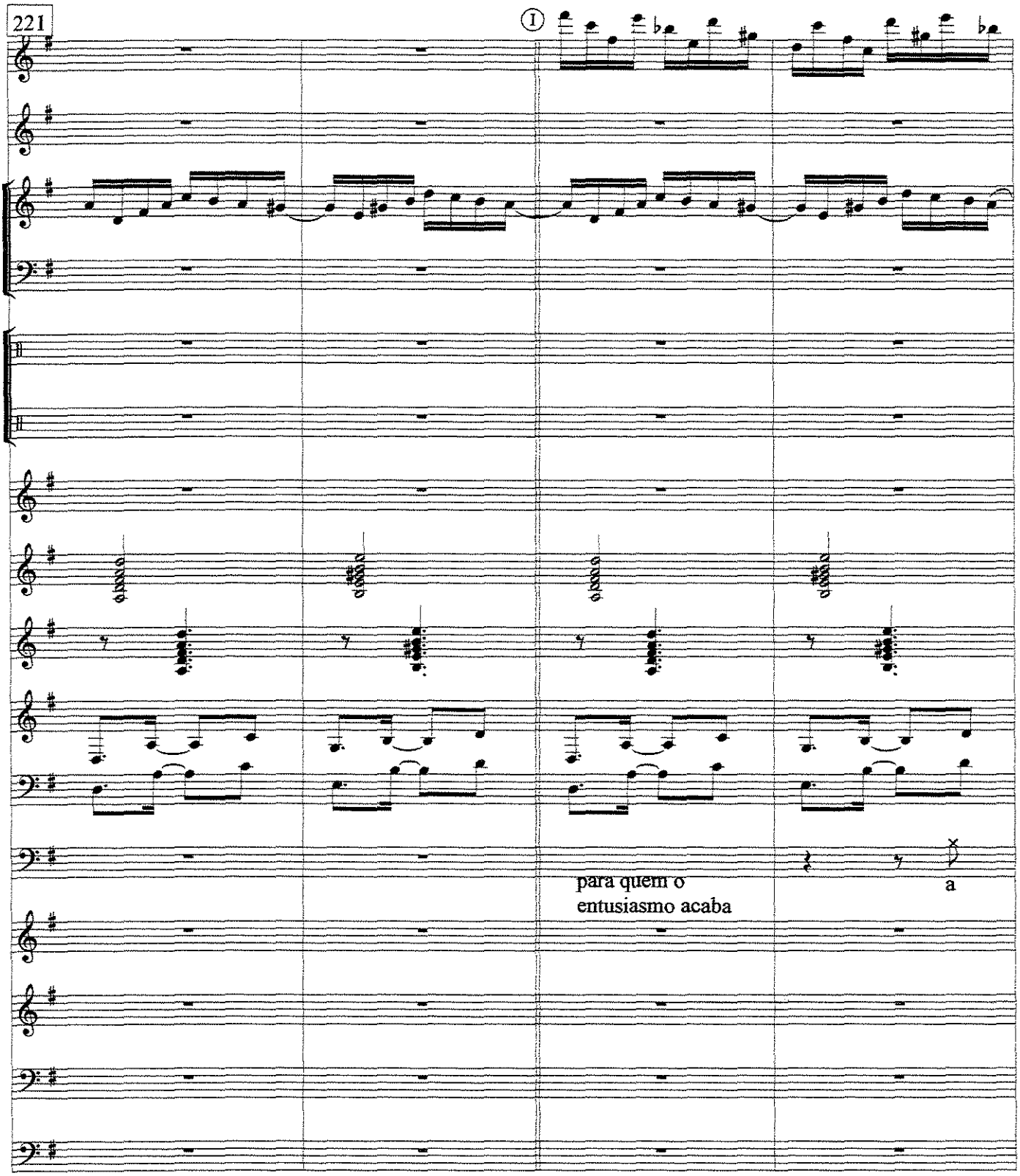

201
f
f
mf
p
Triângulo
p
D7
Harmonias
de los. Ea per tos noco ra ção Não so fram, vi vam fe
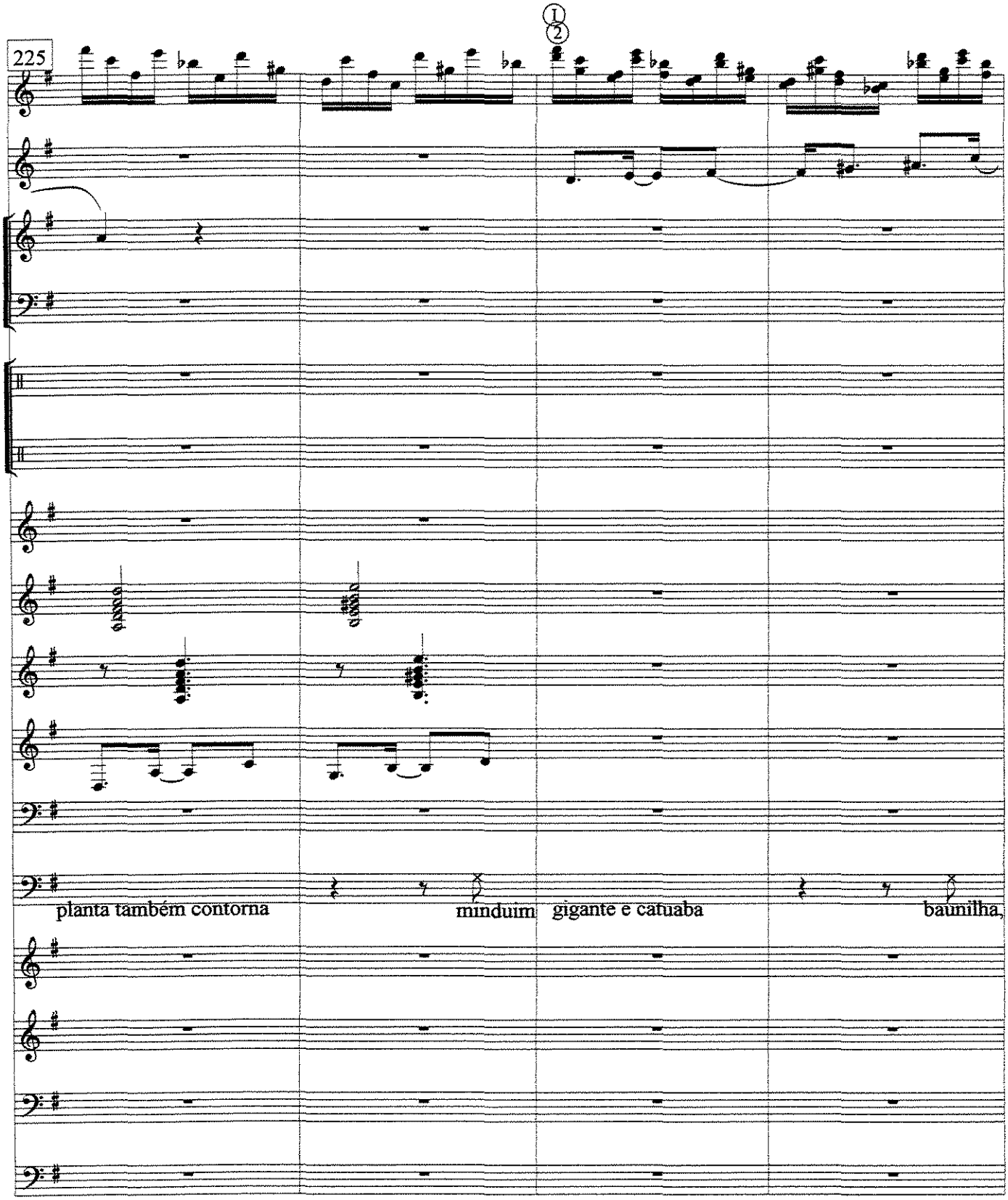

205
F6
F♯6
Gsus4
Cmaj7
li zes pas sem a vi da con ten tes u sem fo lhas e ra
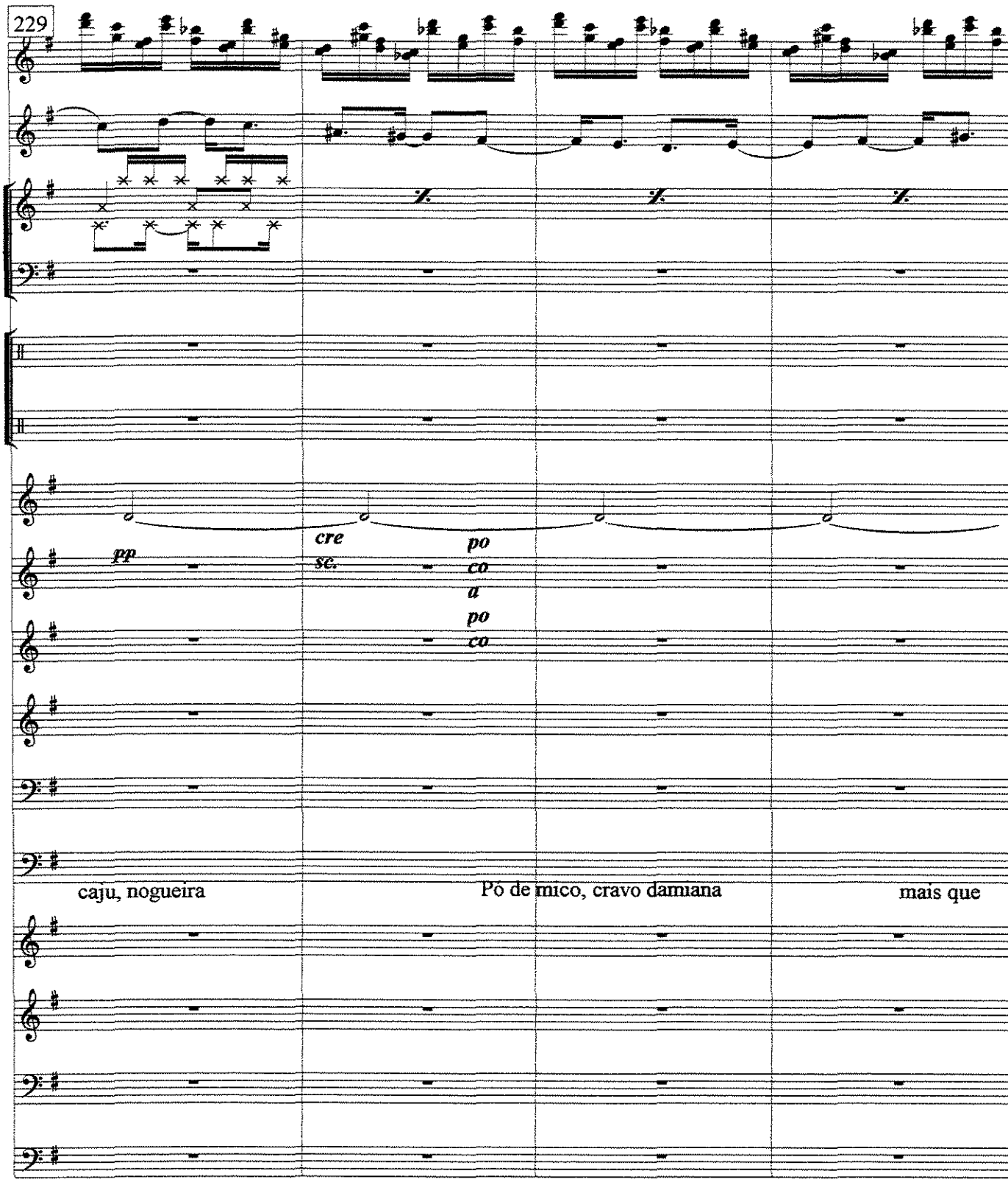

209
Bm7
E7
A13
D7
í zes cas cas
flo res e se
men tes não so
fram vi vam fe
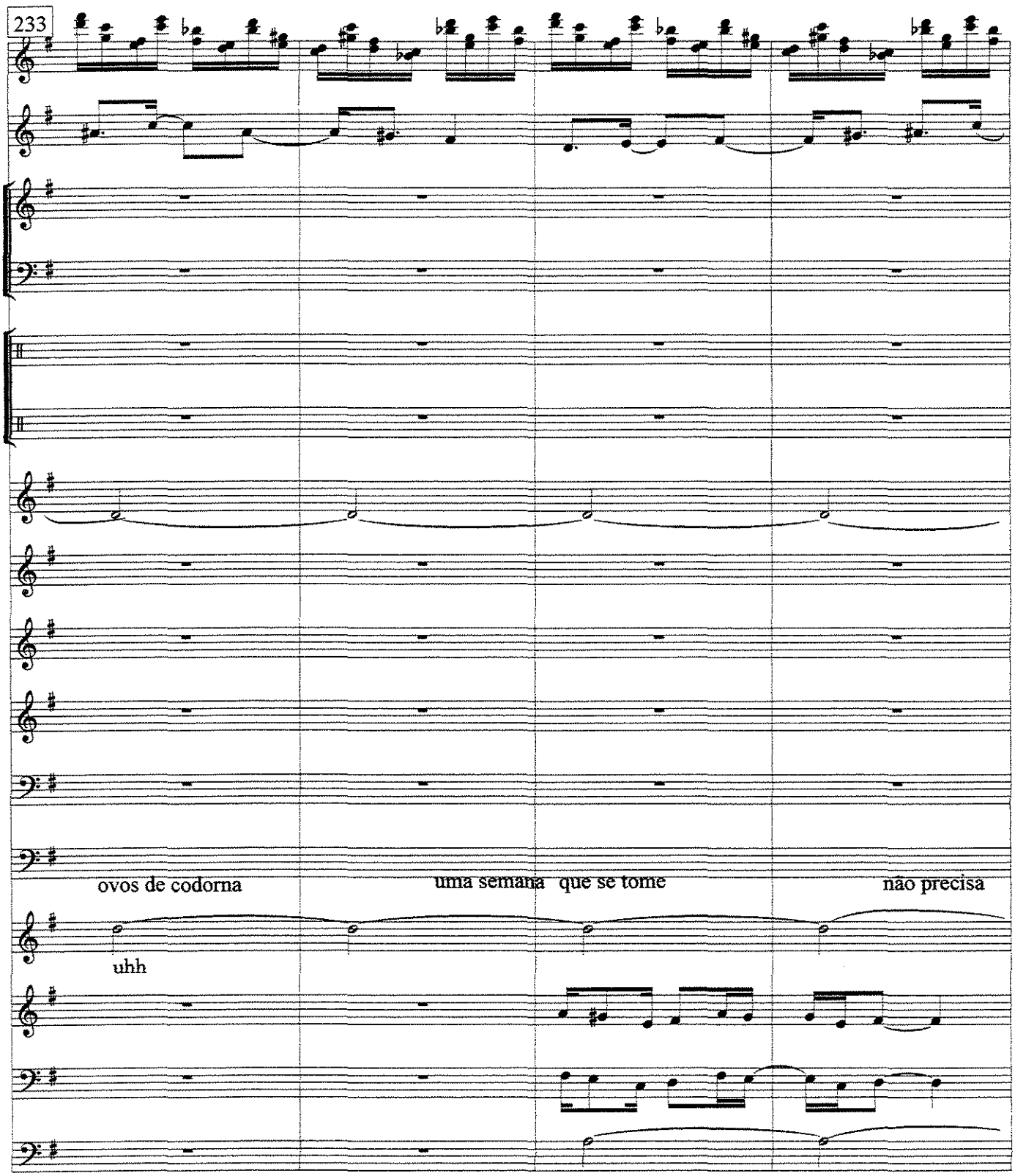

213
F6
F♯6
Gsus4
Cmaj7
li zes pas sem a vi da con ten tes u sem fo lhas e ra
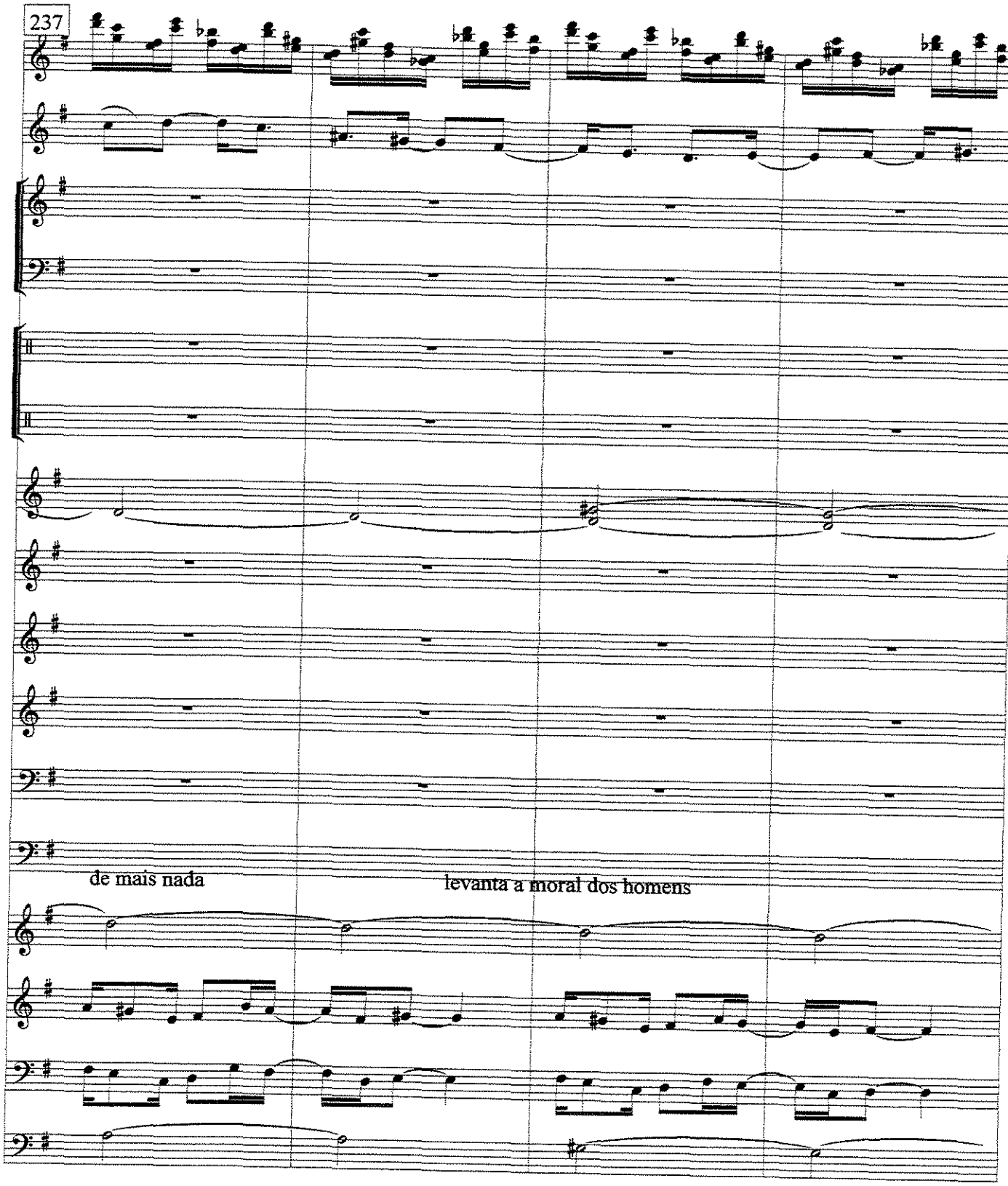

217
Bm7
B♭7
mp
mp
í zes cas cas
flo res e se
men tes
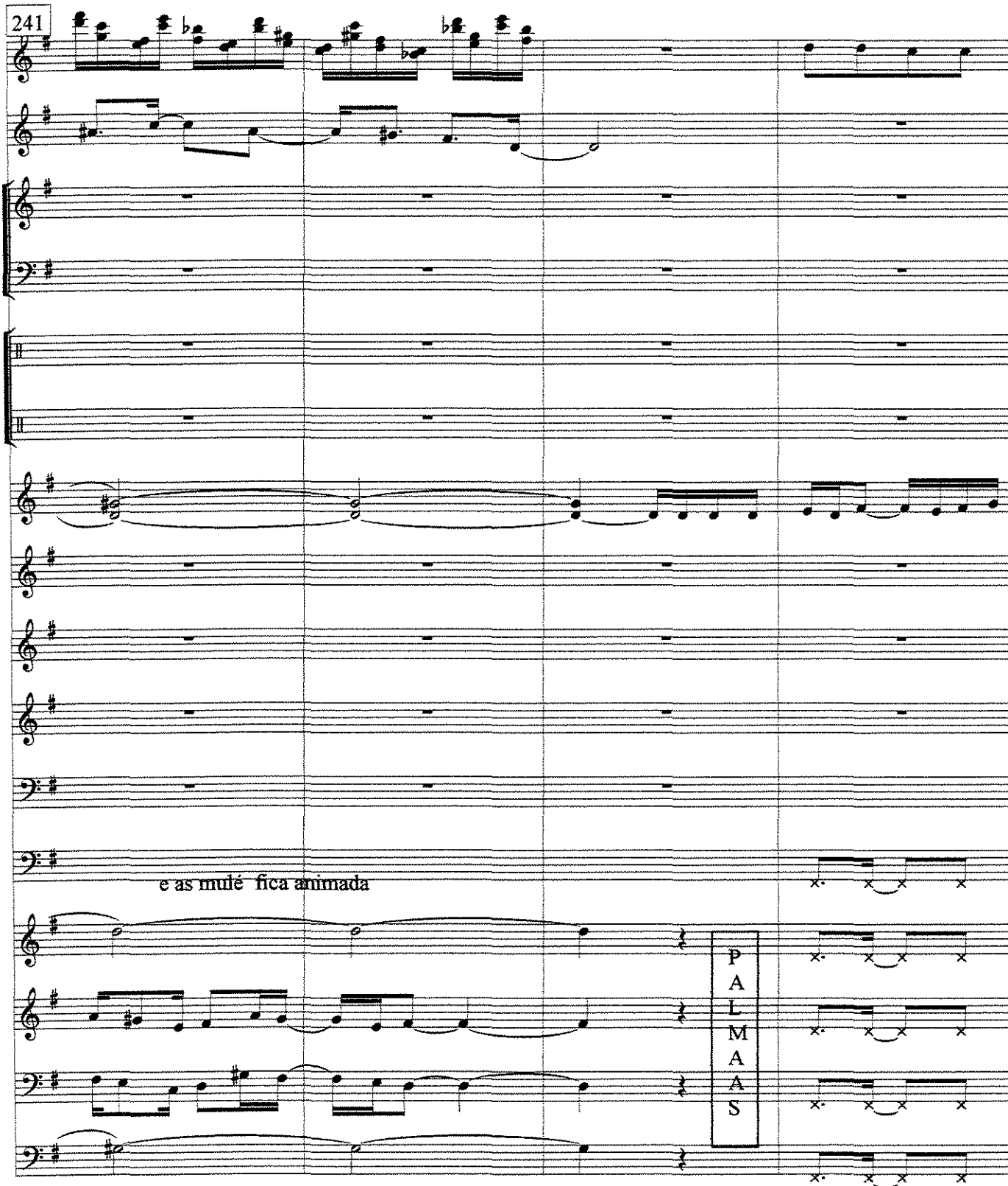

221
1
para quem o
entusiasmo acaba
a


225
1
2
planta também contorna
minduim
gigante e catuaba
baunilha,
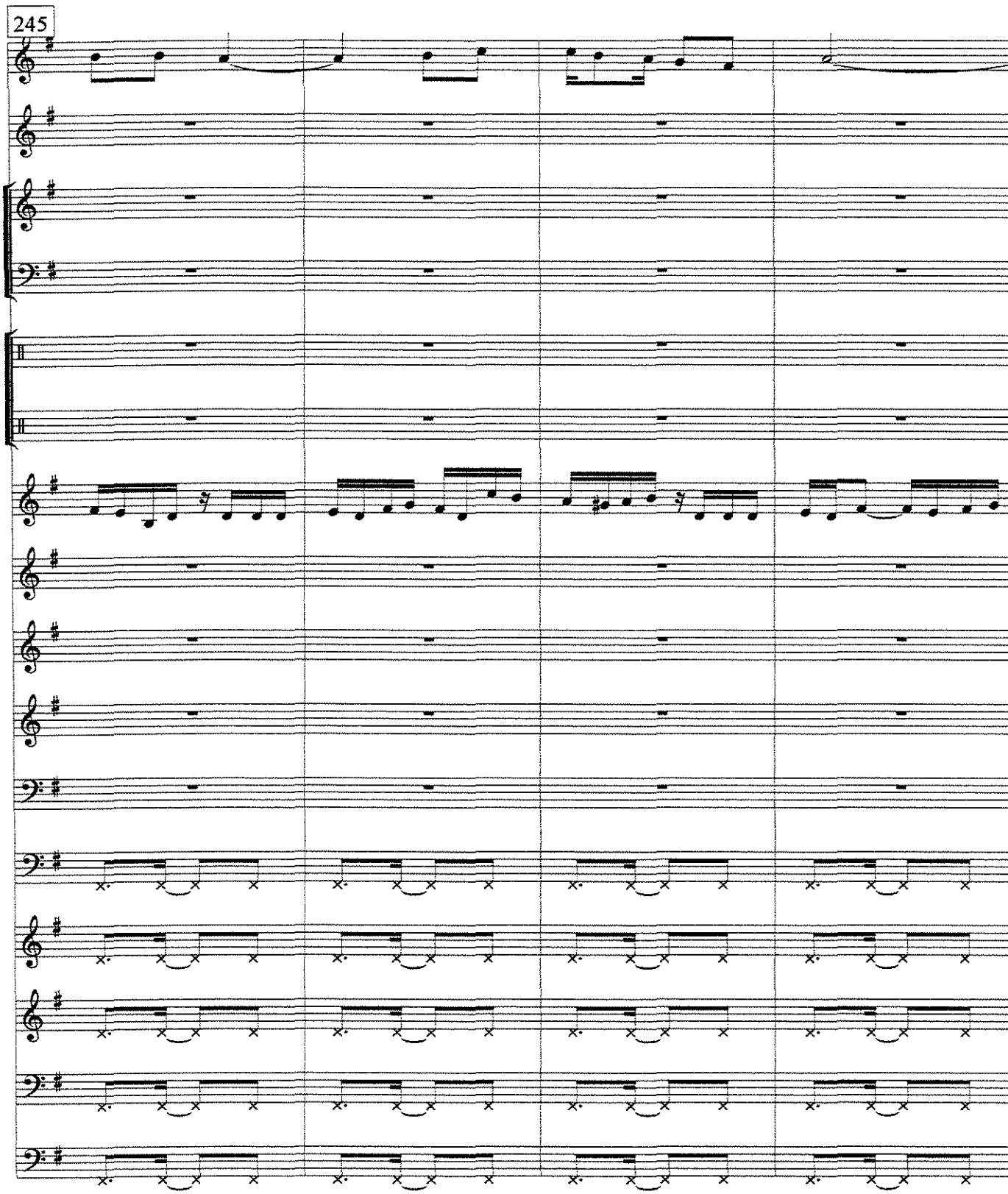

229
pp
cre
sc.
po
co
a
po
co
caju, nogueira
Pó de mico, cravo damiana
mais que


233
ovos de codorna
uma semana que se tome
não precisa
uhh


237
de mais nada
levanta a moral dos homens
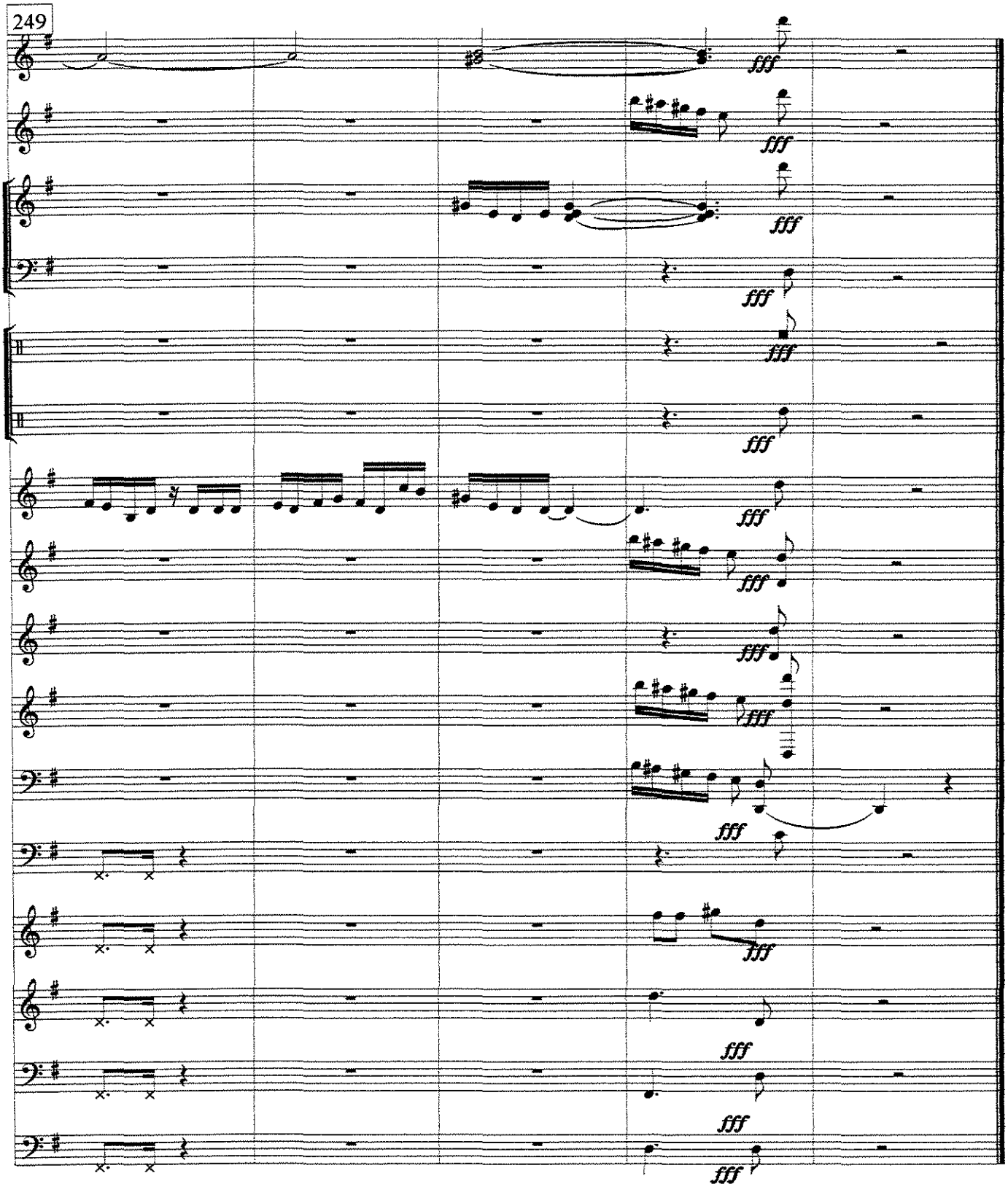


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
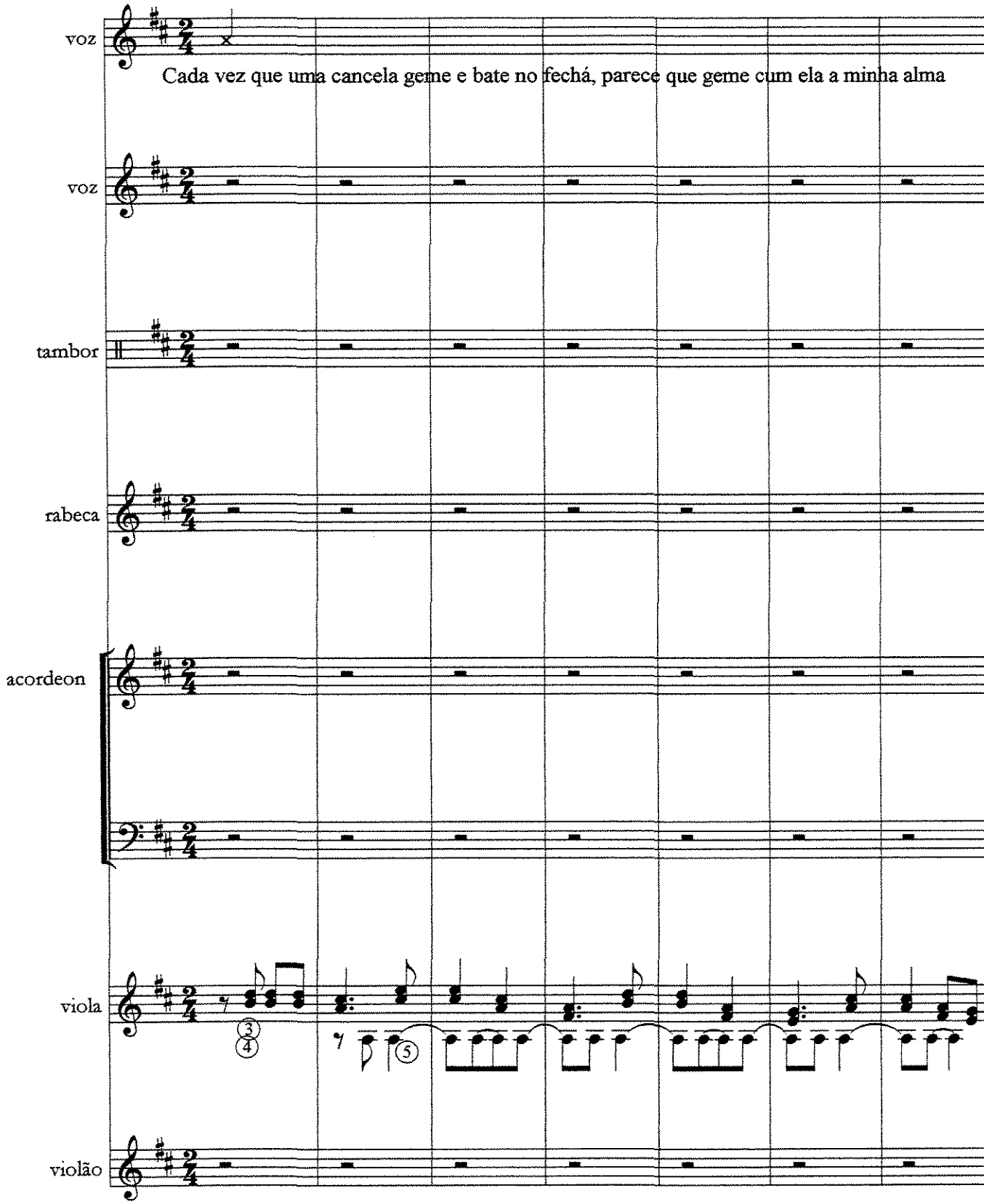

245

Molto Ritenuto

249
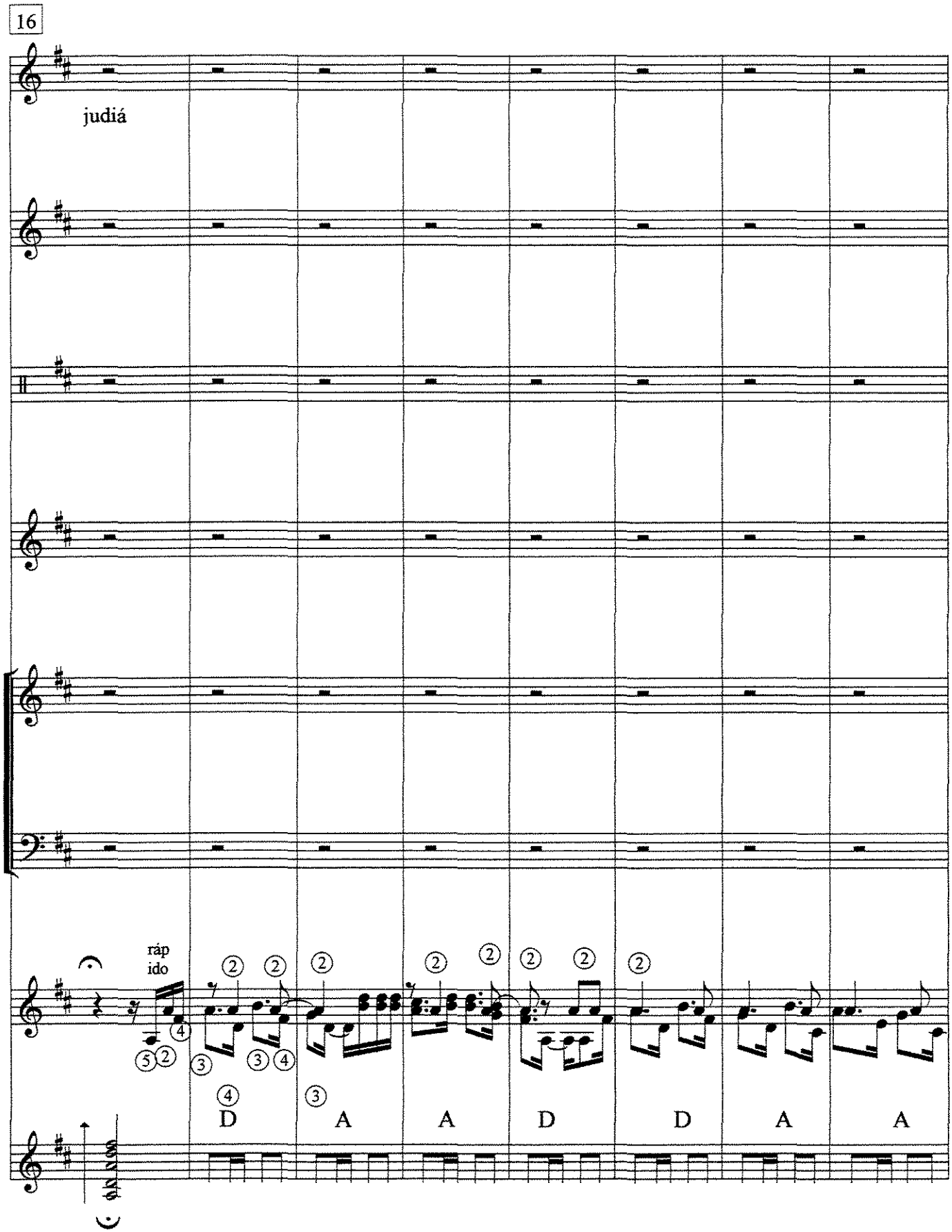


DITO BENTO E A PROFESSORA
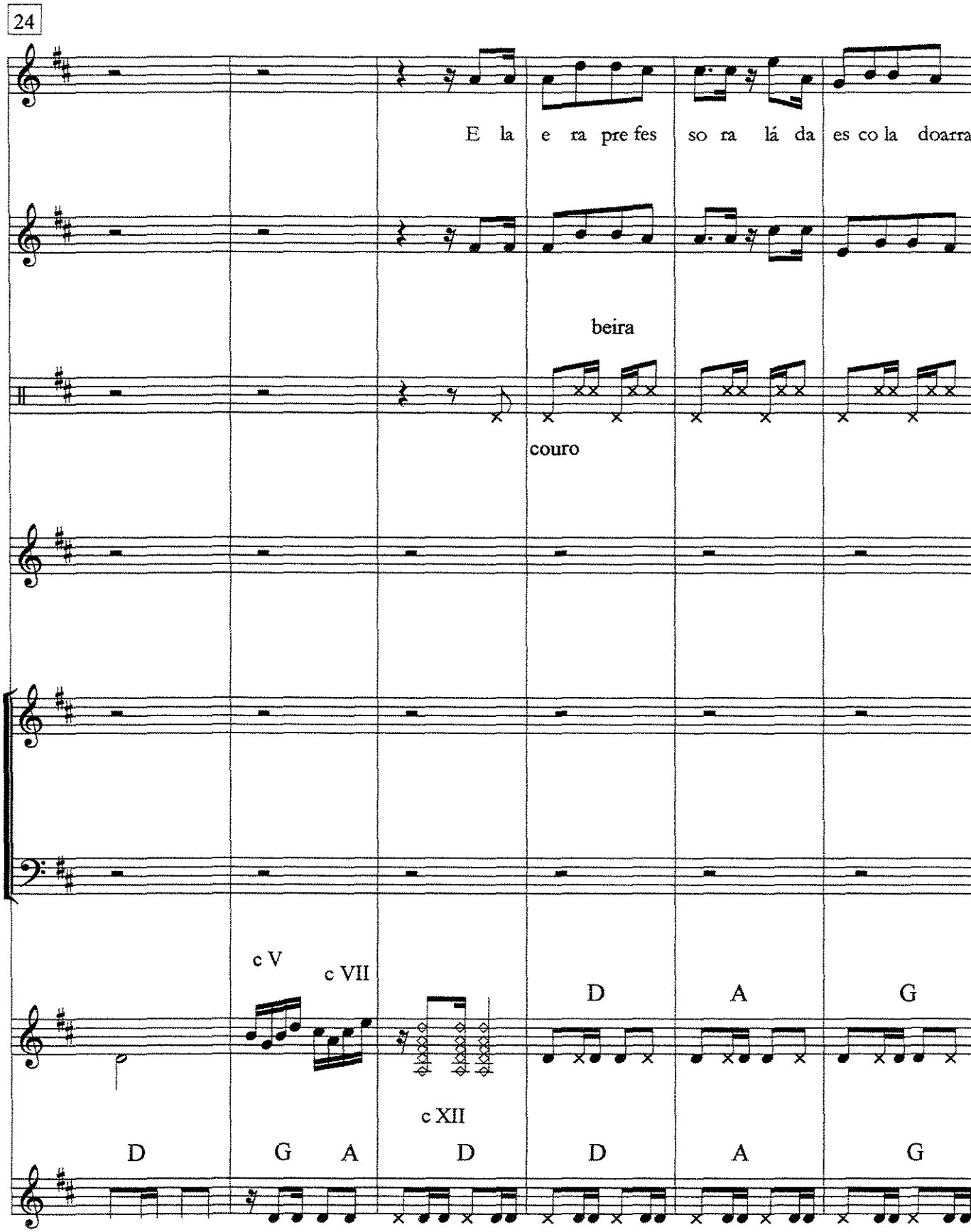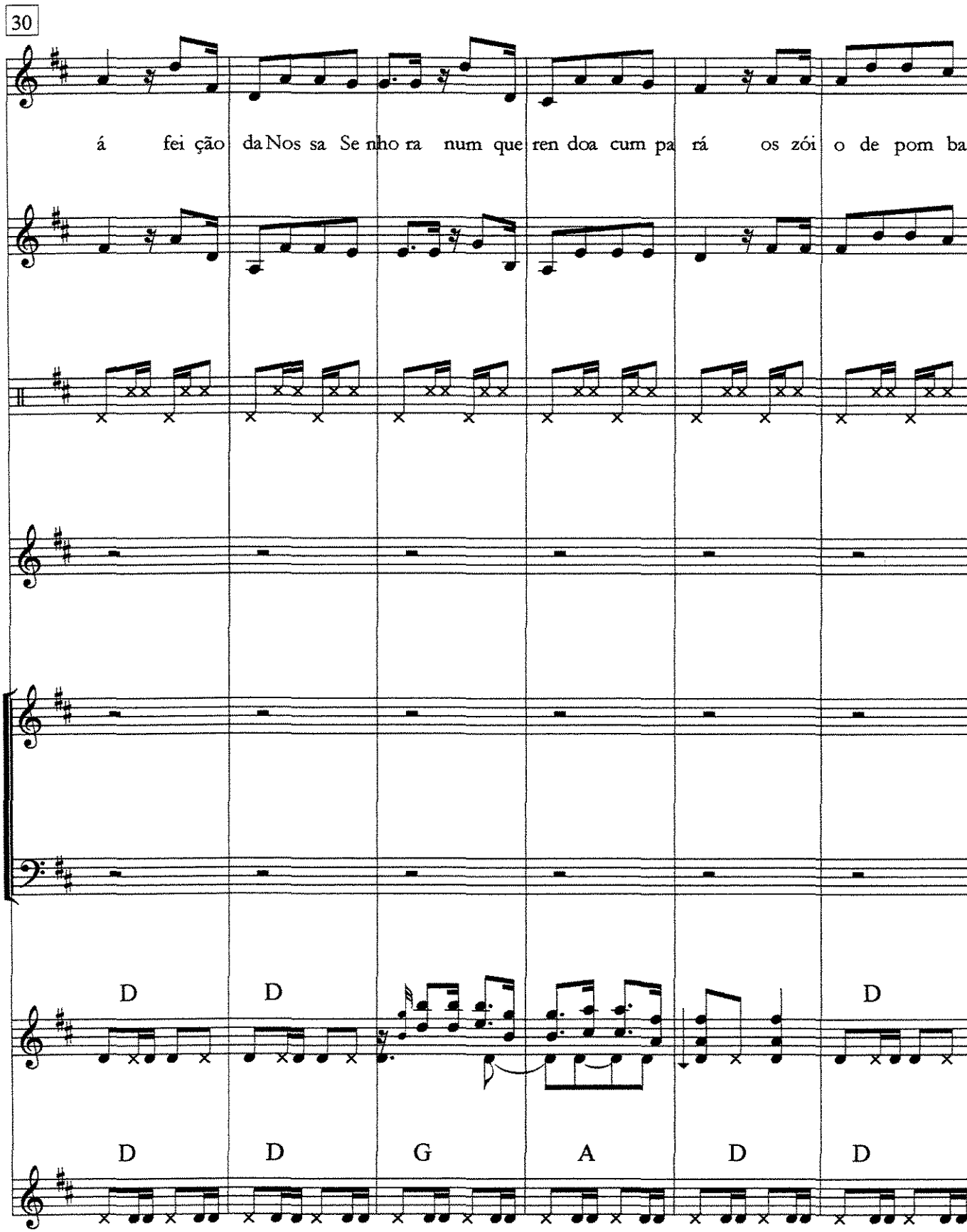


8
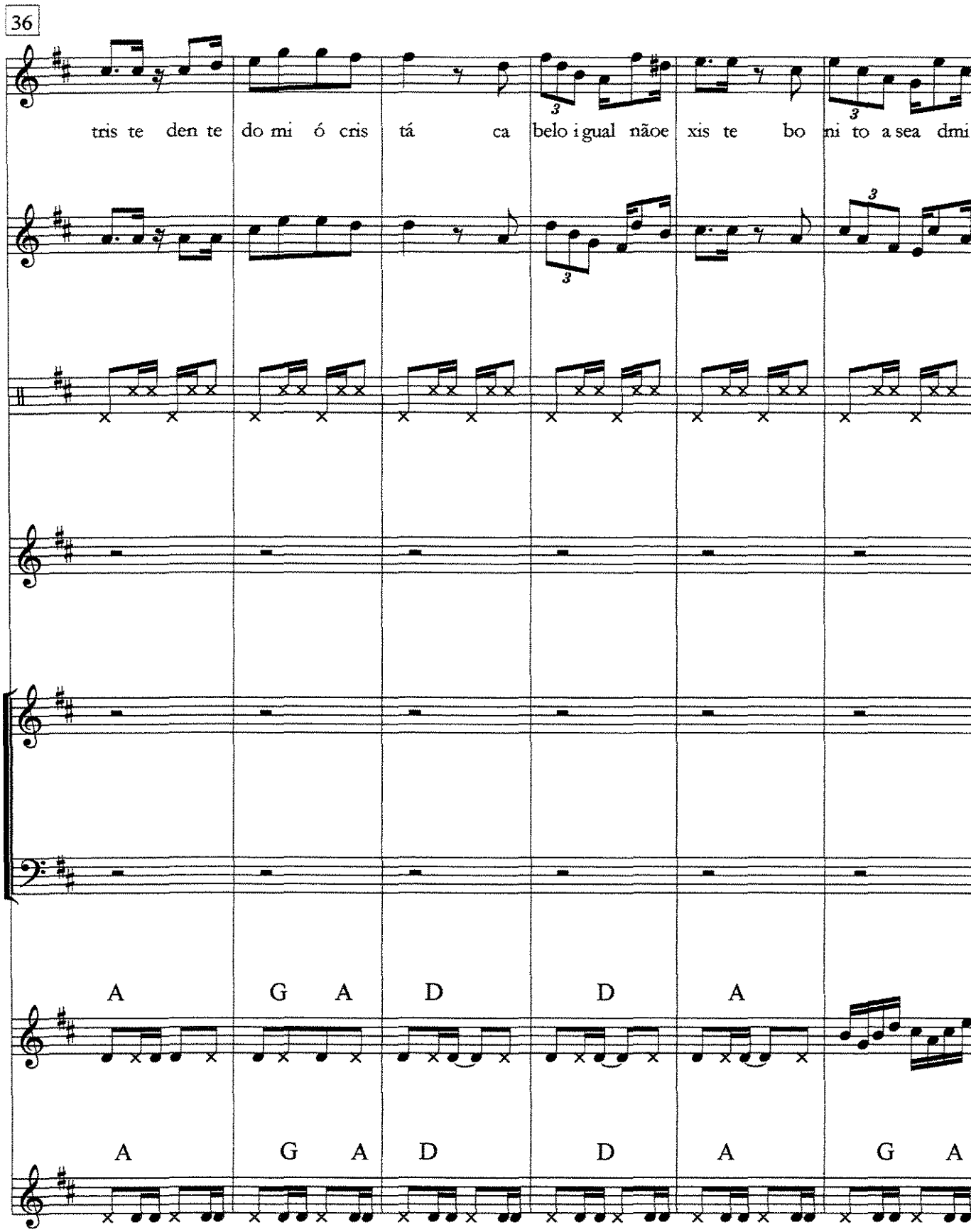
a se lastimá. Pruque foi numa portera, morão de jacarandá, que a fia do fazendero me começou a
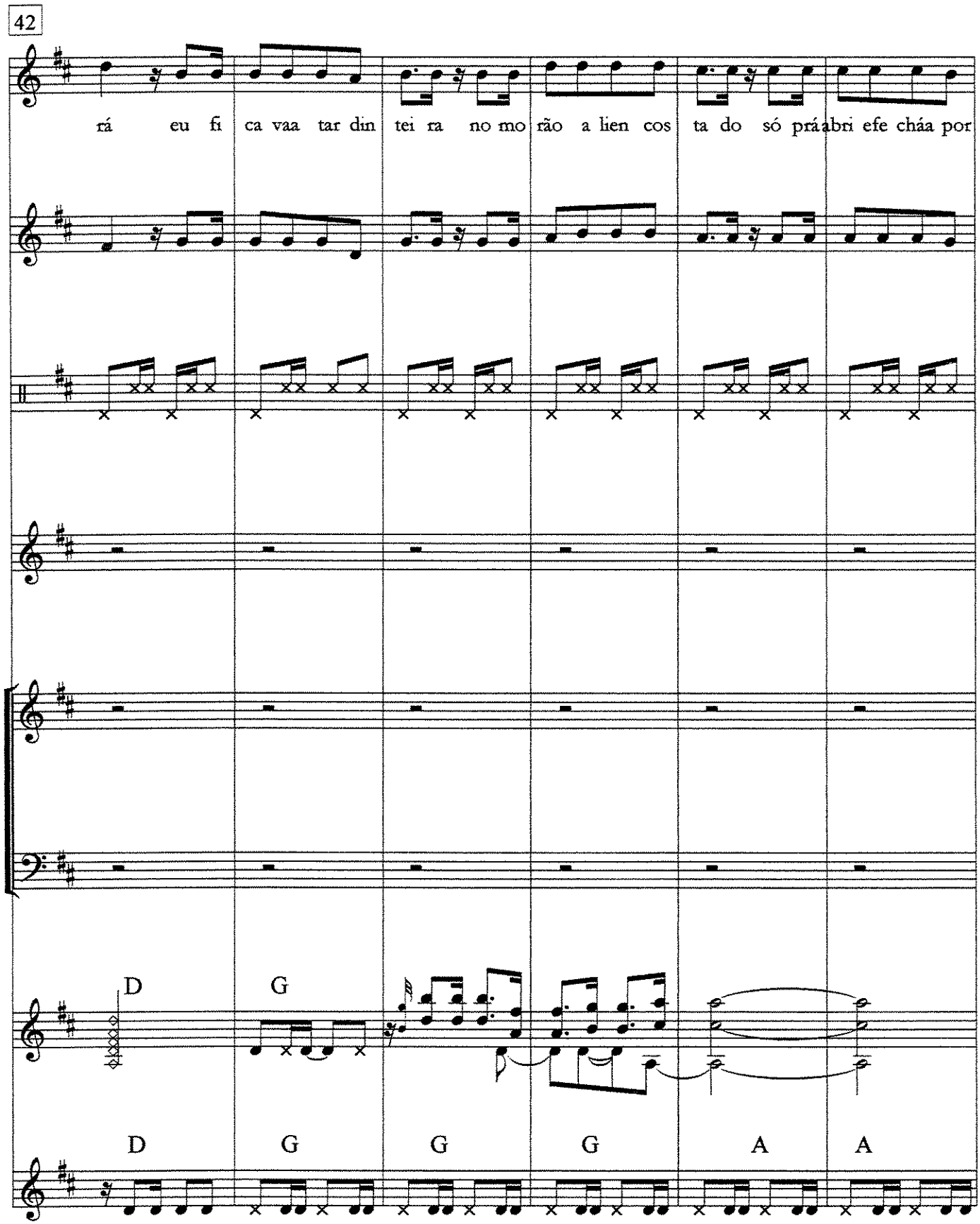
rall
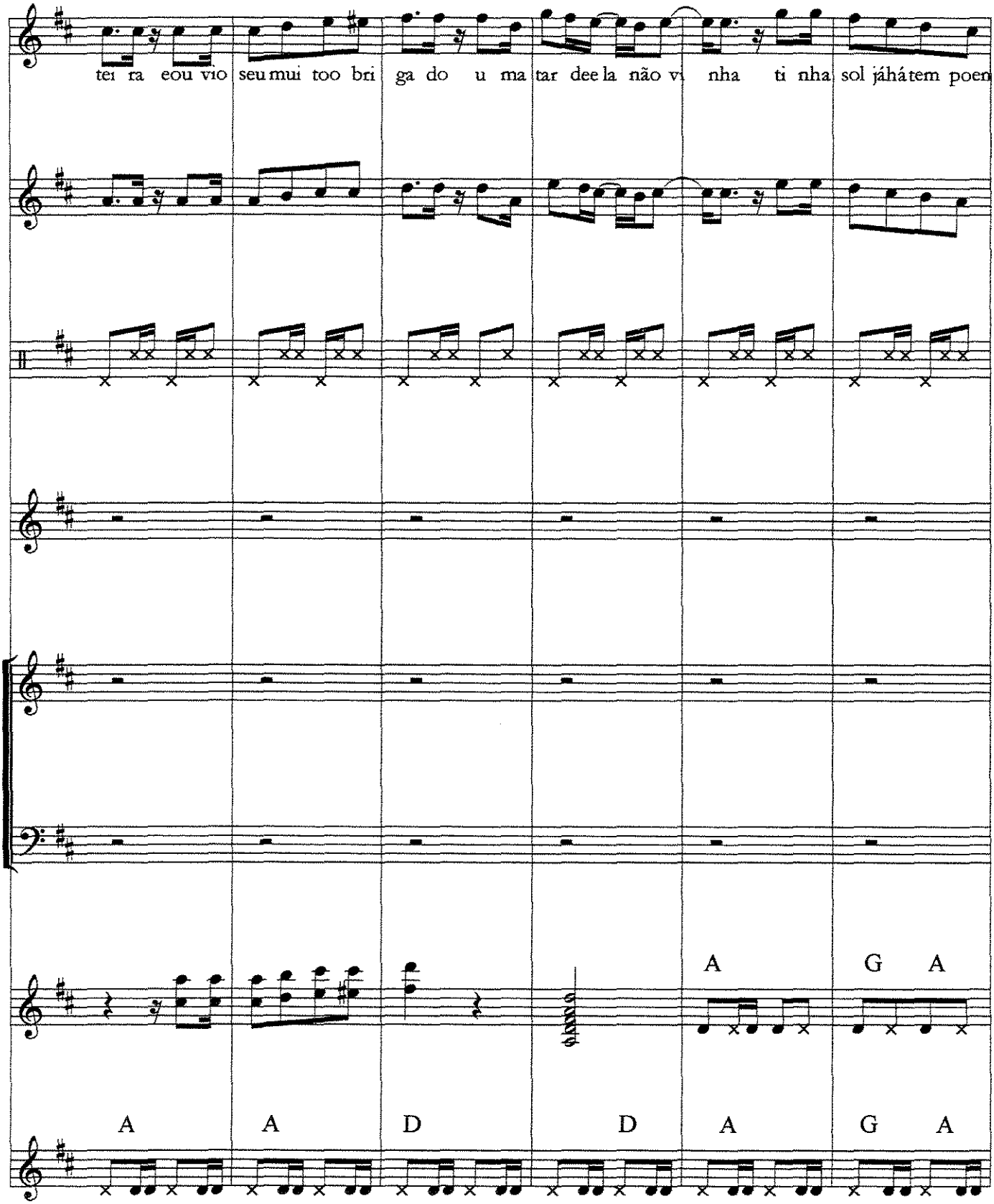

16
judiá
ráp
ido
D
A
A
D
D
A
A
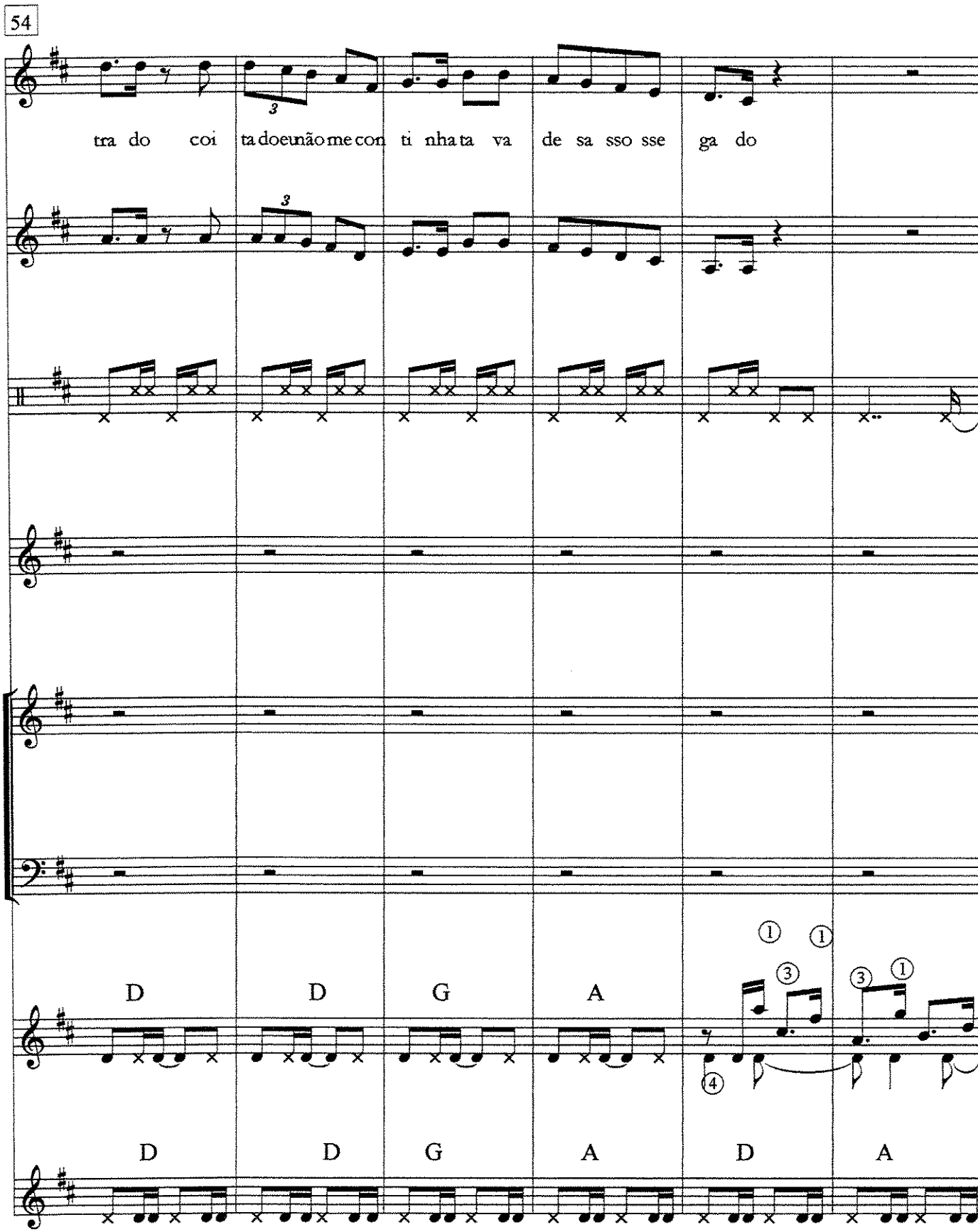

24
E la e ra pre fes so ra lá da es co la doarrai
beira
couro
c V
c VII
c XII
D
A
G
D
G
A
D
D
A
G
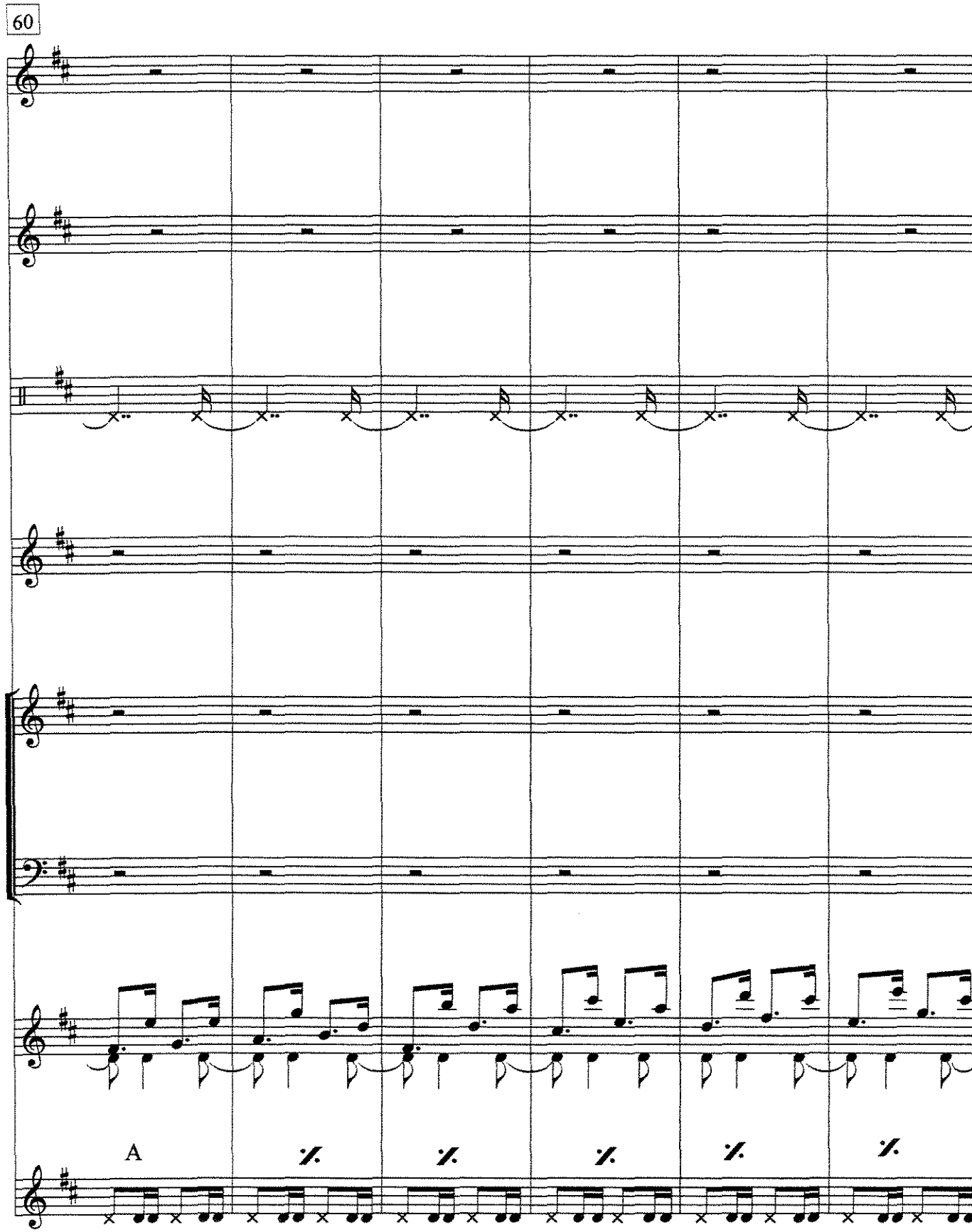

30
á fei ção da Nos sa Se nho ra num que ren doa cum pa rá os zói o de pom ba
D D D
D D G A D D
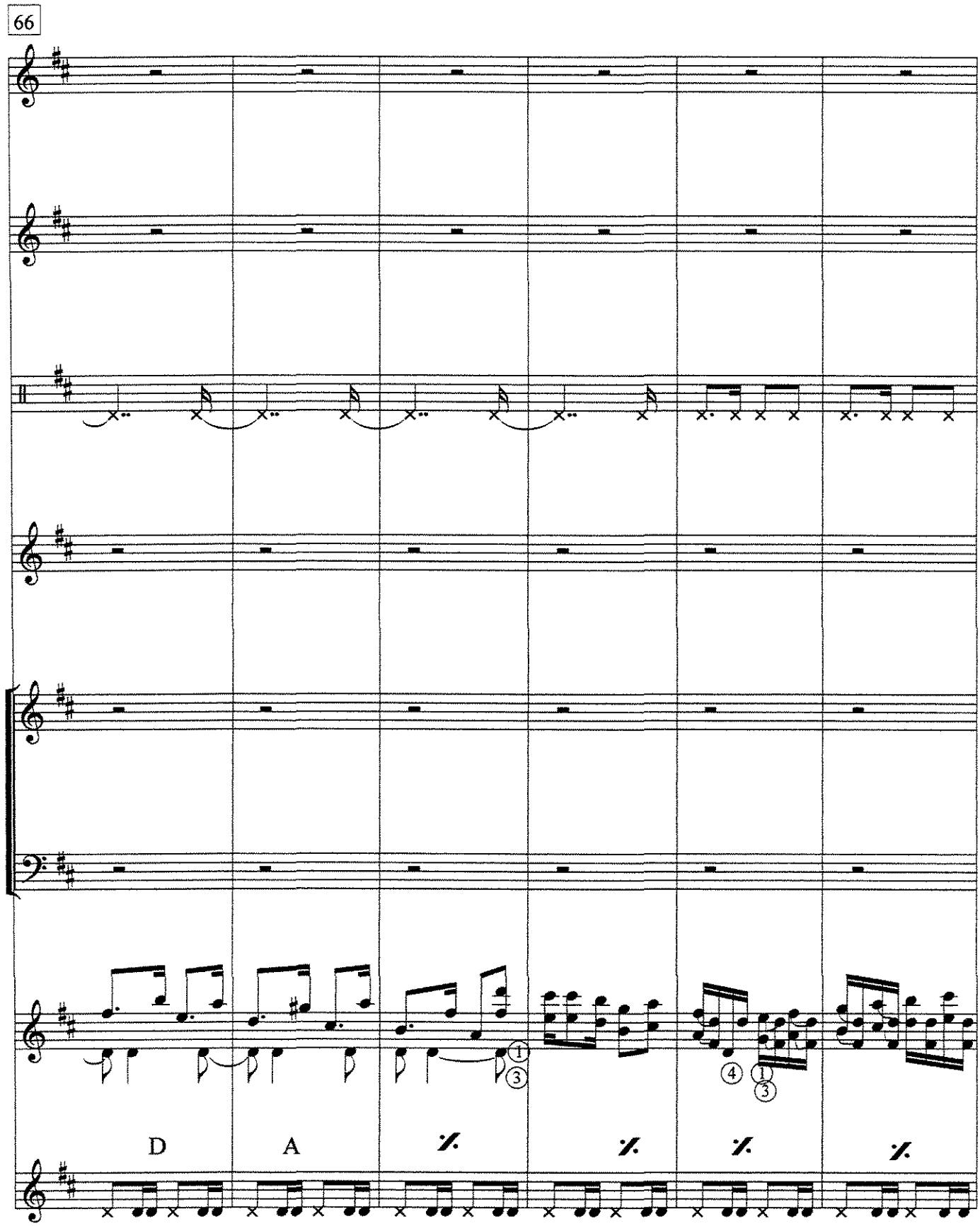

36
tris te den te do mi ó cris tá ca belo i gual nãoe xis te bo ni to a sea dmi
A G A D D A
A G A D D A G A
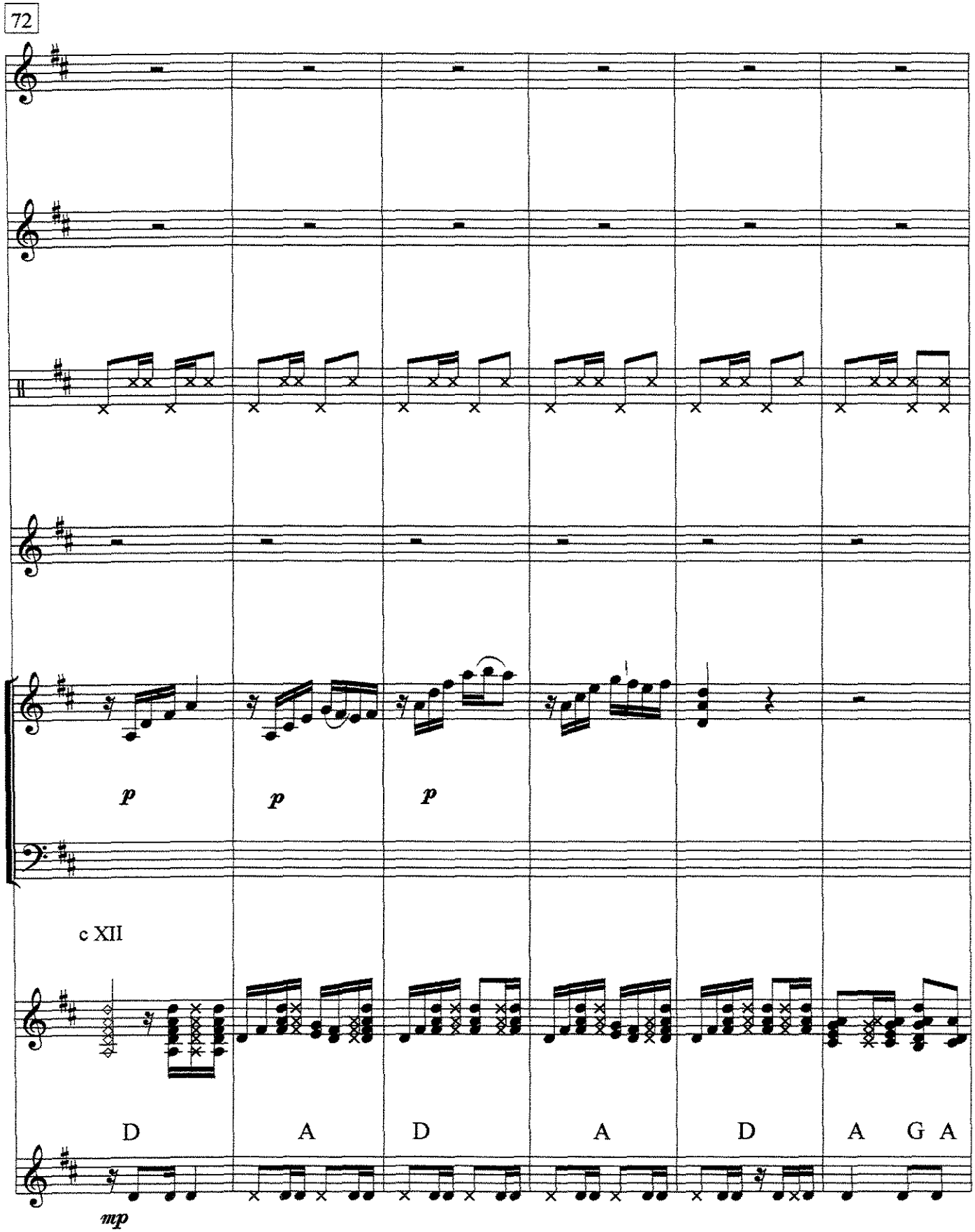

42
rá eu fi ca vaa tar din tei ra no mo rão a lien cos ta do só prá abri efe cháa por
D G
D G G G A A
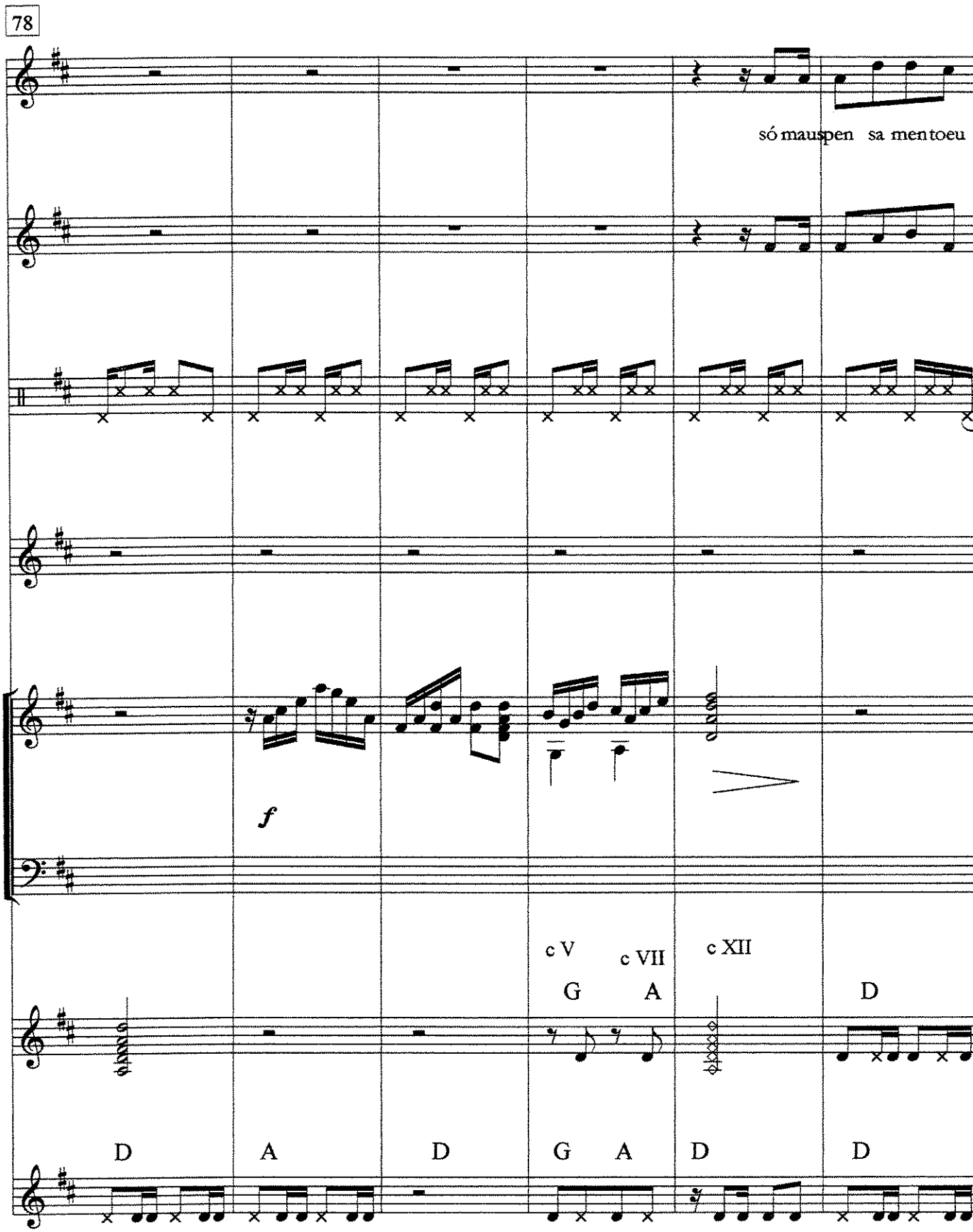

tei ra eou vio seu mui too bri ga do u ma tar dee la não vi nha ti nha sol já há tem poen
A G A
A A D D A G A
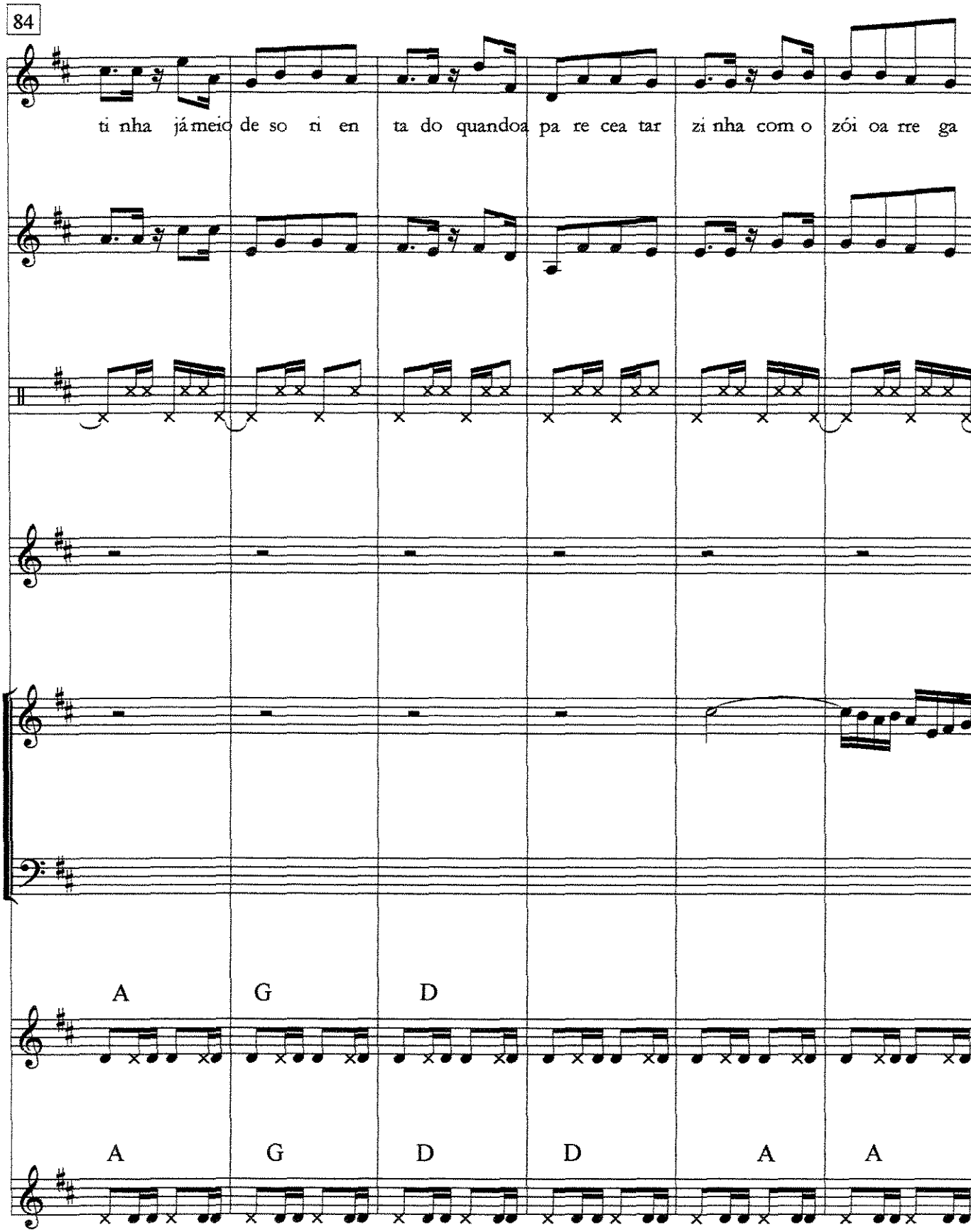

54
tra do coi ta doeunão me con ti nha ta va de sa sso sse ga do
D D G A
D D G A D A
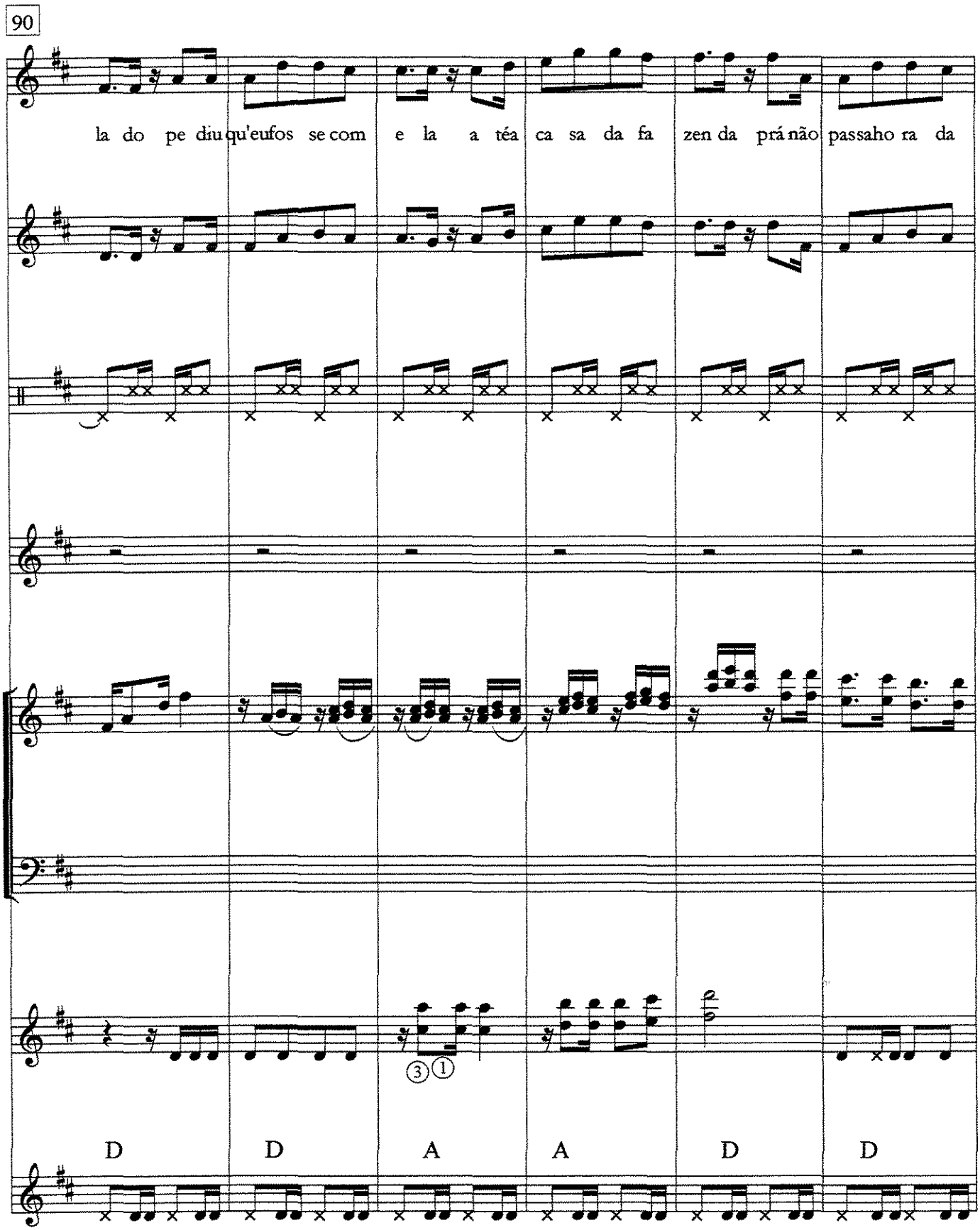

60
A
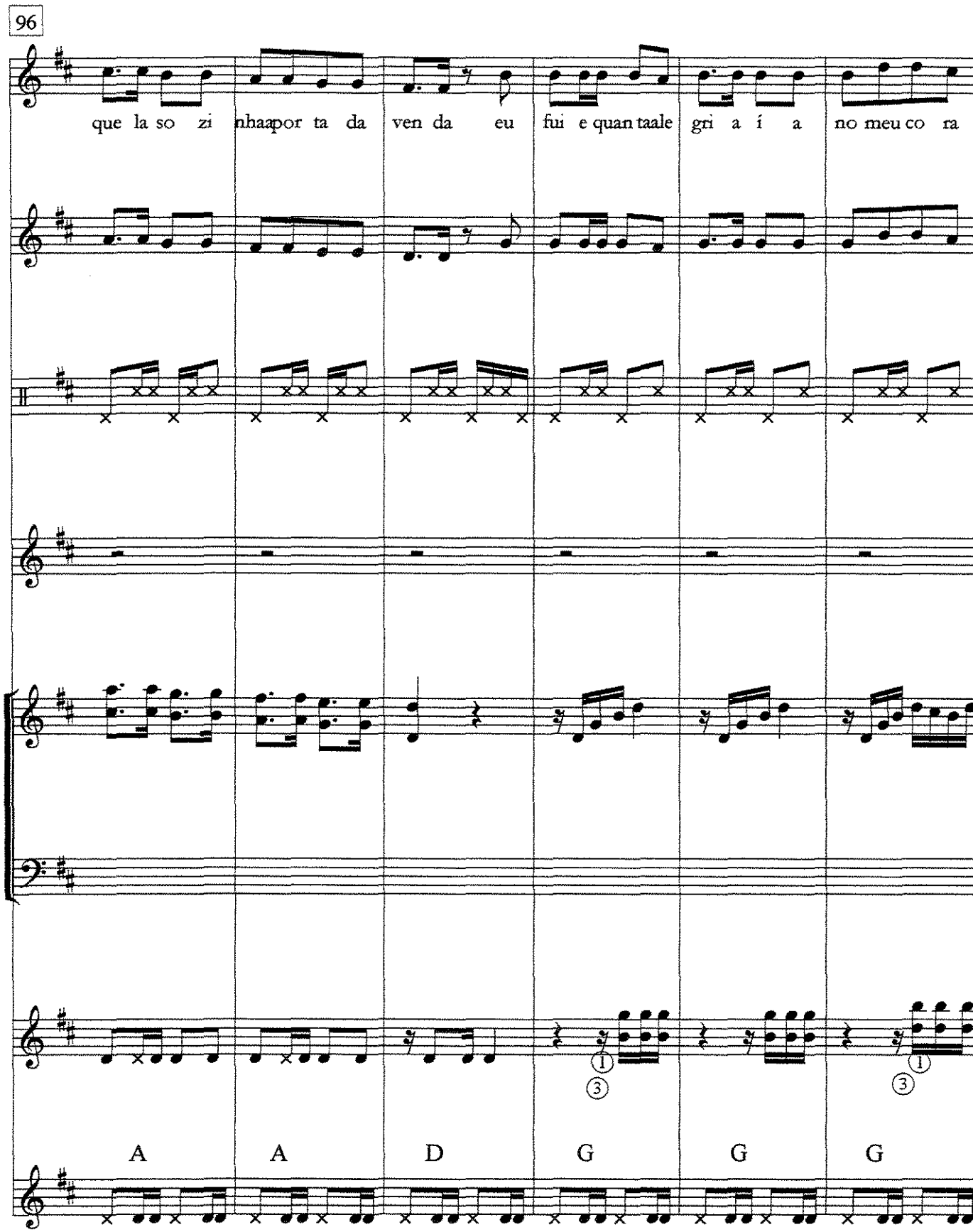

66
D
A
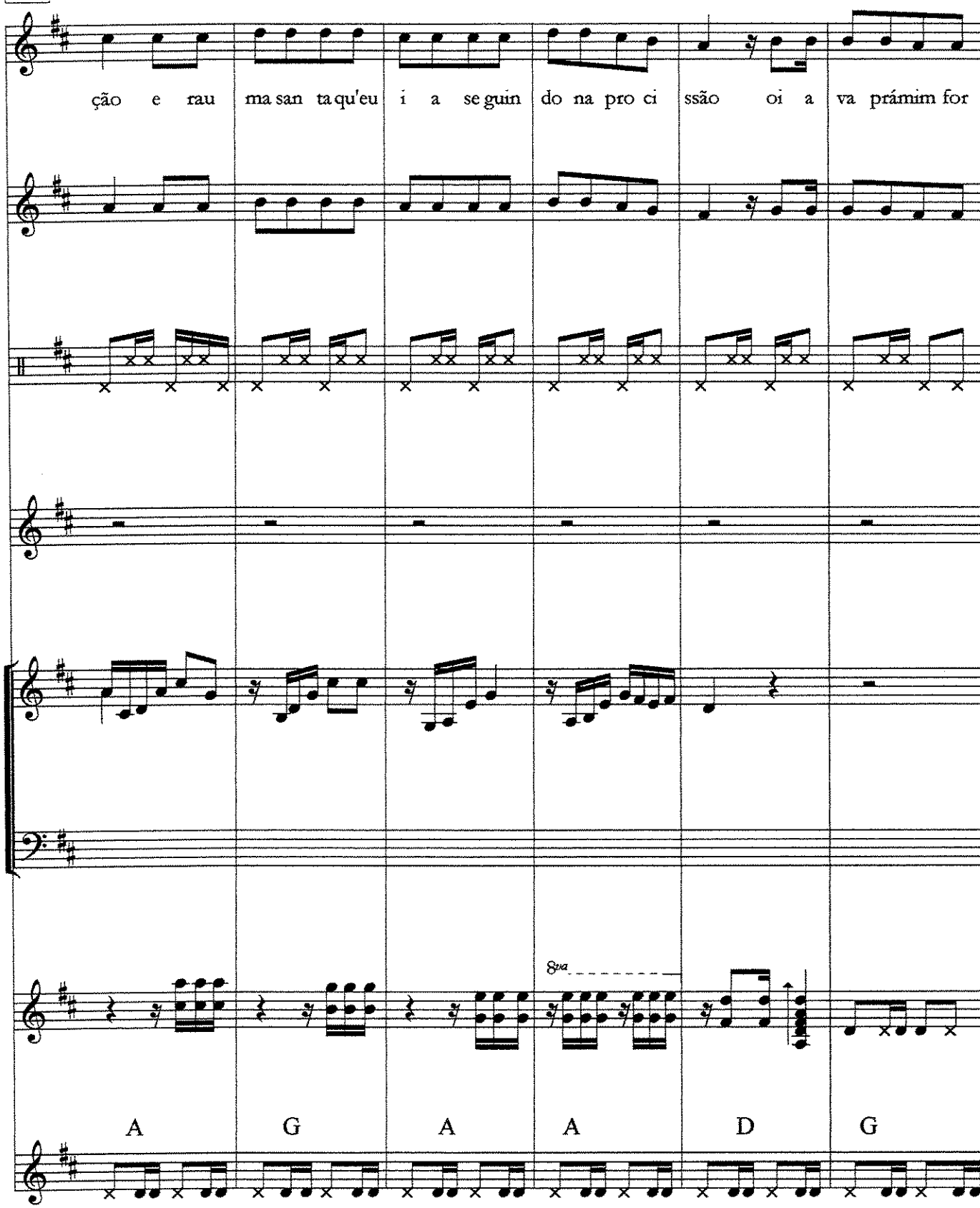

72
p
p
p
c XII
D
A
D
A
D
A
G
A
mp
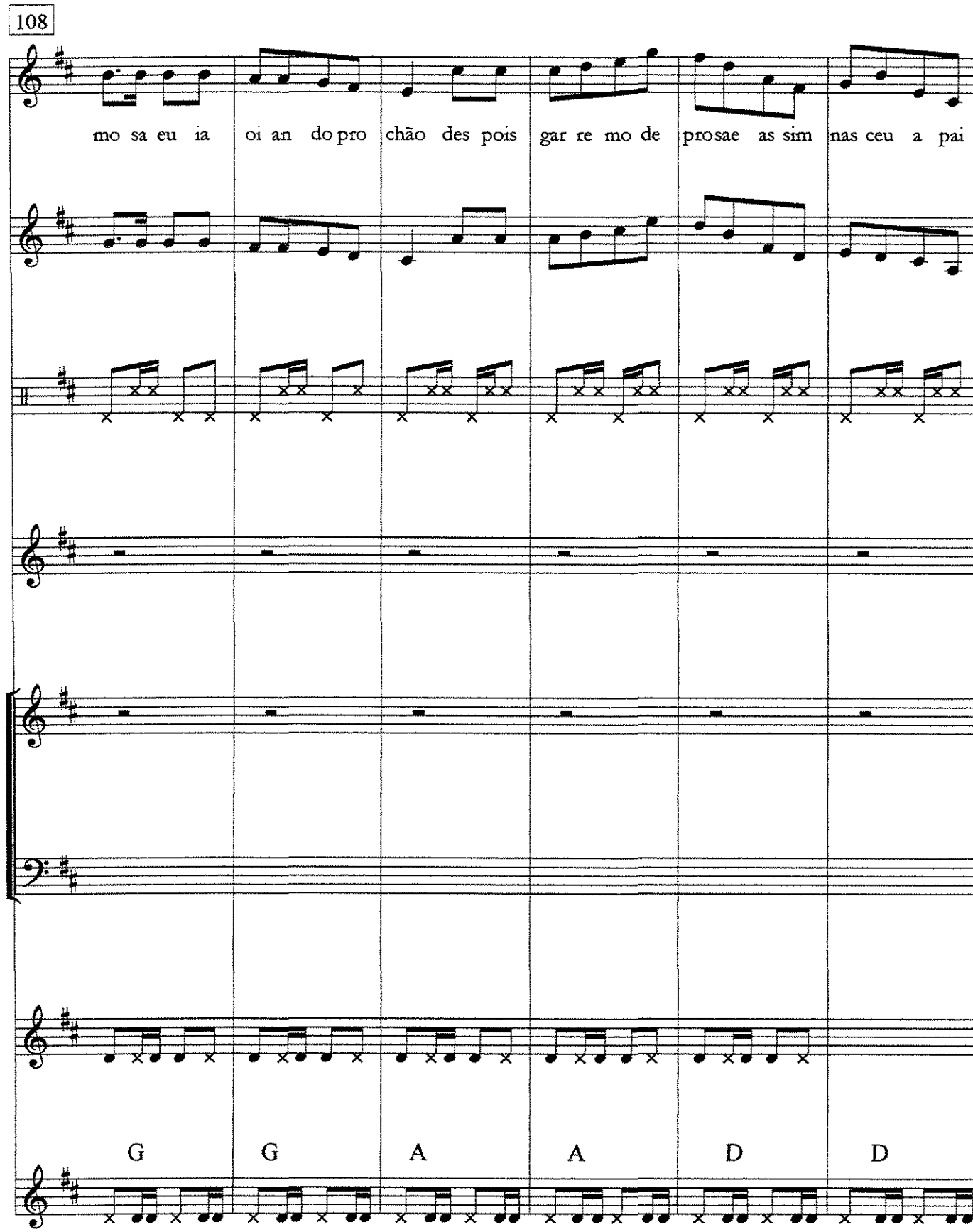

78
só mauspen sa mentoeu
f
c V
c VII
c XII
G
A
D
D
A
D
G
A
D
D
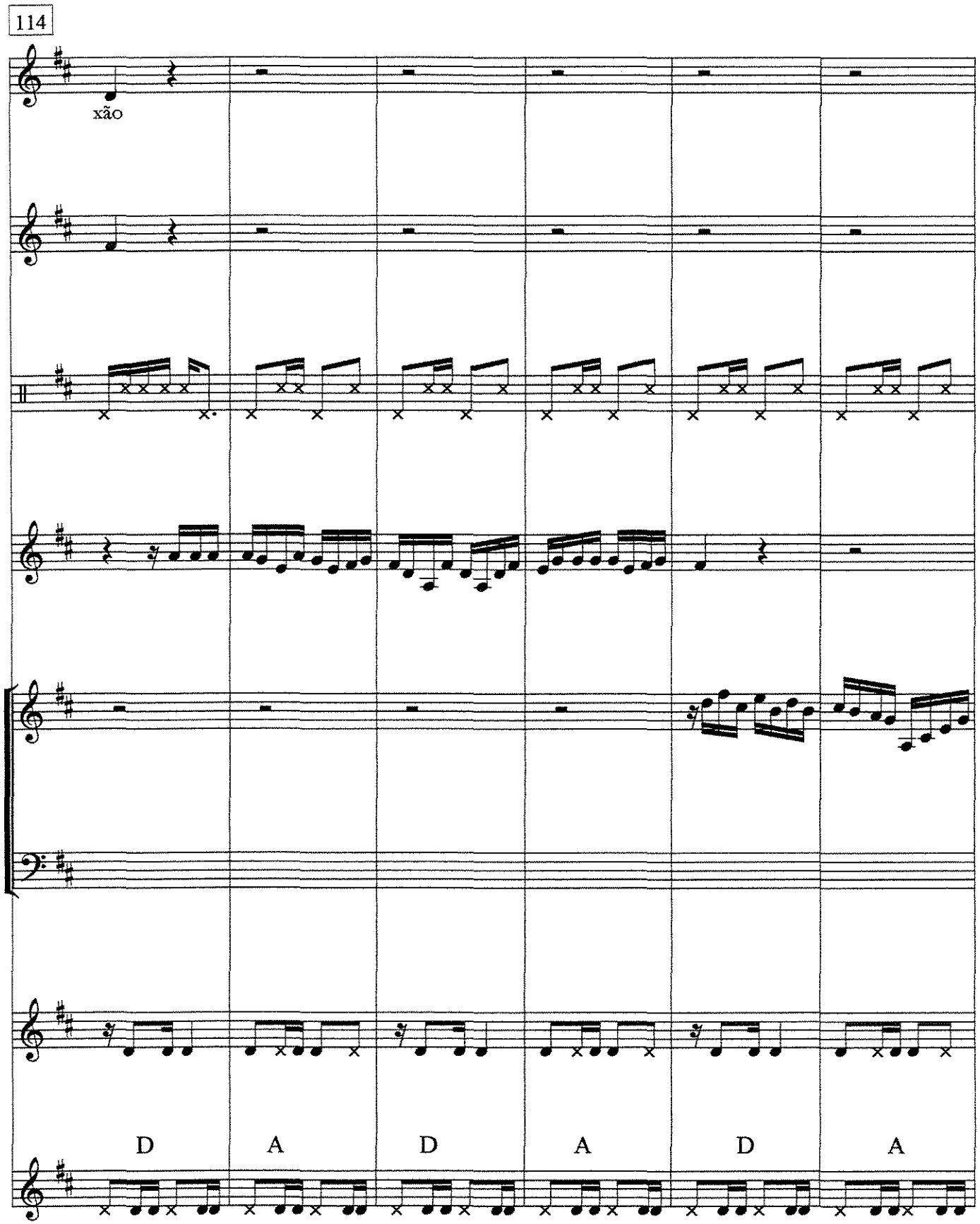

84
ti nha já meio de so ri en ta do quando a pa re cea tar zi nha com o zói oa rre ga
A G D
A G D D A A
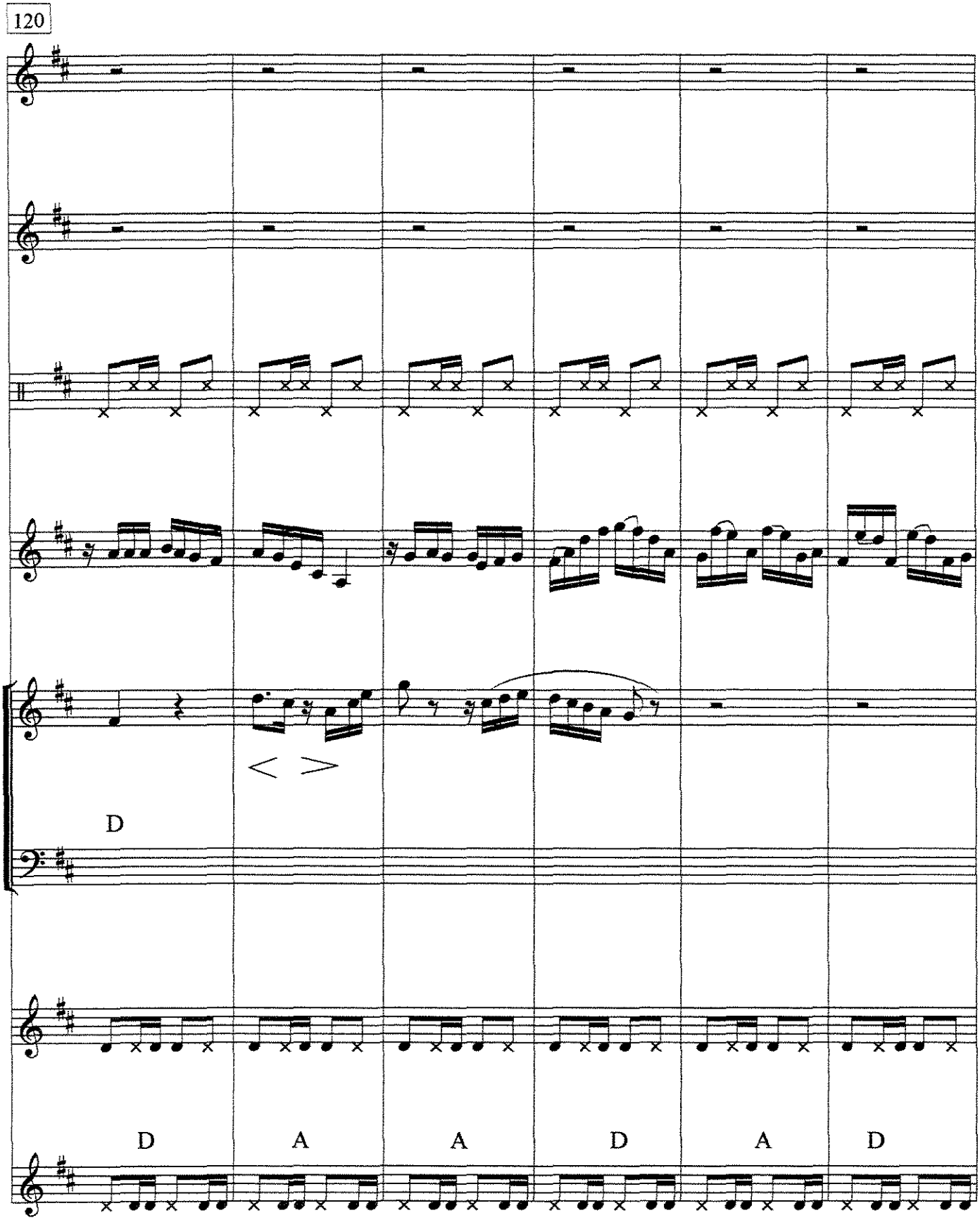

90
la do pe diu qu'eufos se com e la a téa ca sa da fa zen da prá não passaho ra da
D D A A D D
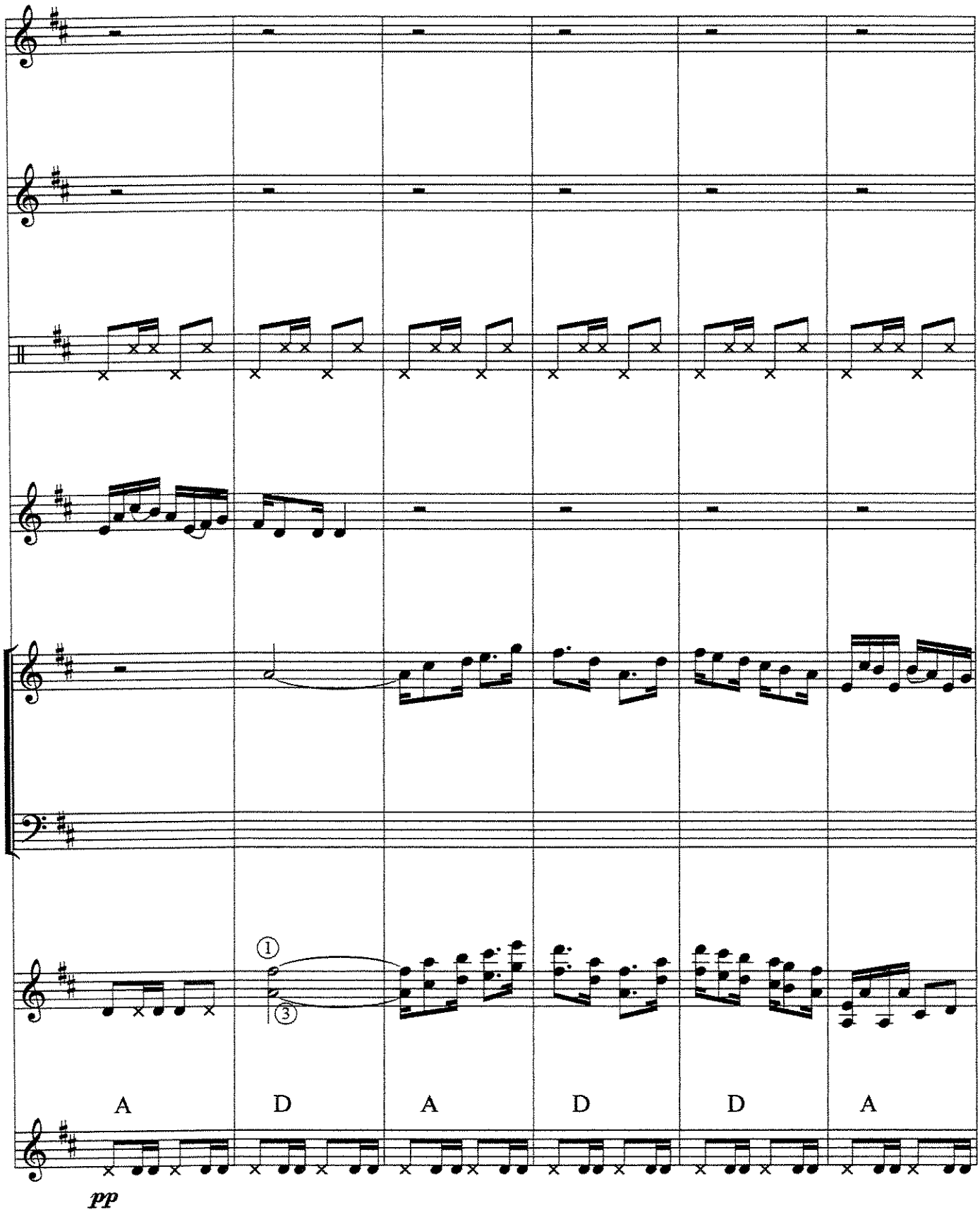

96
que la so zi nhaapor ta da ven da eu fui e quan taale gri a í a no meu co ra
A A D G G G
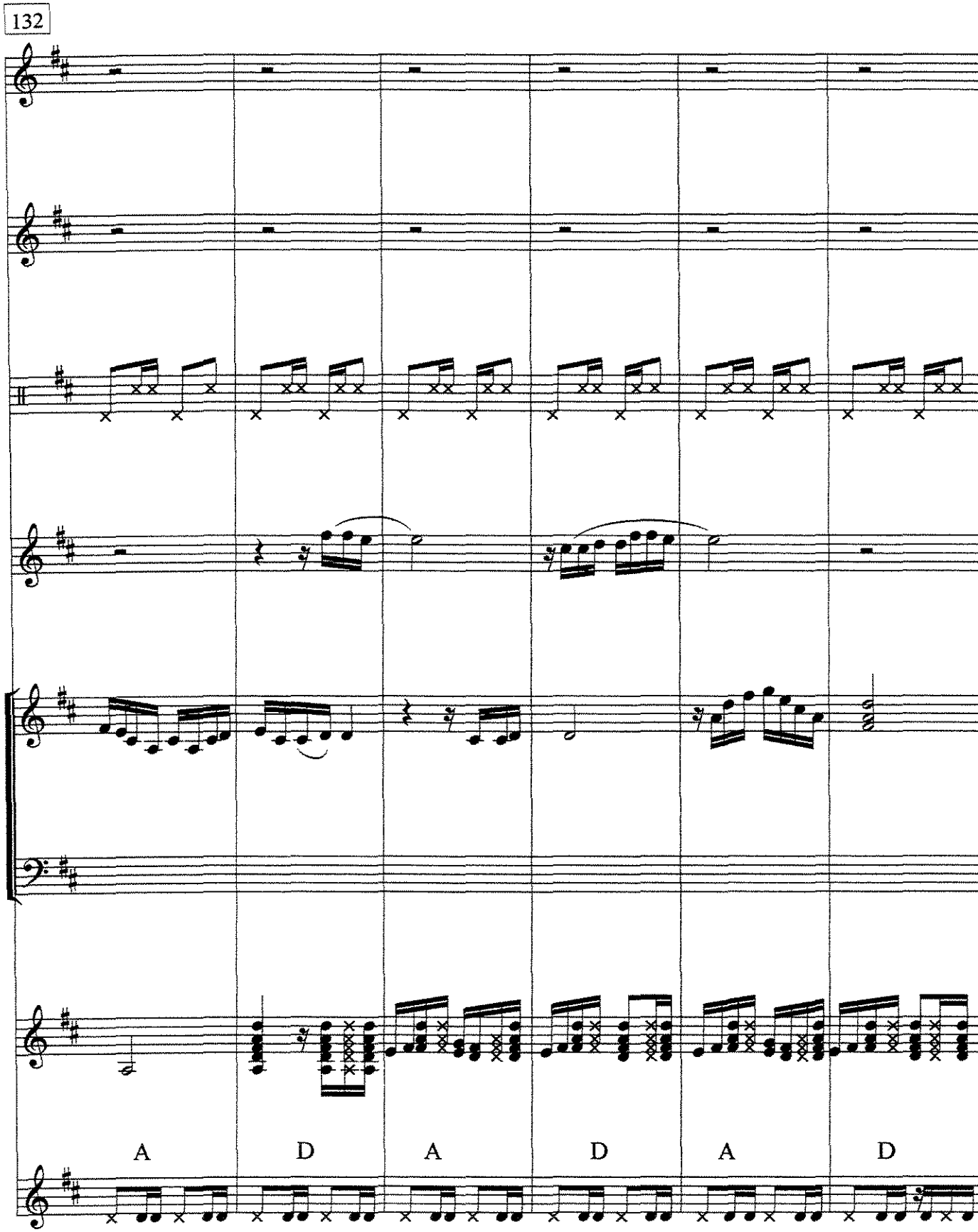

ção e rau ma san ta qu'eu i a se guin do na pro ci ssão oi a va prámim for
8va
A G A A D G
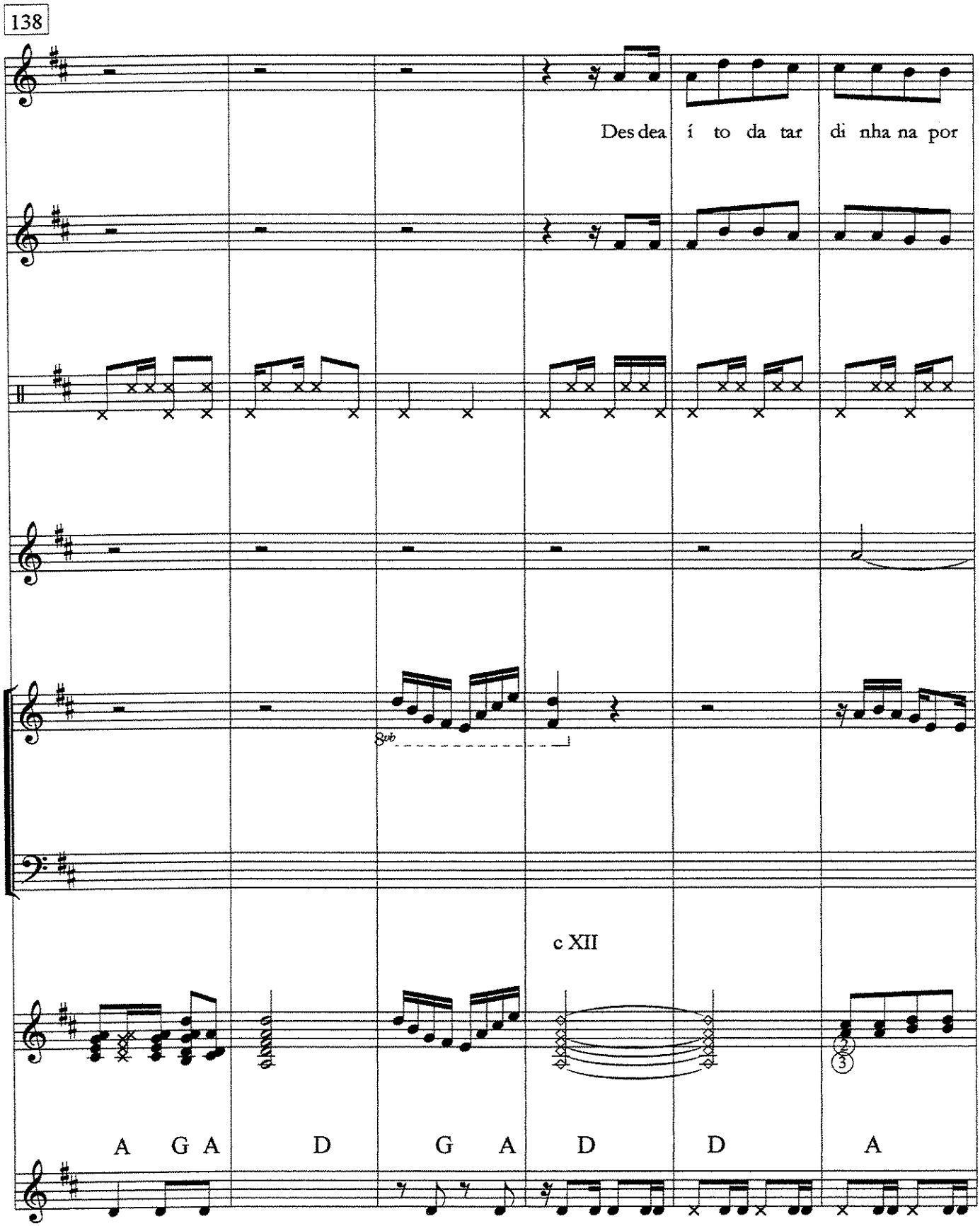

108
mo sa eu ia oi an do pro chão des pois gar re mo de pro sae as sim nas ceu a pai
G G A A D D
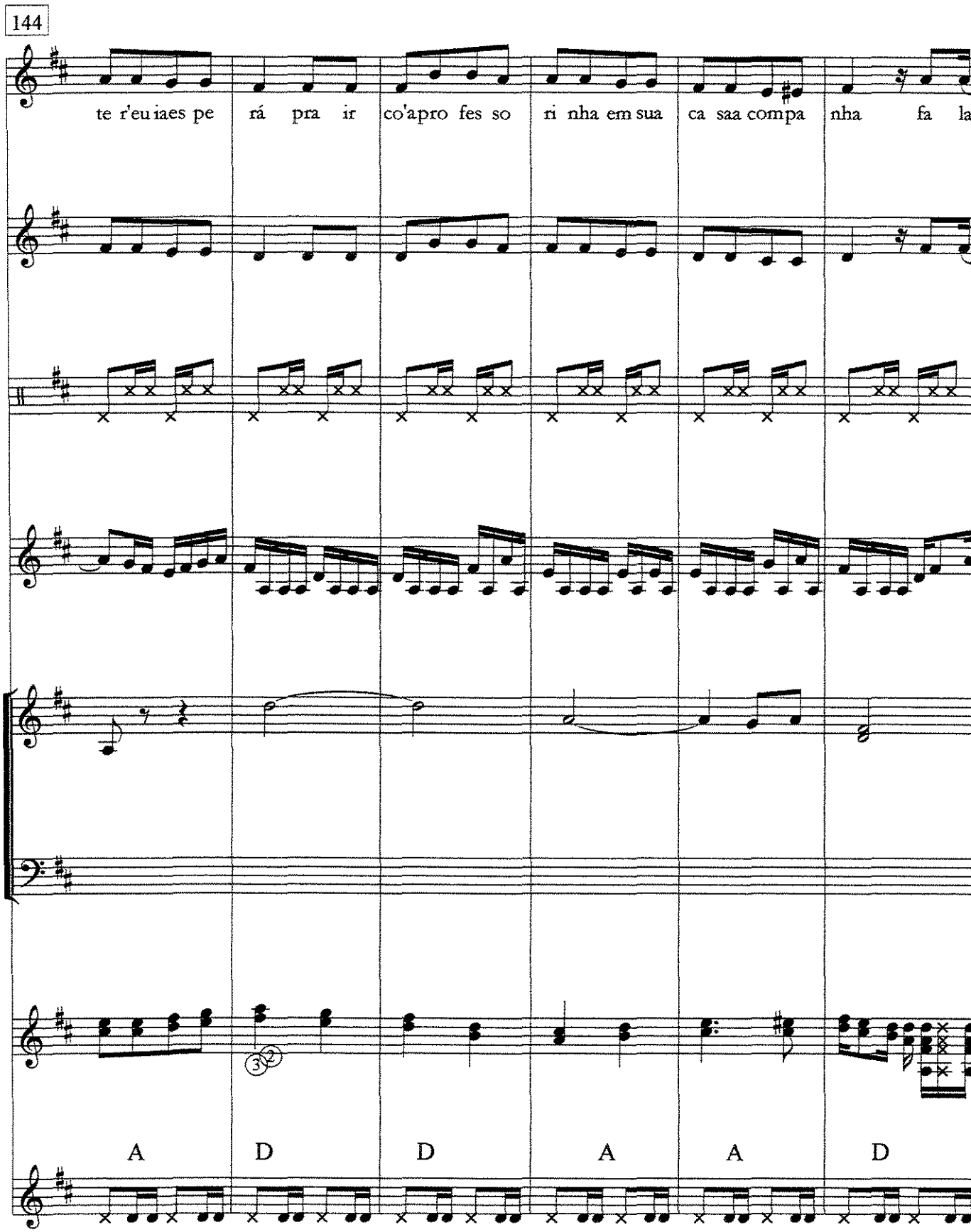

114
xão
D
A
D
A
D
A
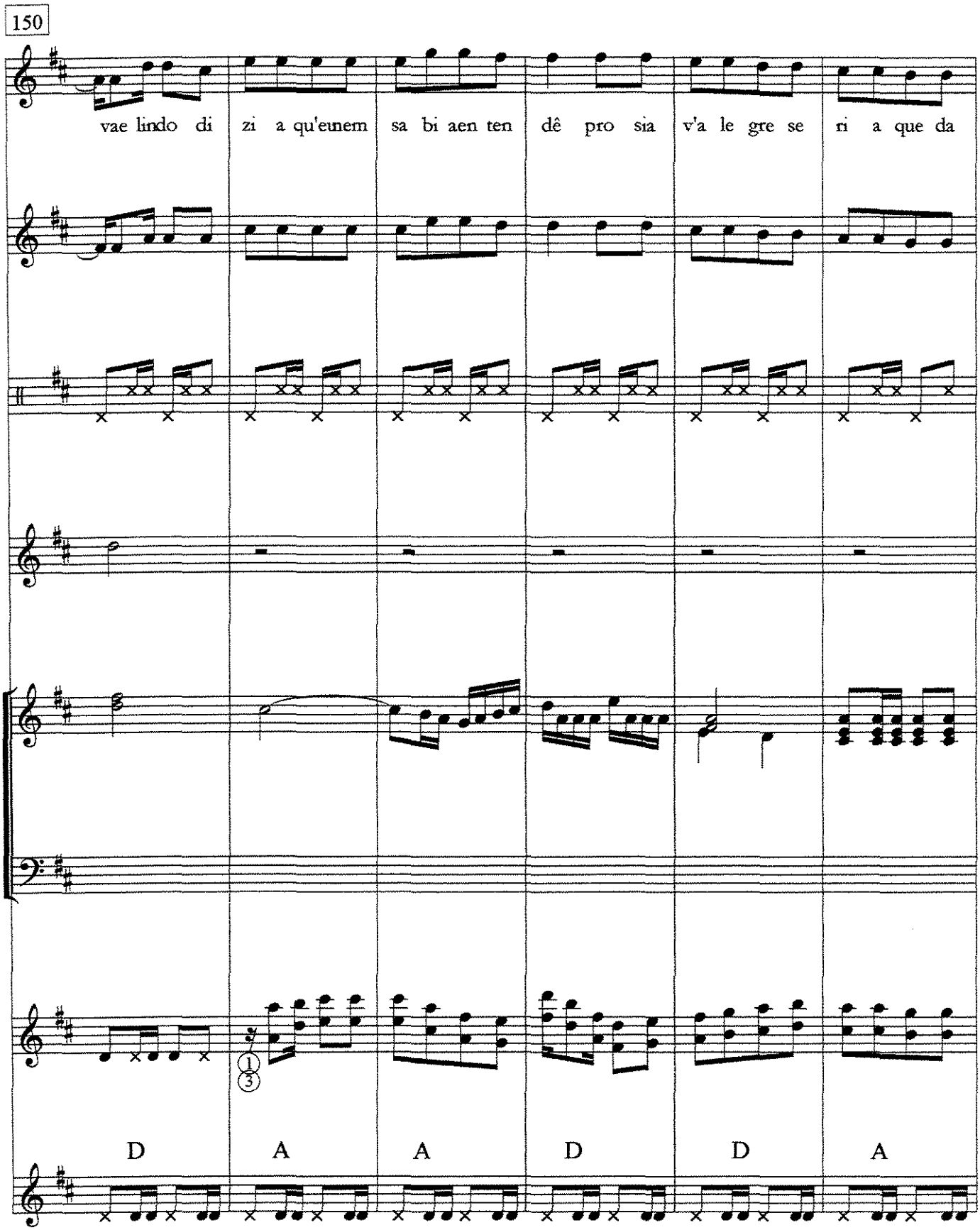

120
D
D
A
A
D
A
D
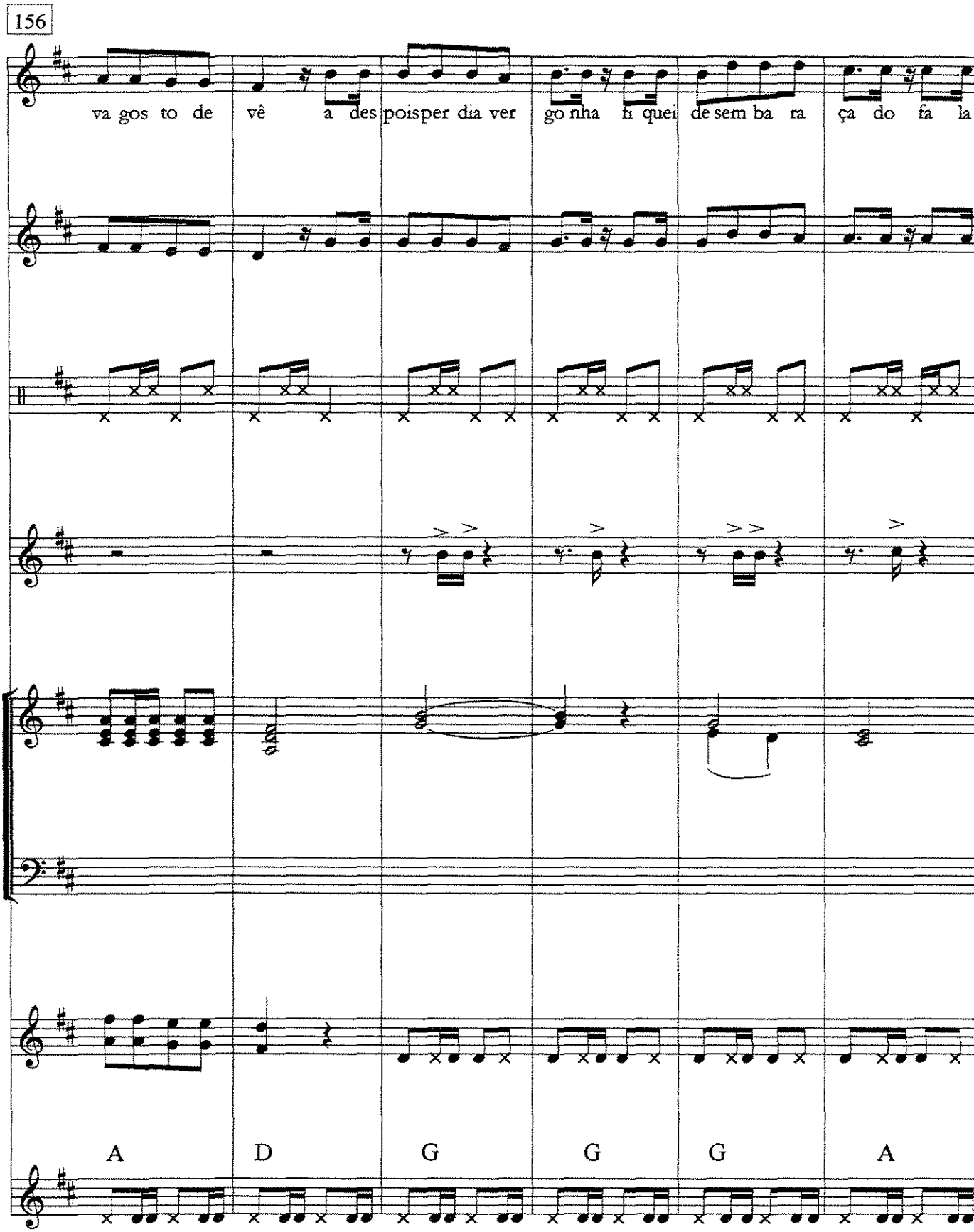

A
D
A
D
D
A
pp
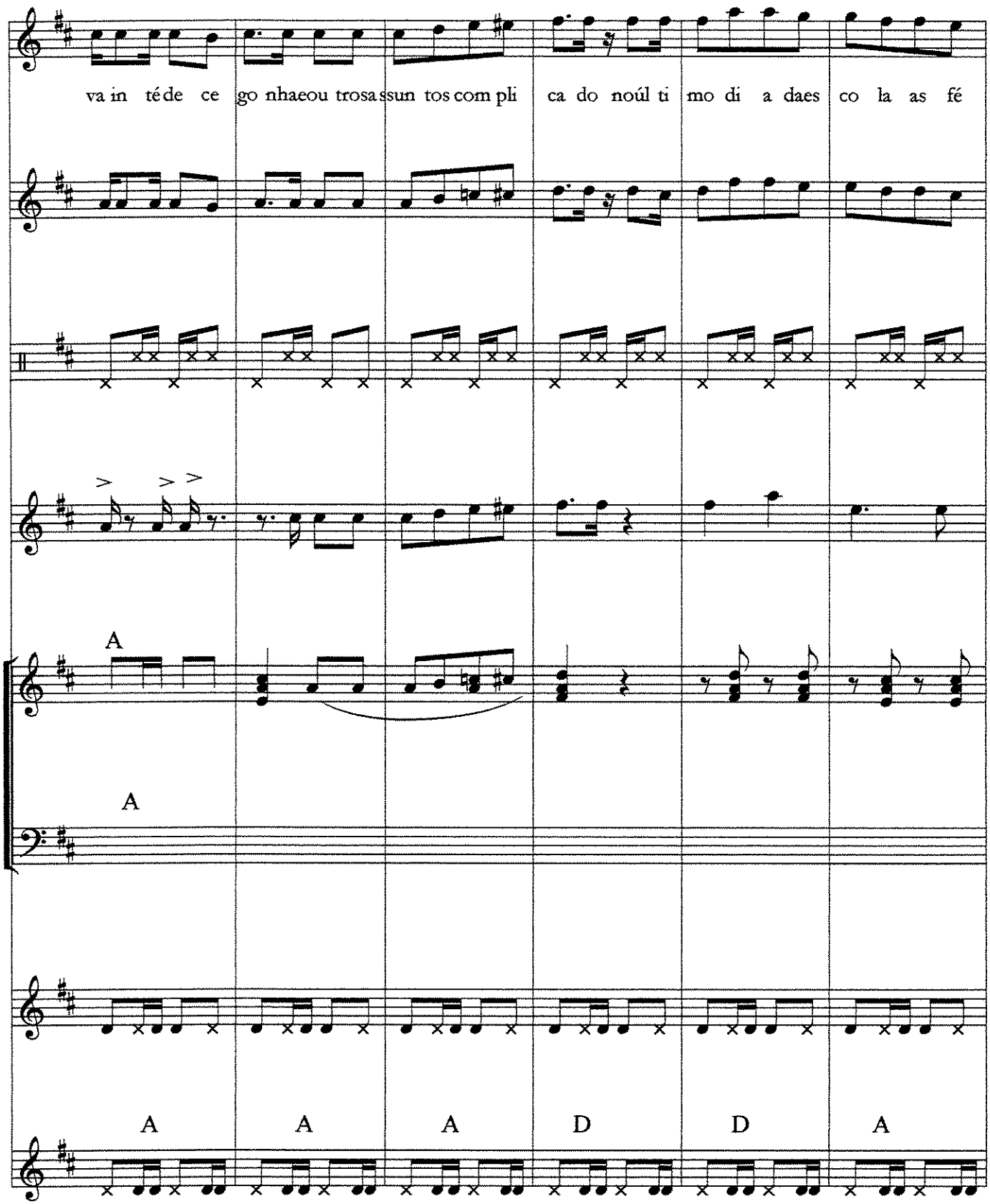

132
A
D
A
D
A
D
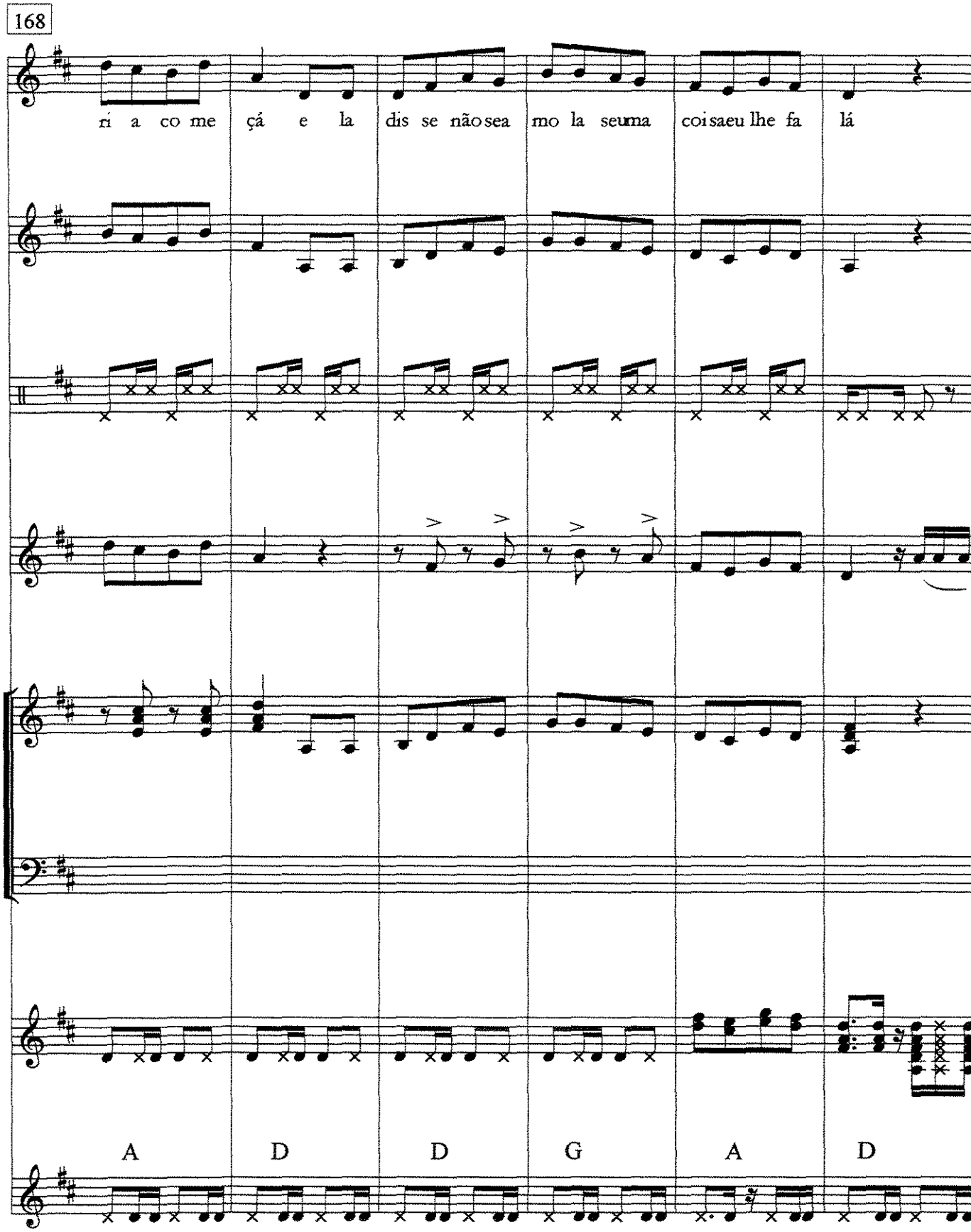

138
Des dea í to da tar di nha na por
8vb
c XII
A G A D G A D D A
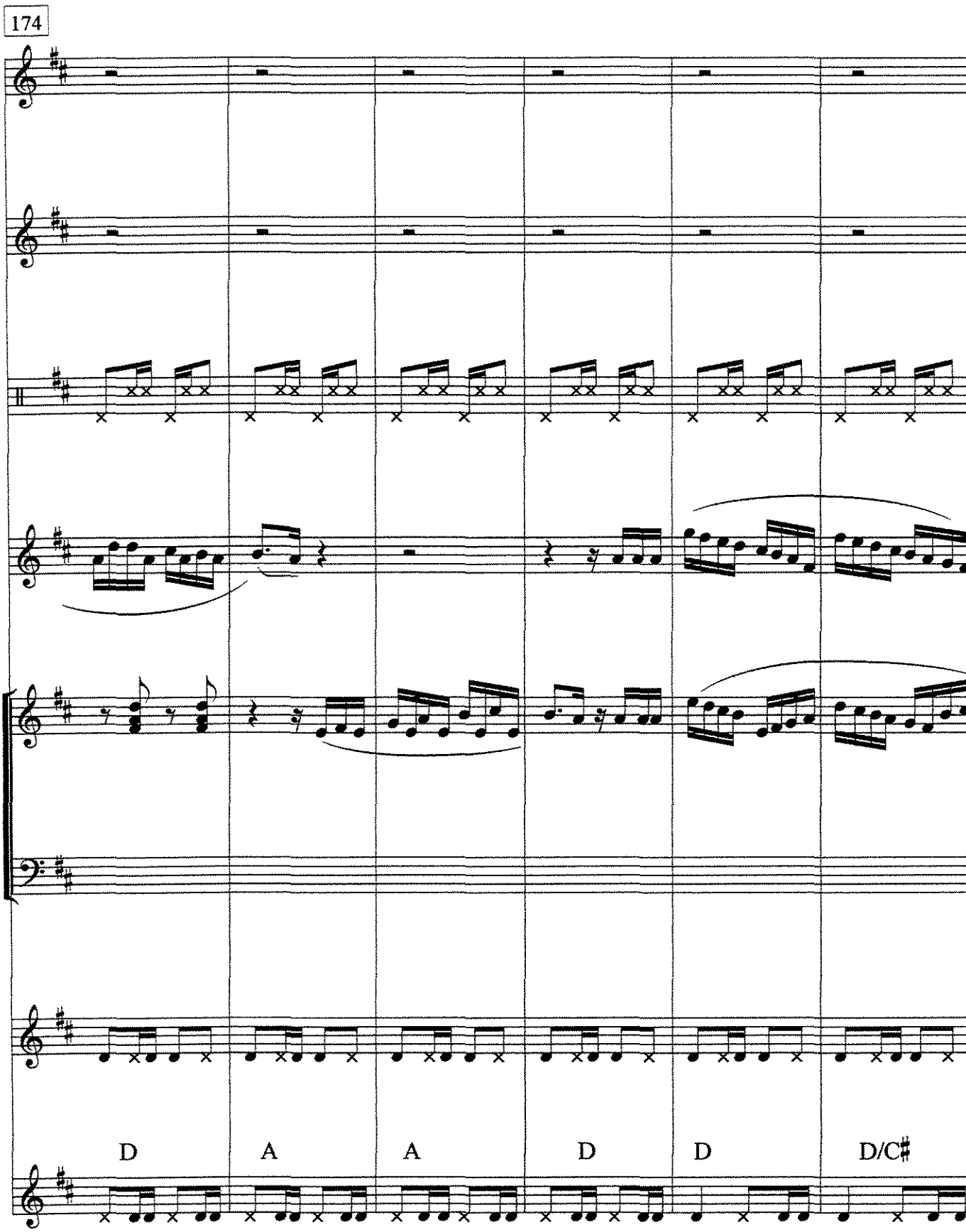

144
te r'eu iaes pe rá pra ir co'apro fes so ri nha em sua ca saa compa nha fa la
A D D A A D
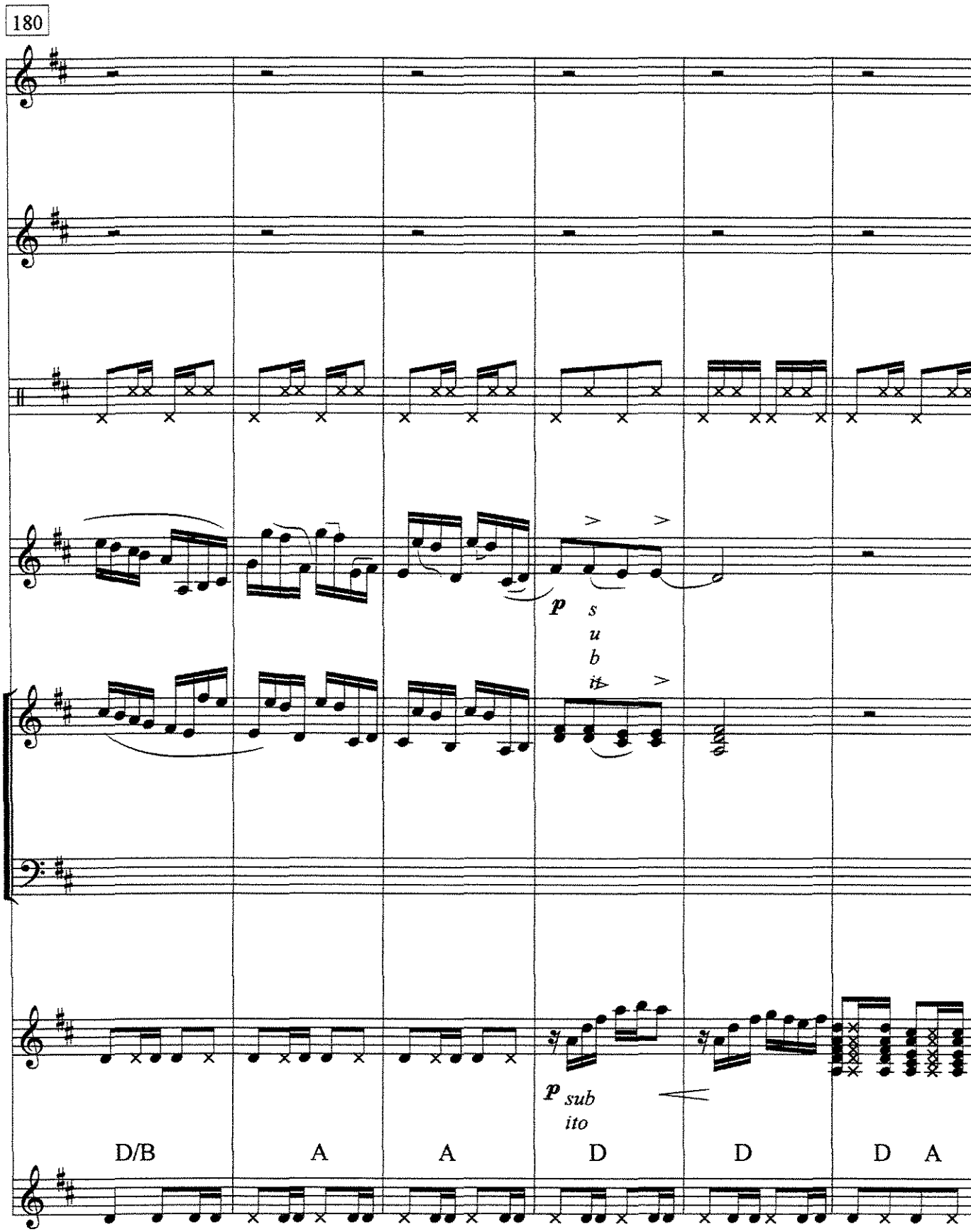

150
vae lindo di zi a qu'eunem sa bi aen ten dê pro sia v'a le gre se ri a que da
D A A D D A
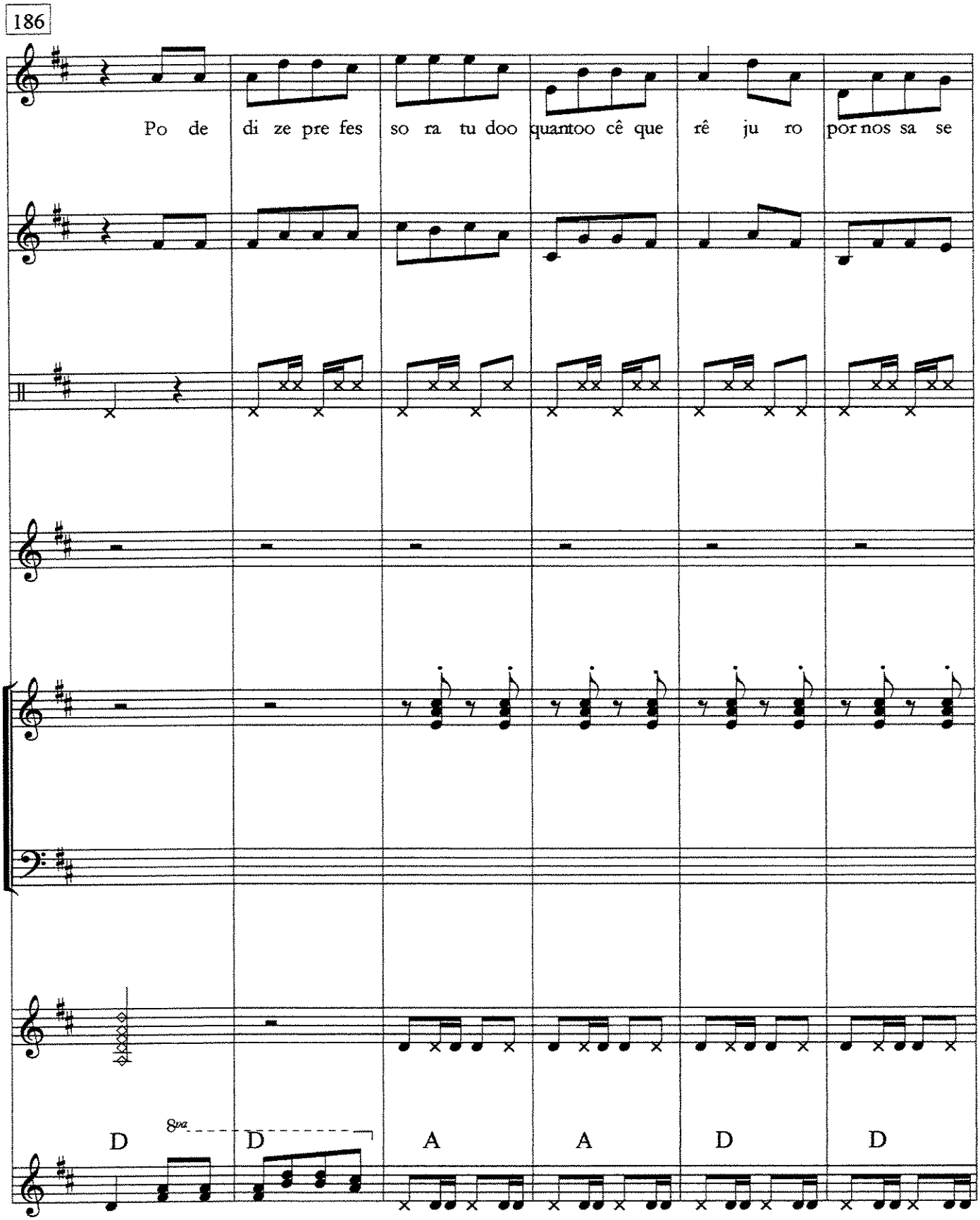

156
va gos to de vê a des poisper dia ver go nha fi quei de sem ba ra ça do fa la
A
D
G
G
G
A
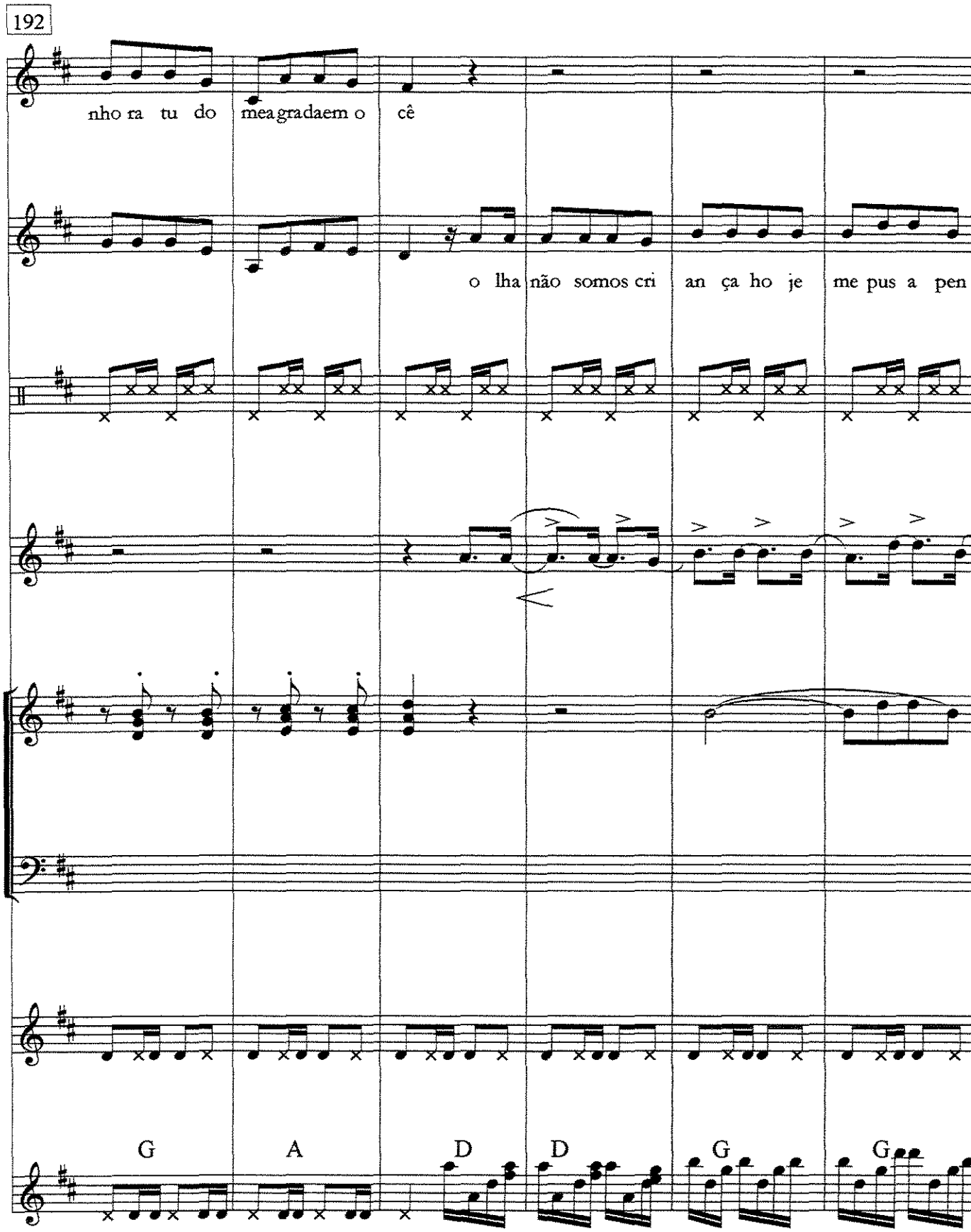

va in té de ce go nhaeou trosa ssun tos com pli ca do noúl ti mo di a daes co la as fé
A
A
A
A
A
A
D
D
A
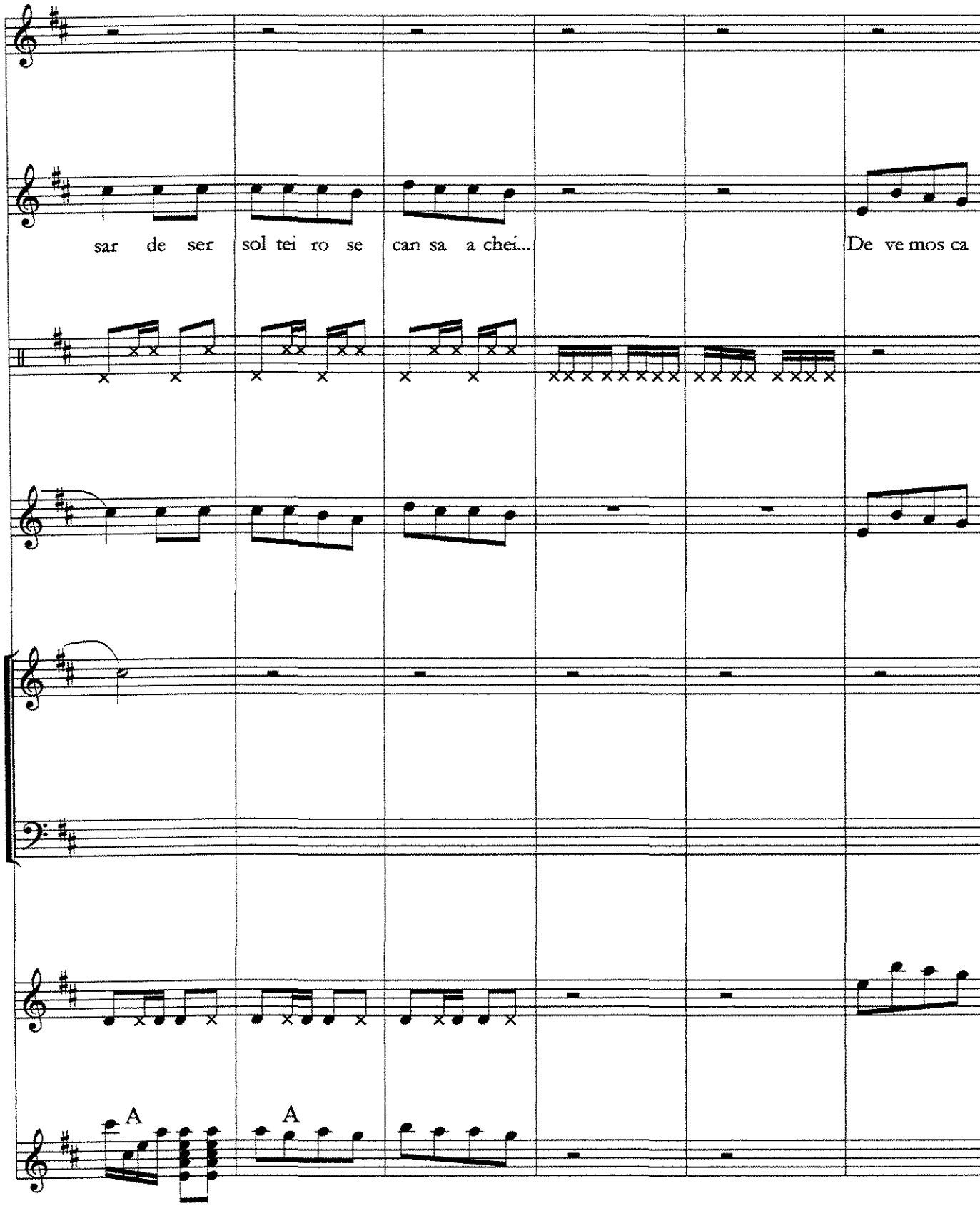

168
ri a co me çá e la dis se não sea mo la seuma coisaeu lhe fa lá
A D D G A D


174
D
A
A
D
D
D/C♯
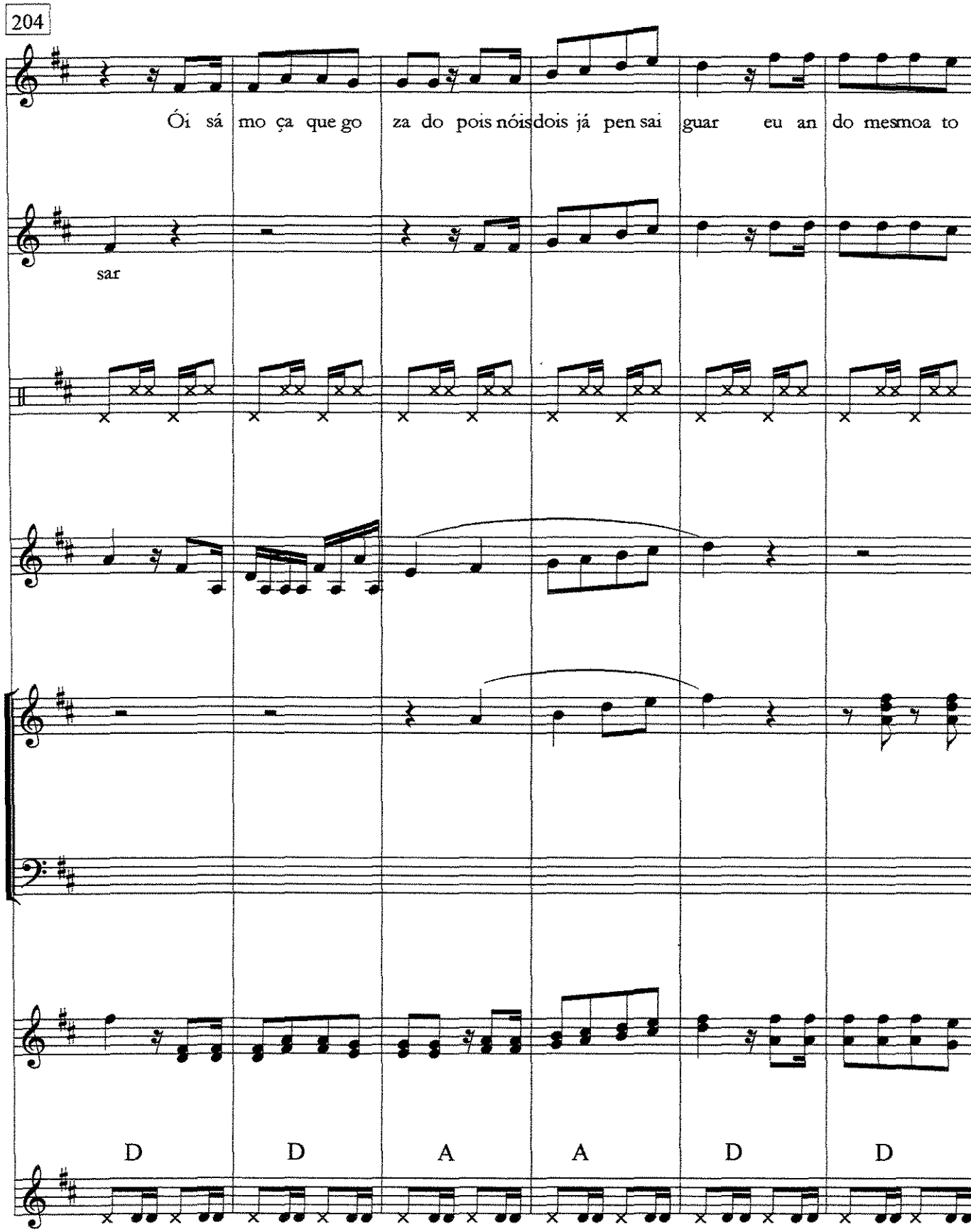

180
p s u b it
p sub ito
D/B
A
A
D
D
D A
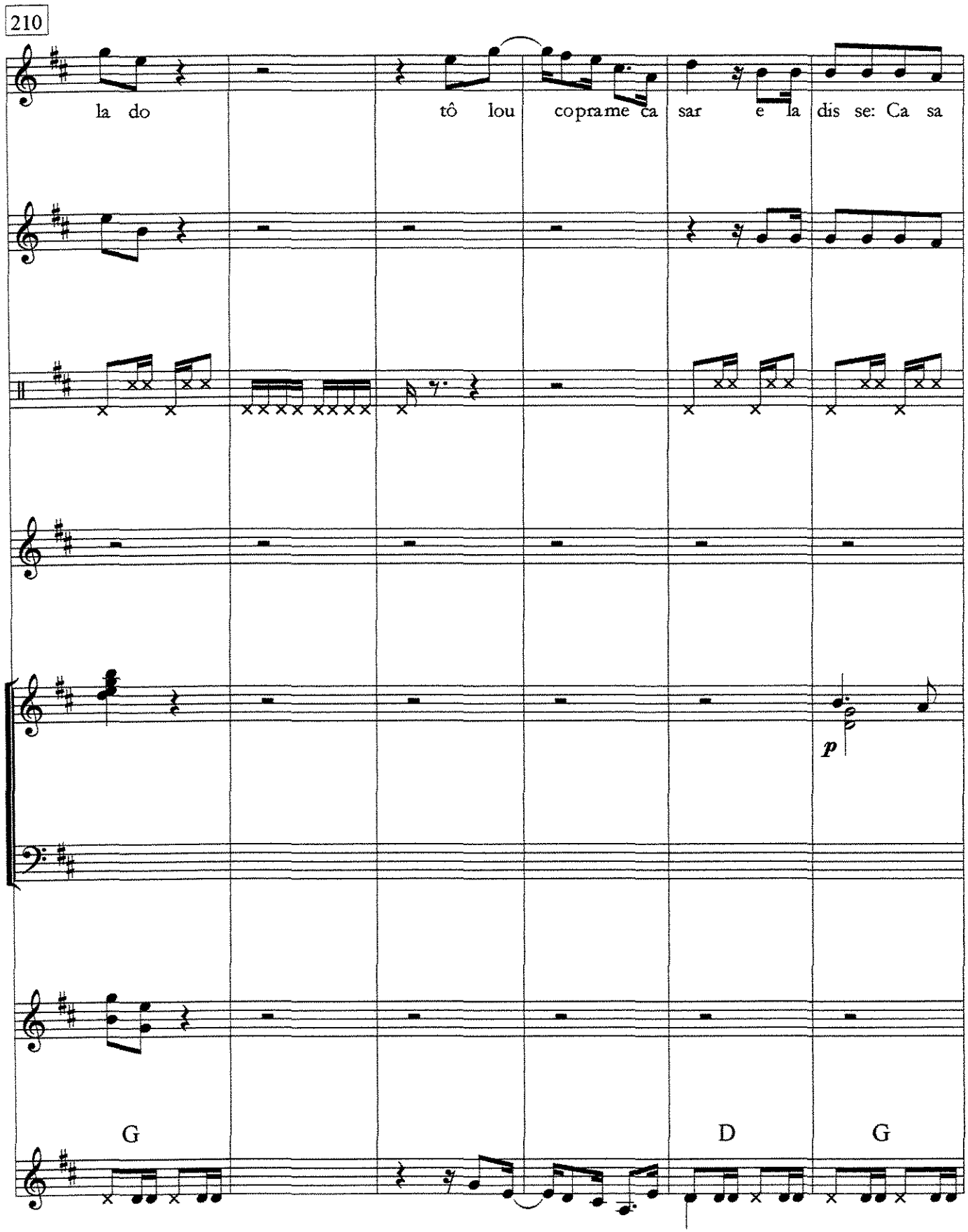

186
Po de di ze pre fes so ra tu doo quantoo cê que rê ju ro por nos sa se
8va
D
D
A
A
D
D
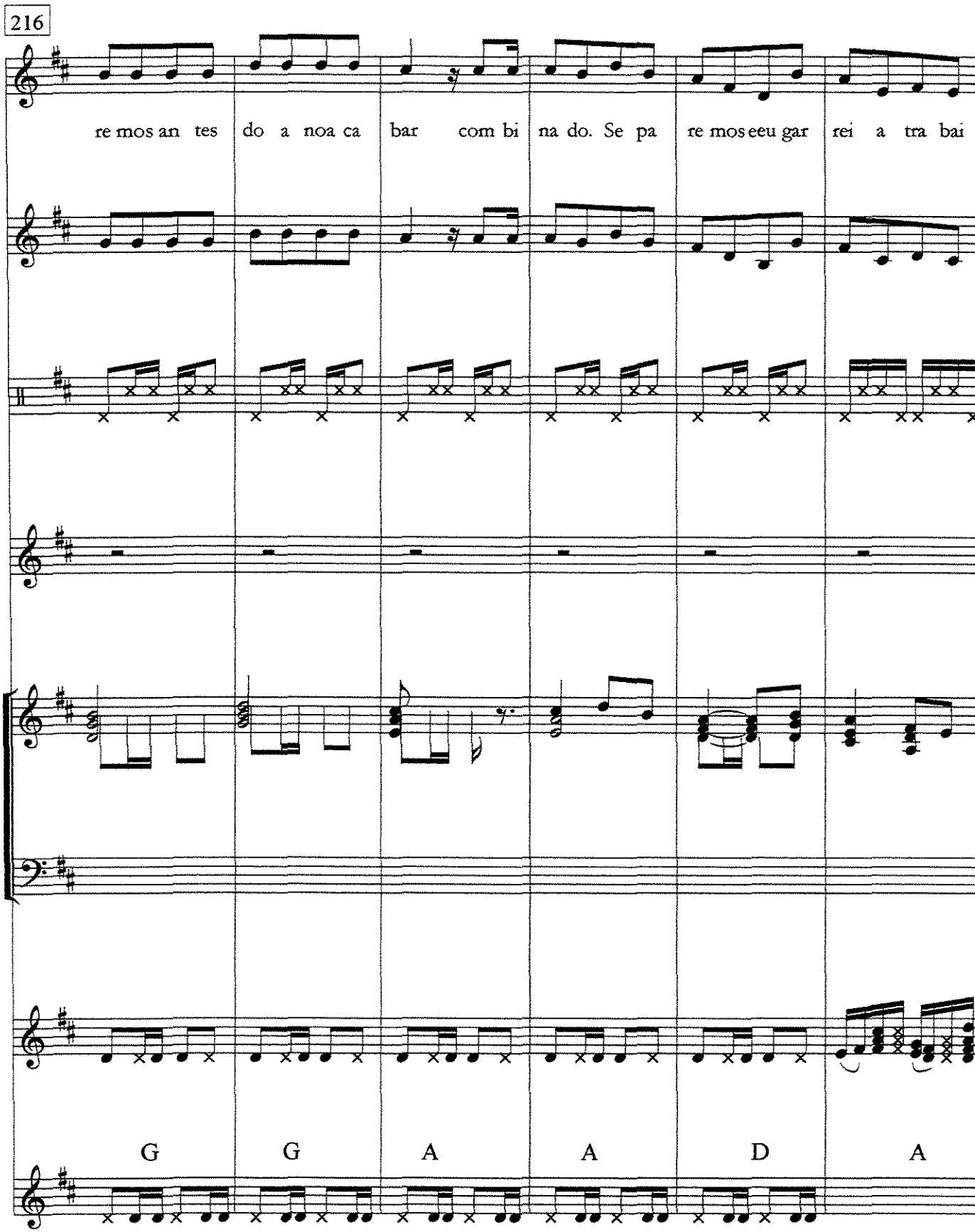

192
nho ra tu do mea gradaem o cê
o lha não somos cri an ça ho je me pus a pen
G
A
D
D
G
G
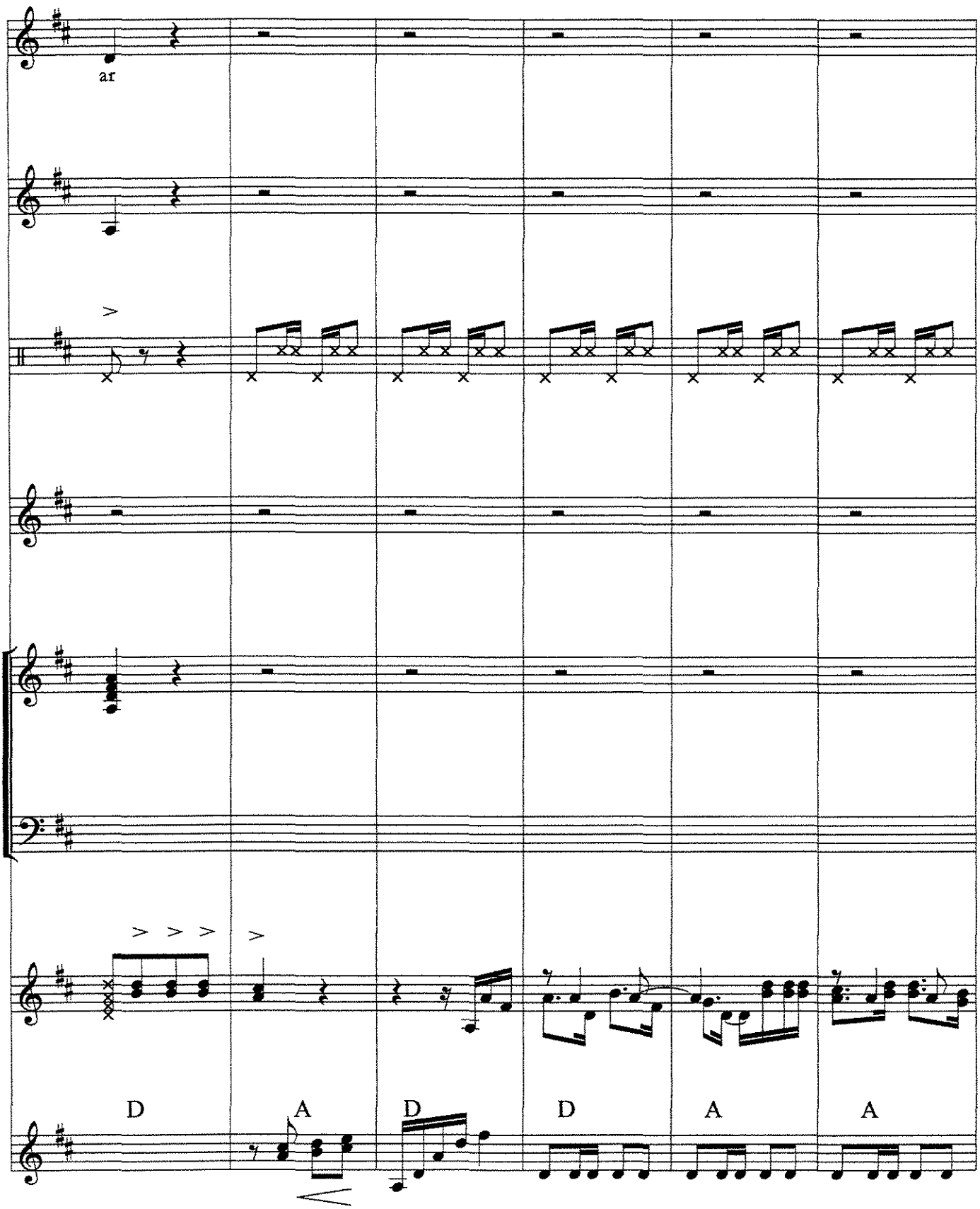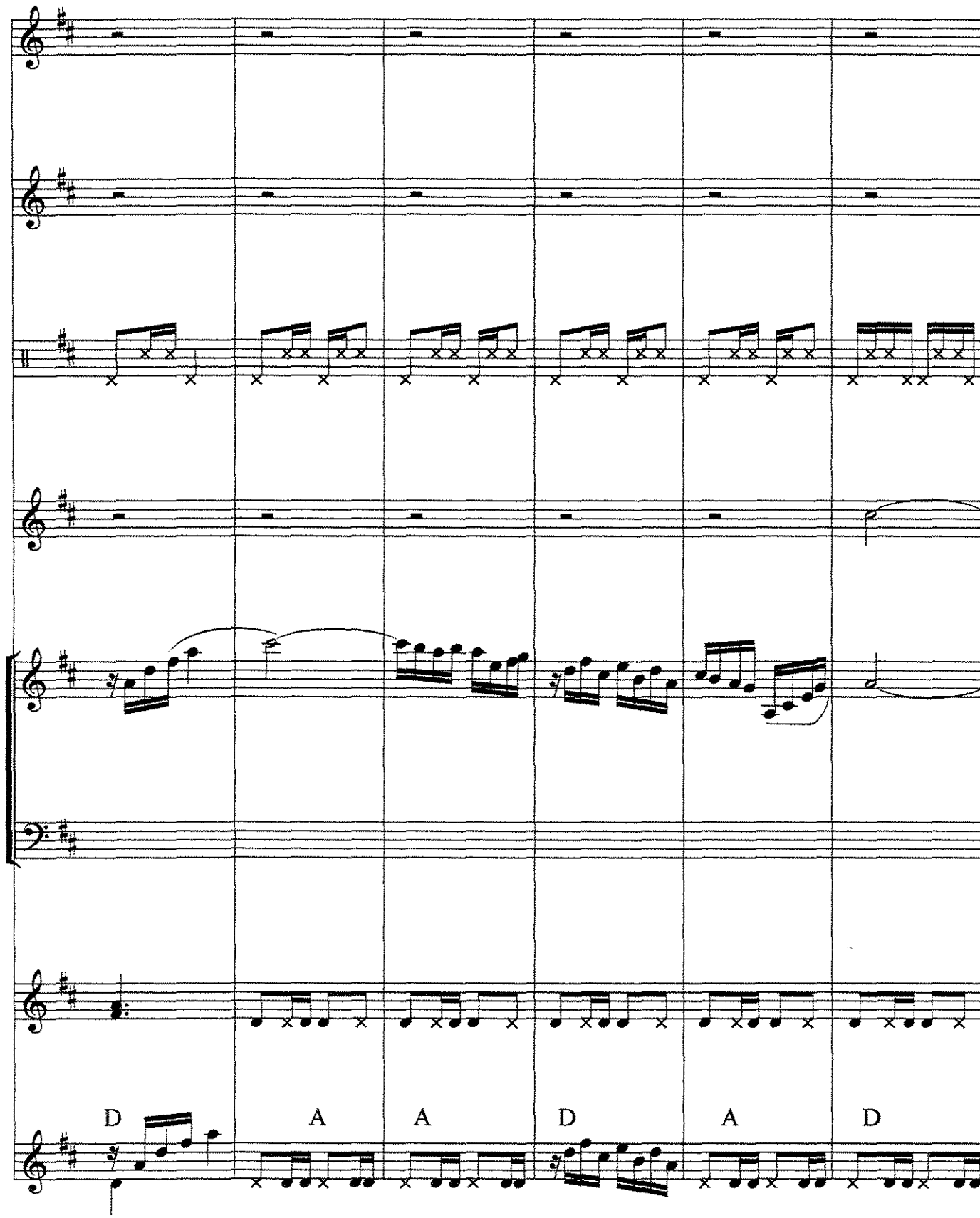


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
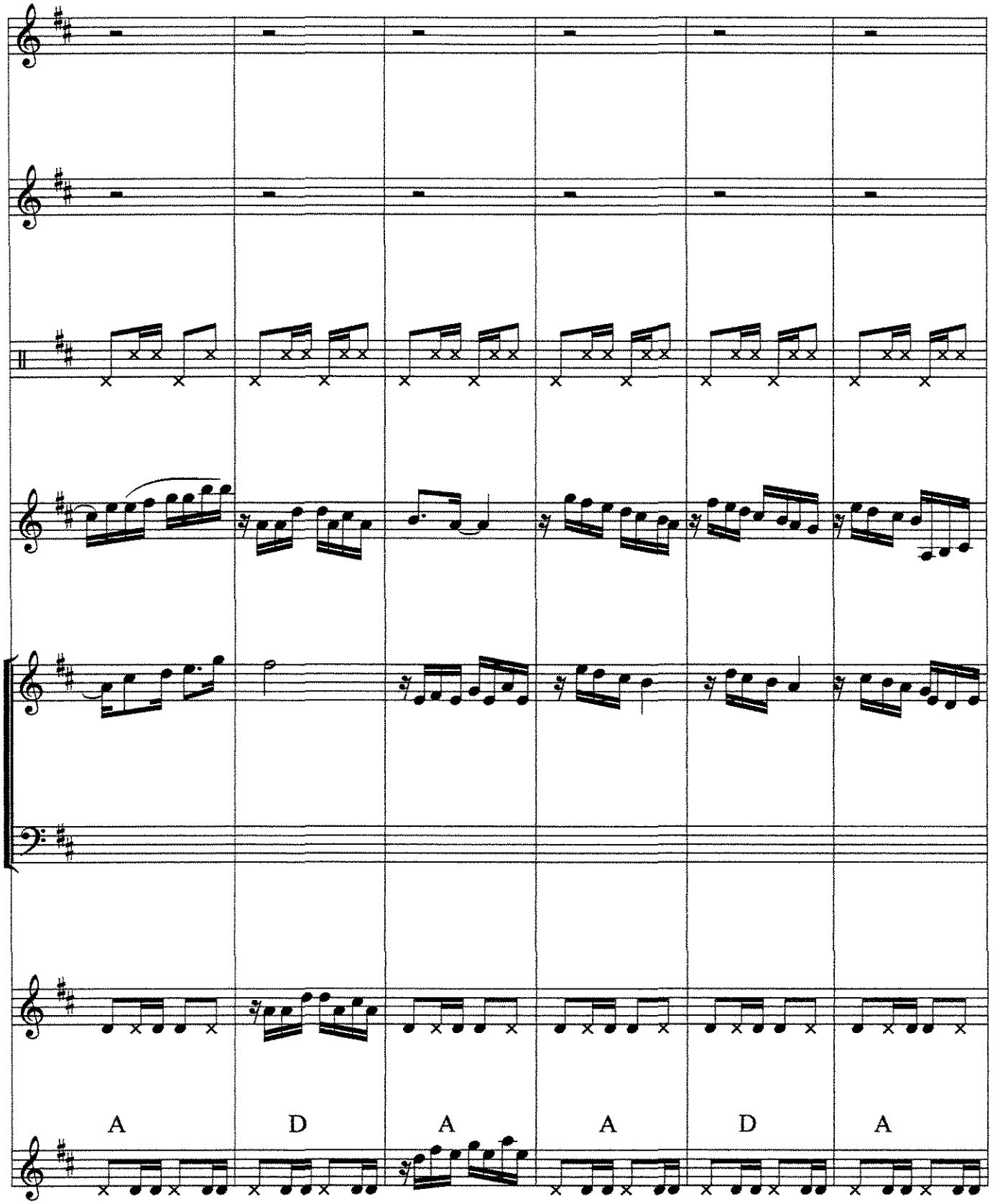

204
Ói sá mo ça que go za do pois nóis dois já pen sai guar eu an do mesmo a to
sar
D D A A D D
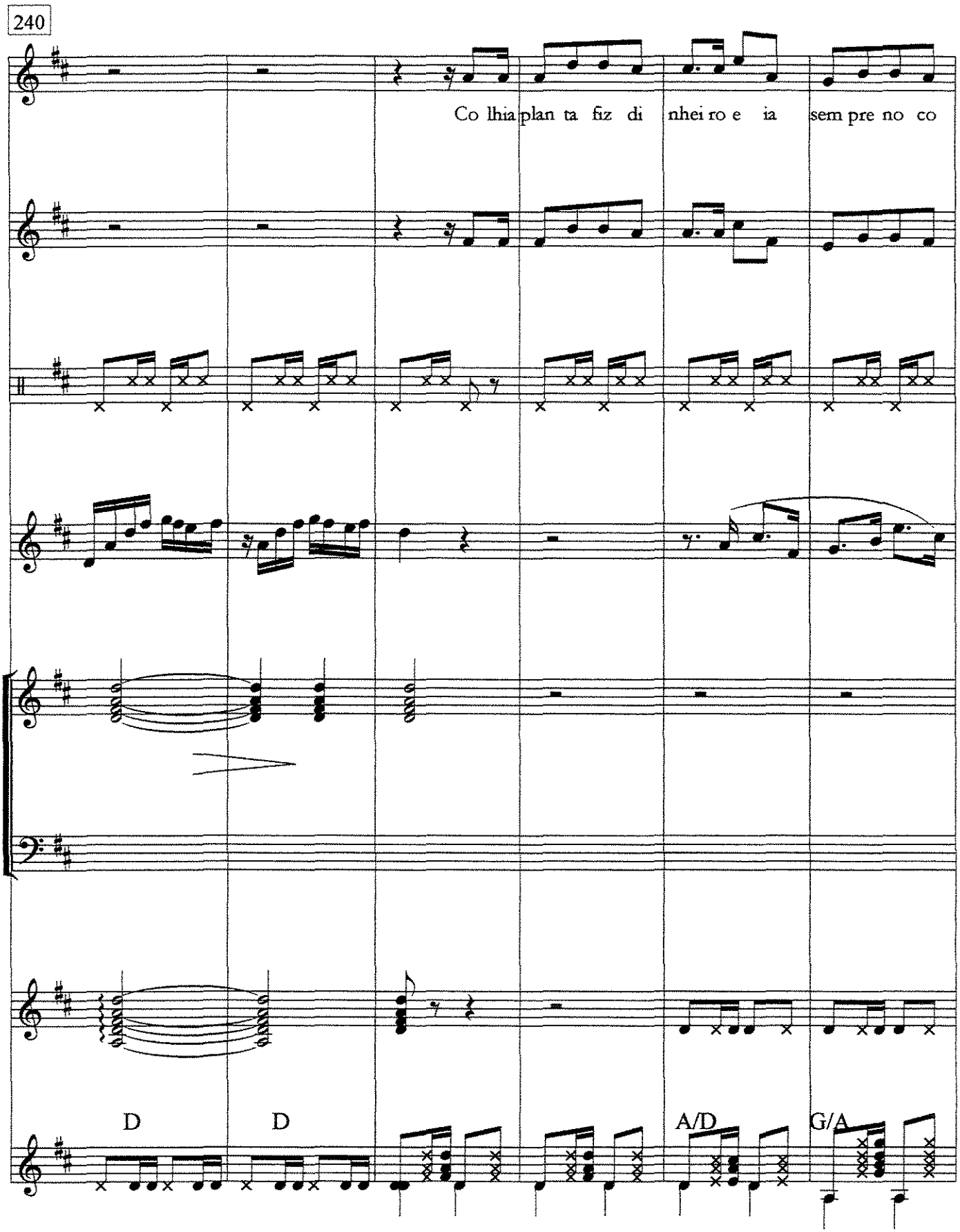

210
la do
tô lou
co pra me ca
sar
e la
dis se: Ca sa
p
G
D
G
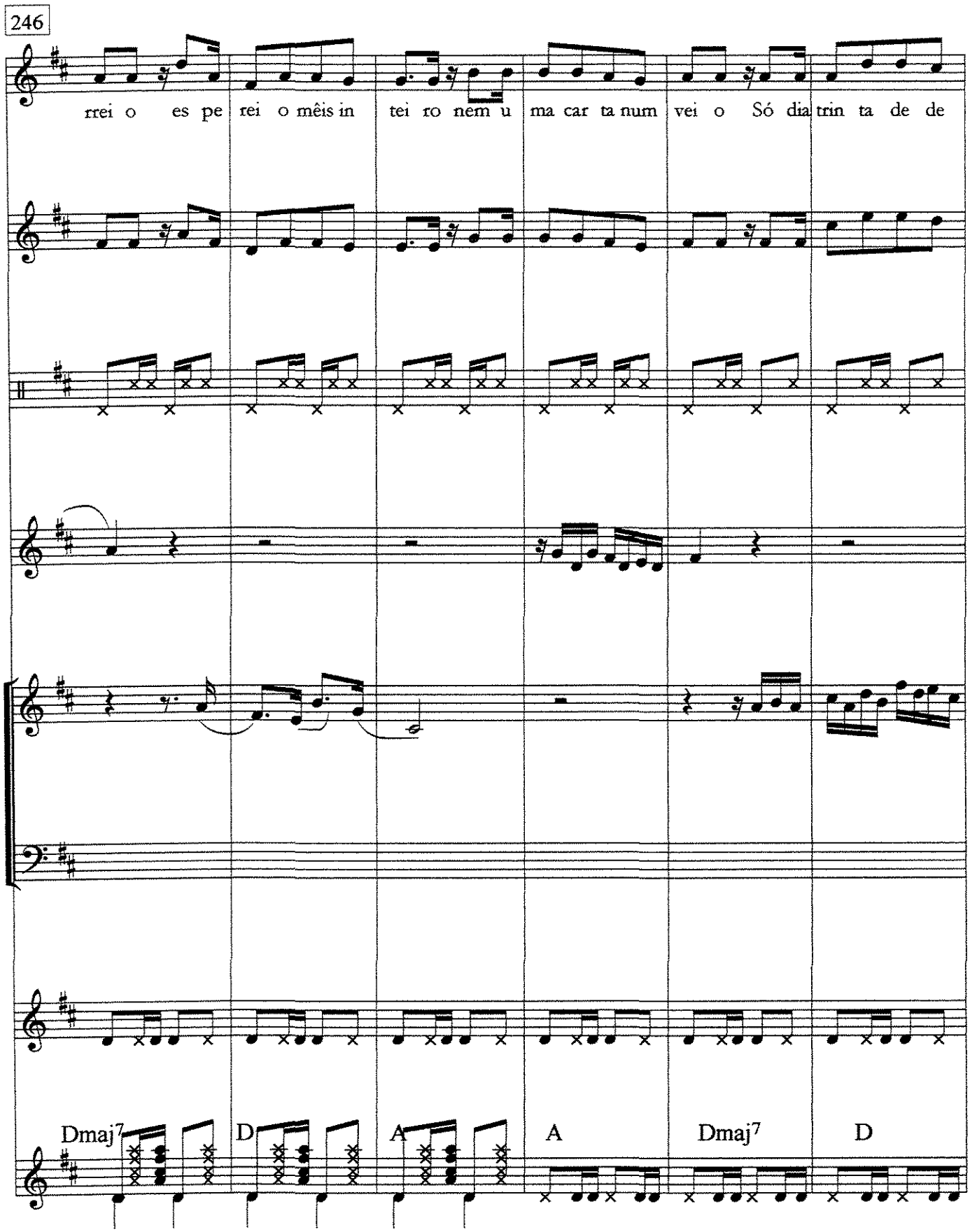

216
re mos an tes do a noa ca bar com bi na do. Se pa re mos eeu gar rei a tra bai
G G A A D A
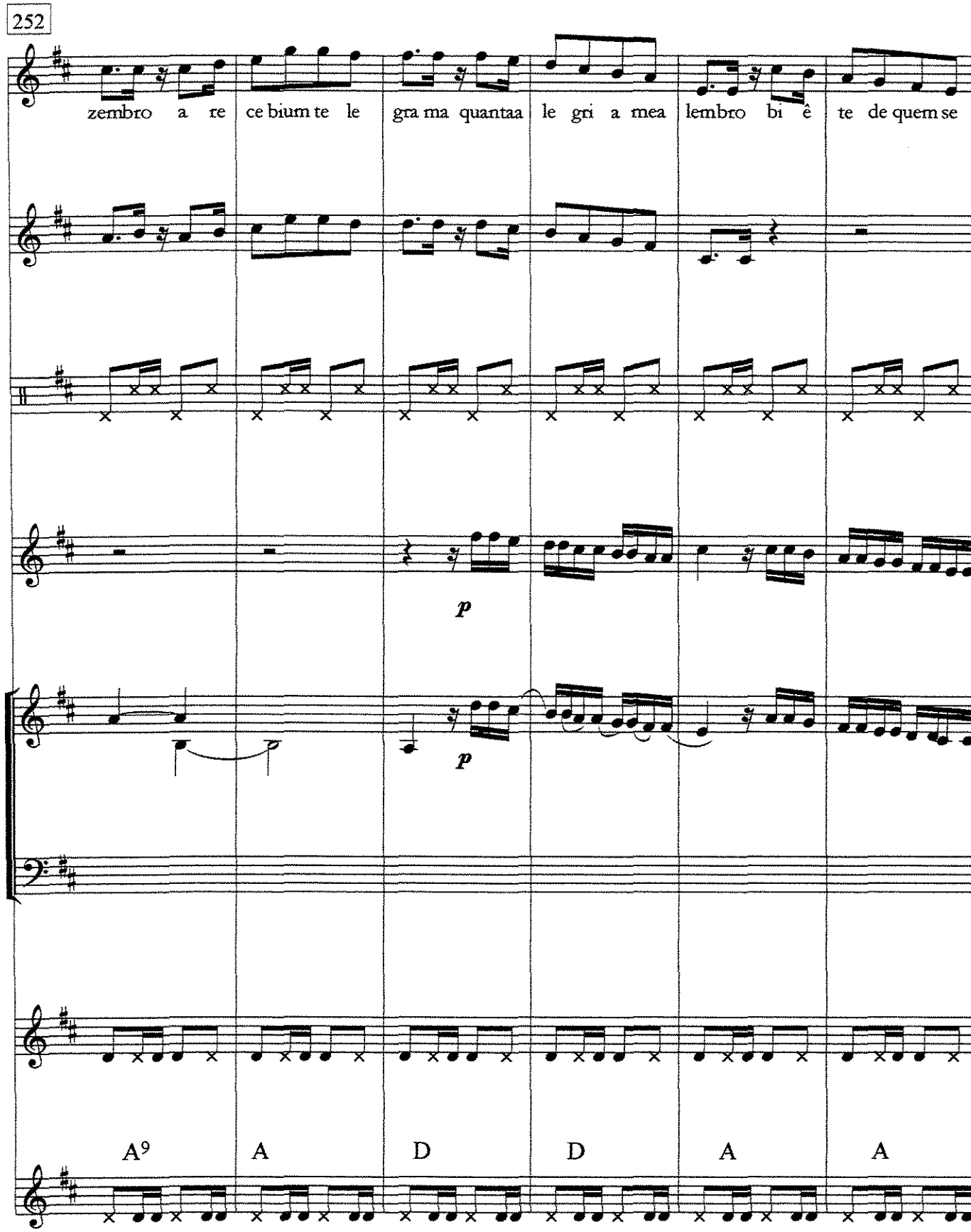

222
ar
D
A
D
D
A
A
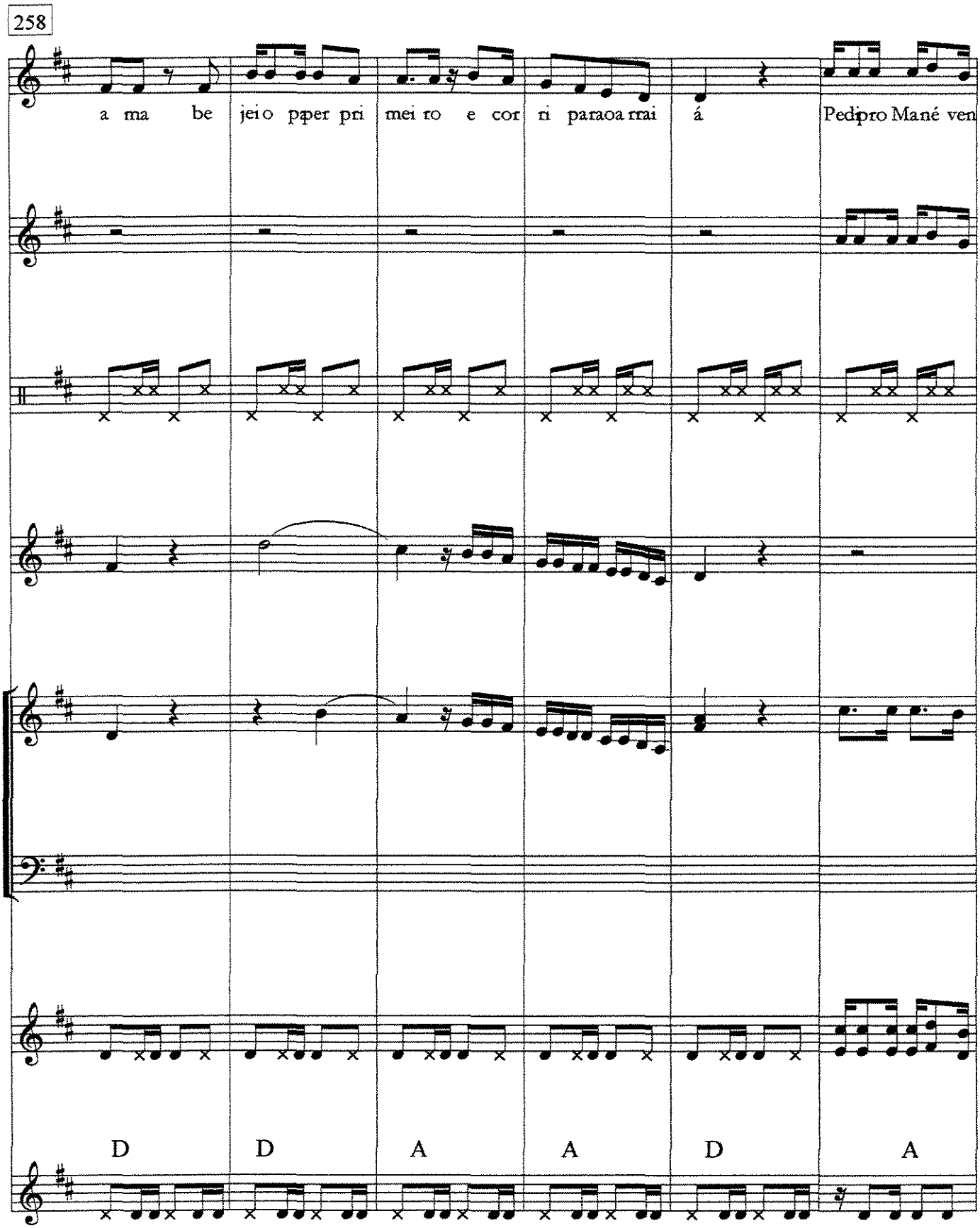

D
A
A
D
A
D
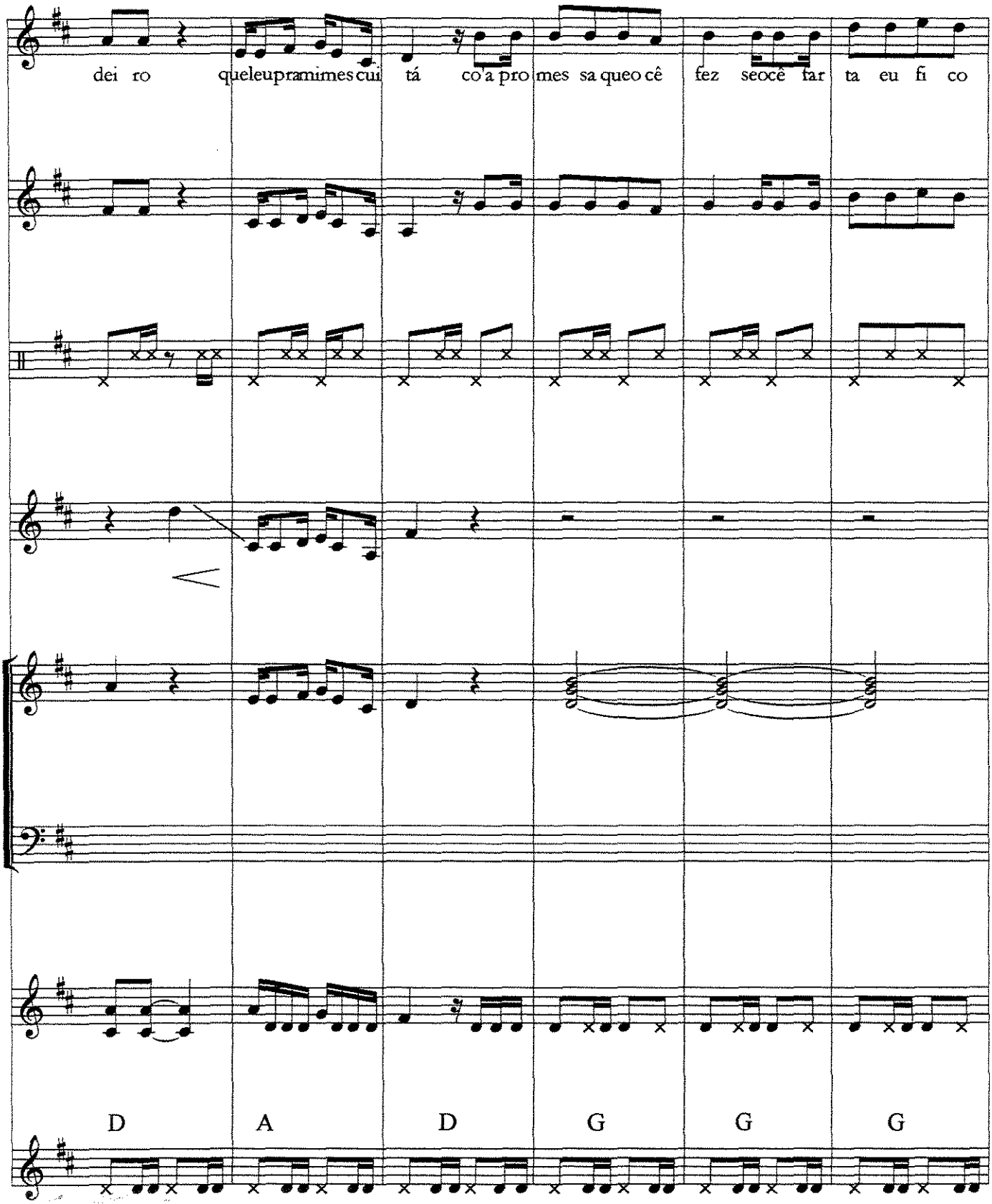

A
D
A
A
D
A
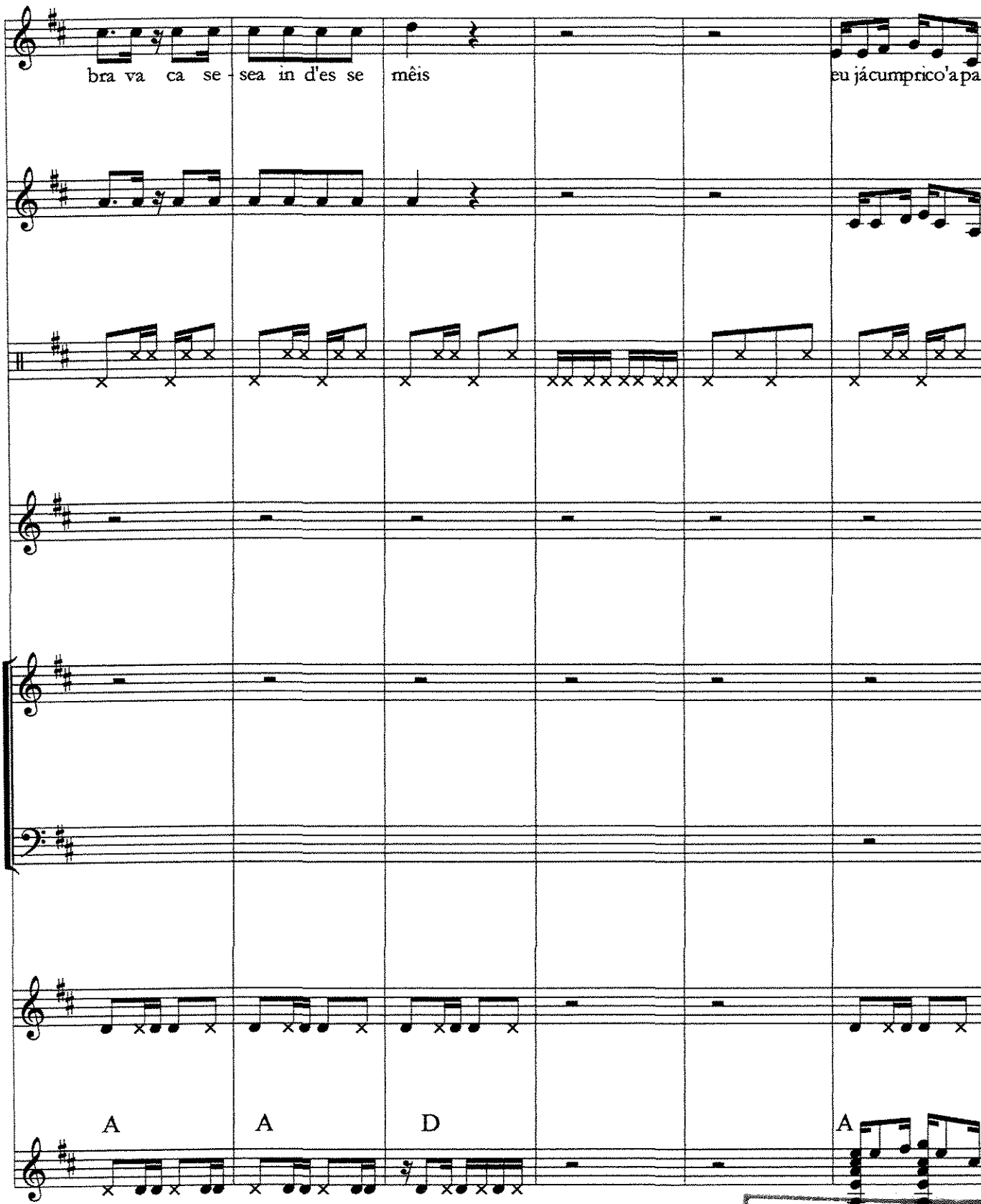

240
Co lhia plan ta fiz di nhei ro e ia sem pre no co
D
D
A/D
G/A


246
rrei o es pe rei o mês in tei ro nem u ma car ta num vei o Só dia trin ta de de
Dmaj7
D
A
A
Dmaj7
D
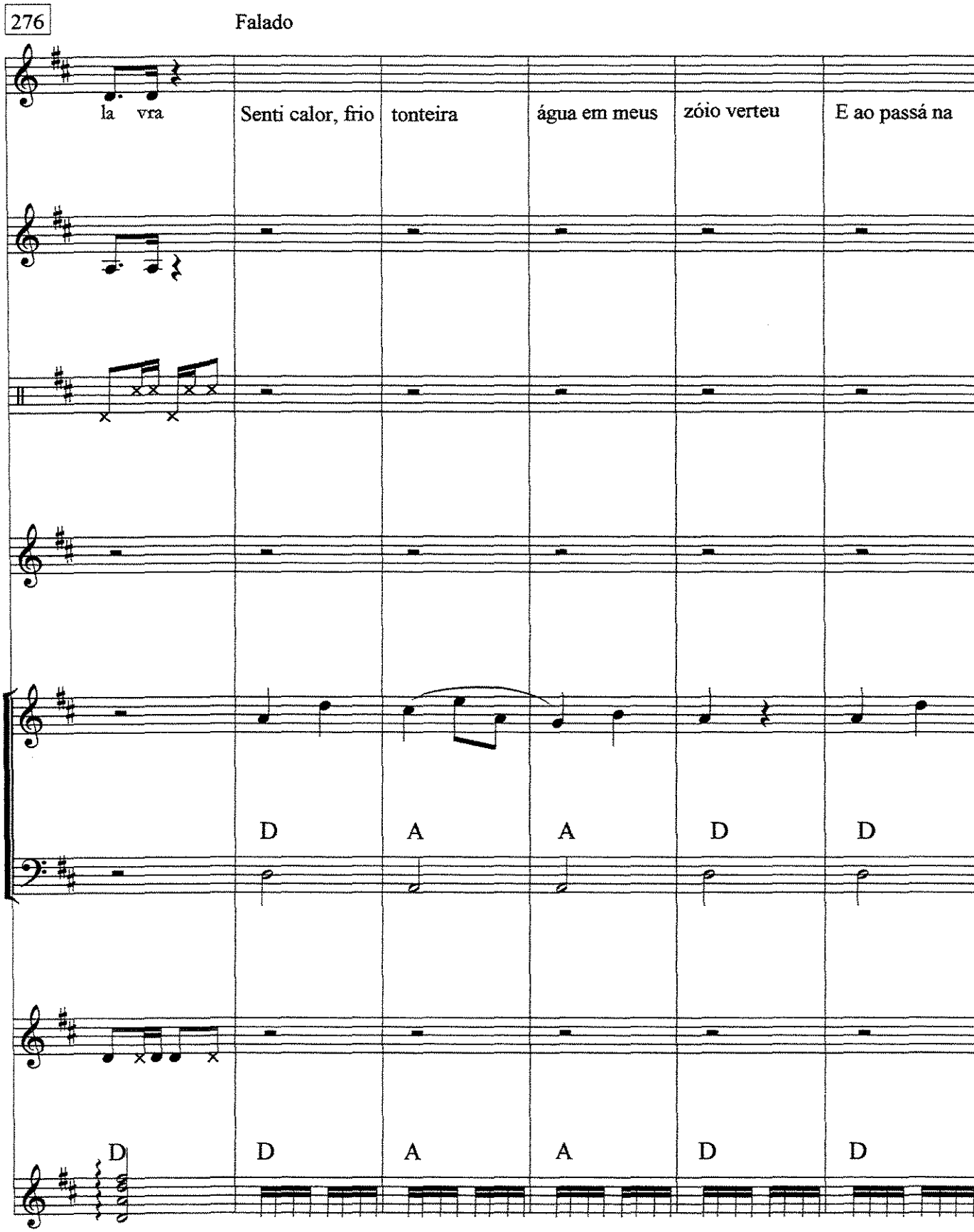

252
zembro a re ce bium te le gra ma quantaa le gri a mea lembro bi ê te de quem se
p
p
A9
A
D
D
A
A
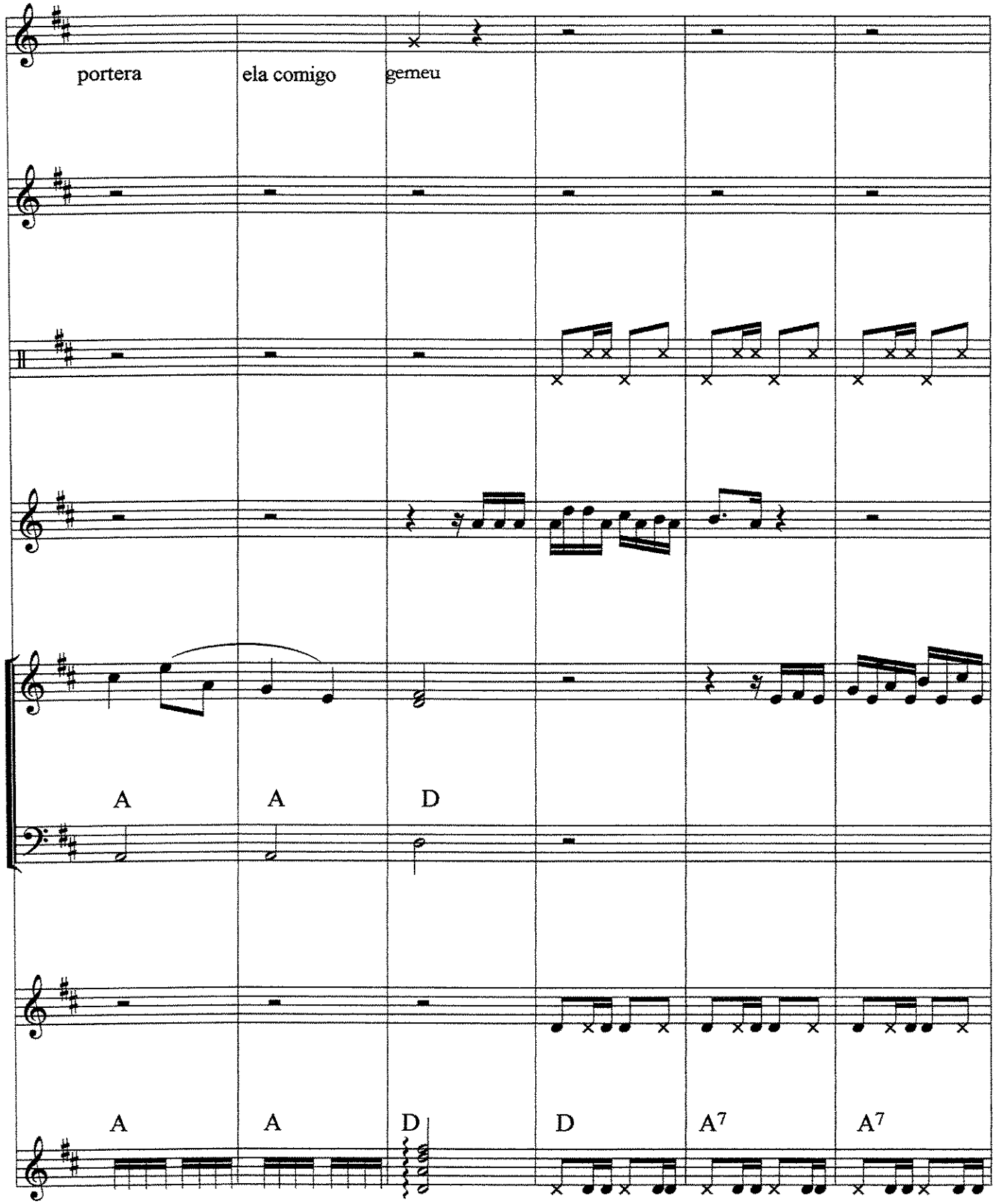

258
a ma be jei o pper pri mei ro e cor ri paraoa rrai á Pedpro Mané ven
D D A A D A
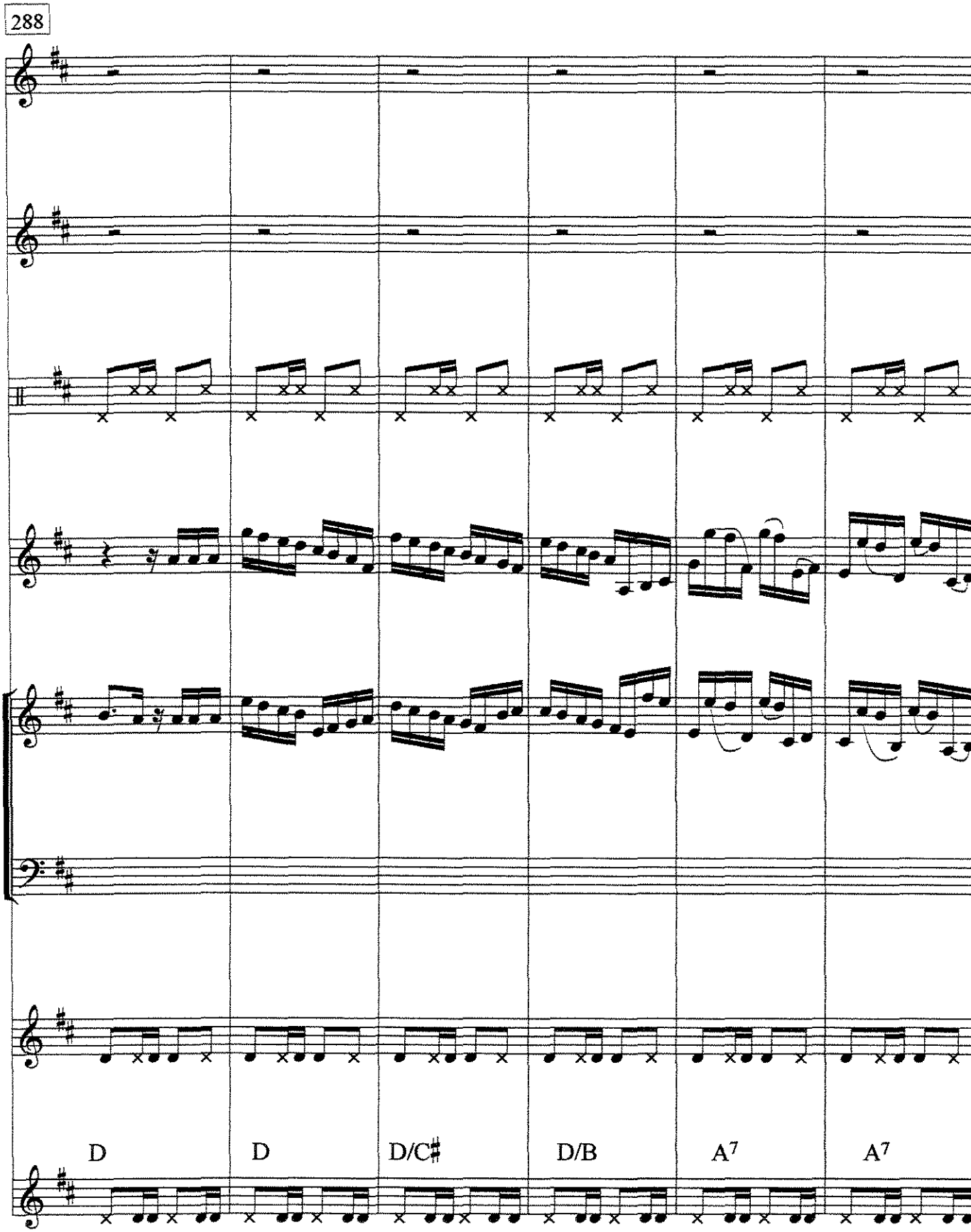

dei ro queleupramimescui tá co'a pro mes sa queo cê fez seocê tar ta eu fi co
D A D G G G
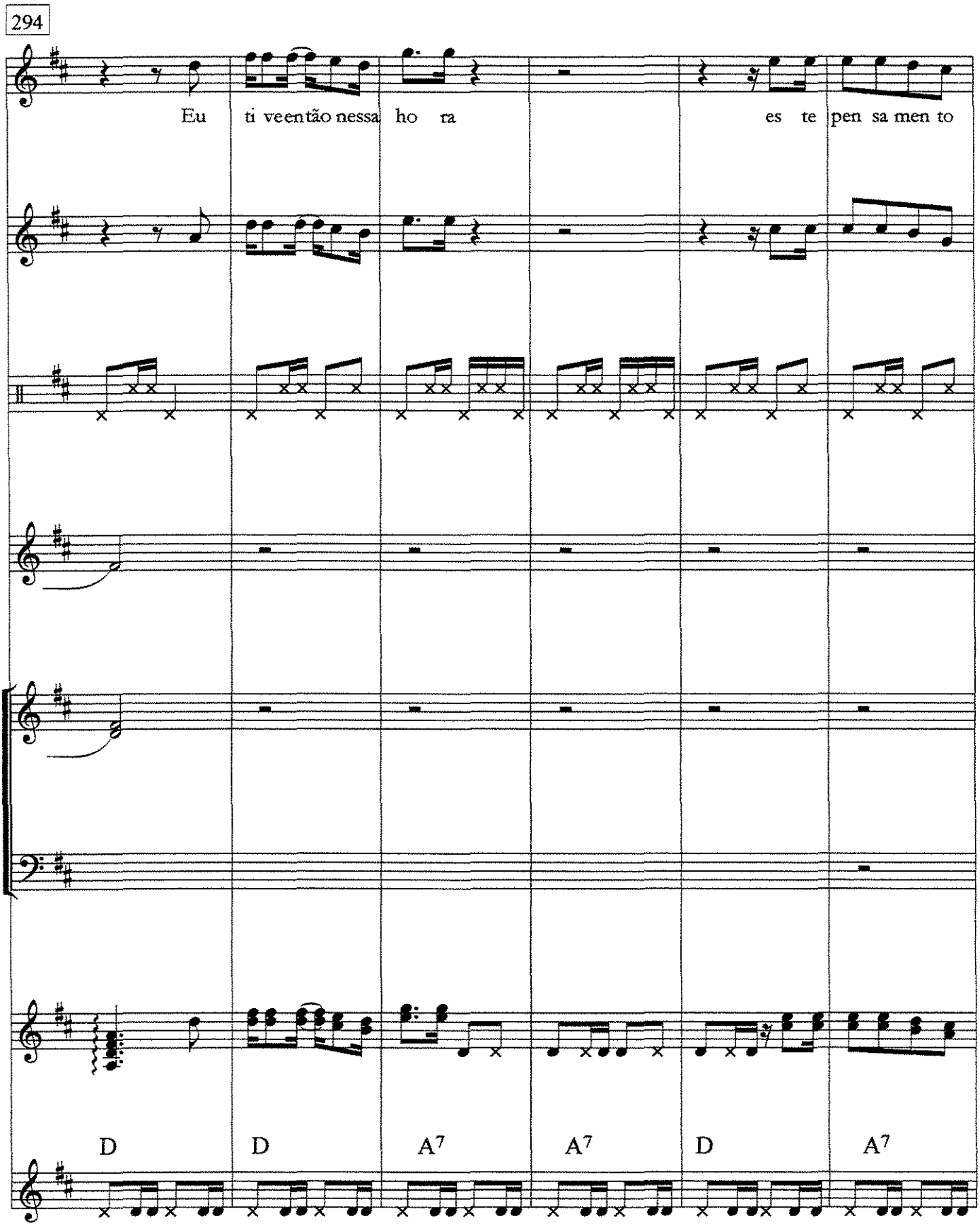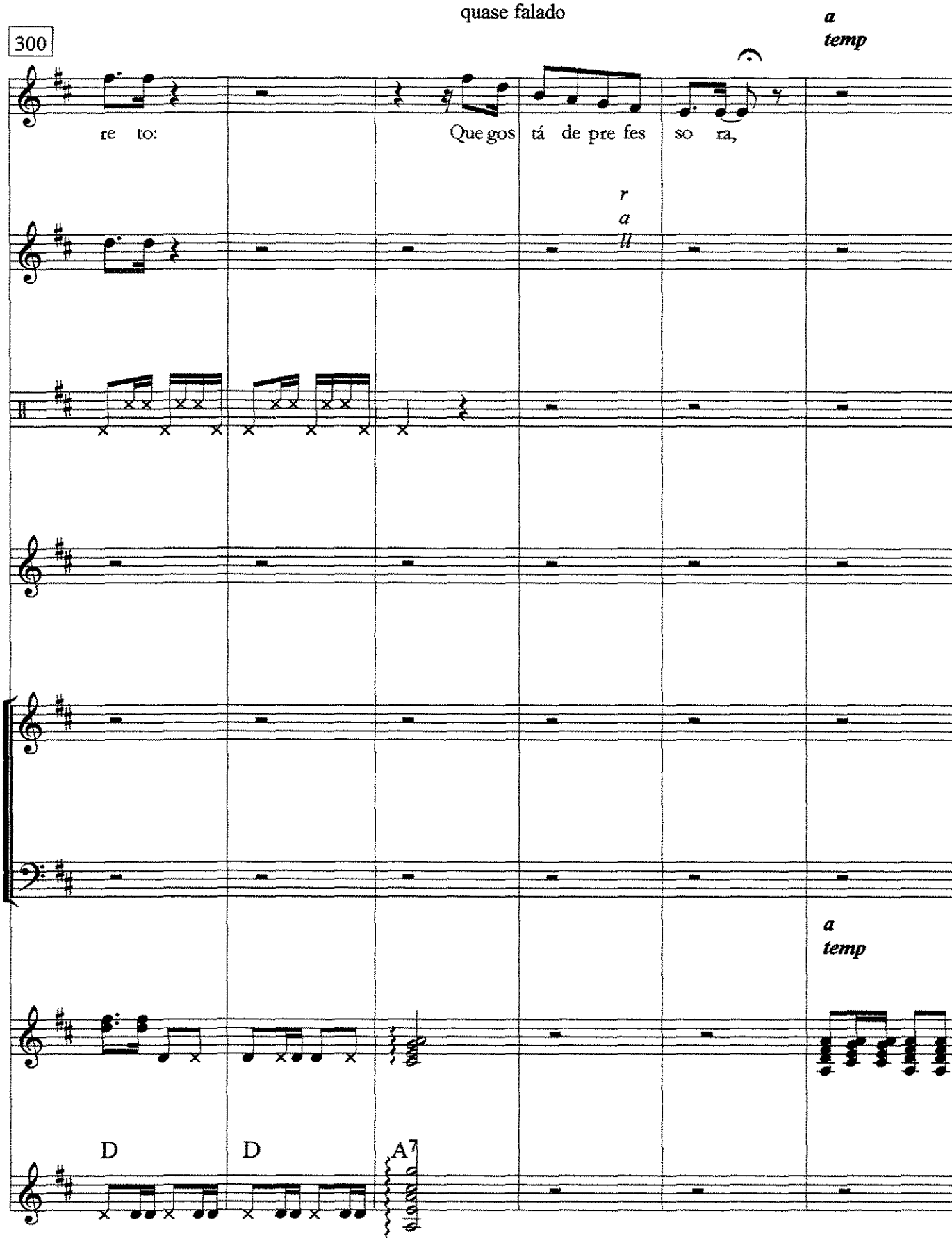


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
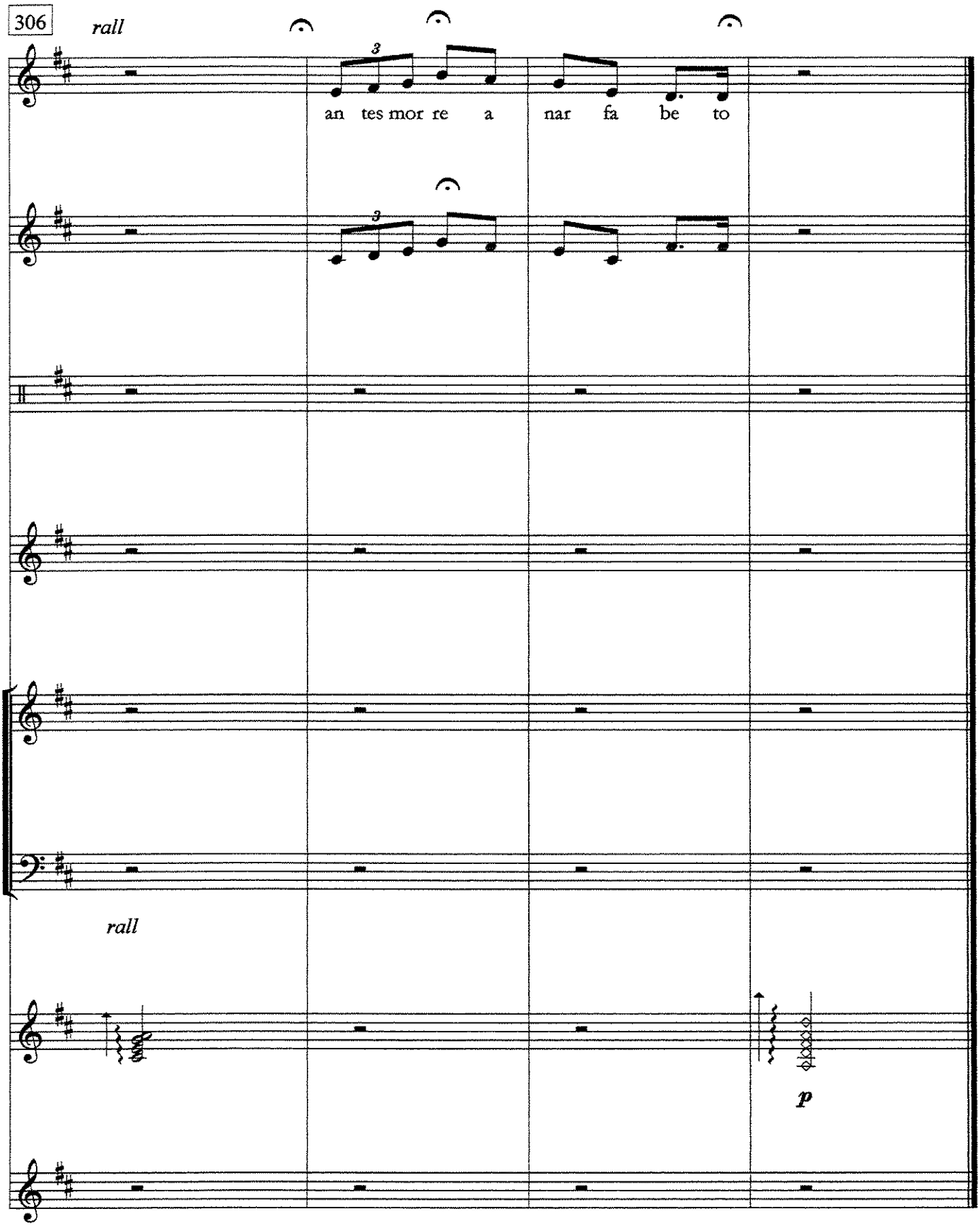

276
Falado
la vra
Senti calor, frio
tonteira
água em meus
zóio verteu
E ao passá na
D
A
A
D
D
D
D
A
A
D
D


portera
ela comigo
gemeu
A
A
D
A
A
D
D
A7
A7

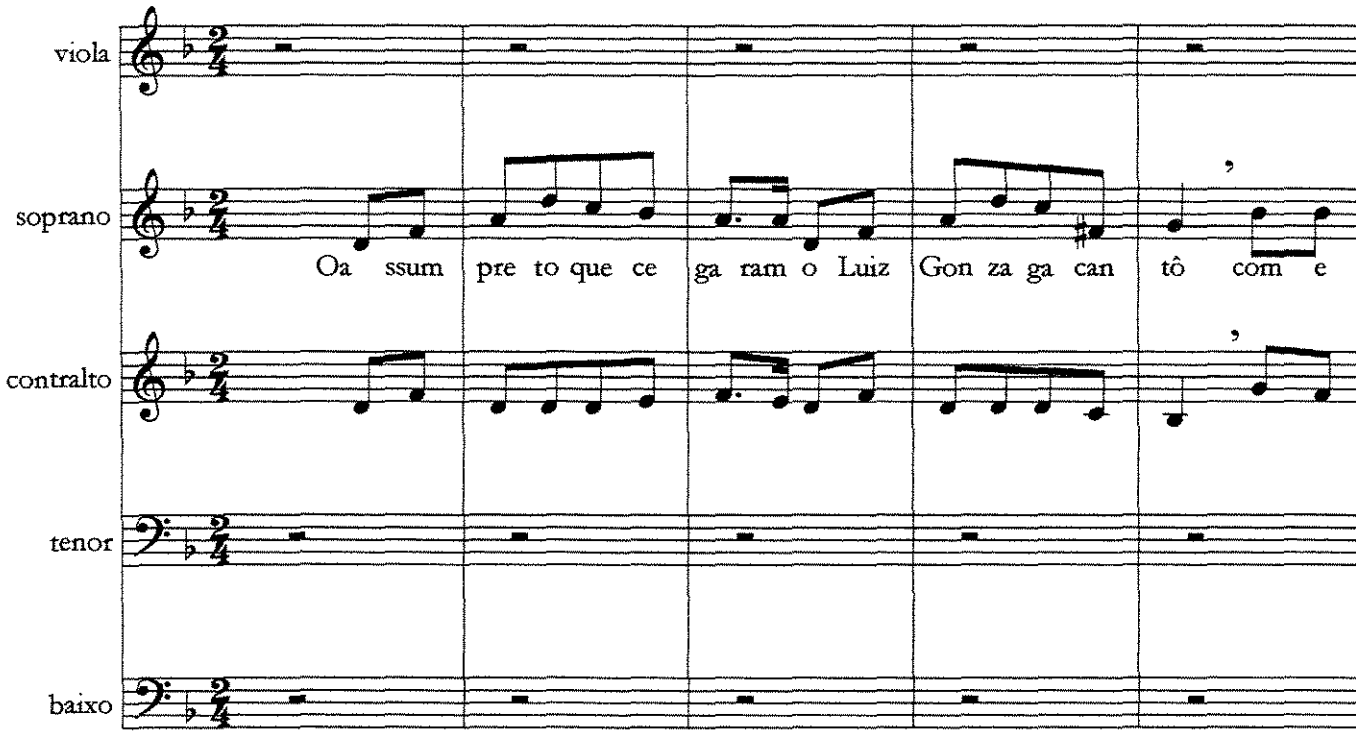

288
D
D
D/C♯
D/B
A7
A7

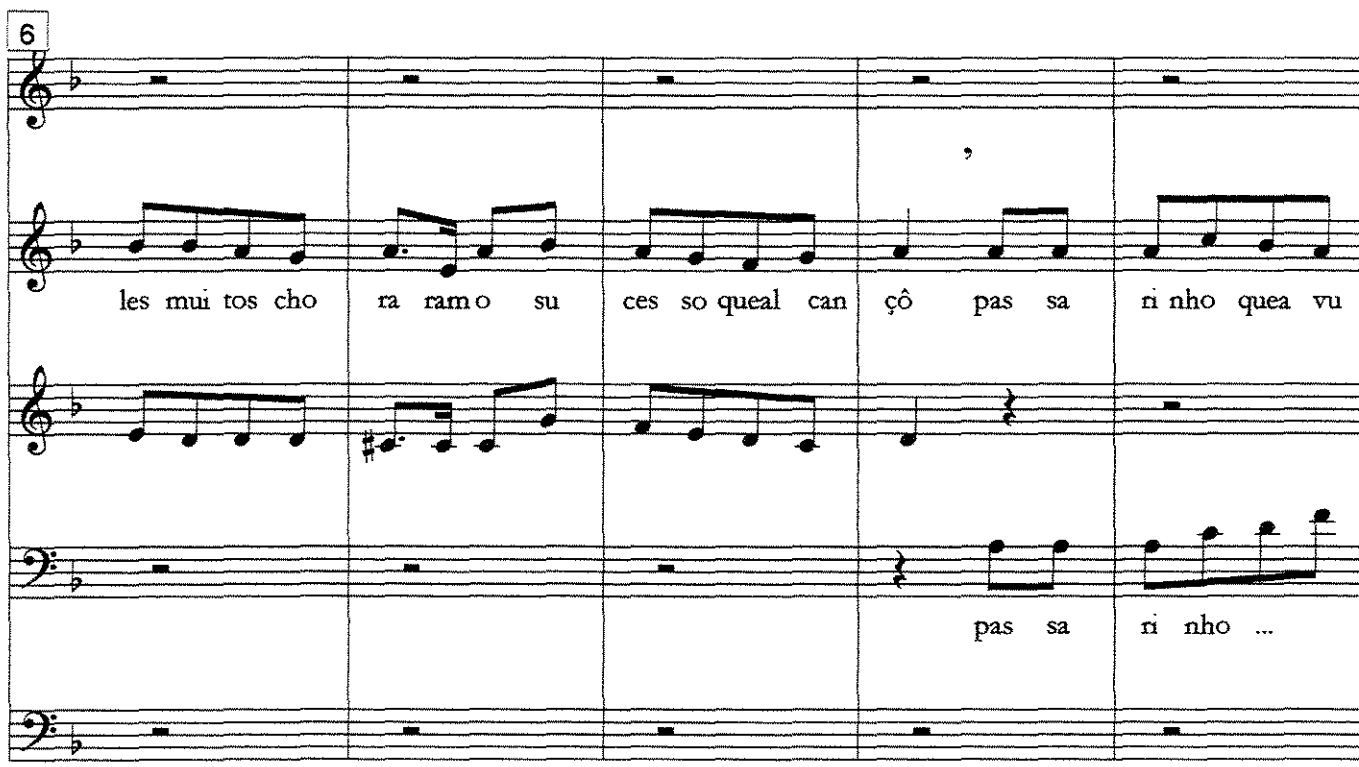

294
Eu ti ve então nessa ho ra es te pen sa men to
D
D
A7
A7
D
A7

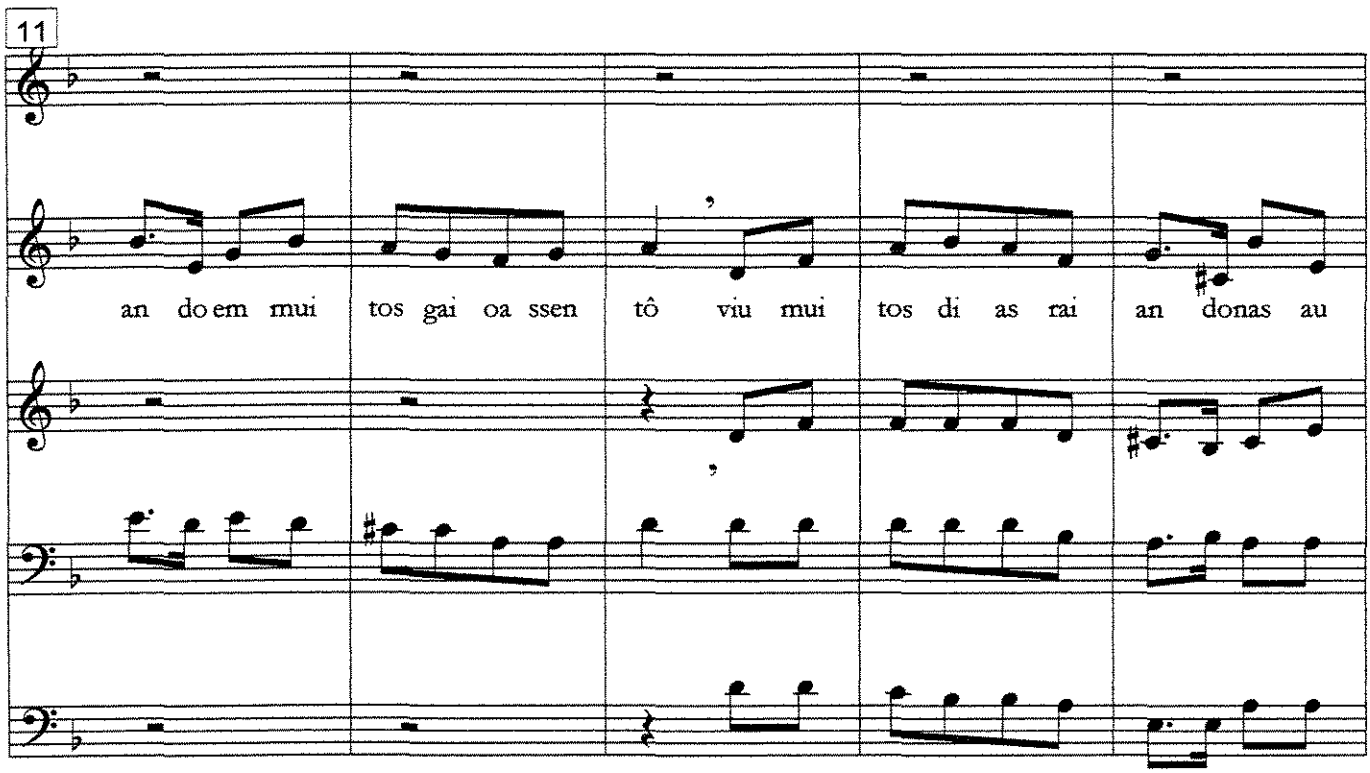

300
quase falado
a
temp
re to:
Que gos tá de pre fes so ra,
r
a
ll
a
temp
D
D
A7

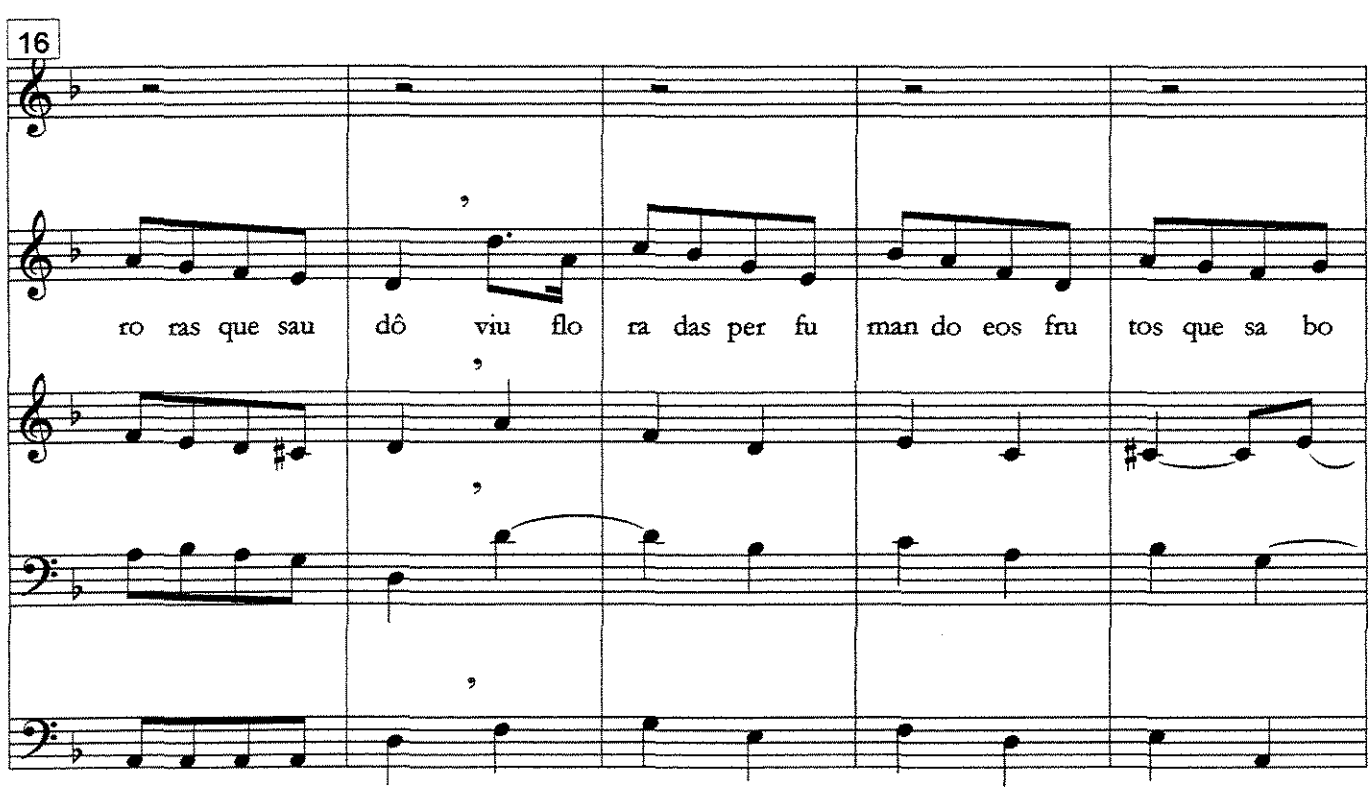

306
rall
3
an tes mor re a nar fa be to
3
rall
p

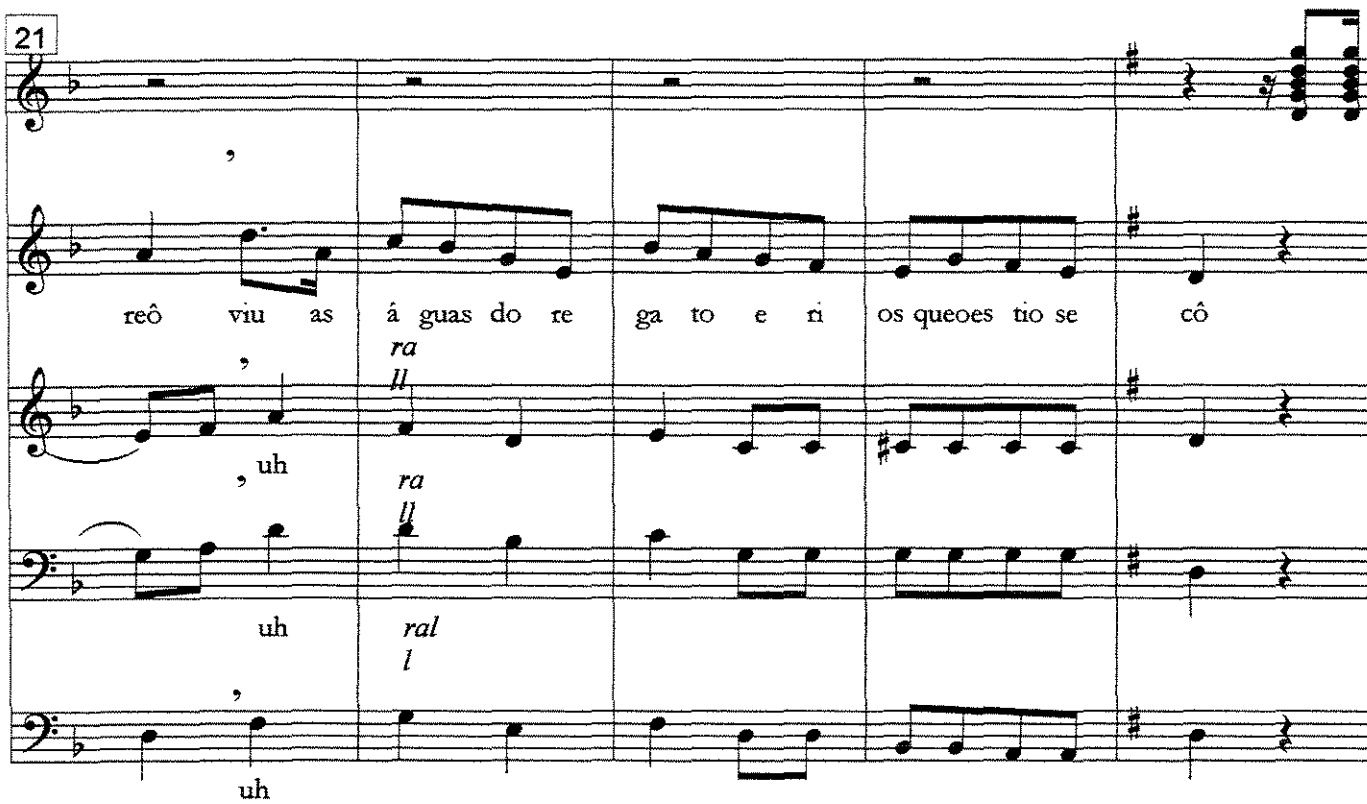
NARRADOR (Assum Preto)
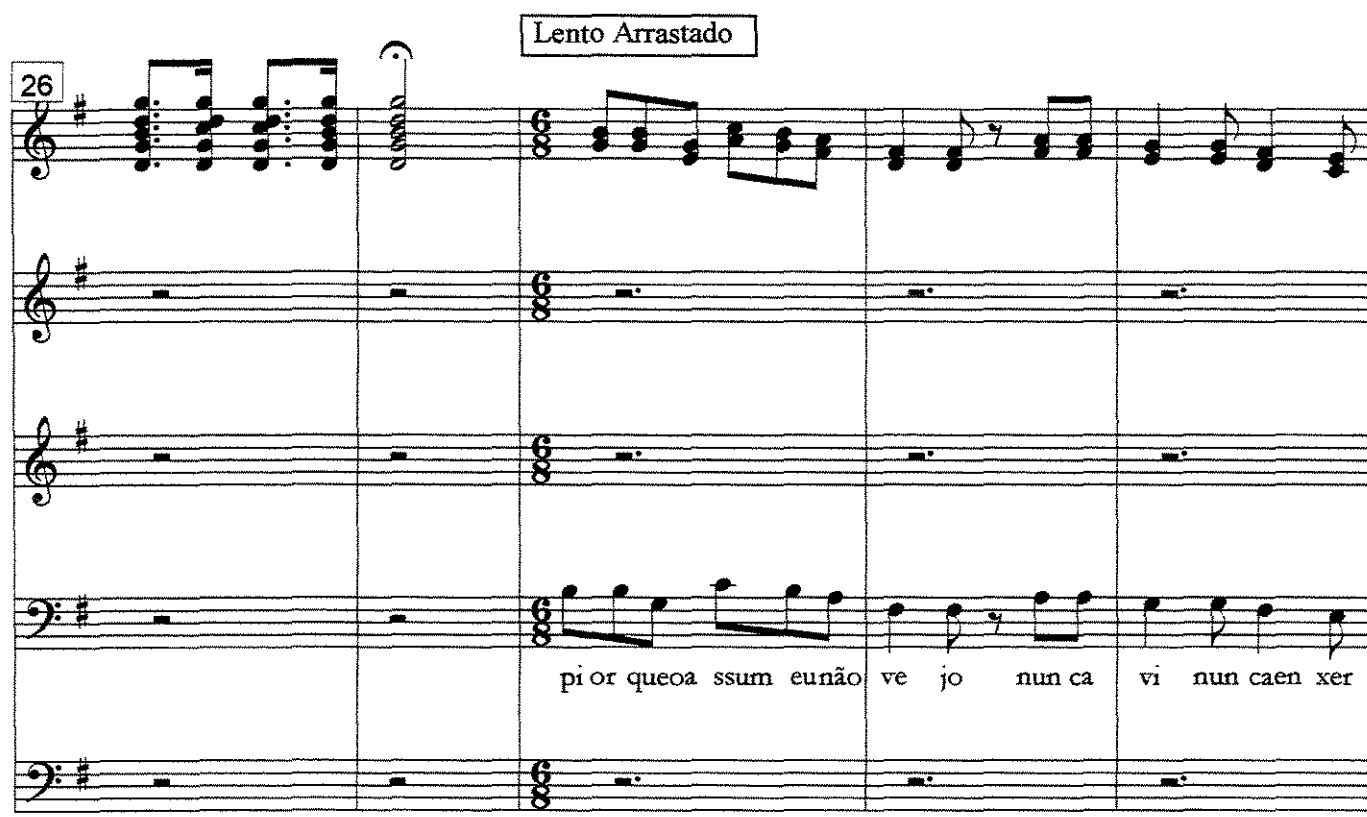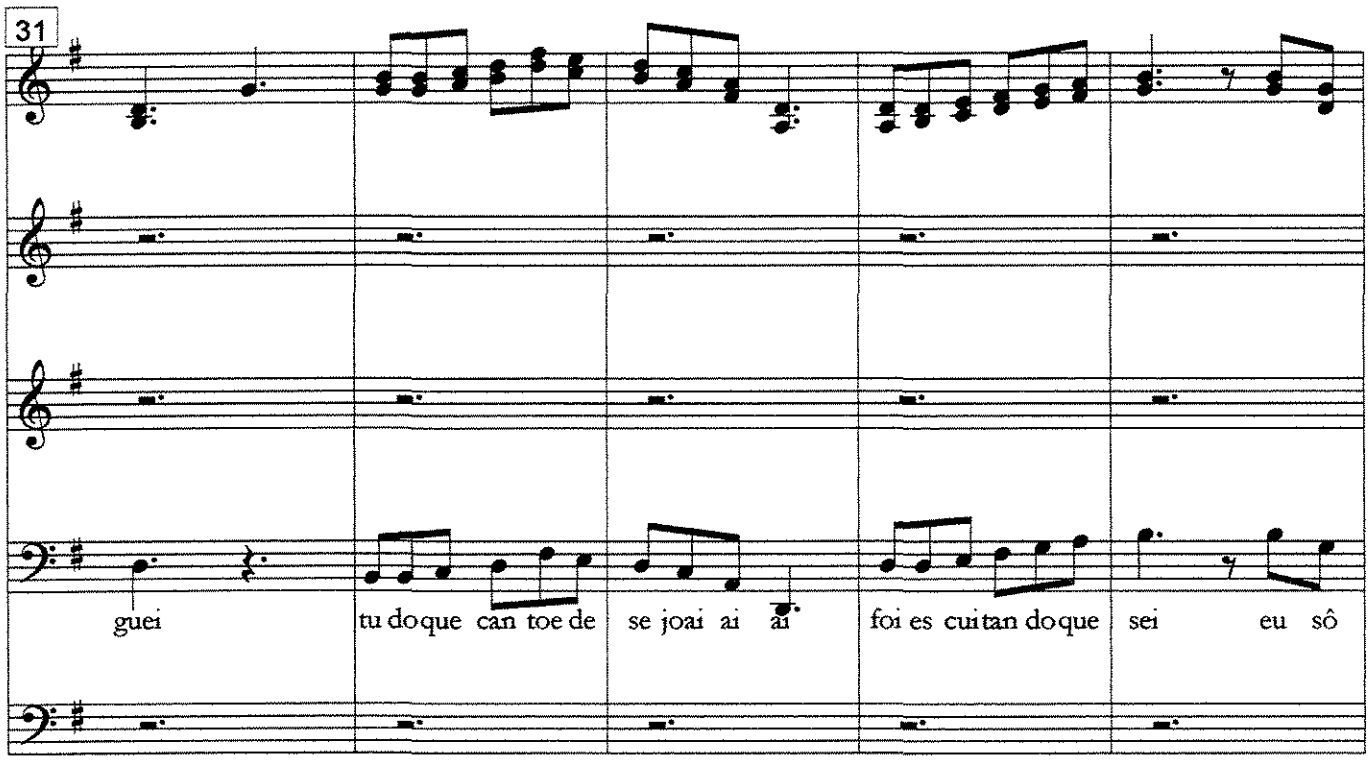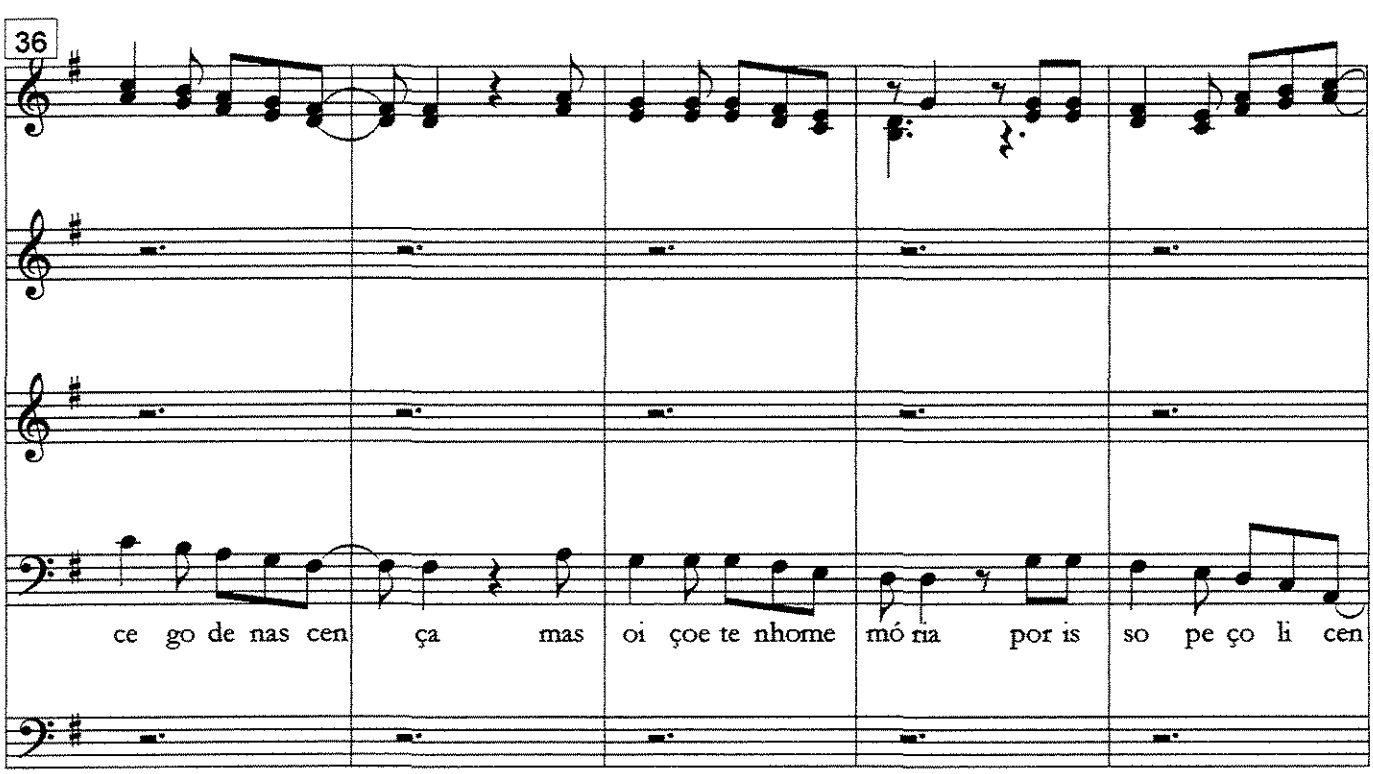





11
an do em mui tos gai oa ssen tô viu mui tos di as rai an donas au
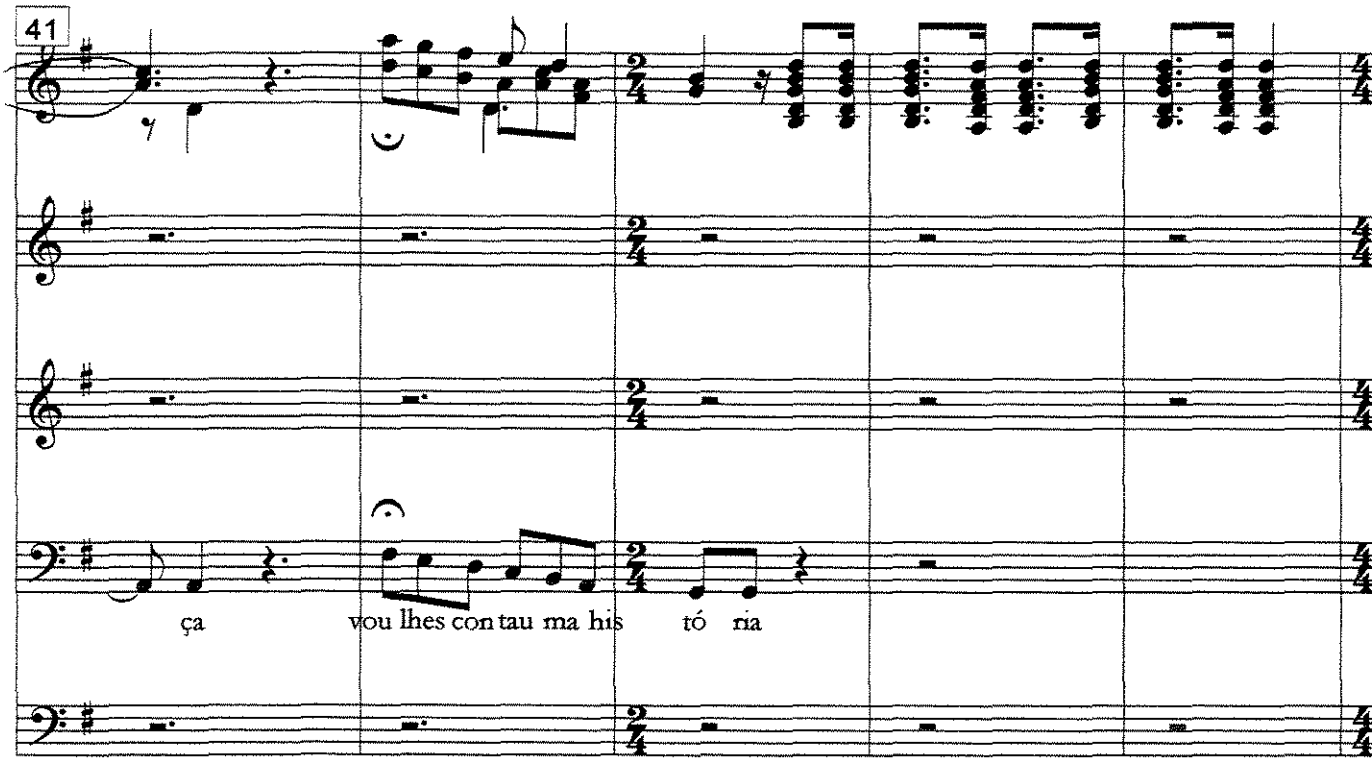

16
ro ras que sau dô viu flo ra das per fu man do eos fru tos que sa bo
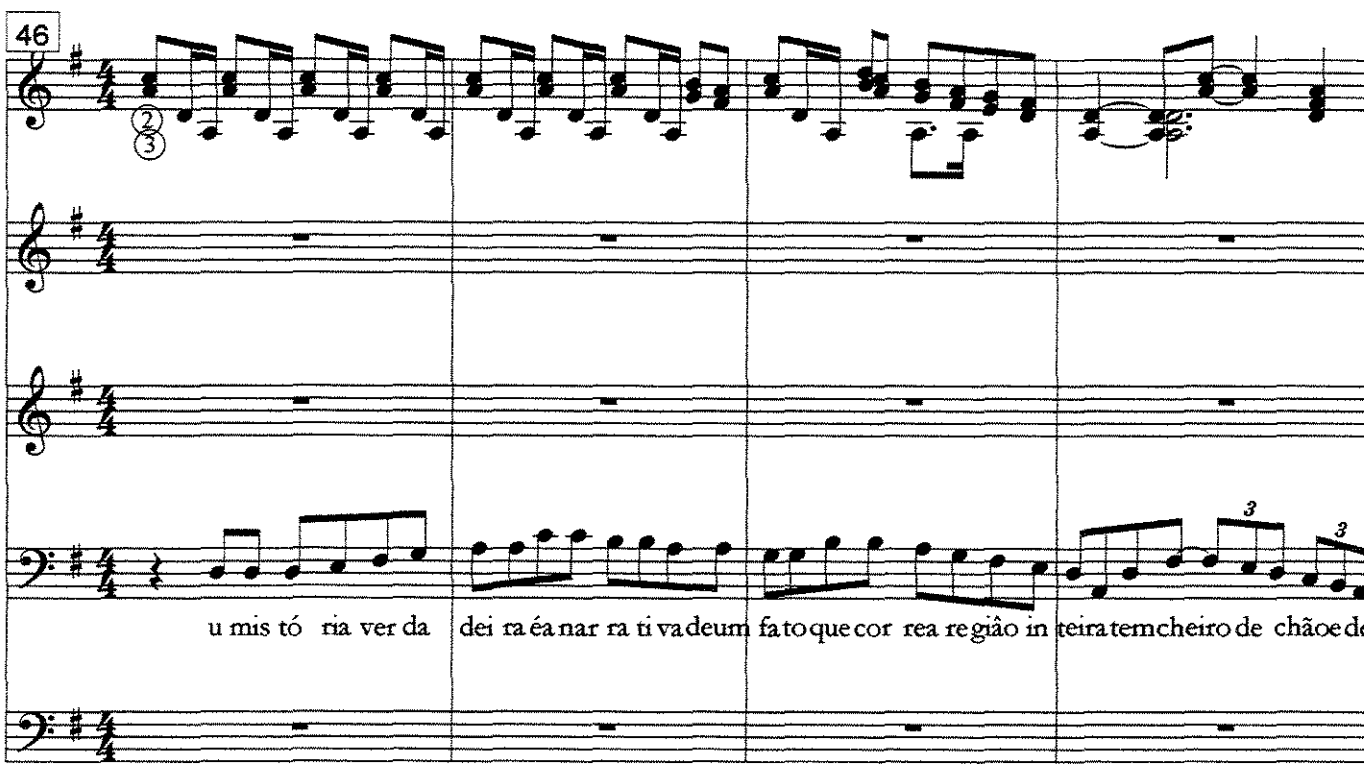

21
reô viu as â guas do re ga to e ri os queoes tio se cô
ra
ll
uh
ra
ll
uh
ral
l
uh

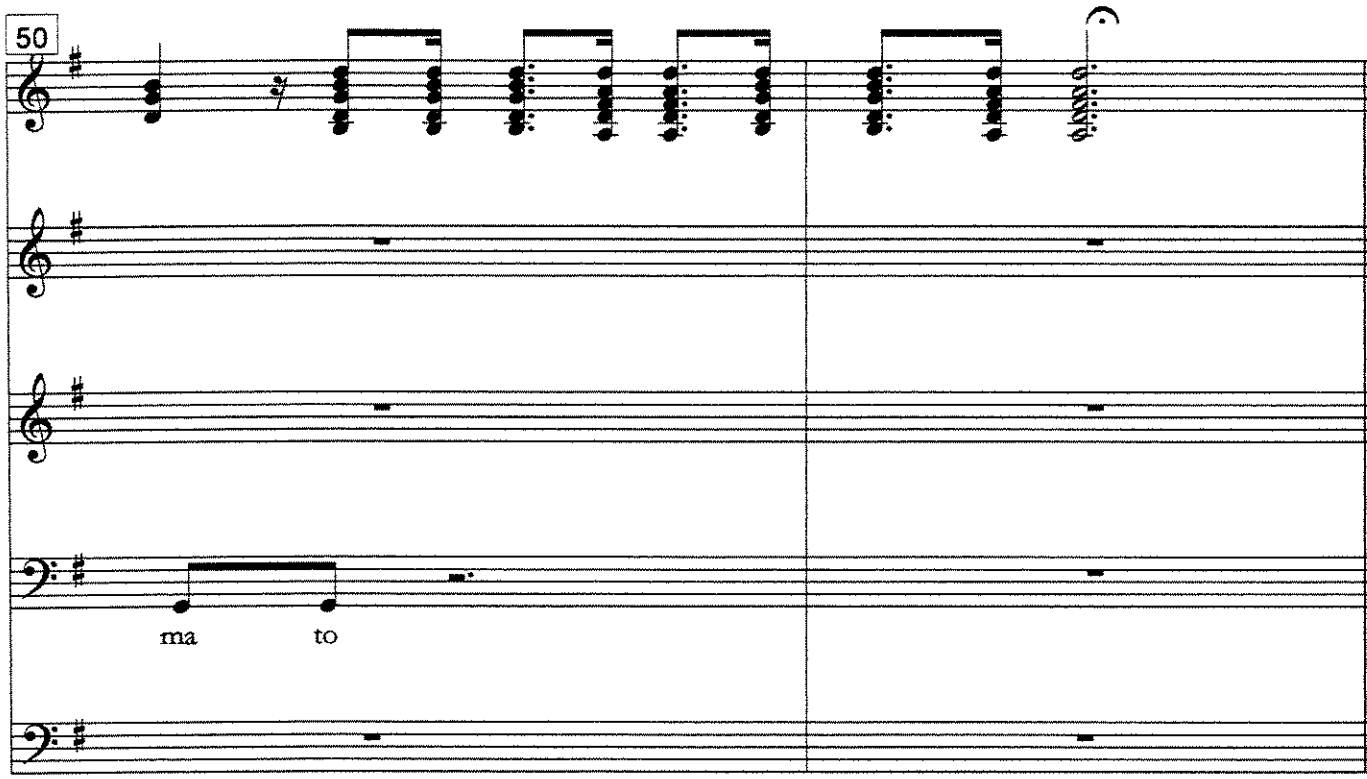

Lento Arrastado
26
pi or queoa ssum eu não ve jo nun ca vi nun caen xer


31
guei
tu doque can toe de
se joai ai ai
foi es cuitan doque
sei eu sô


36
ce go de nas cen
ça mas
oi çoe te nhome
mó ria
por is so
pe ço li cen


41
ça vou lhes con tau ma his tó ria

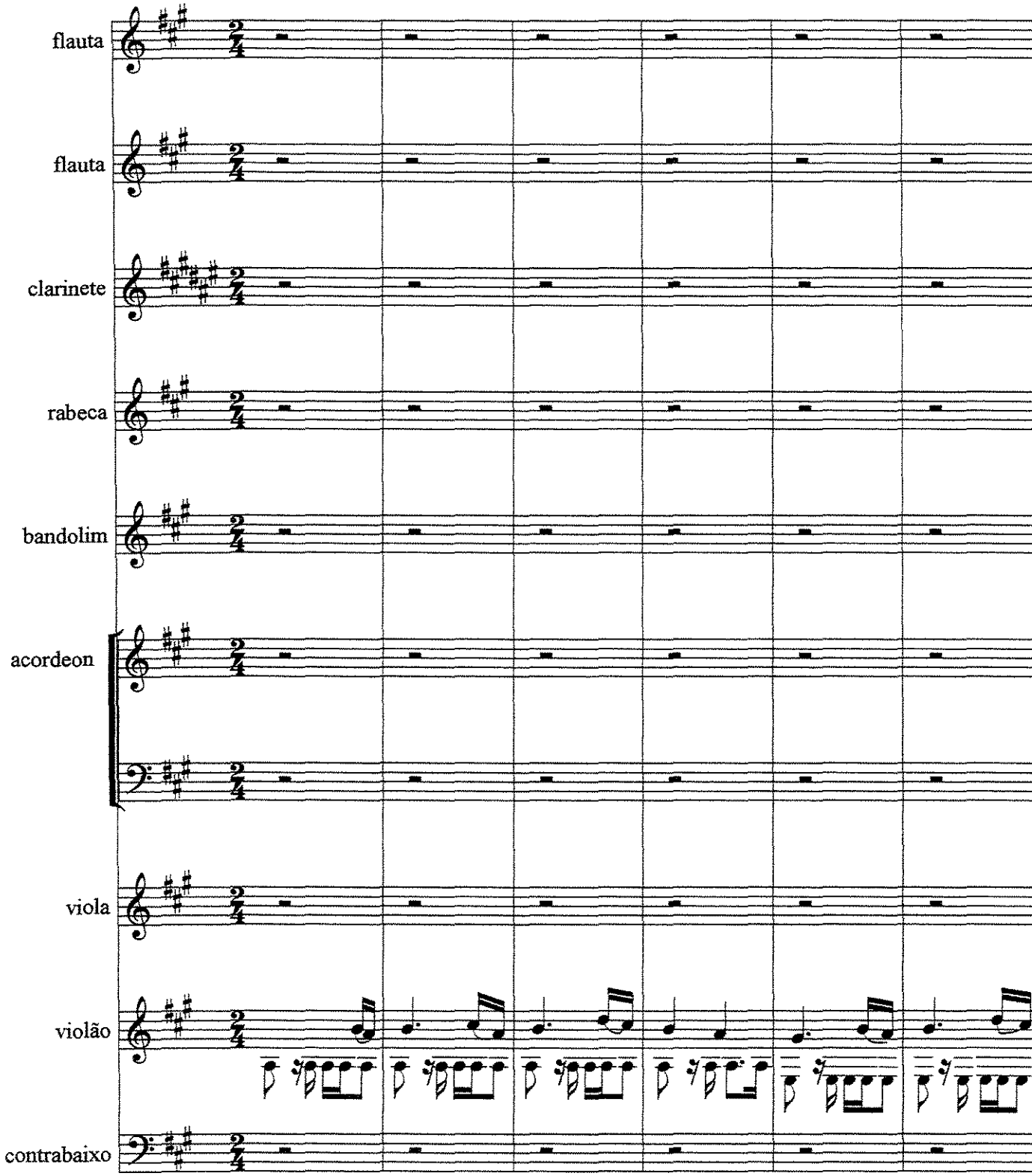

46
u mis tó ria ver da dei ra éa nar ra ti va deum fa to que cor rea re gião in teira tem cheiro de chãoe de
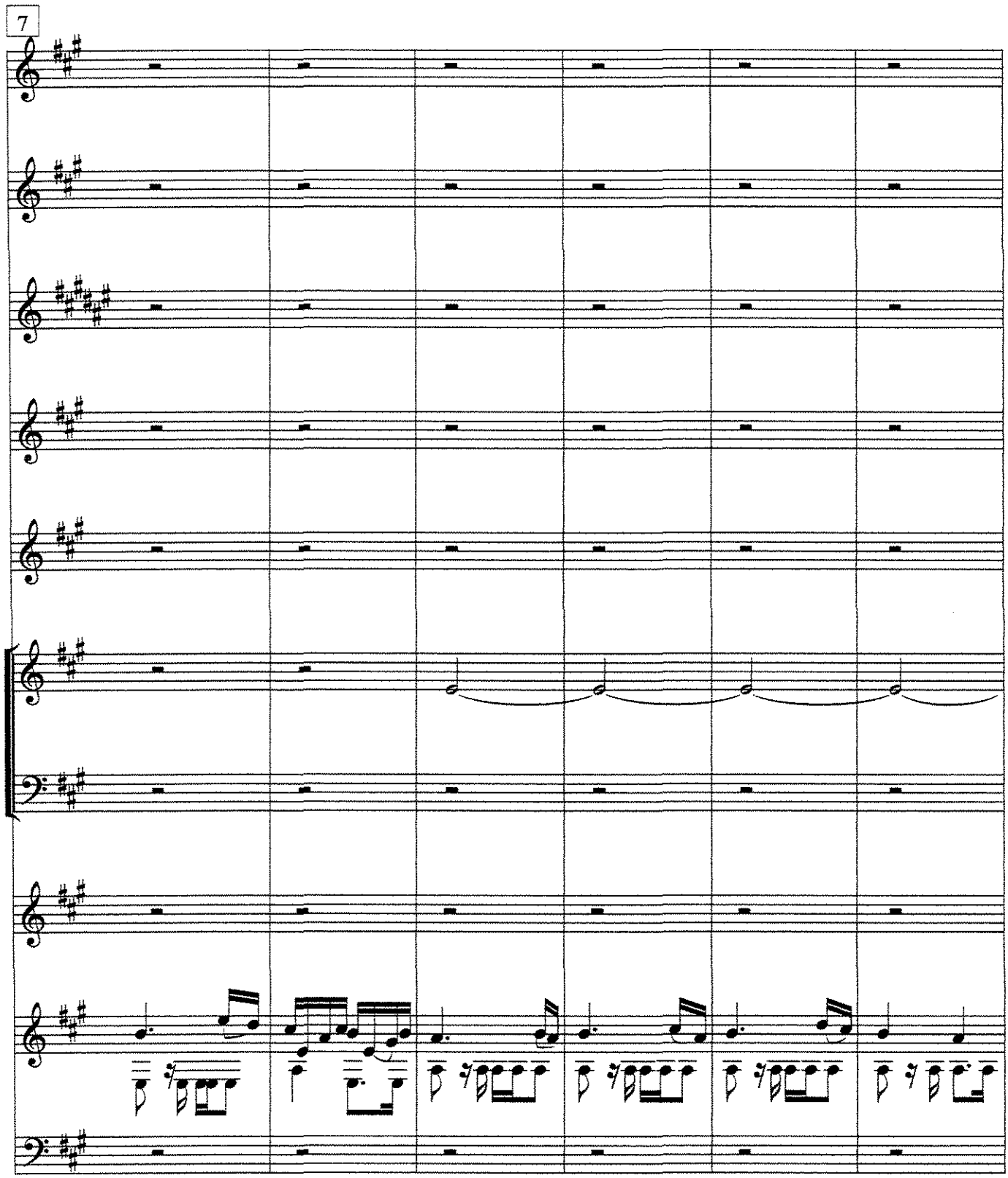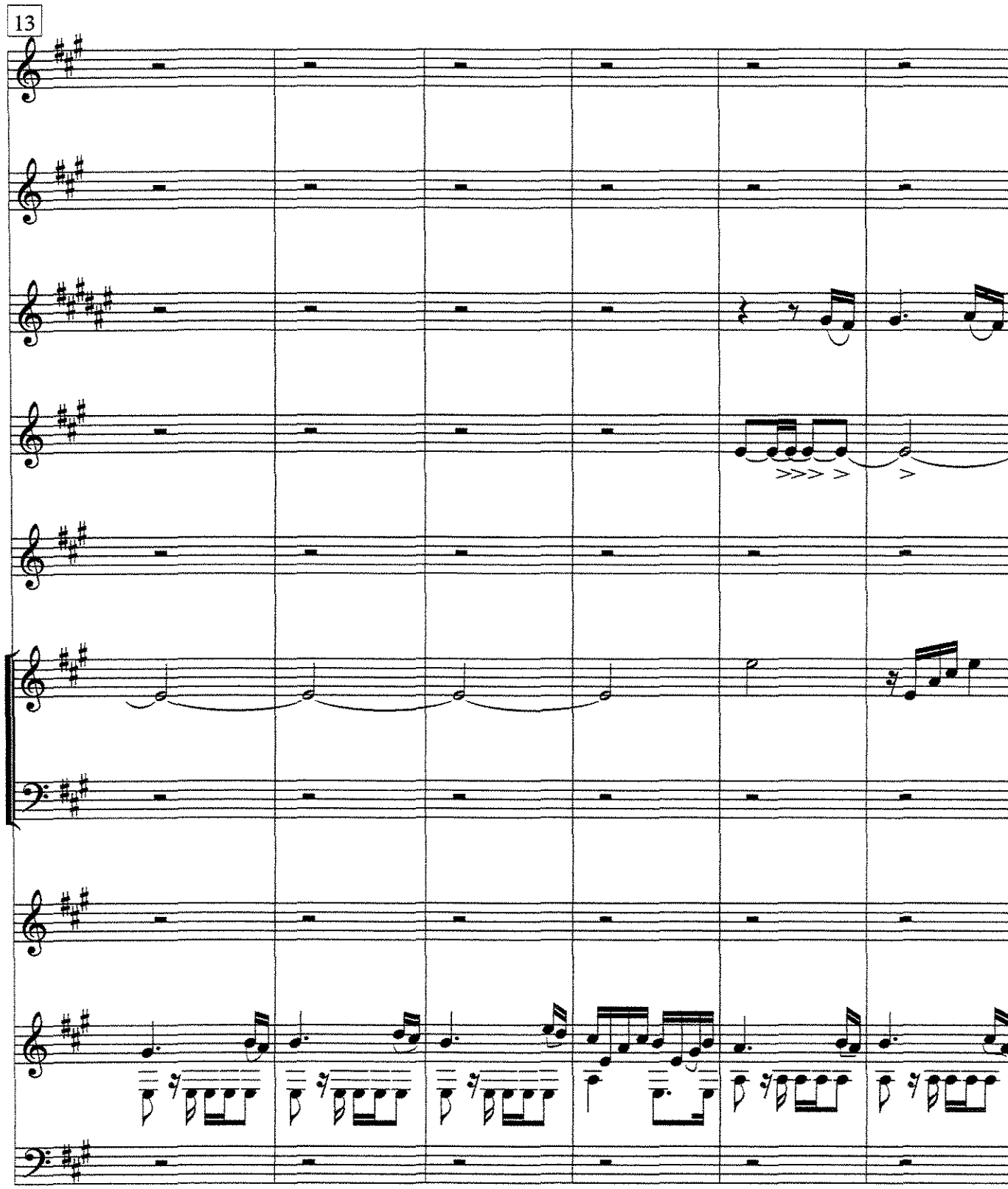


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
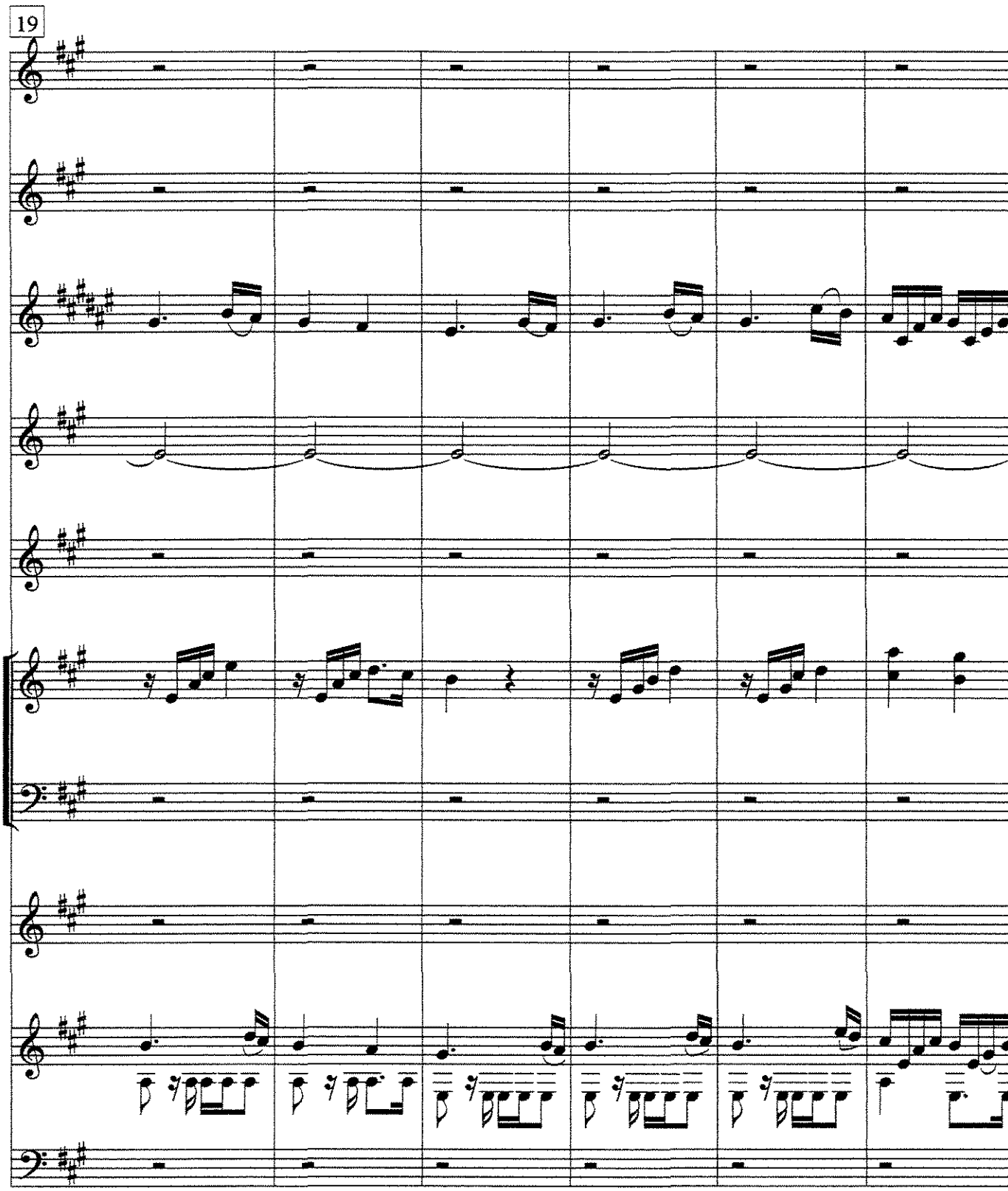
CALMA ROCEIRA
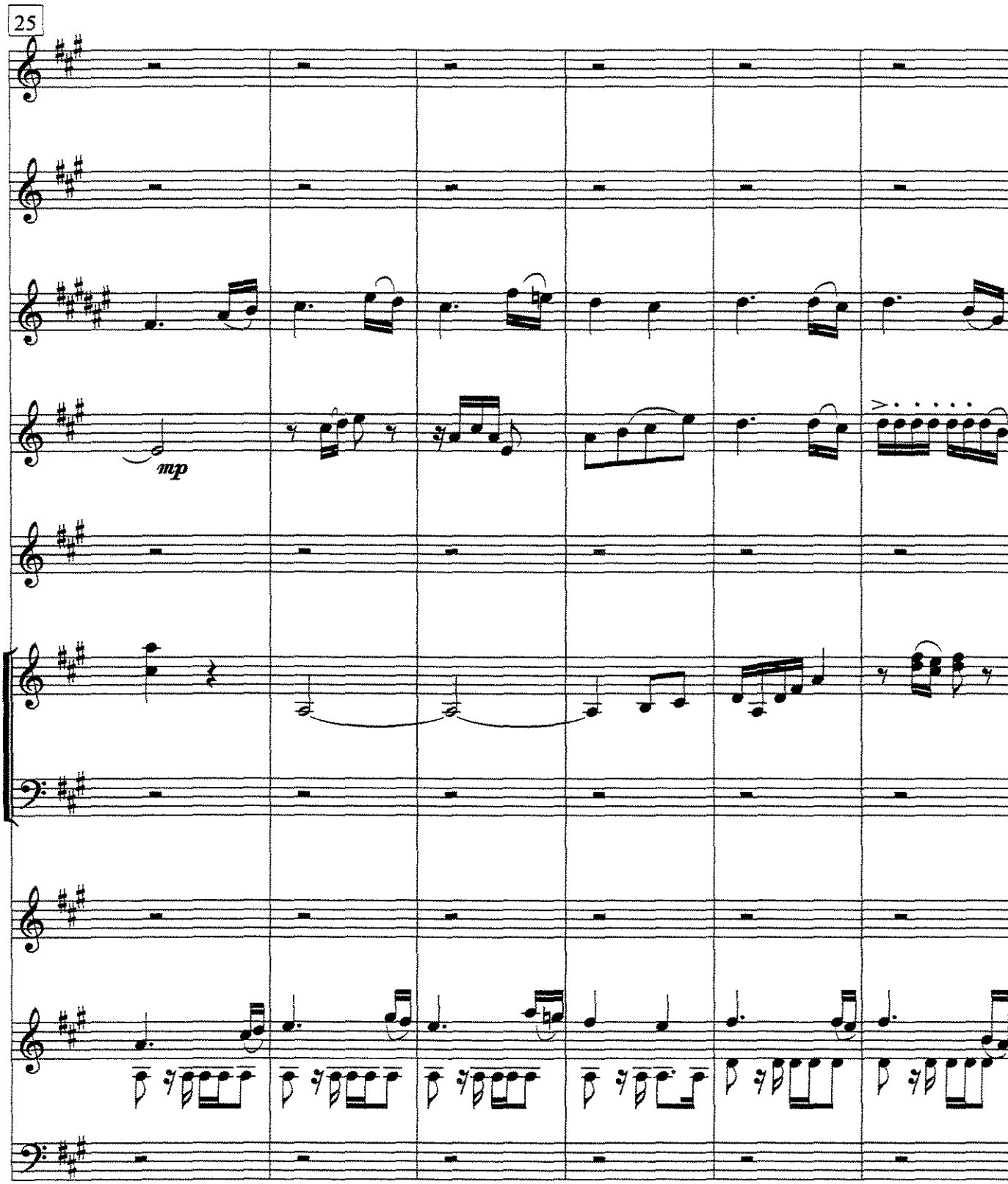
"Nas Ave-Maria"
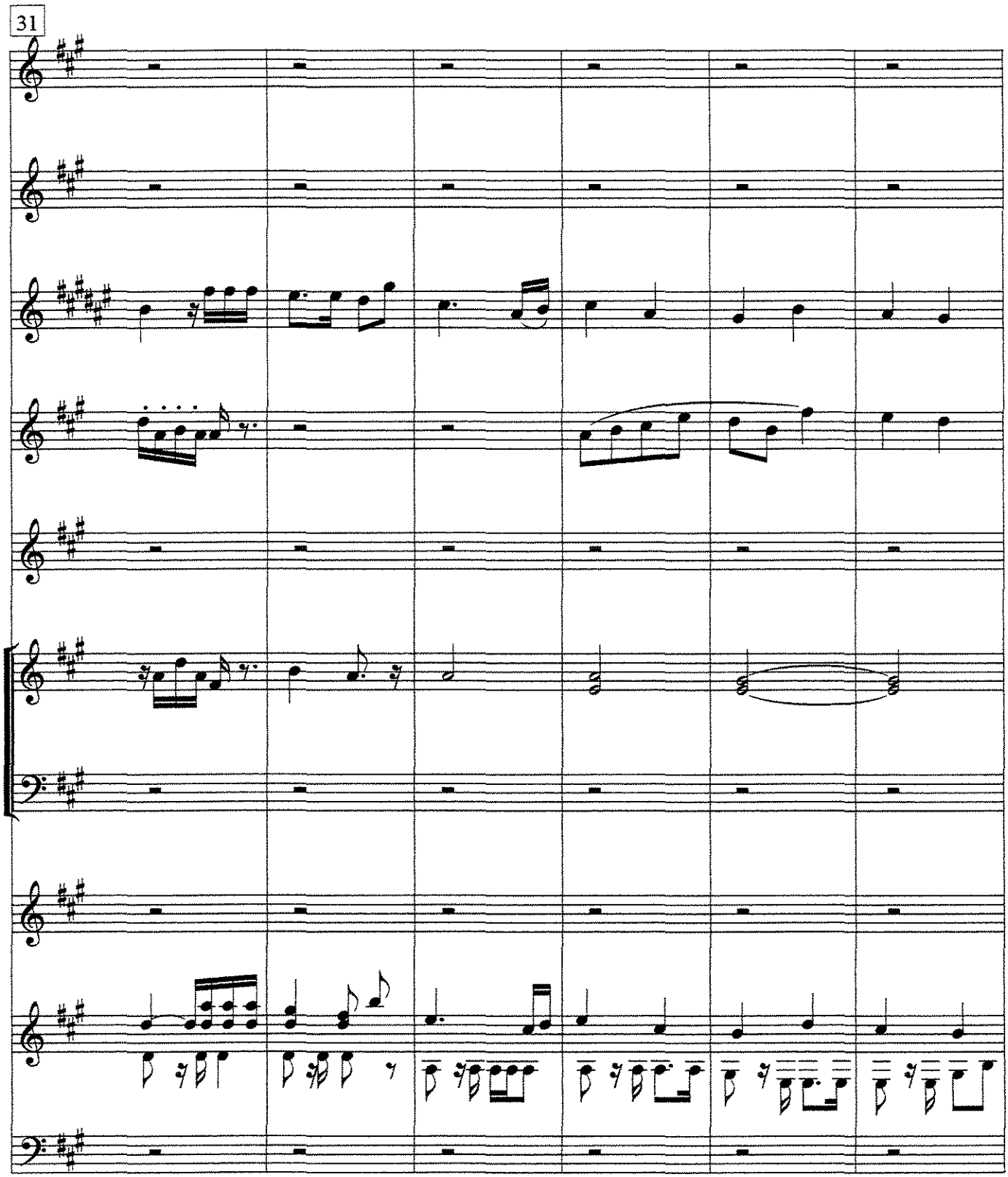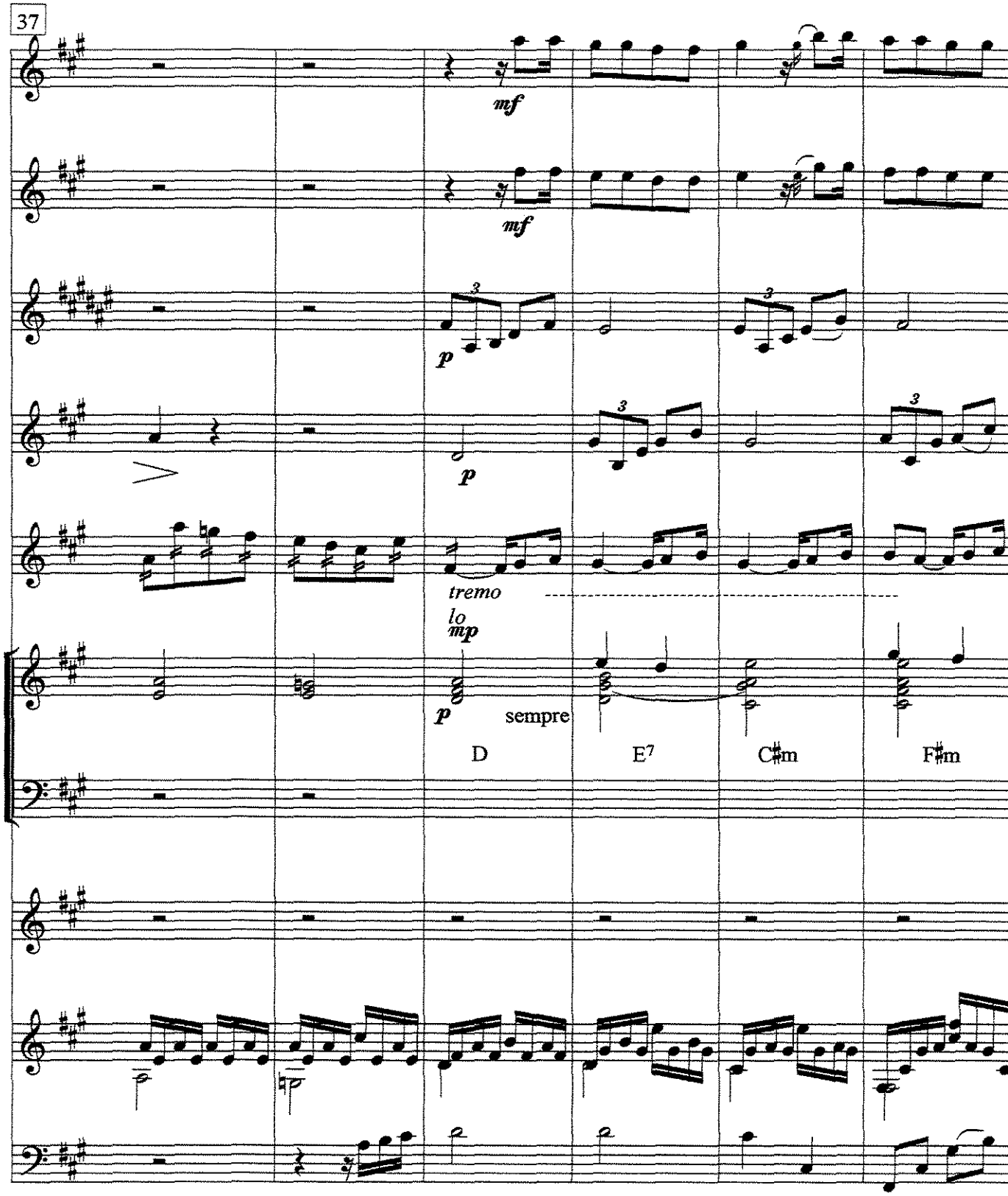



7
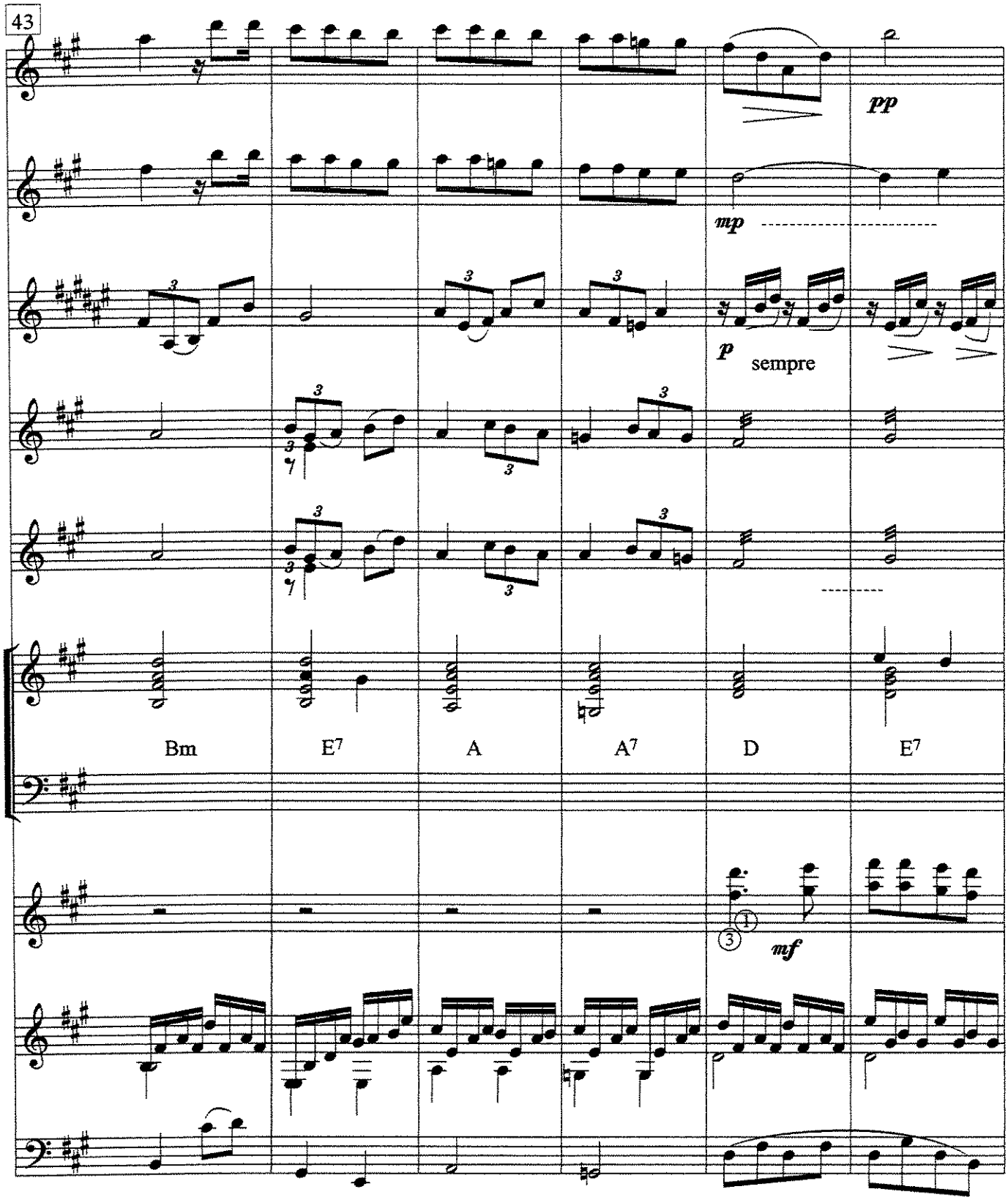

13
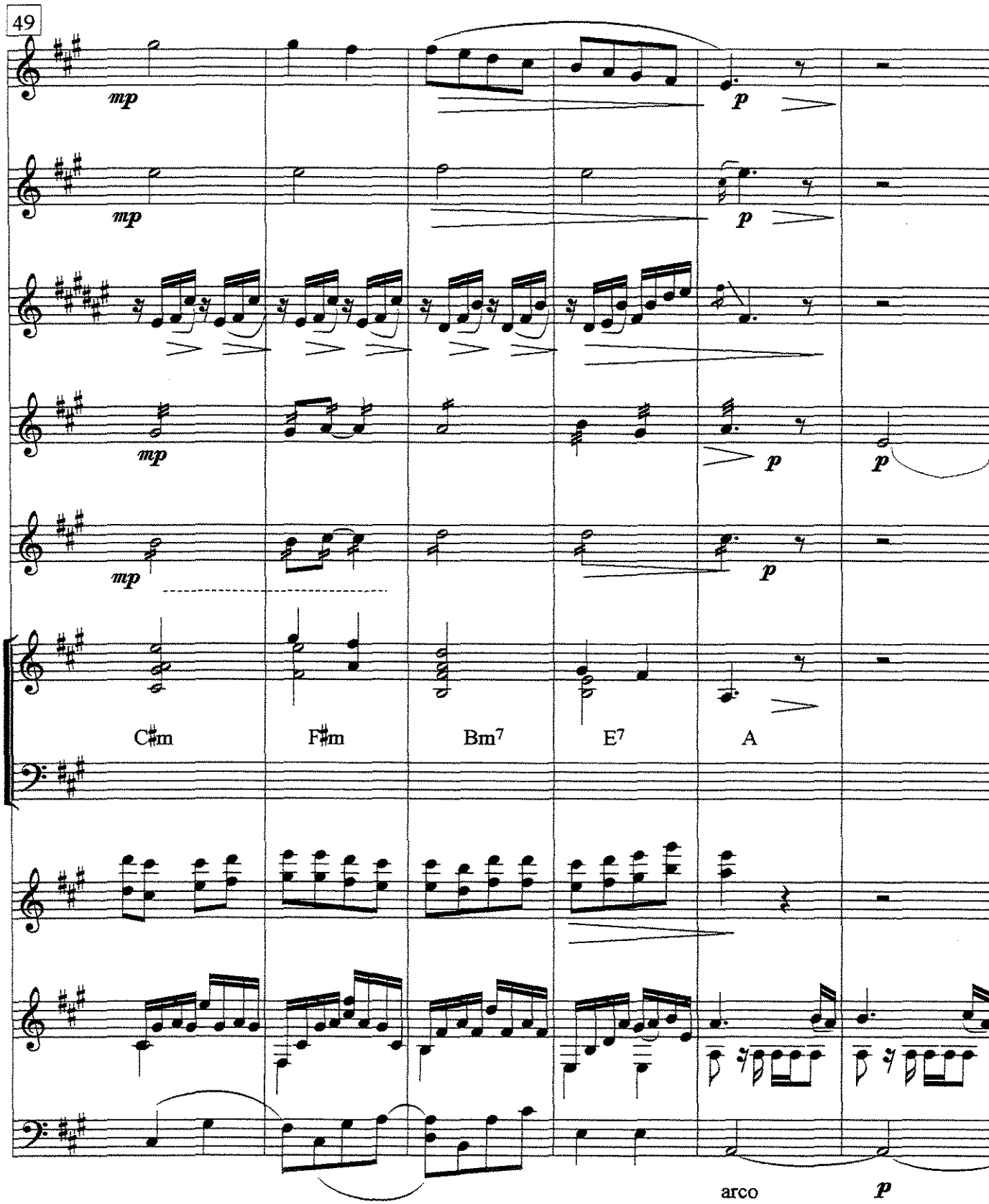

19
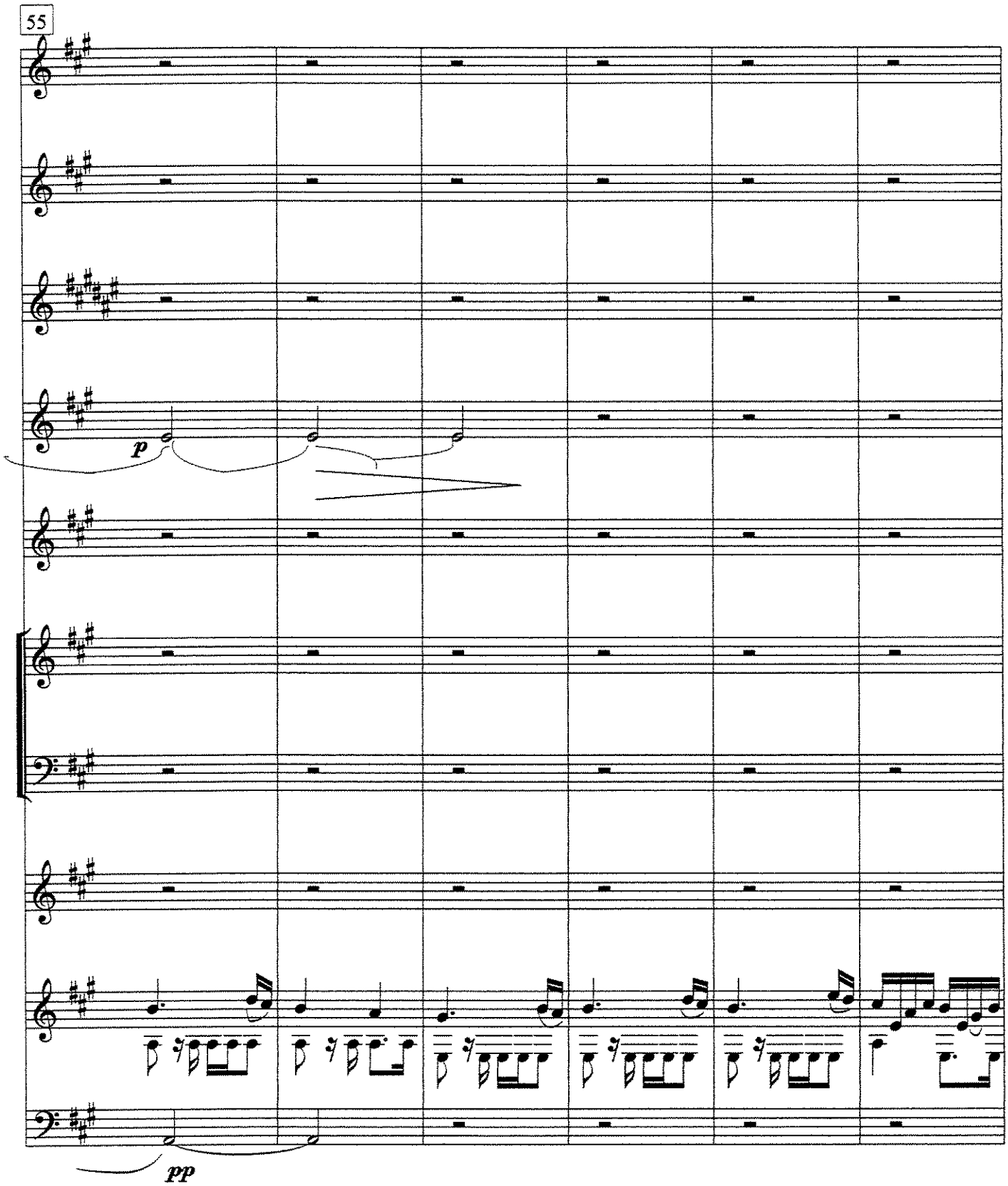

25
mp
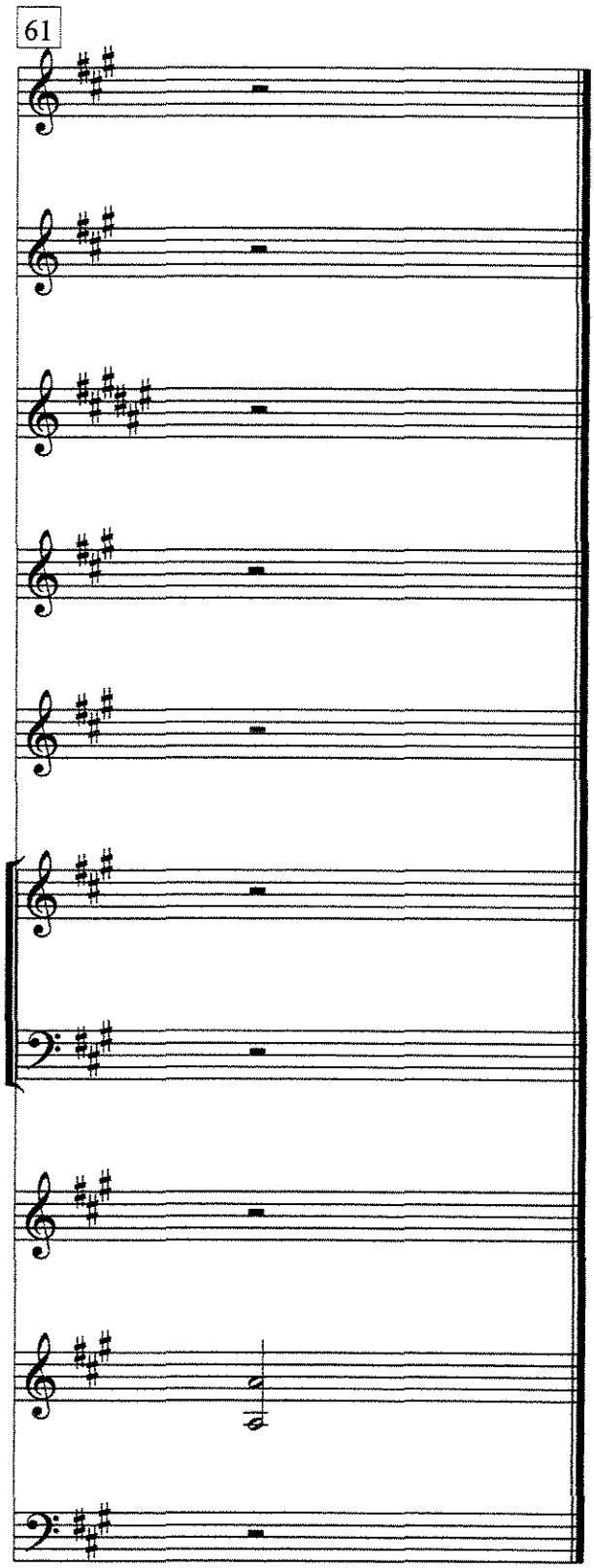

31


37
mf
mf
p
p
tremo
lo
mp
p
sempre
D
E7
C♯m
F♯m
pizz...
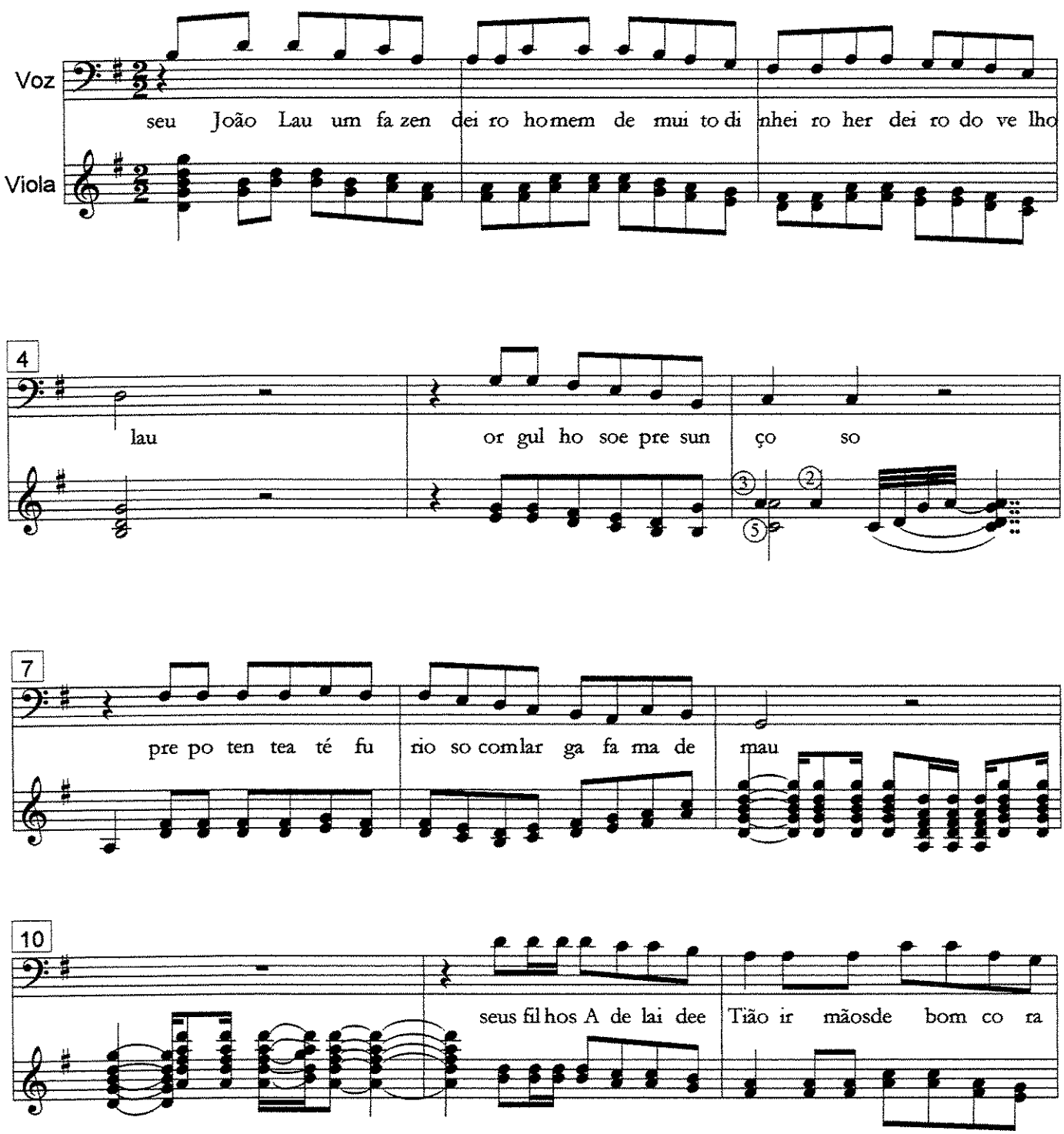

43
pp
mp
p
sempre
Bm
E7
A
A7
D
E7
mf


49
mp
p
C♯m
F♯m
Bm7
E7
A
arco
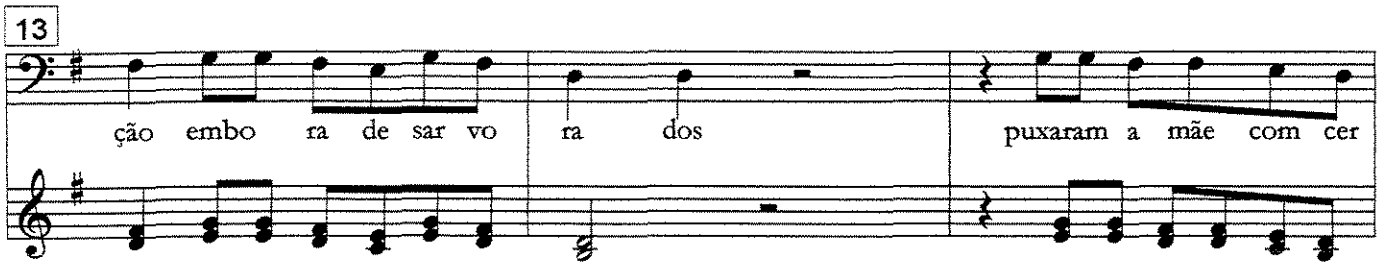

55
p
pp
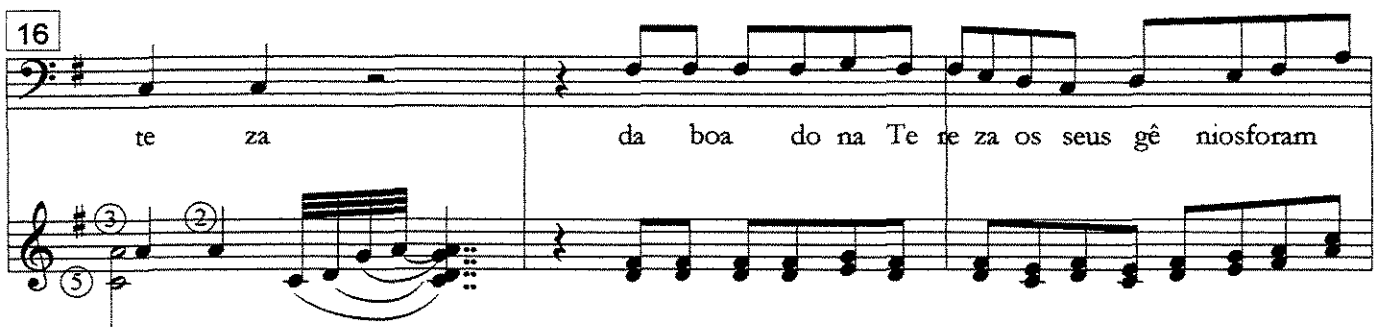

61

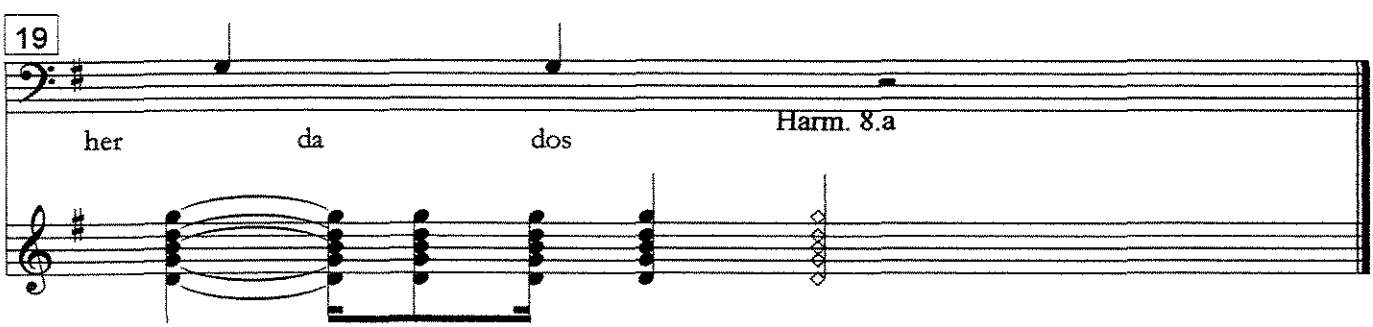
Narrador B
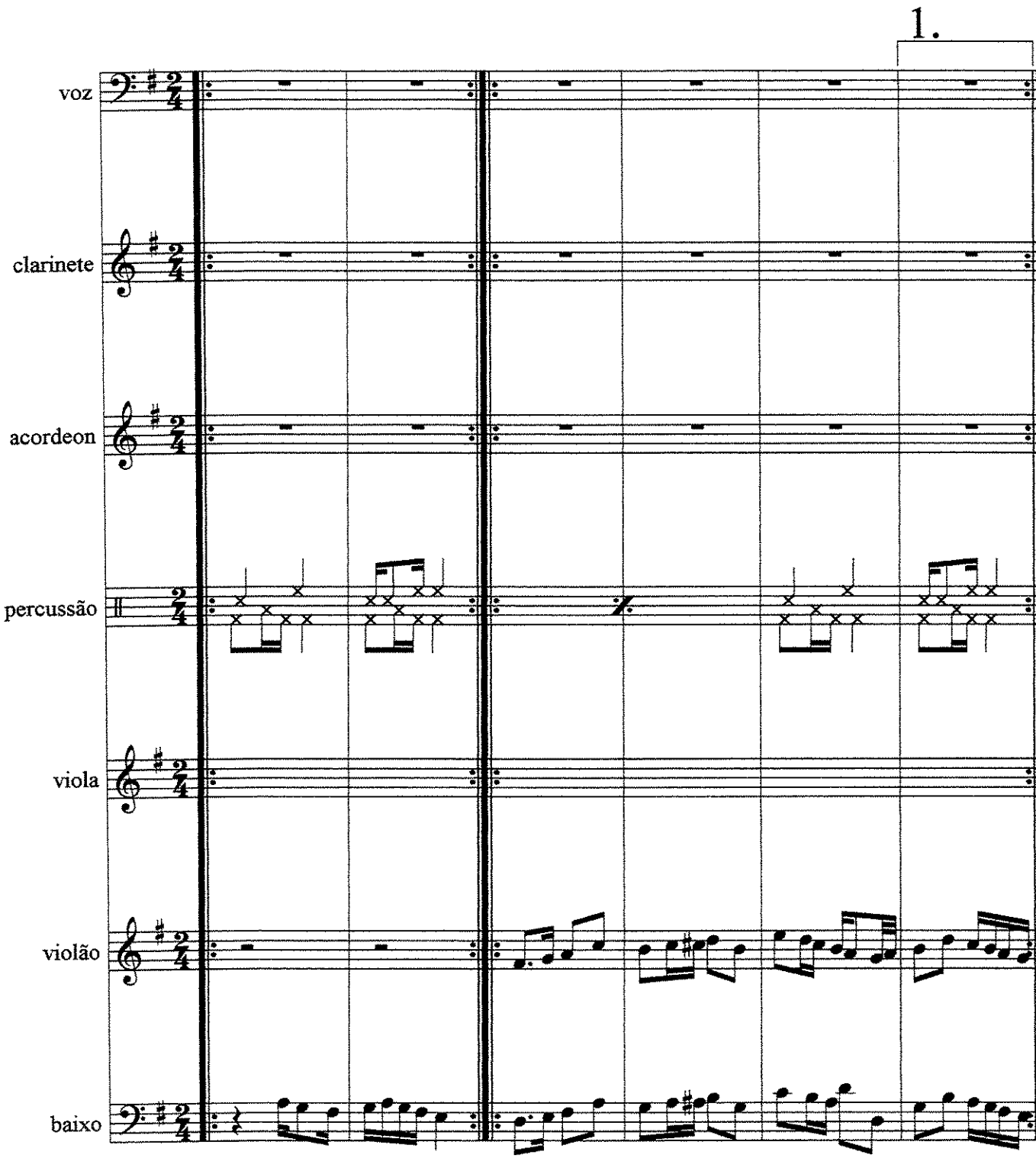


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
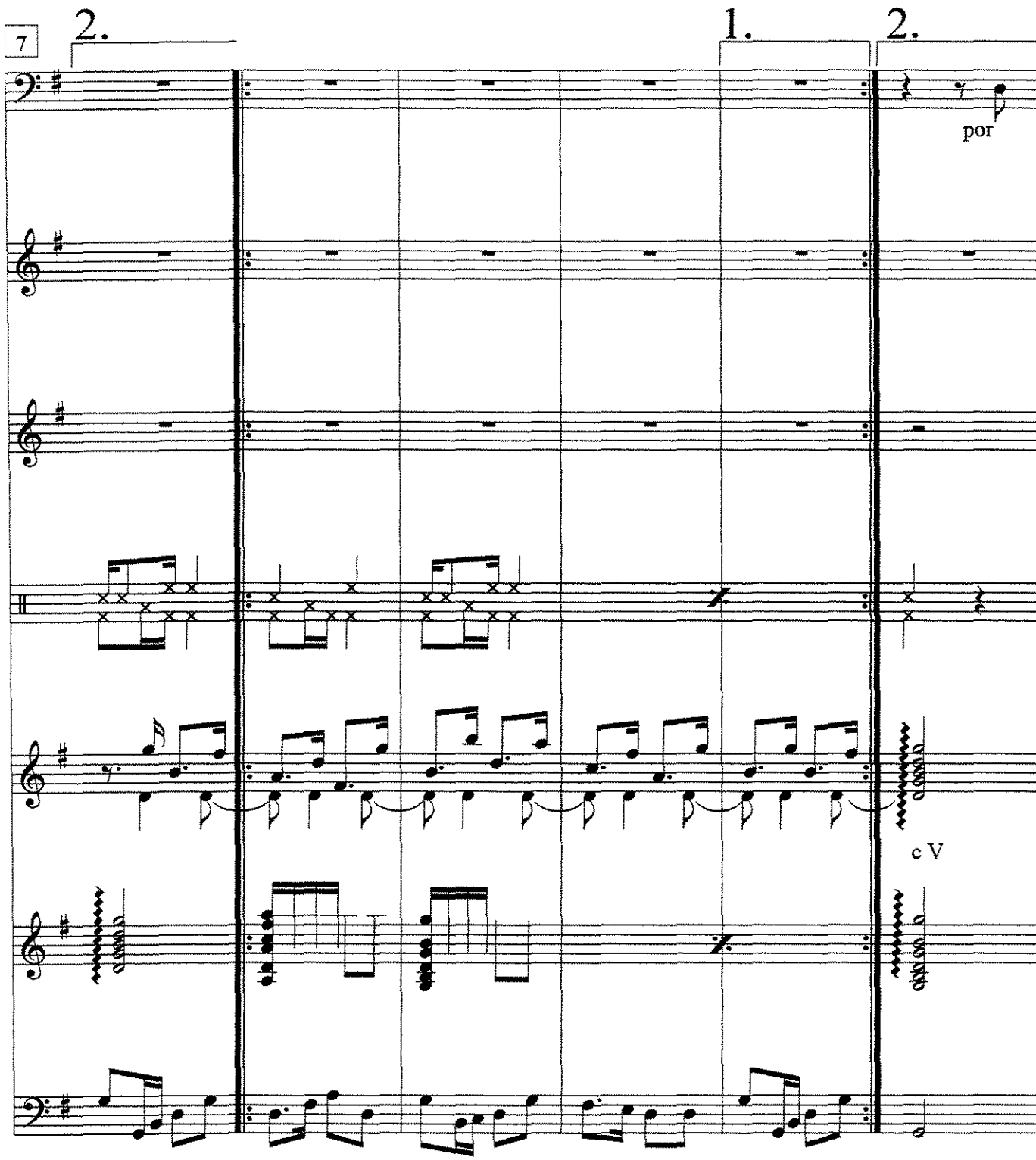

13
ção embo ra de sar vo ra dos puxaram a mãe com cer


16
te za da boa do na Te ze za os seus gê niosforam
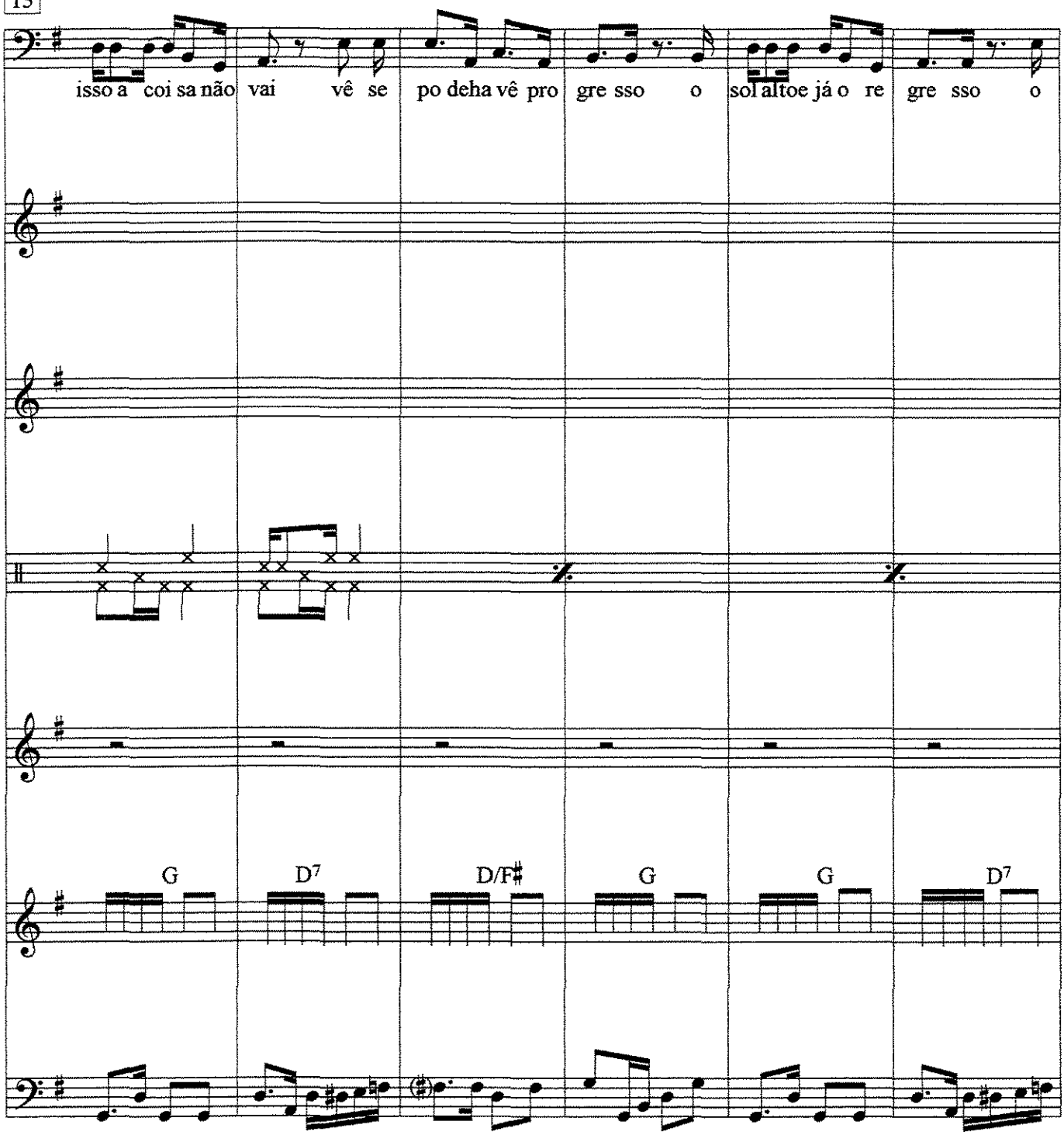

19
her da dos
Harm. 8.a
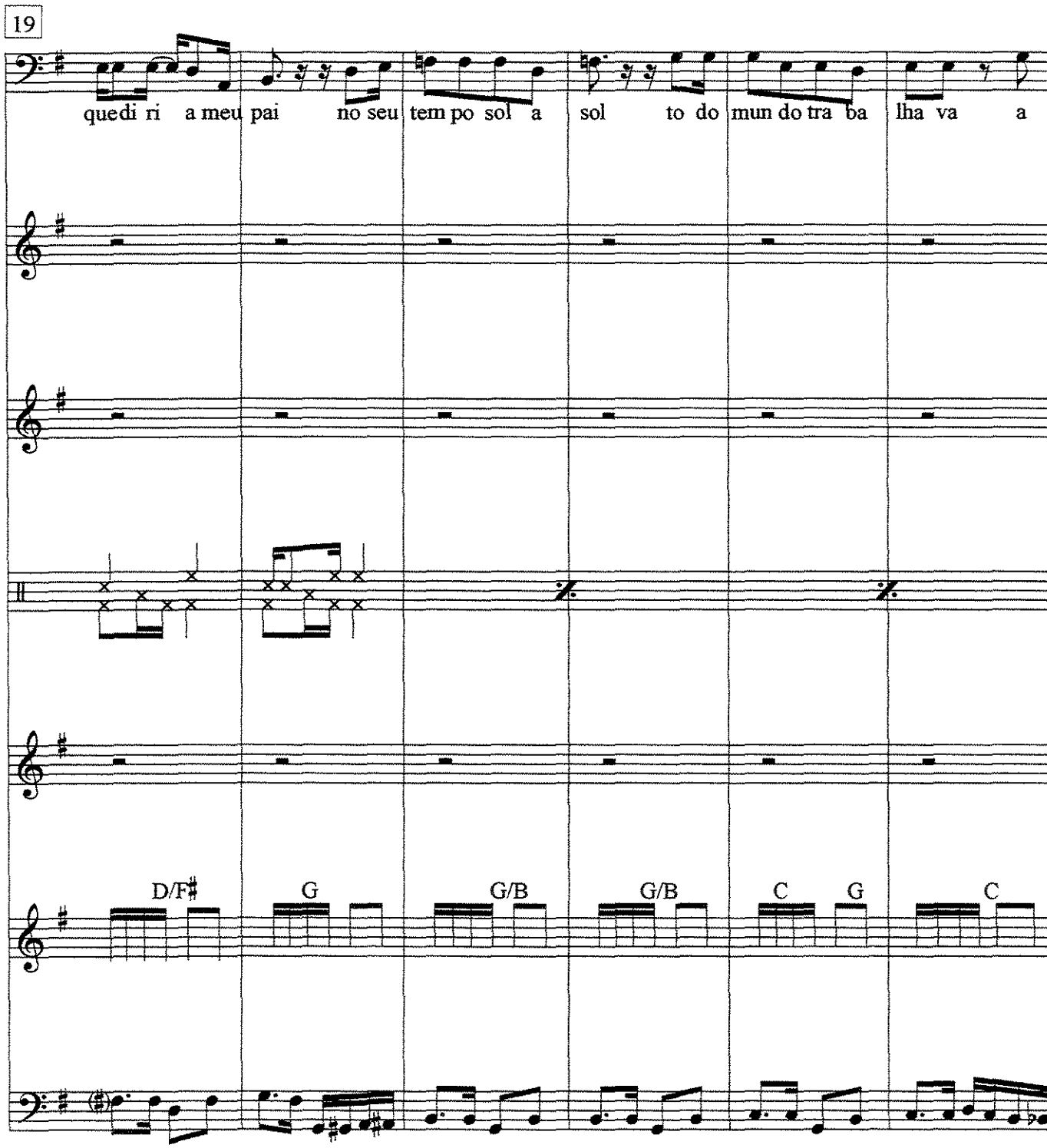
JOÃO LAU
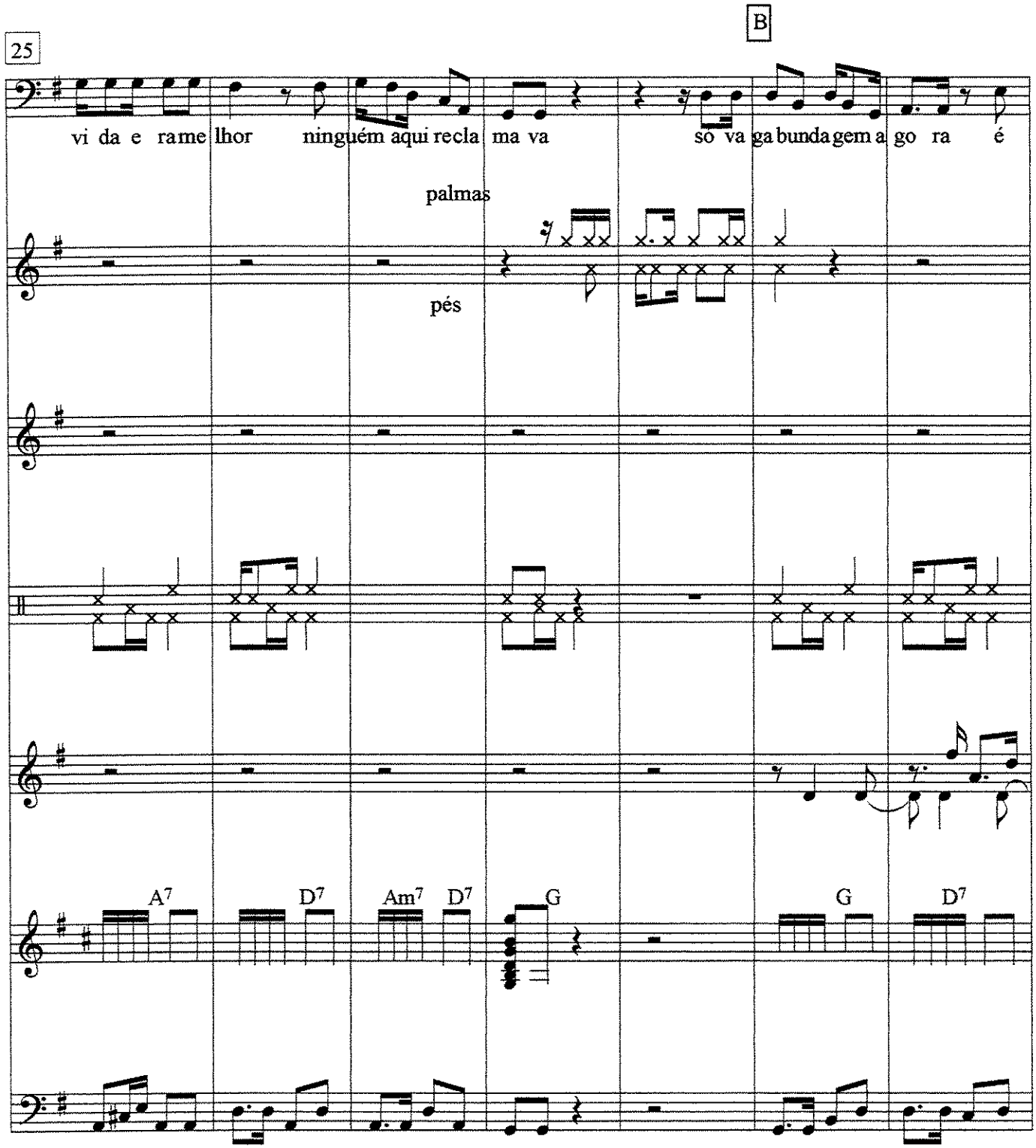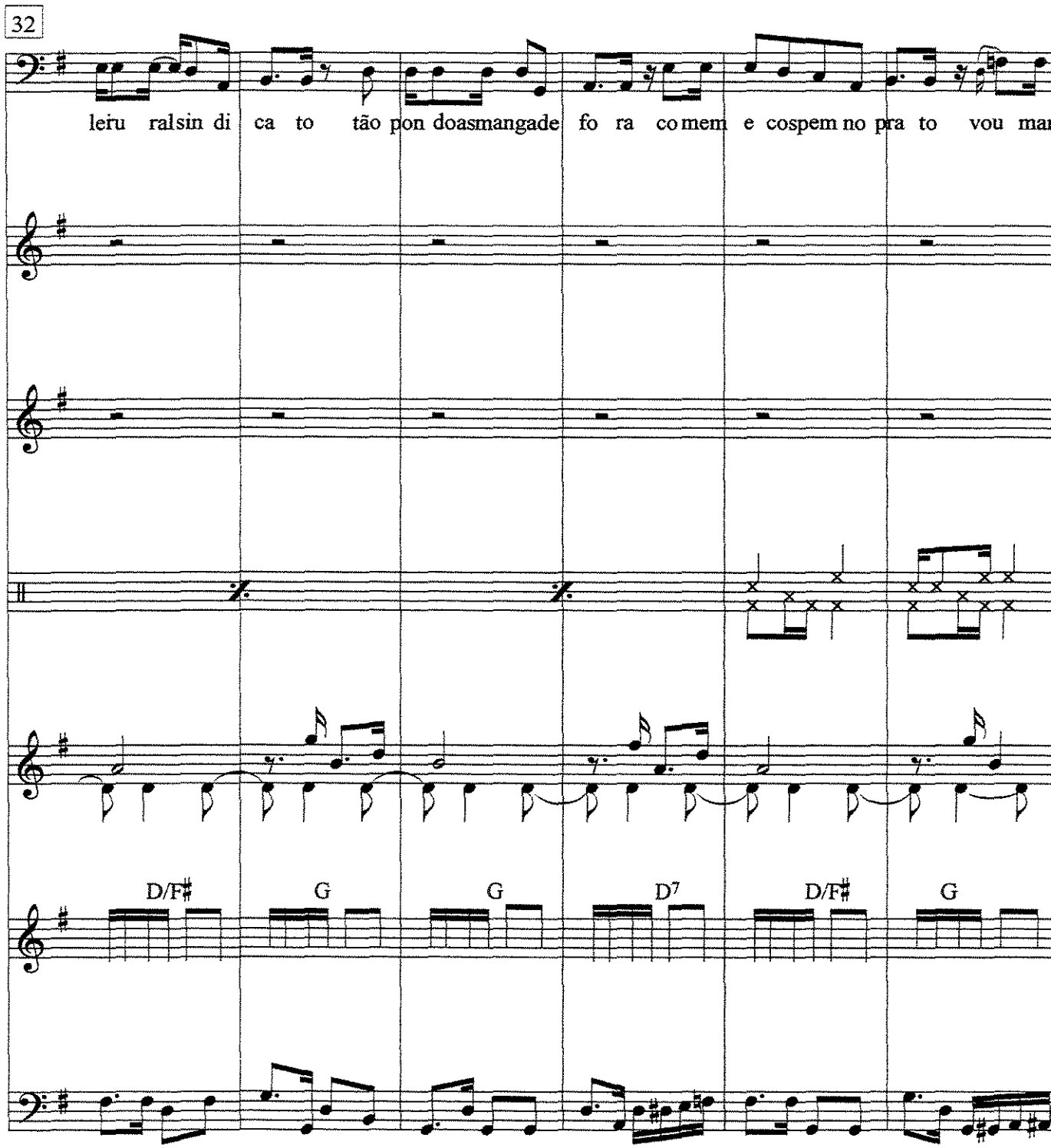



7
2.
1.
2.
por
c V

13
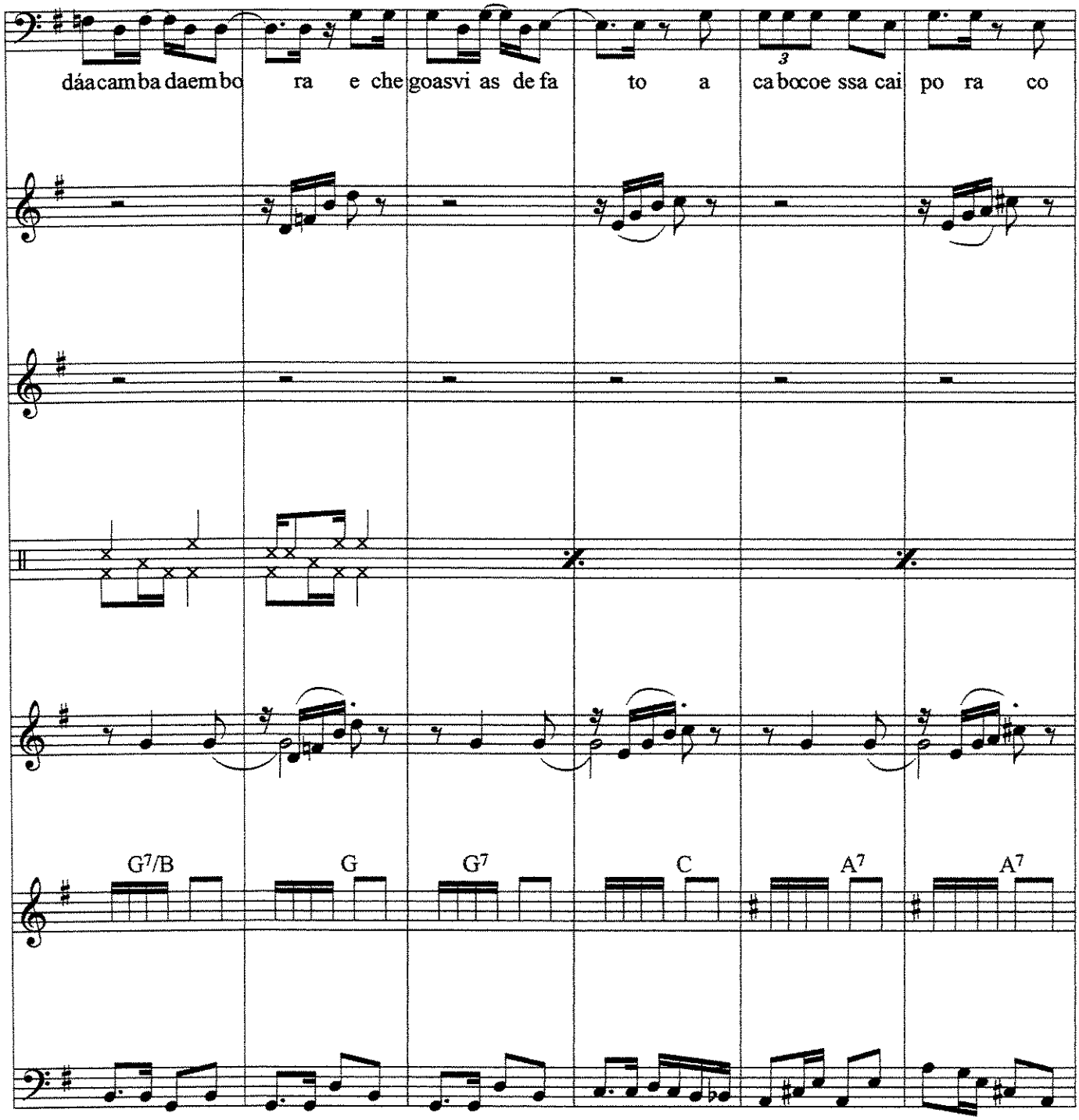

isso a coi sa não vai vê se po deha vê pro gre sso o sol altoe já o re gre sso o
G
D7
D/F♯
G
G
D7
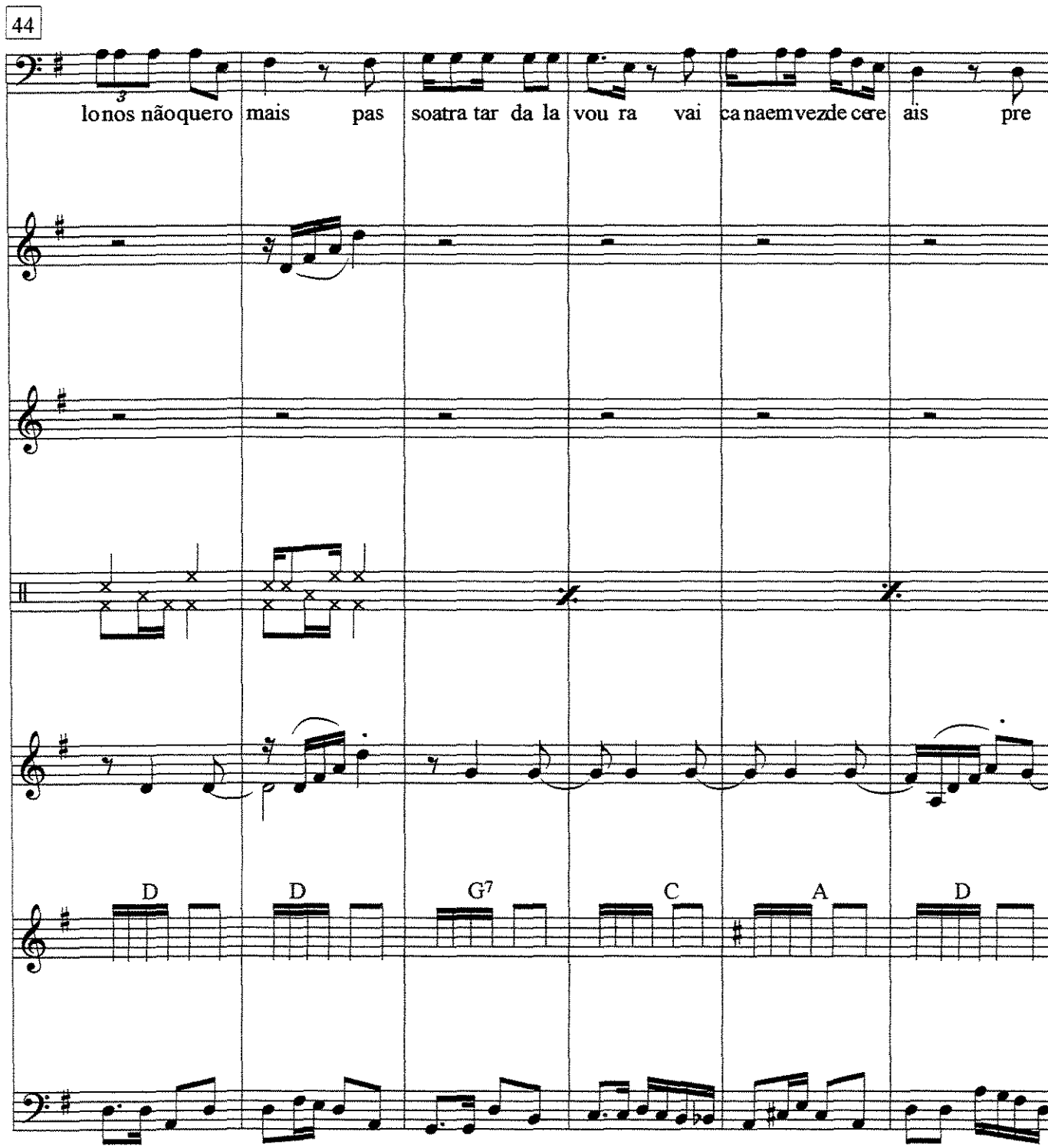

19
quedi ri a meu pai no seu tem po sol a sol to do mun do tra ba lha va a
D/F♯
G
G/B
G/B
C
G
C
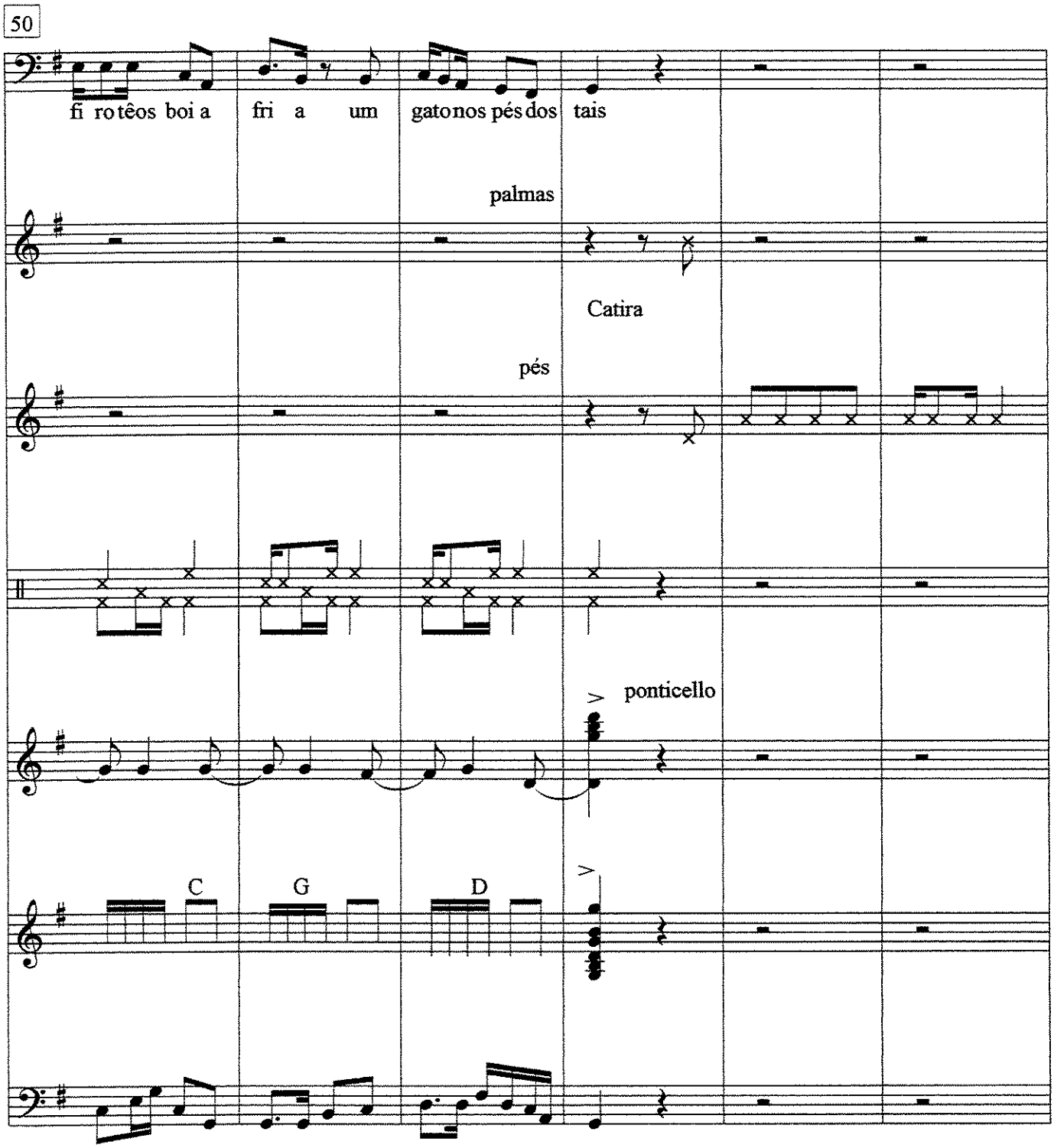

25
B
vi da e ra me lhor ninguém aqui recla ma va só va ga bunda gem a go ra é
palmas
pés
A7
D7
Am7
D7
G
G
D7
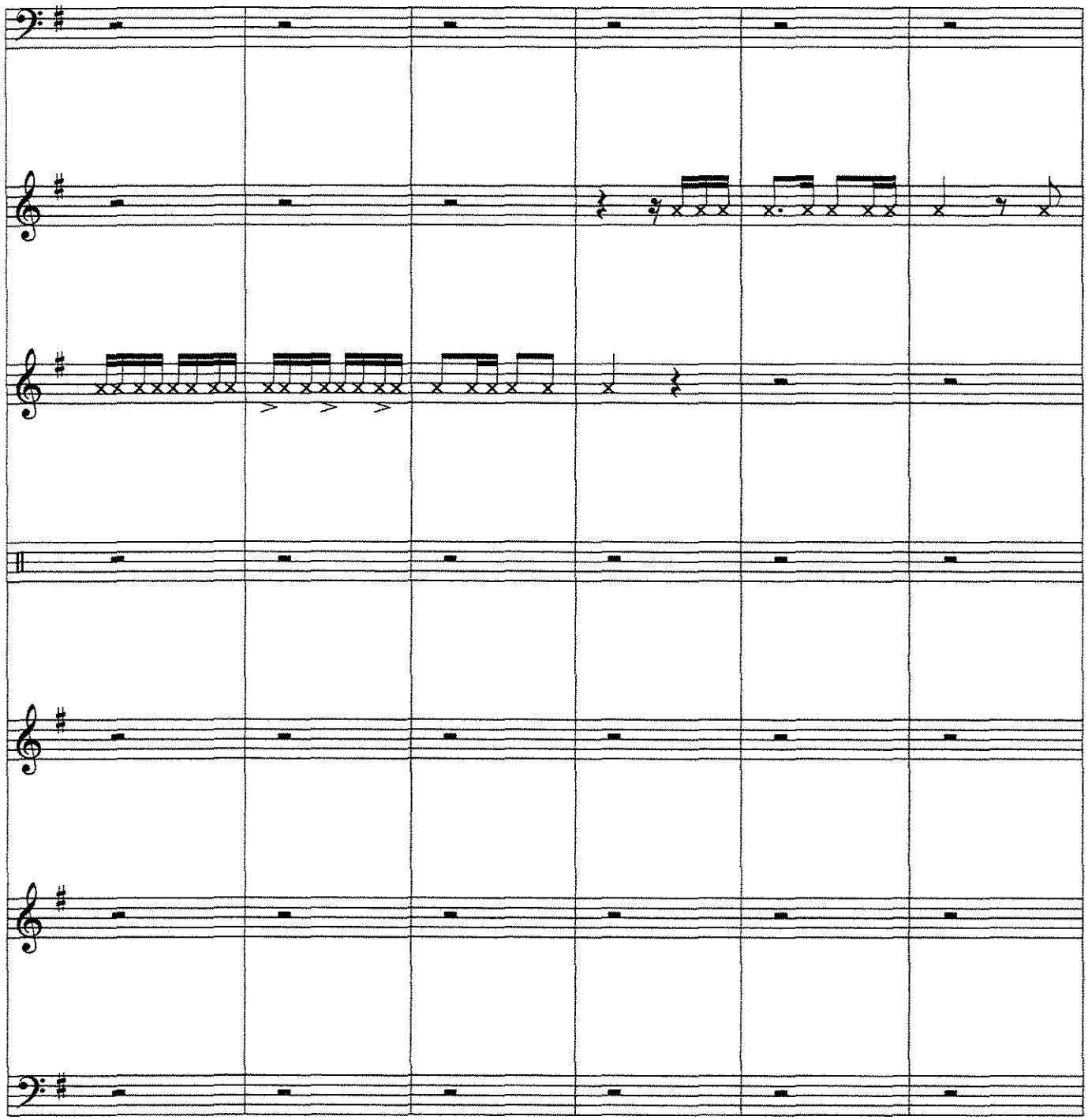

32
leru ralsin di ca to tão pon doasmangade fo ra co mem e cospem no pra to vou man
D/F♯
G
G
D7
D/F♯
G
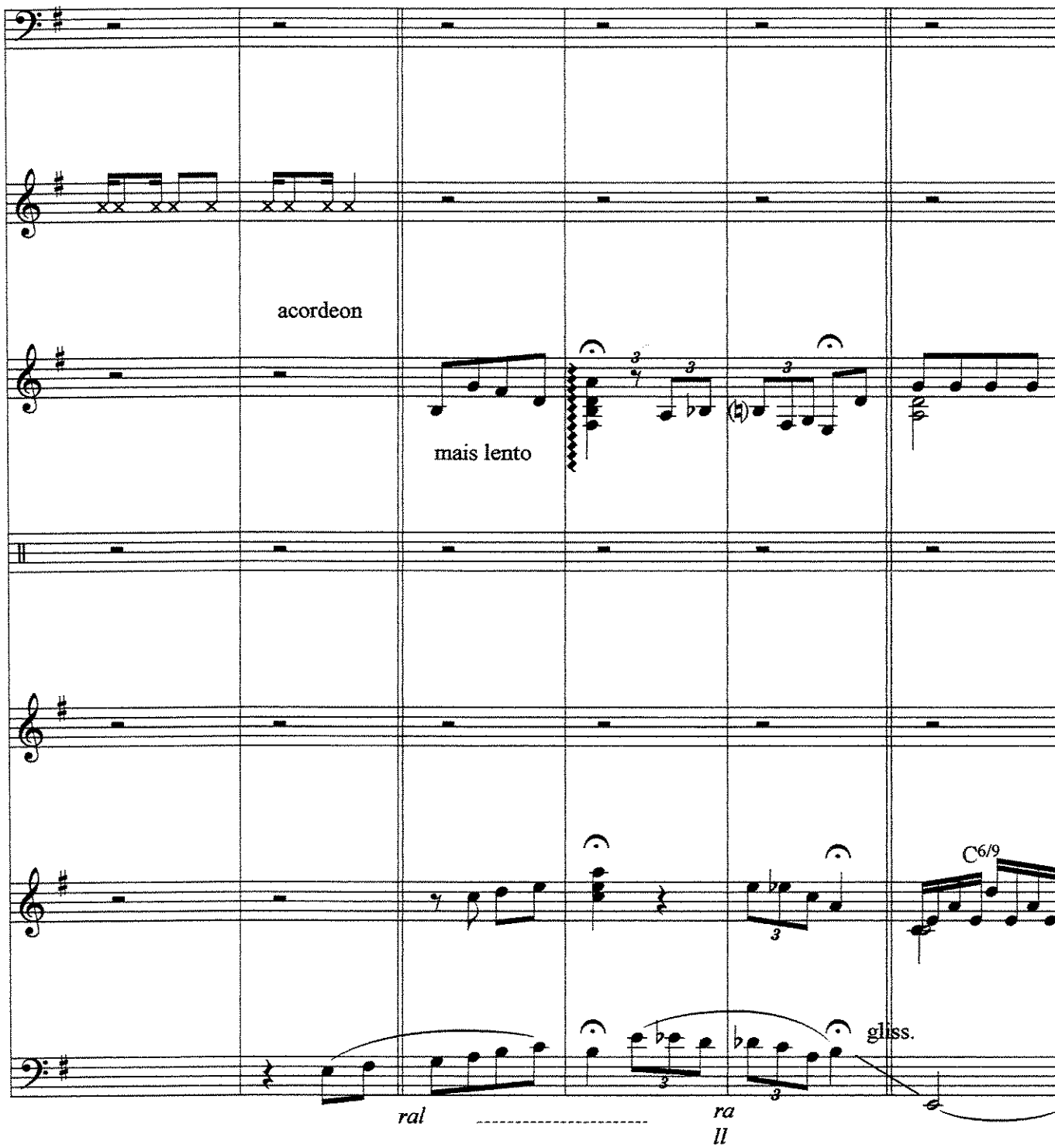
38
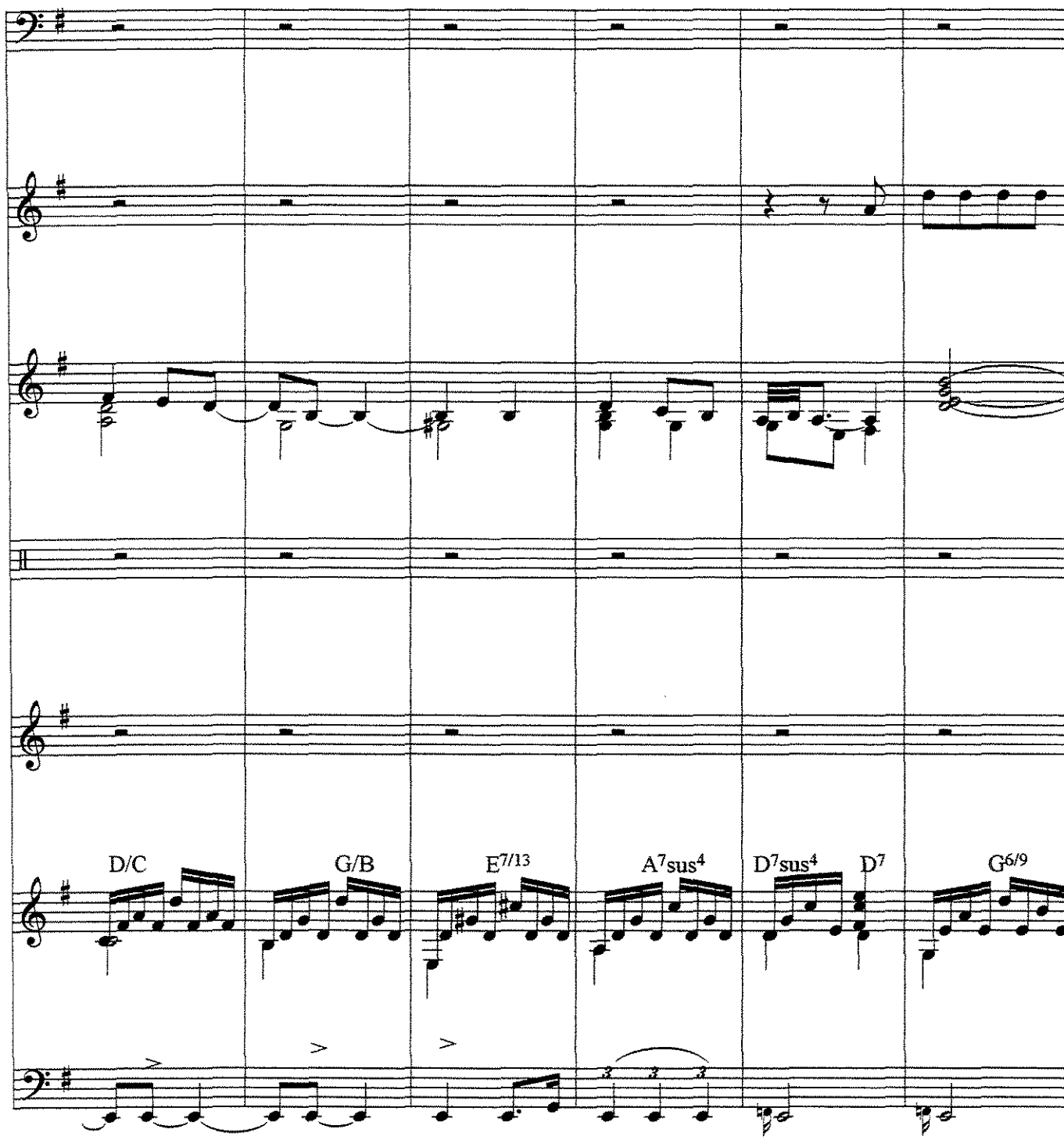

dáacamba daembo ra e chegoasvi as de fa to a cabocoe ssa cai po ra co
G7/B
G
G7
C
A7
A7
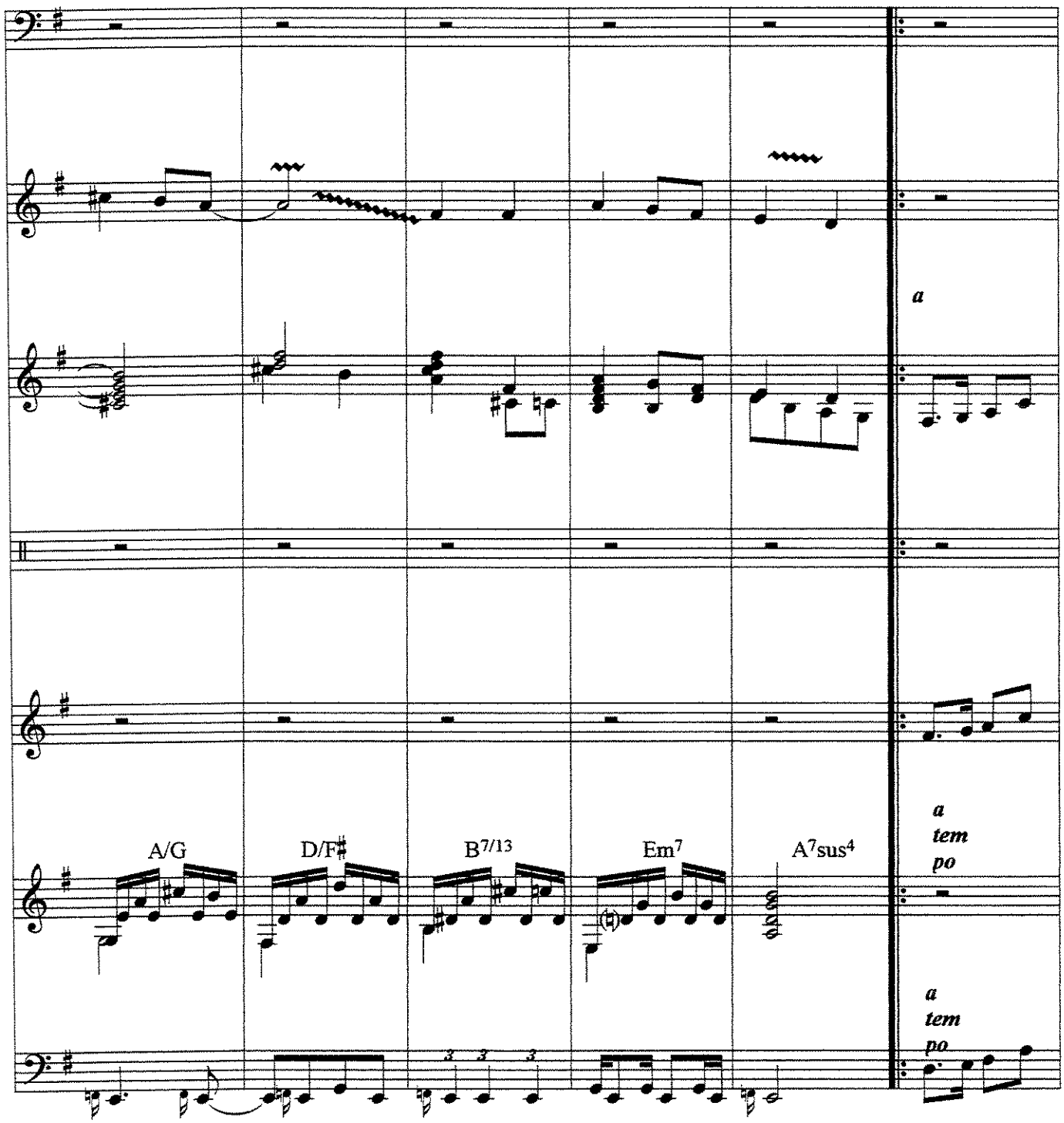

44
lonos nãoquero mais pas soatra tar da la vou ra vai ca naemvezde cere ais pre
D
D
G7
C
A
D
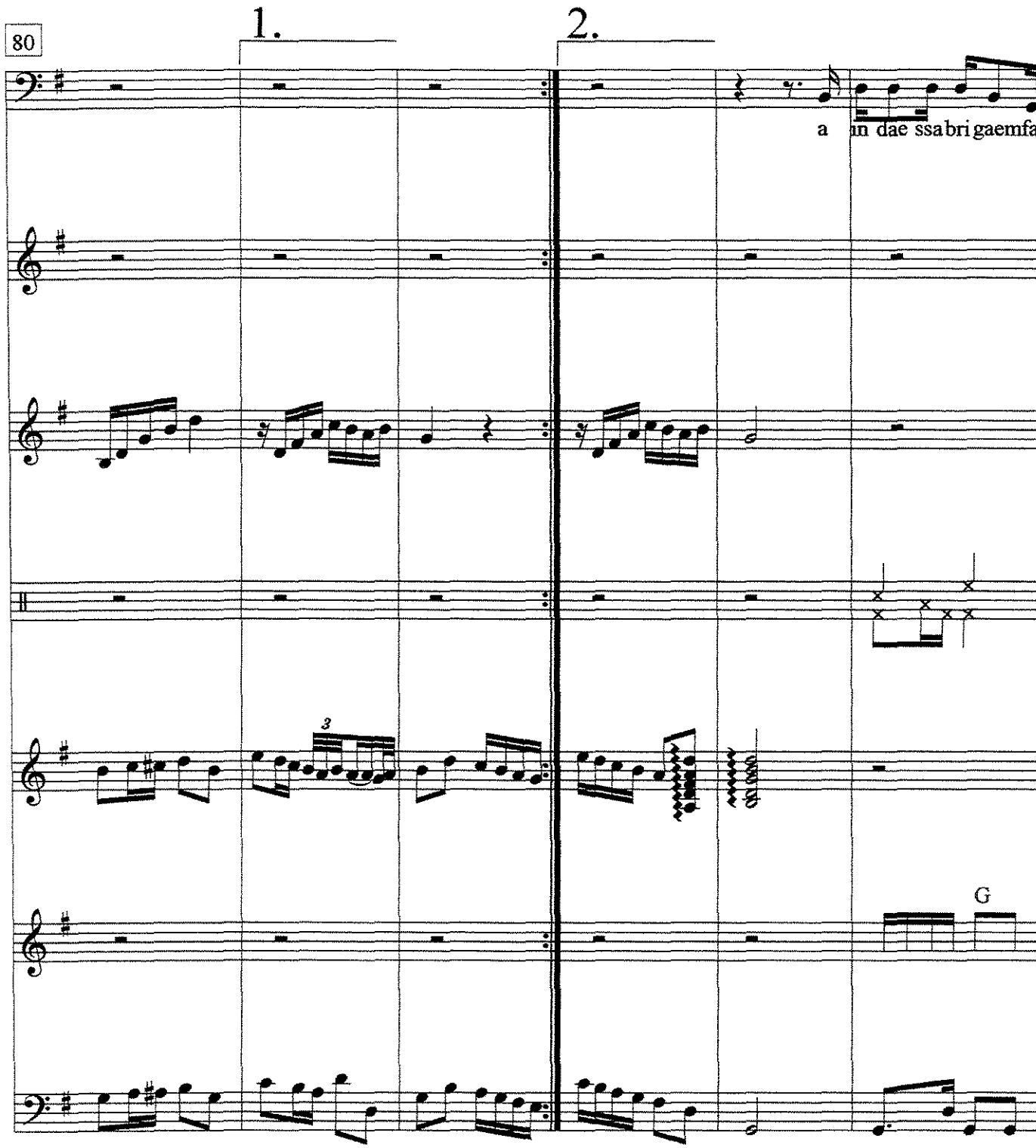

50
fi ro tê os boi a fri a um gato nos pés dos tais
palmas
Catira
pés
ponticello
C
G
D
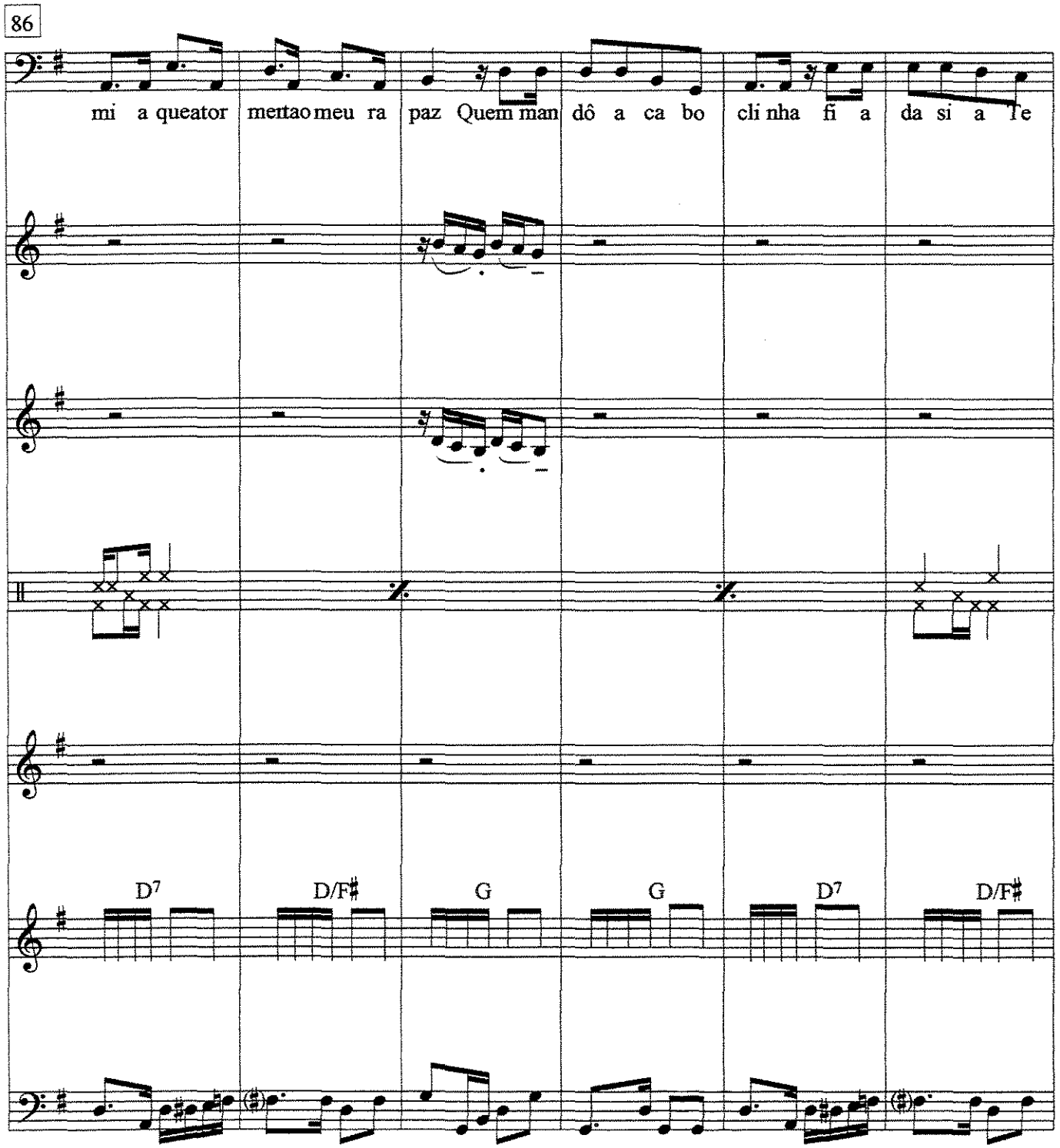

56
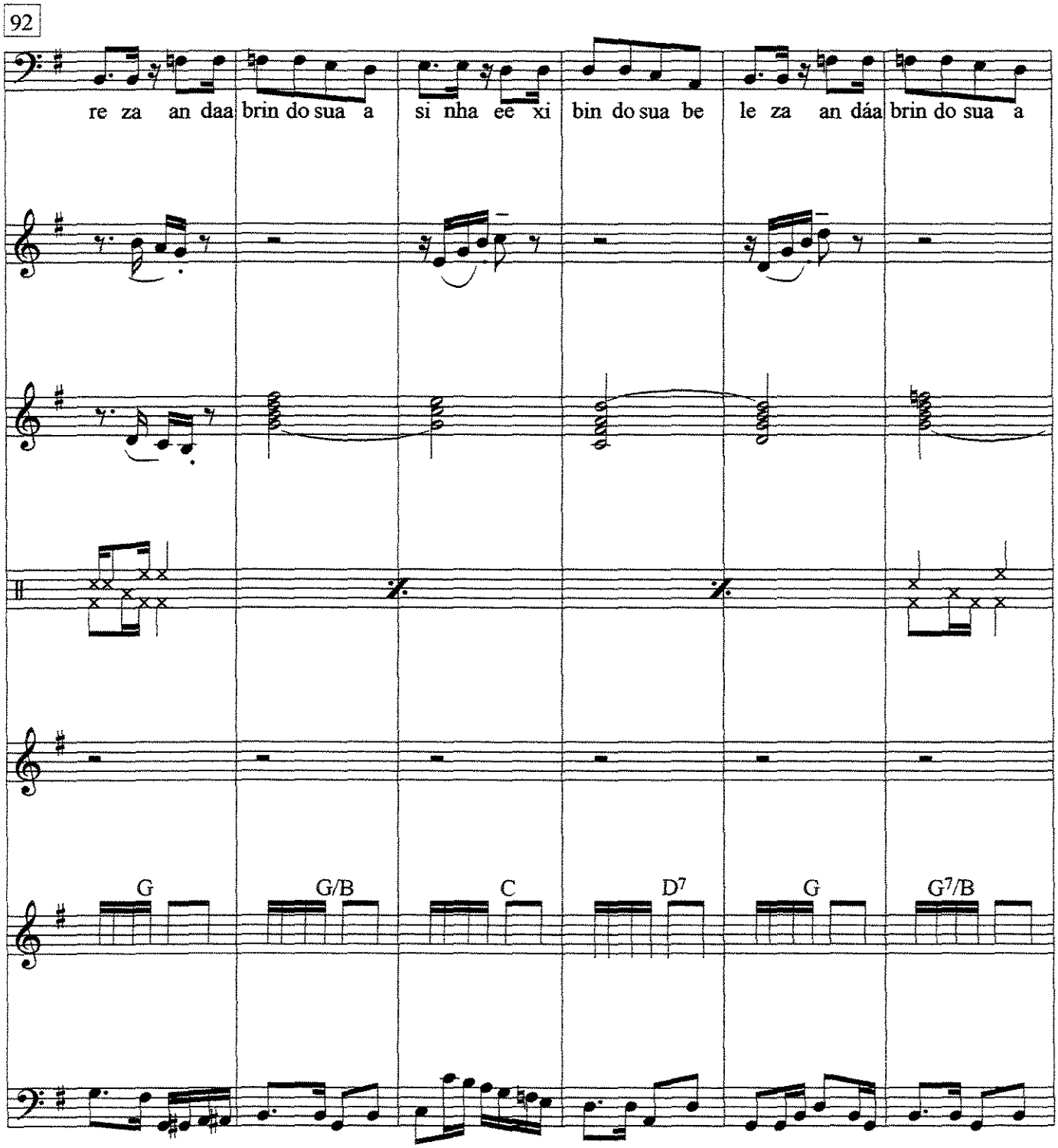

62
acordeon
mais lento
C6/9
gliss.
ral
ra
ll
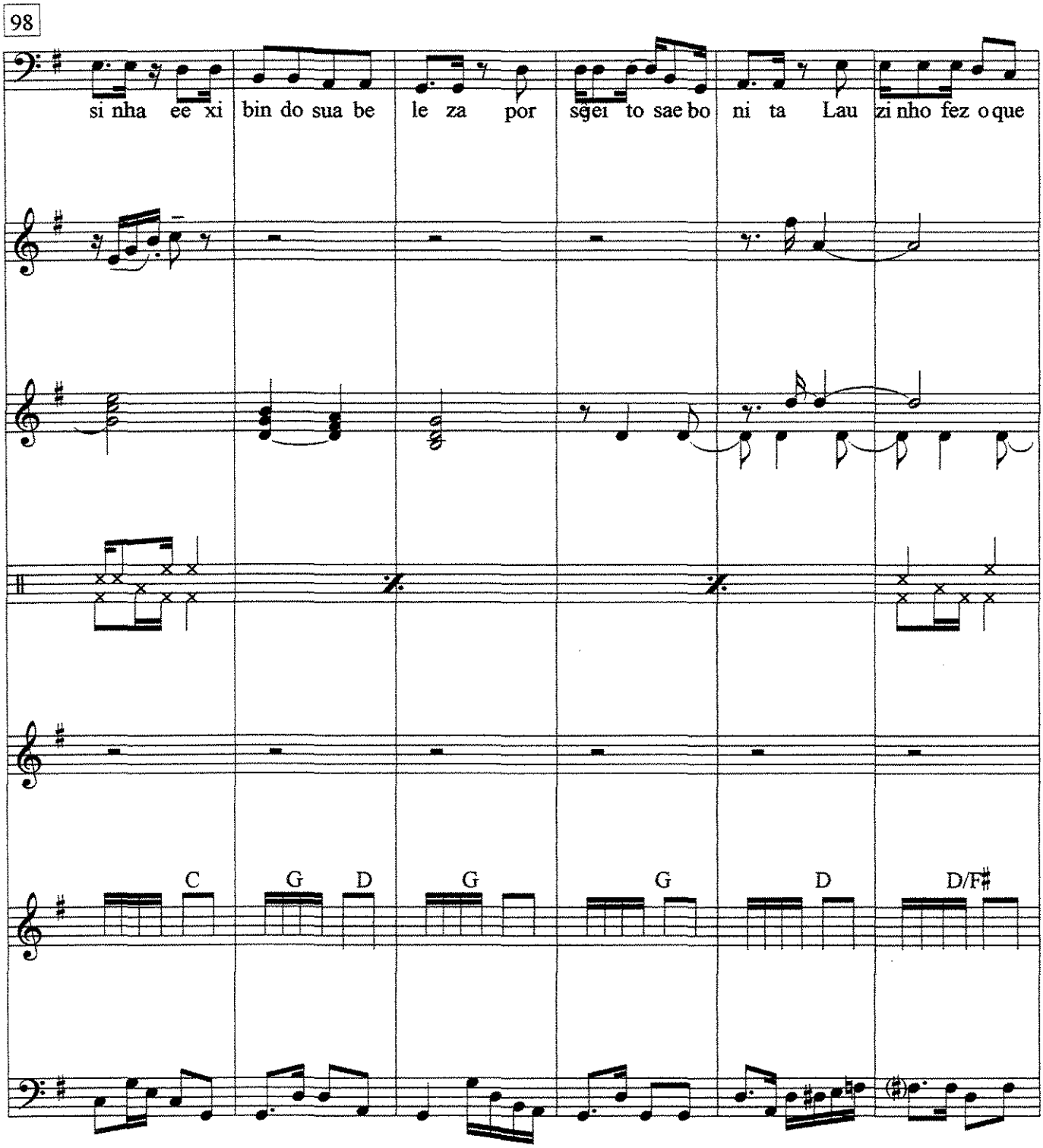

68
D/C
G/B
E7/13
A7sus4
D7sus4
D7
G6/9
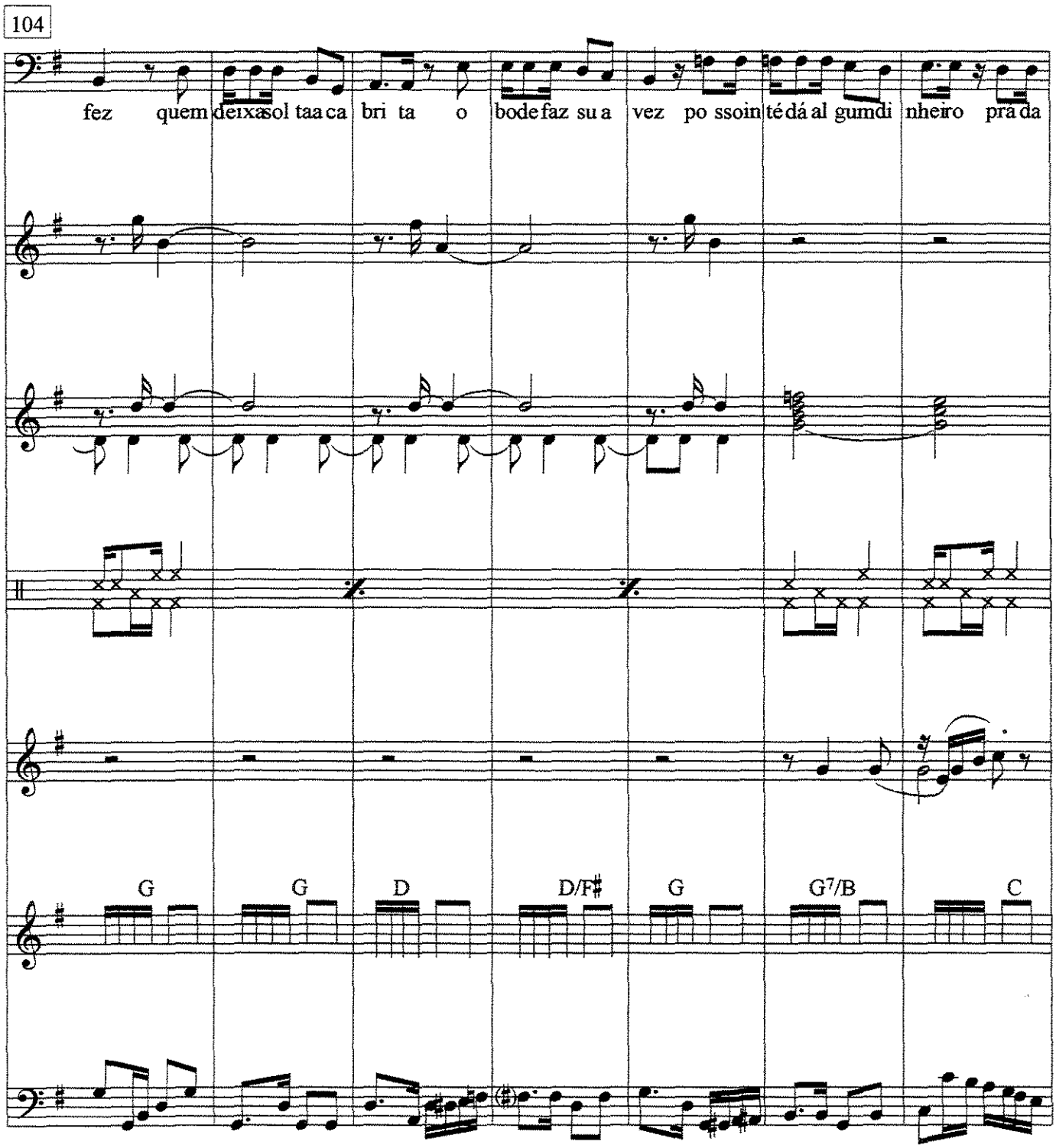

74
a
A/G
D/F♯
B7/13
Em7
A7sus4
a tem po
a tem po
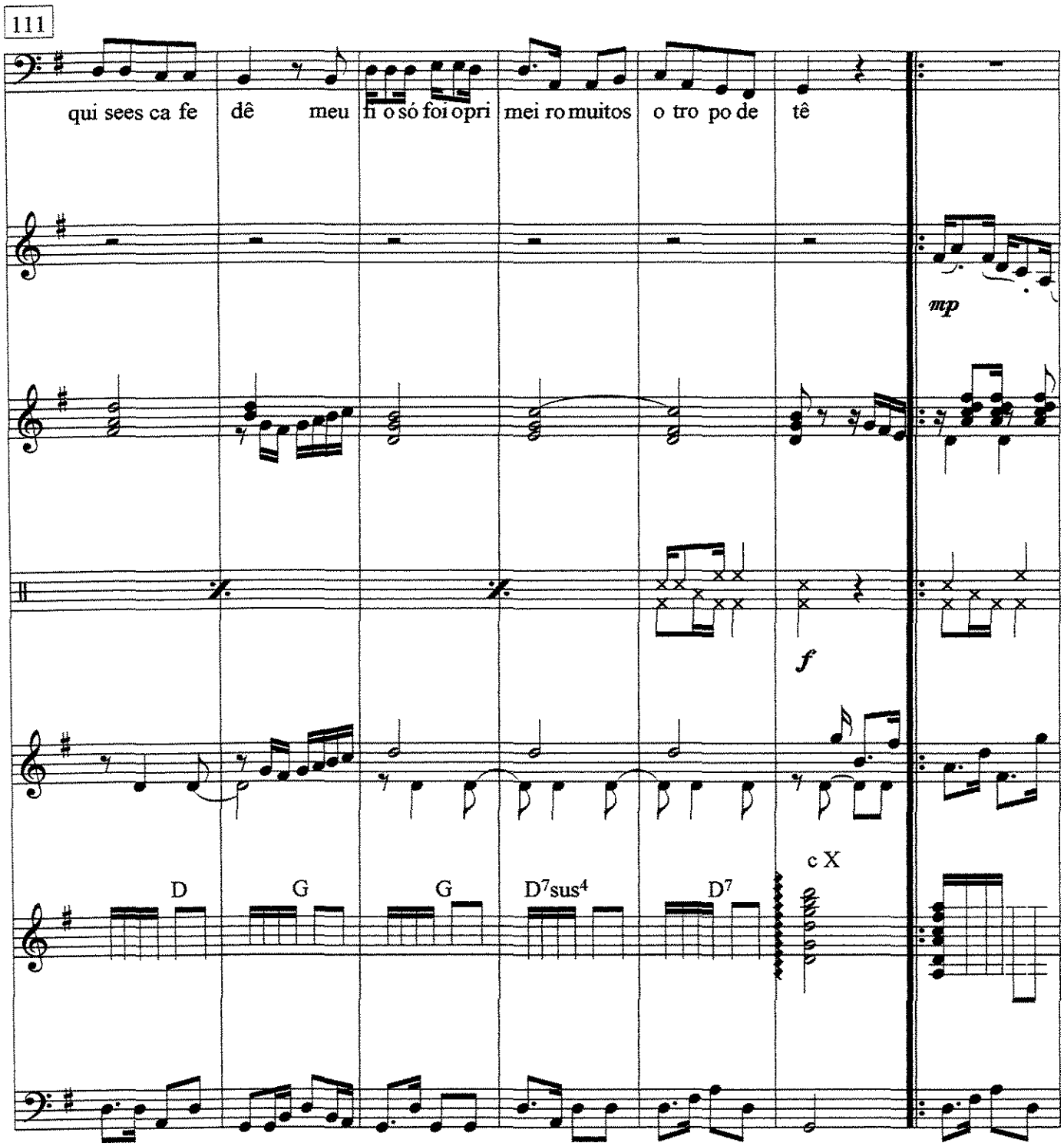

80
1.
2.
a in dae ssa bri gaem fa
3
G
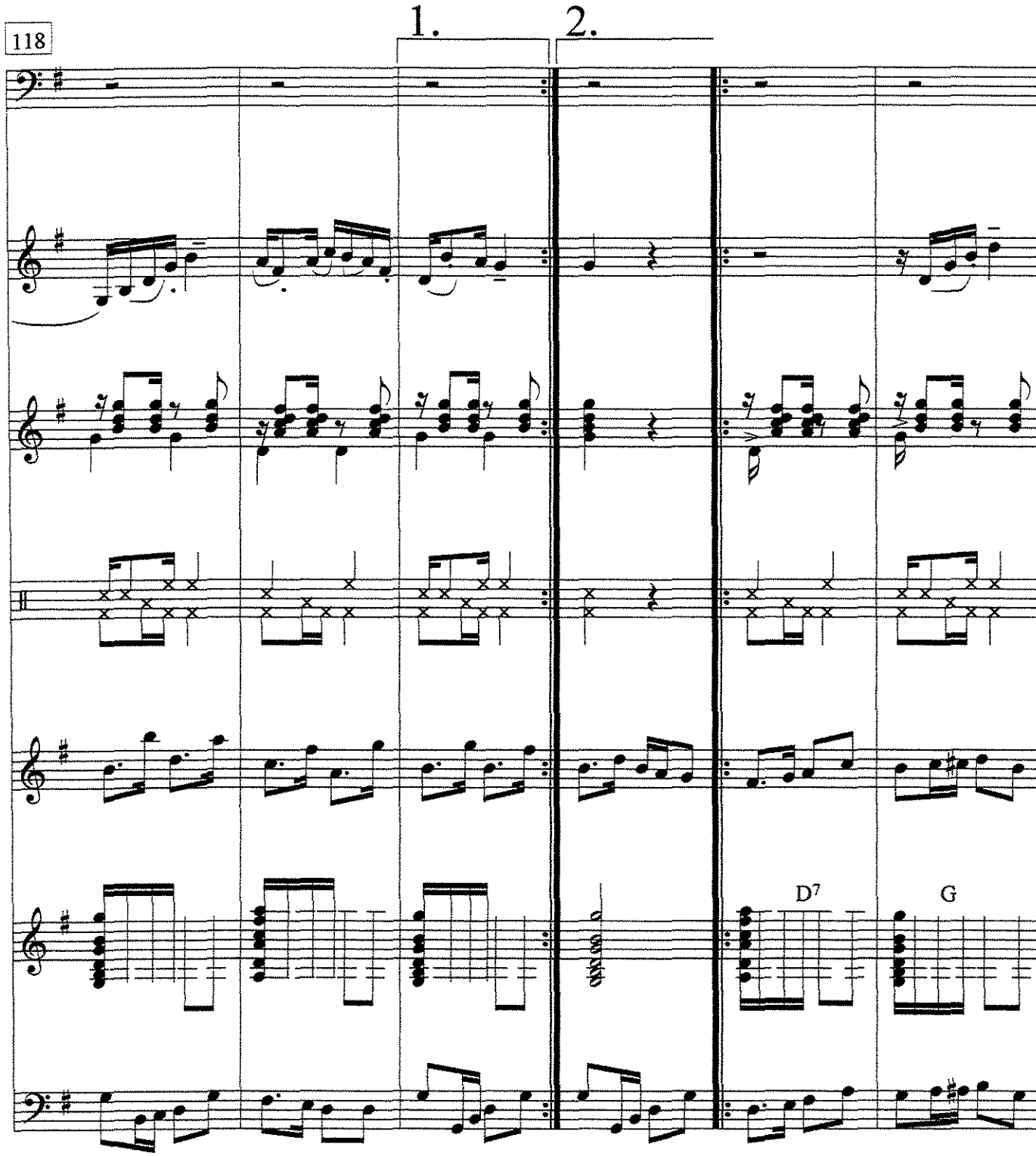

86
mi a queator mertao meu ra paz Quem man dô a ca bo cli nha fi a da si a Te
D7
D/F♯
G
G
D7
D/F♯
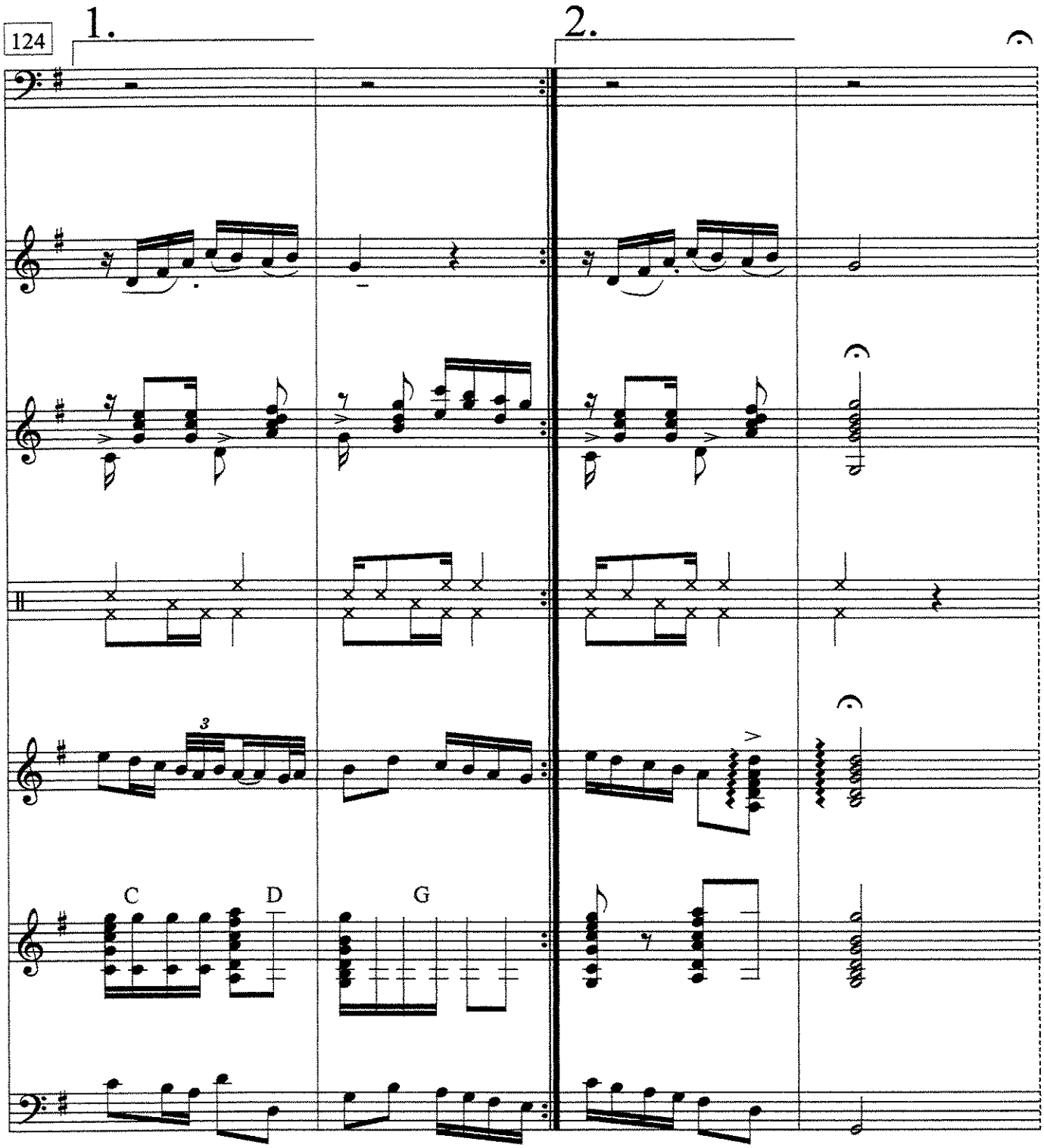

92
re za an daa brin do sua a
si nha ee xi bin do sua be
le za an dáa brin do sua a
G
G/B
C
D7
G
G7/B


98
si nha ee xi bin do sua be le za por sgei to sae bo ni ta Lau zi nho fez o que
C
G
D
G
G
D
D/F♯

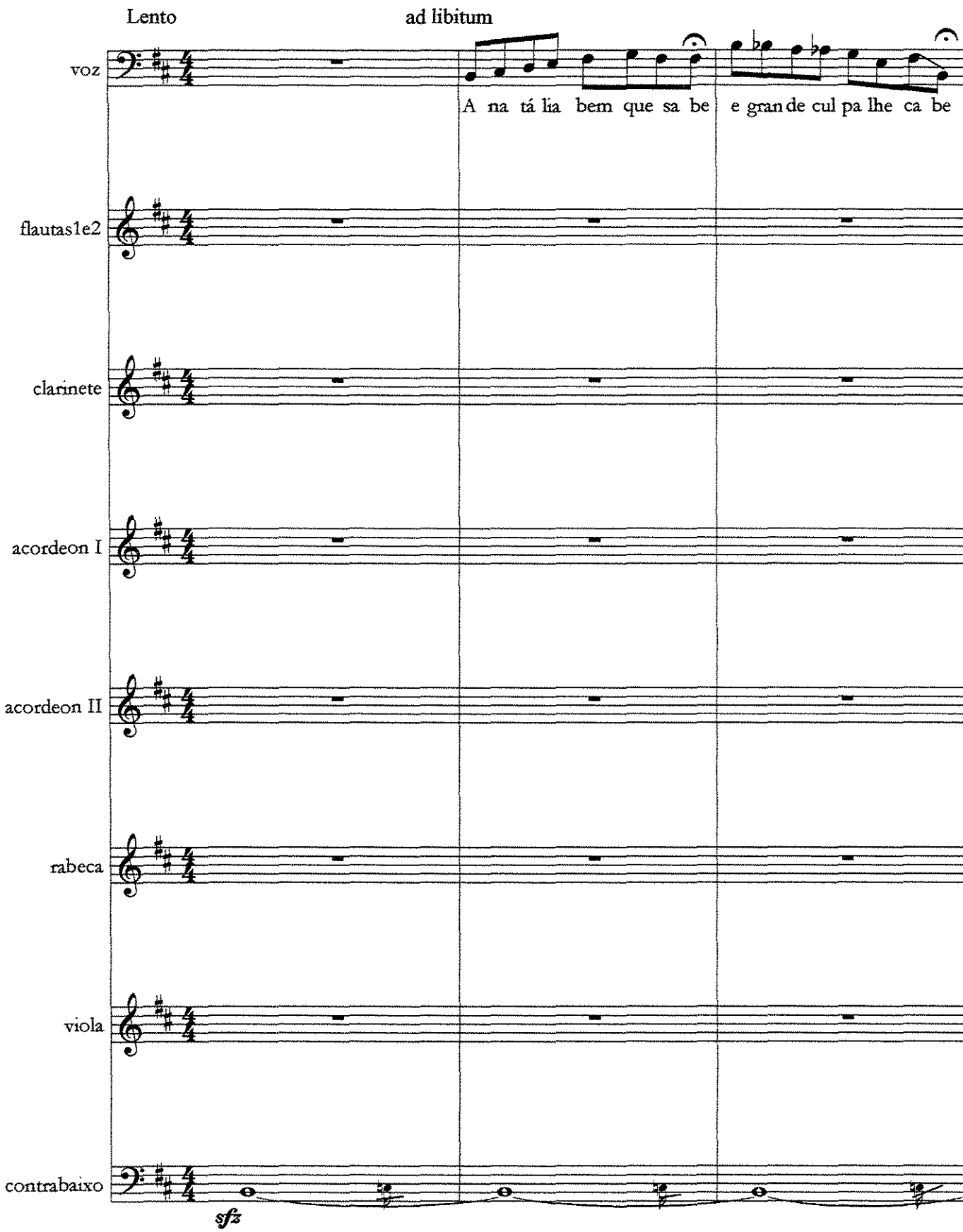

104
fez quem deixa sol taa ca bri ta o bode faz su a vez po ssoin té dá al gumdi nheiro pra da
G
G
D
D/F♯
G
G7/B
C

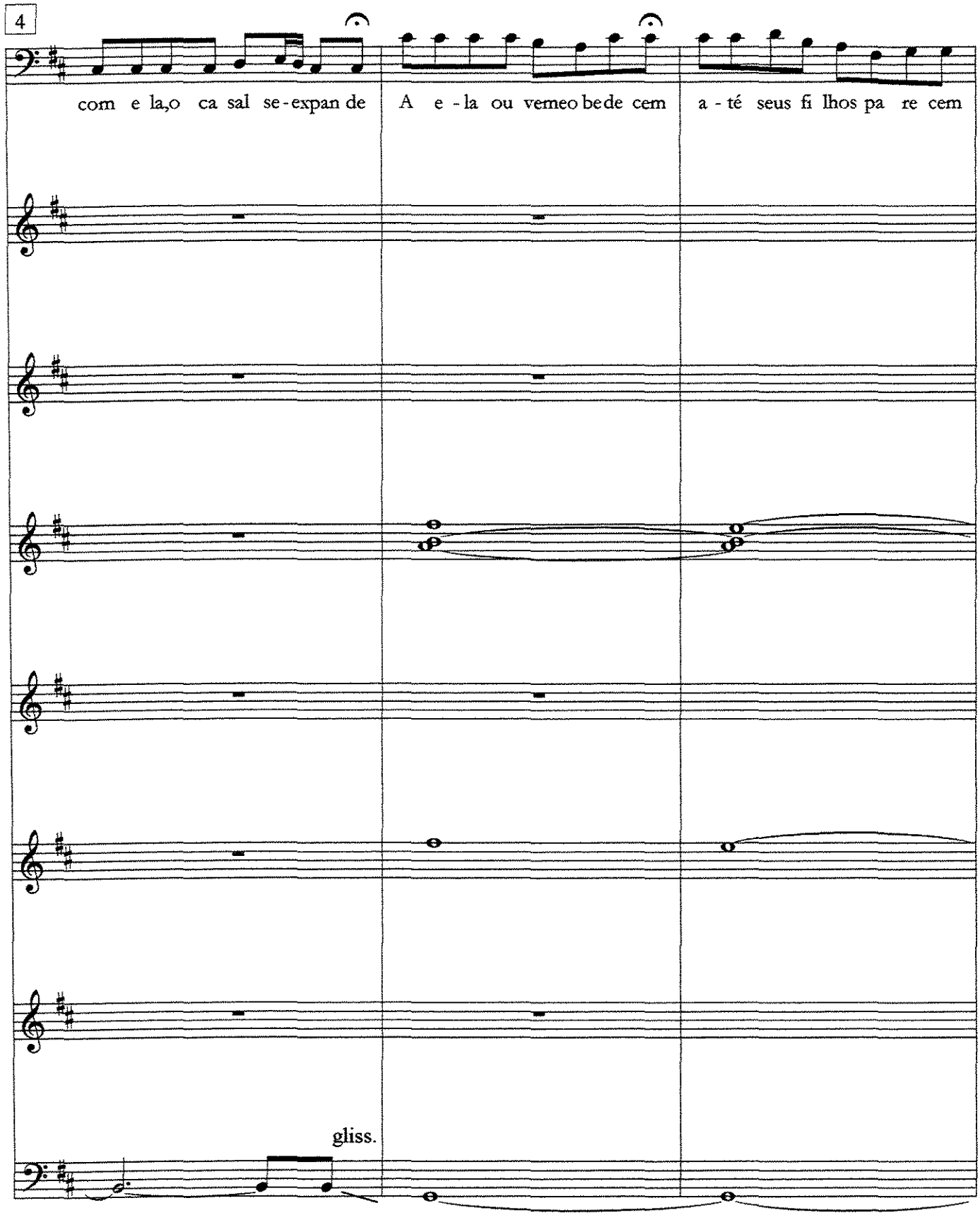

111
qui sees ca fe dê meu fi o só foi opri mei ro muitos o tro po de tê
mp
f
D
G
G
D7sus4
D7
c X
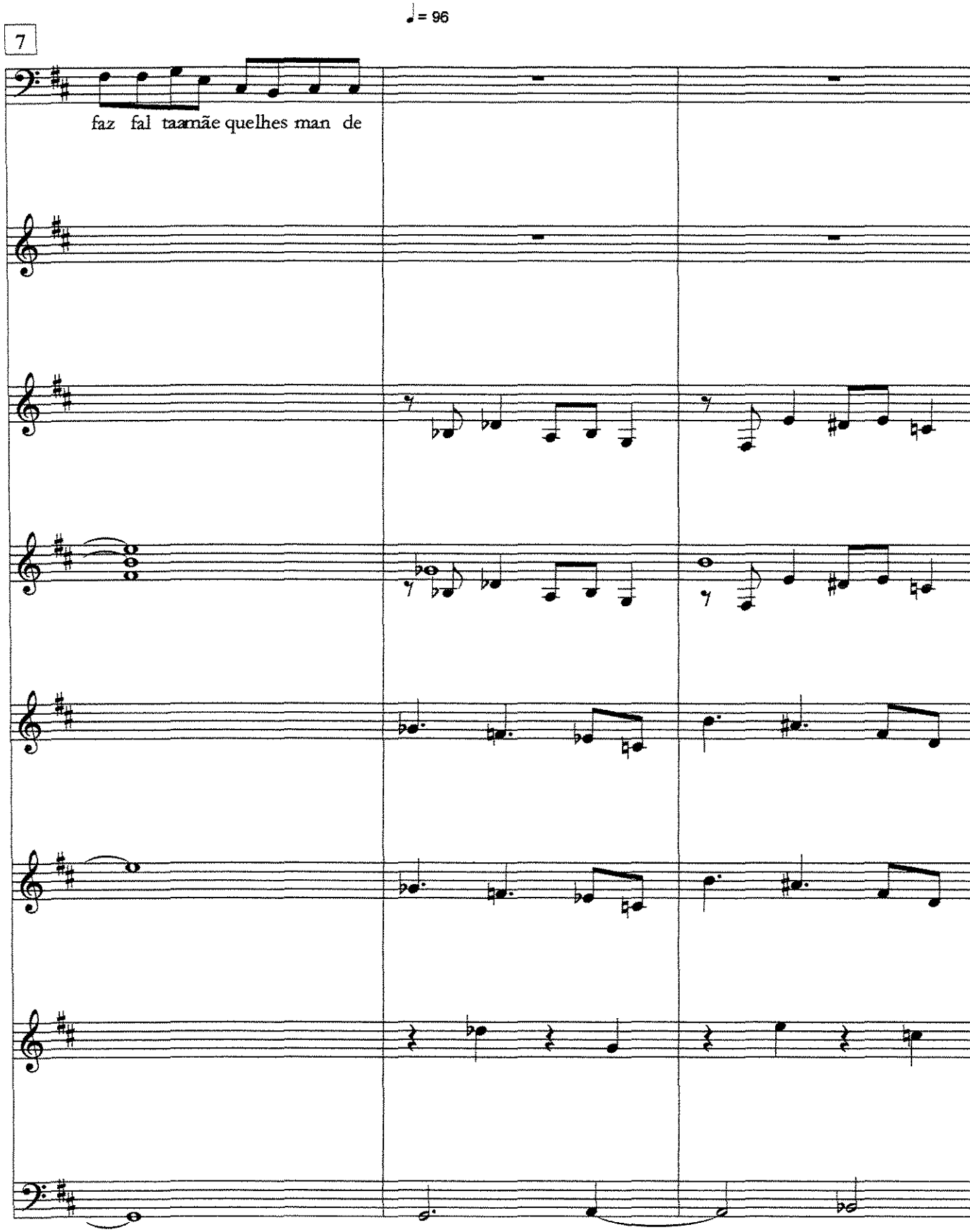

118
1.
2.
D7
G


124
1.
2.
3
C
D
G

RECITATIVO
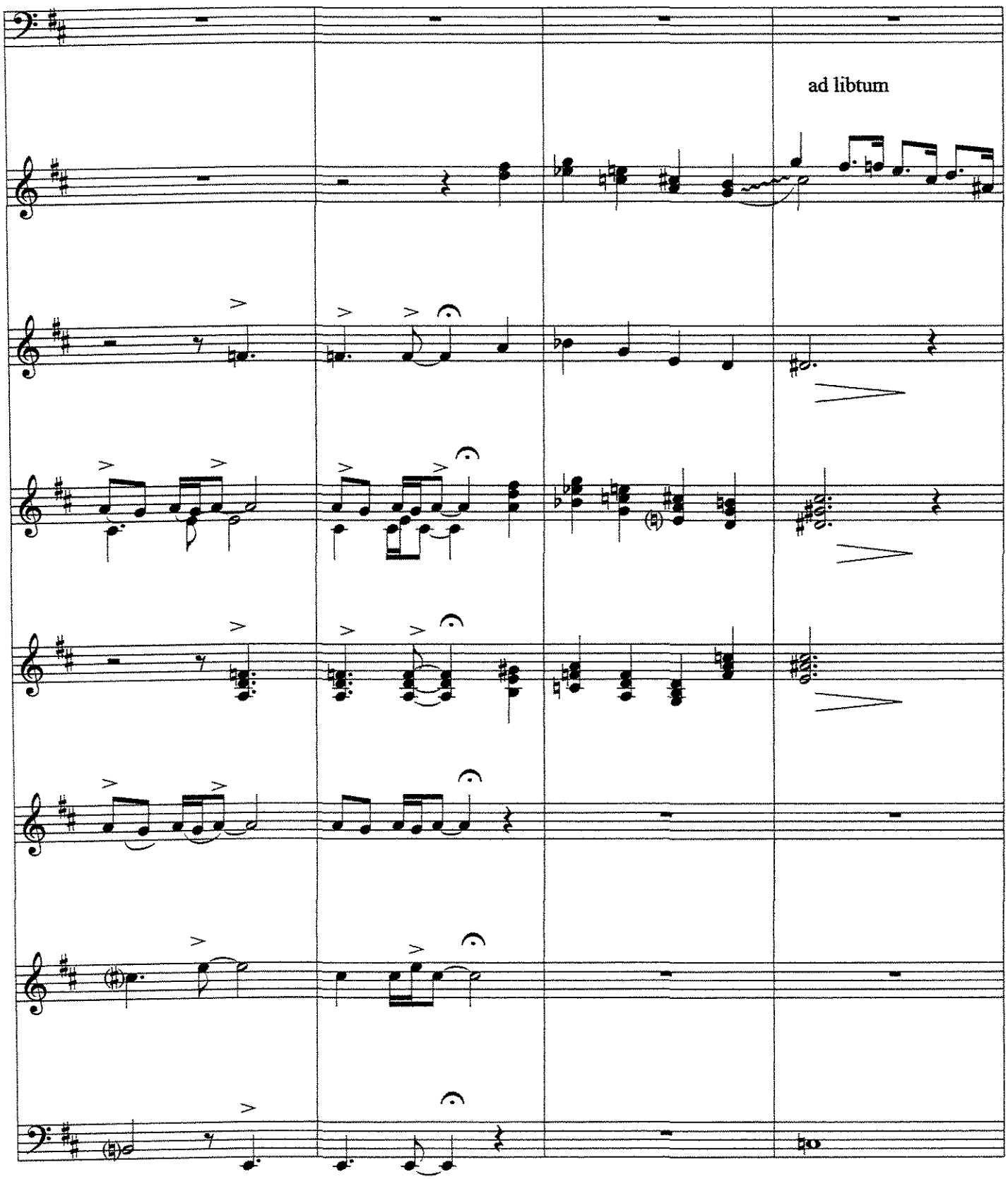

Lento
ad libitum
voz
A na tá lia bem que sa be
e gran de cul pa lhe ca be
flautas1e2
clarinete
acordeon I
acordeon II
rabeca
viola
contrabaixo
sfz


4
com e la,o ca sal se-expan de
A e-la ou vemeo bede cem
a-té seus fi lhos pa re cem
gliss.

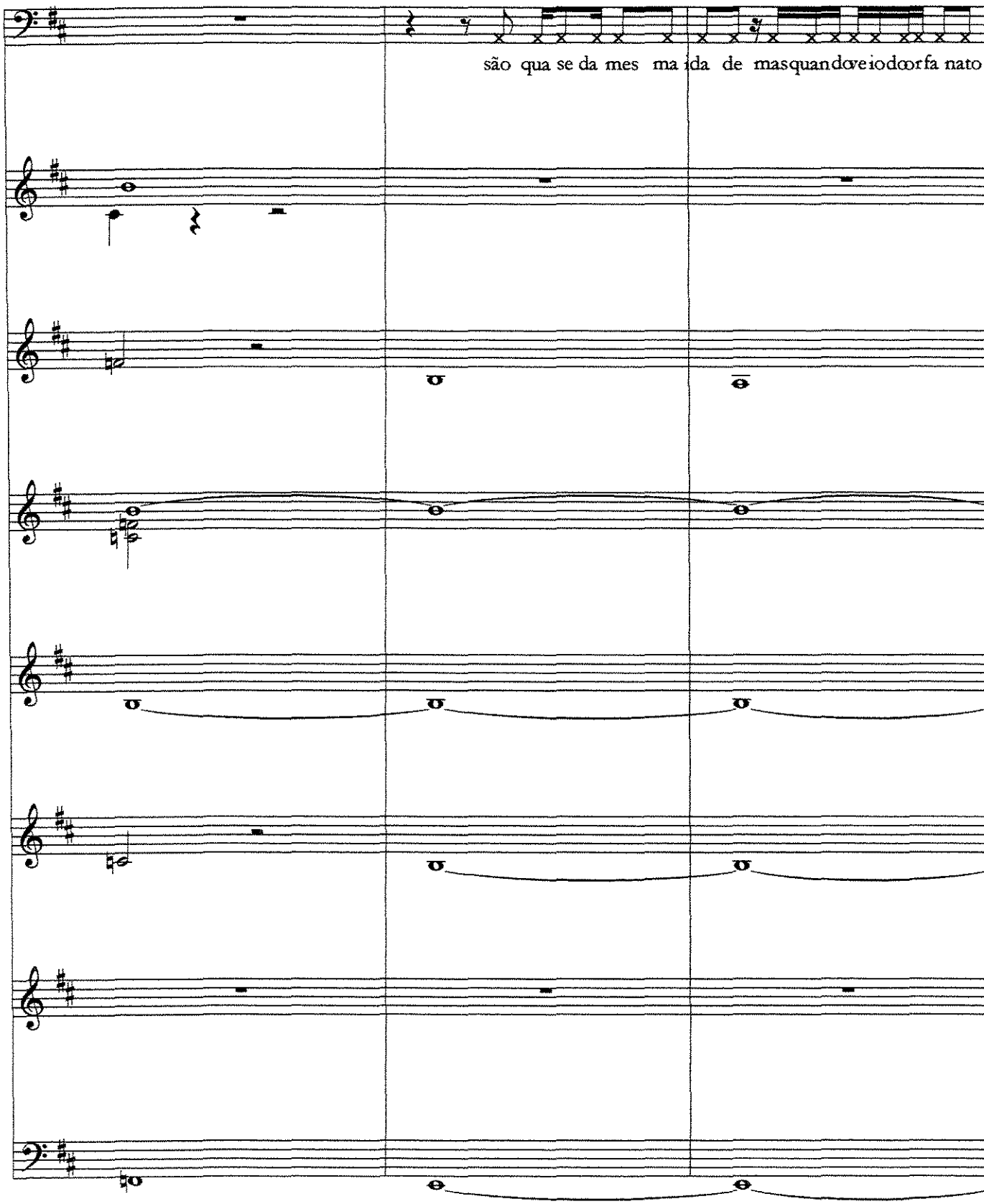

♩= 96
7
faz fal taamãe quelhes man de

10
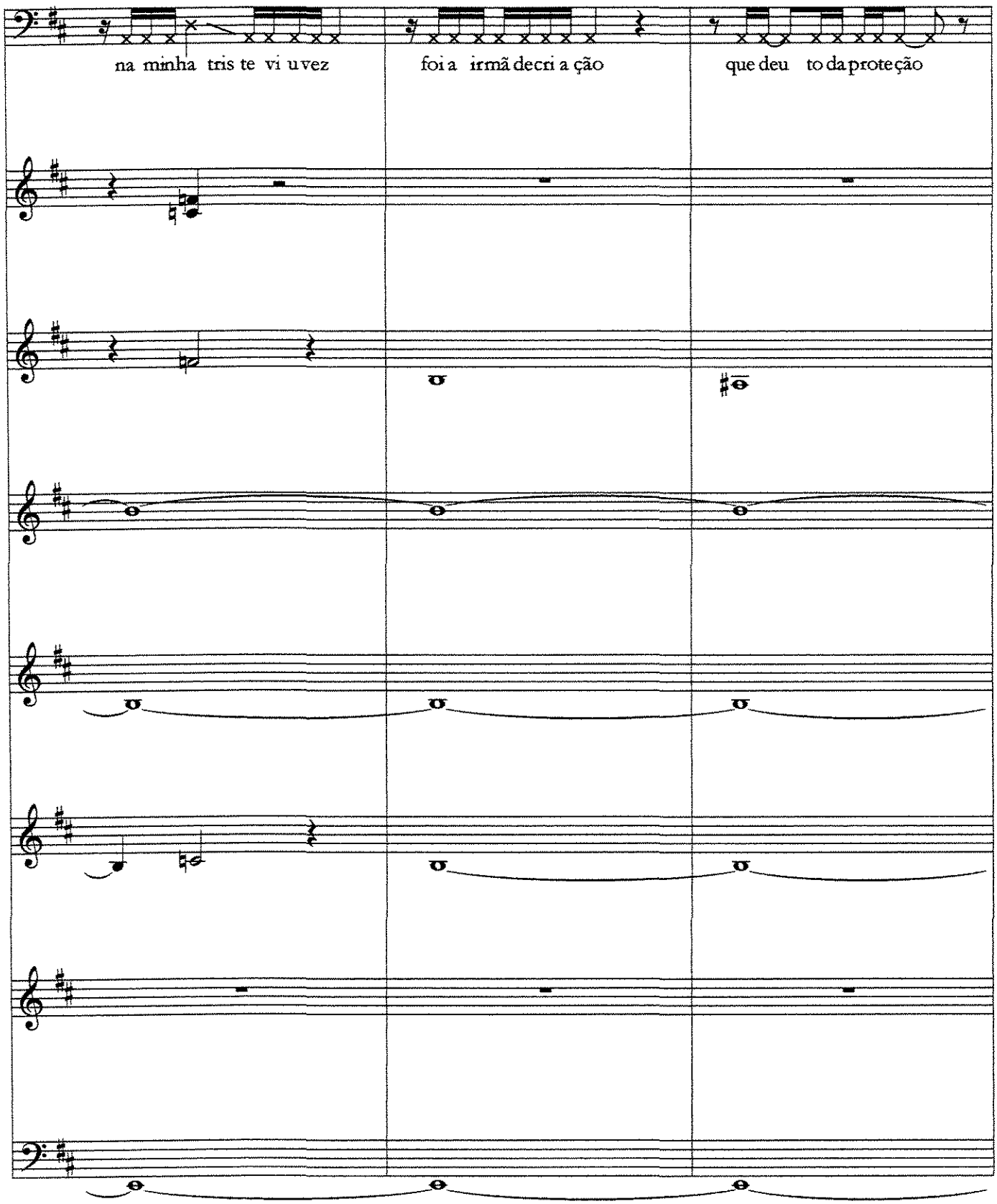
mais lento e rall.....

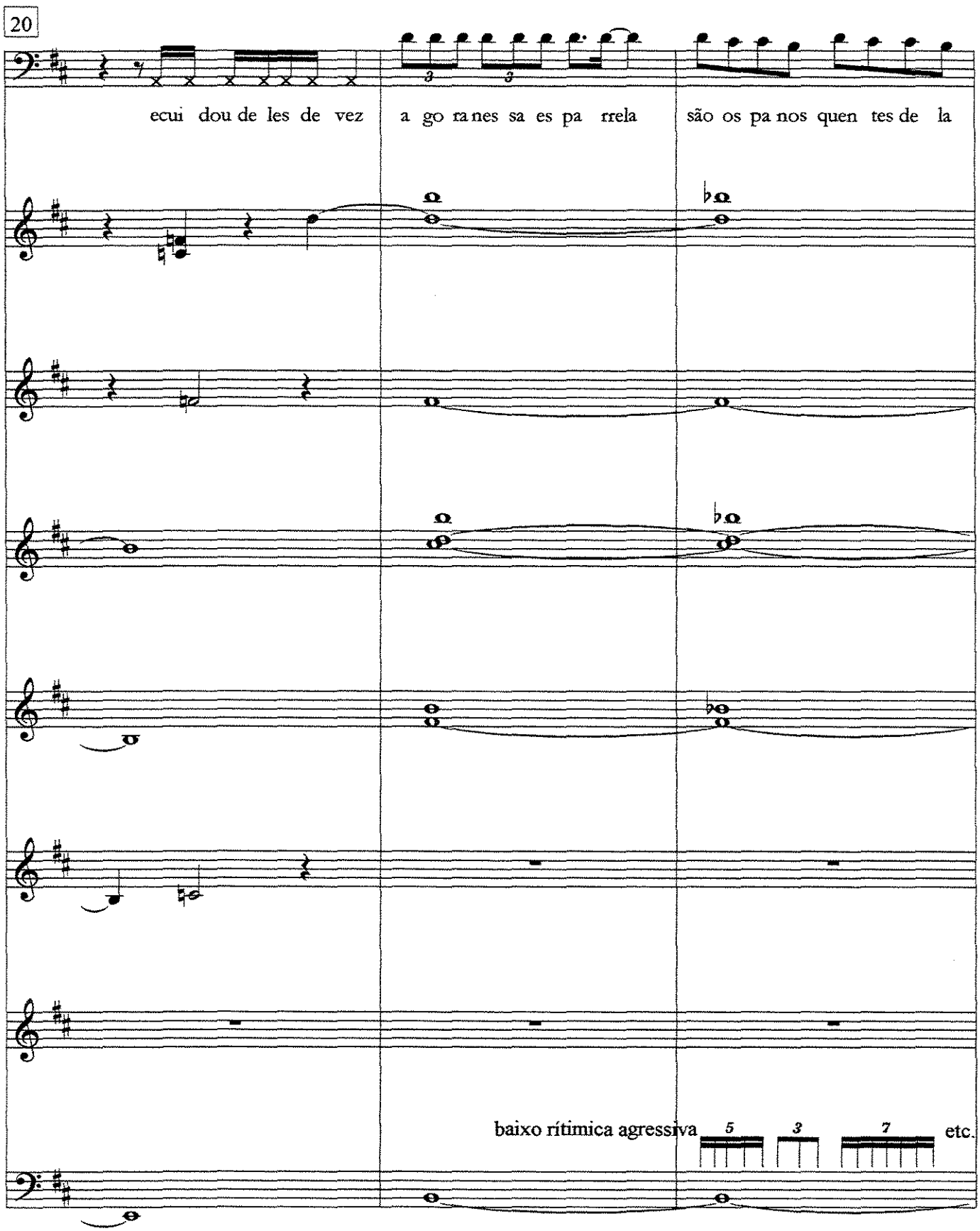


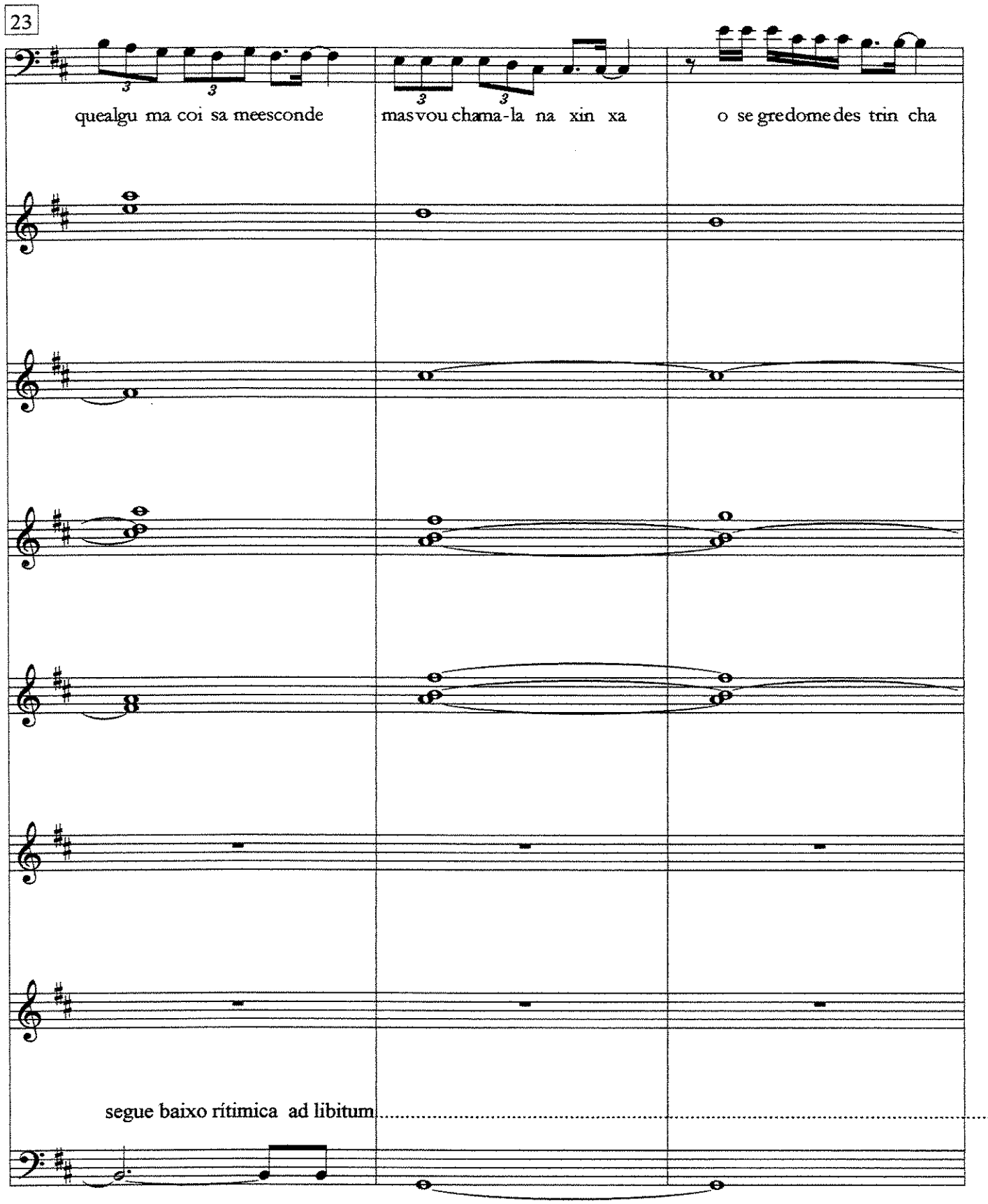
14

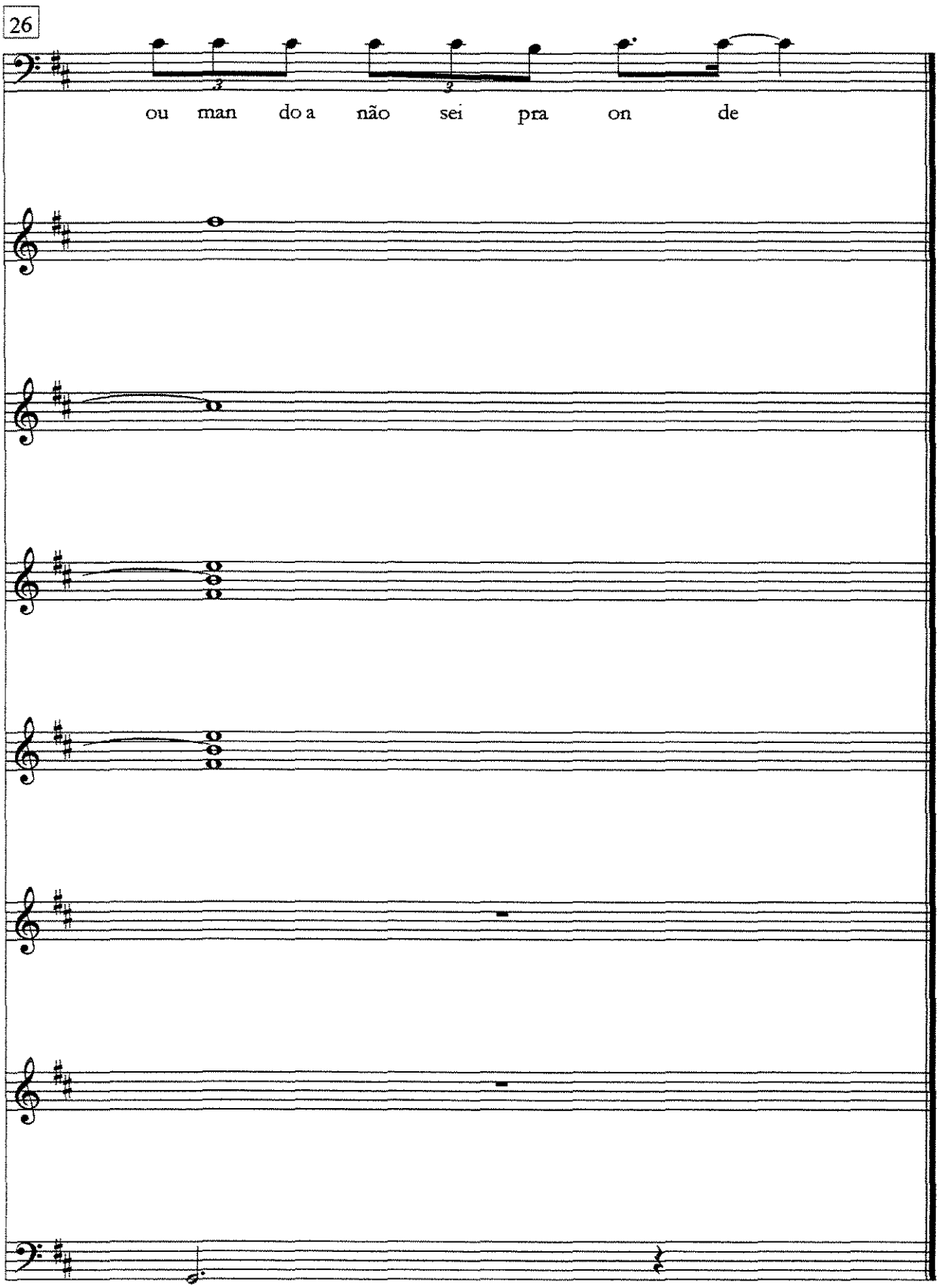


17
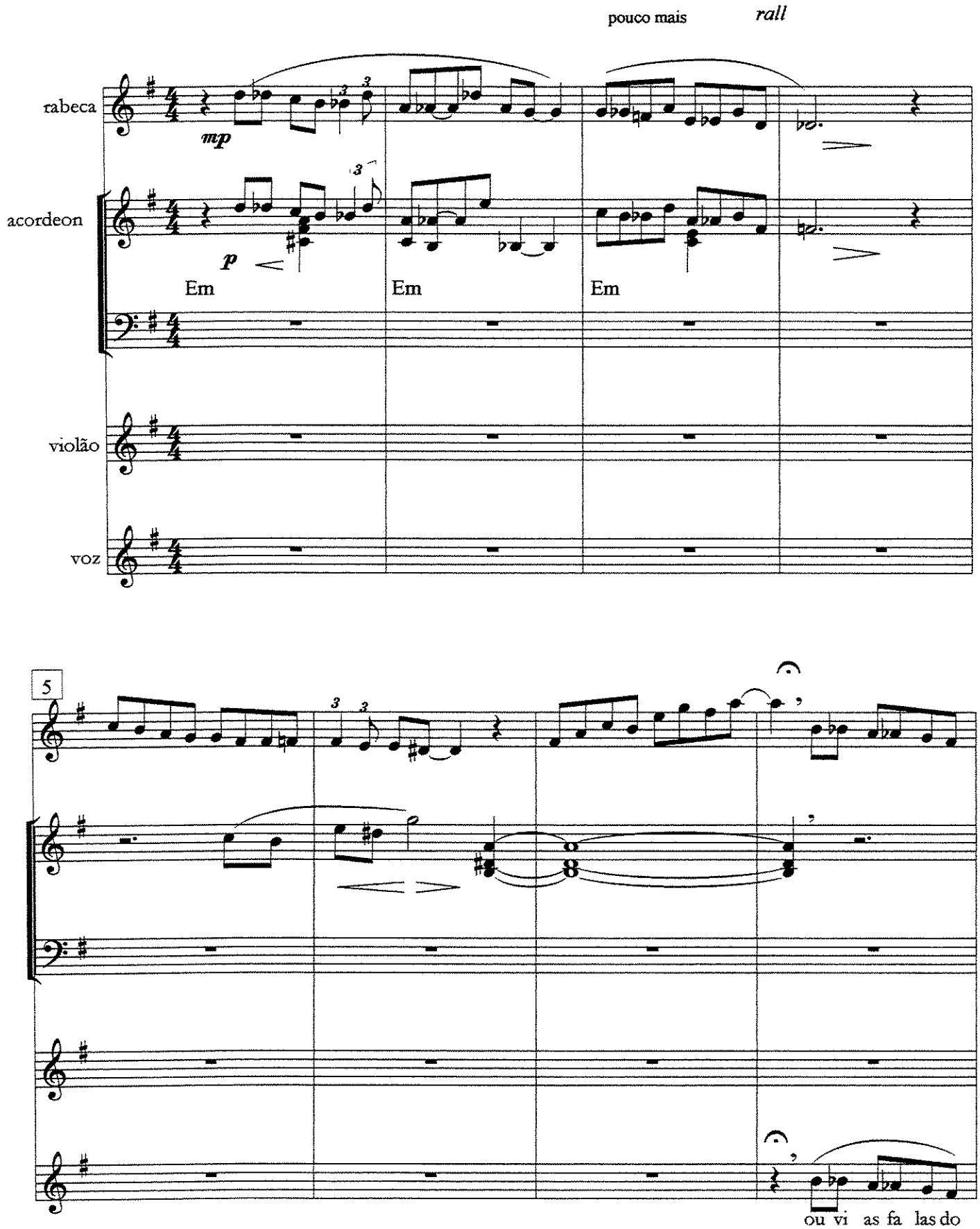

na minha tris te vi u vez
foi a irmã de cri a ção
que deu to da proteção
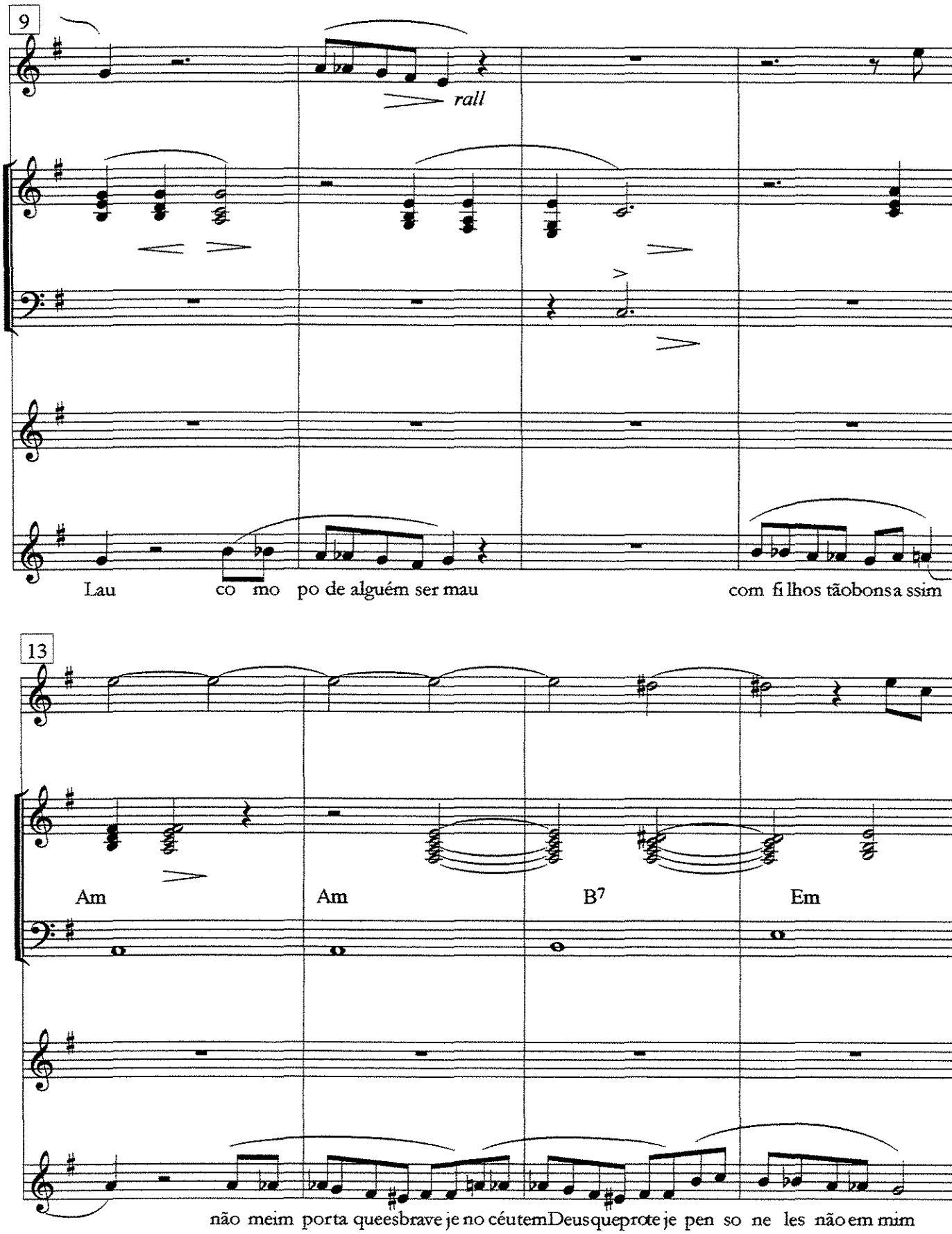

20
ecui dou de les de vez
a go ra nes sa es pa rrela
são os pa nos quen tes de la
baixo rítimica agressiva
5
3
7
etc.

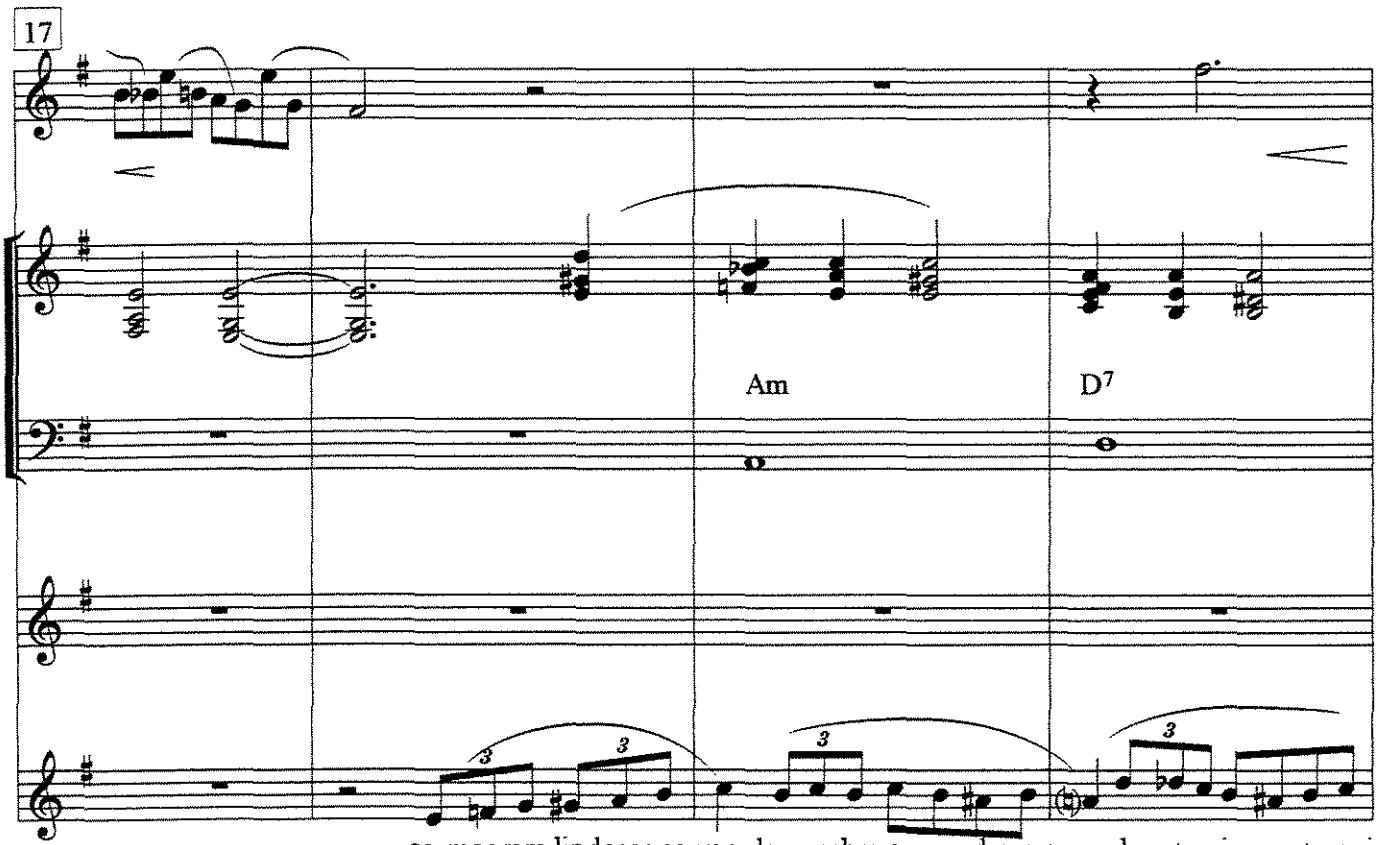

23
quealgu ma coi sa meesconde
masvou chama-la na xin xa
o se gredome des trin cha
segue baixo rítimica ad libitum

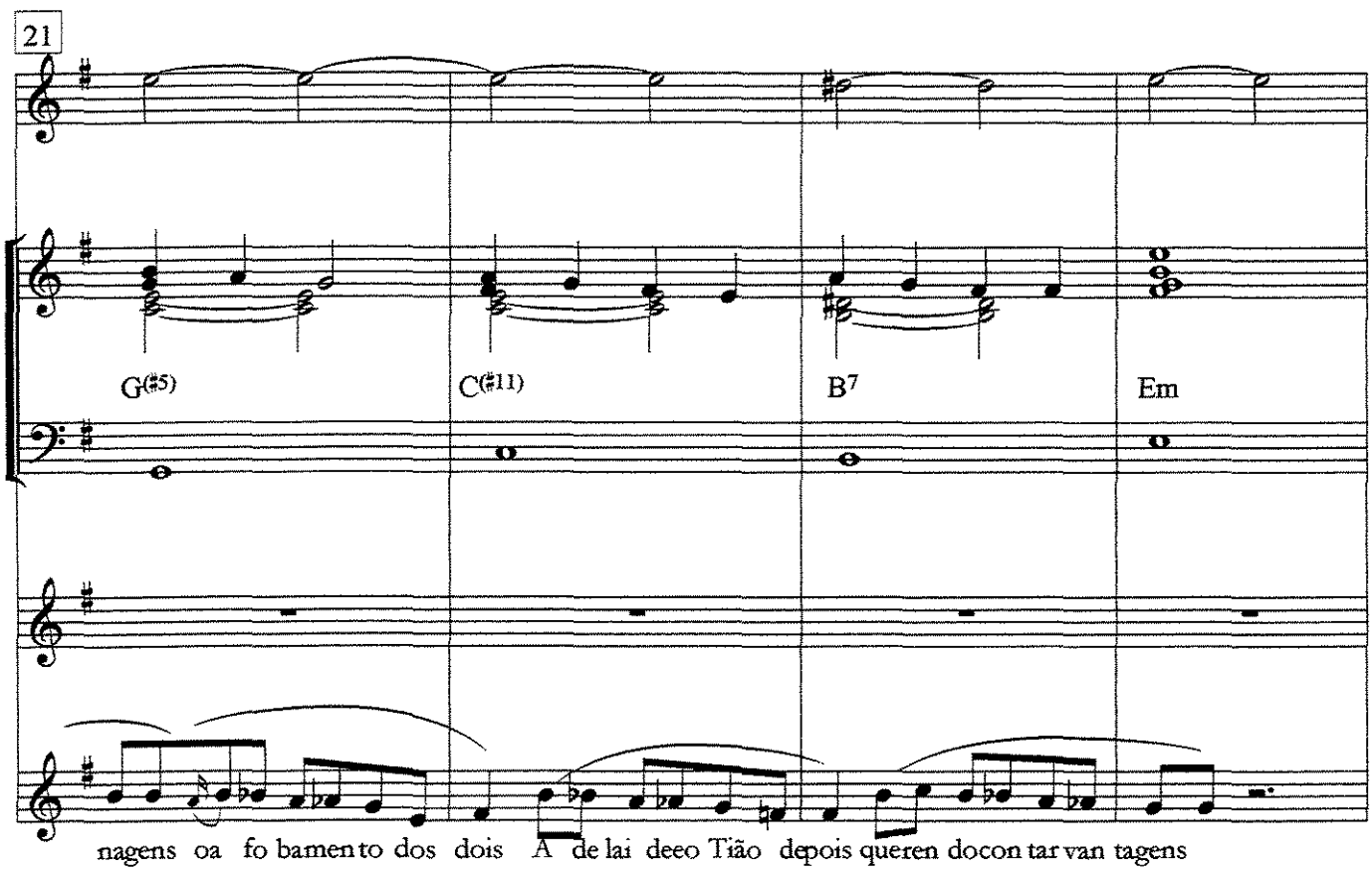

26
ou man do a não sei pra on de
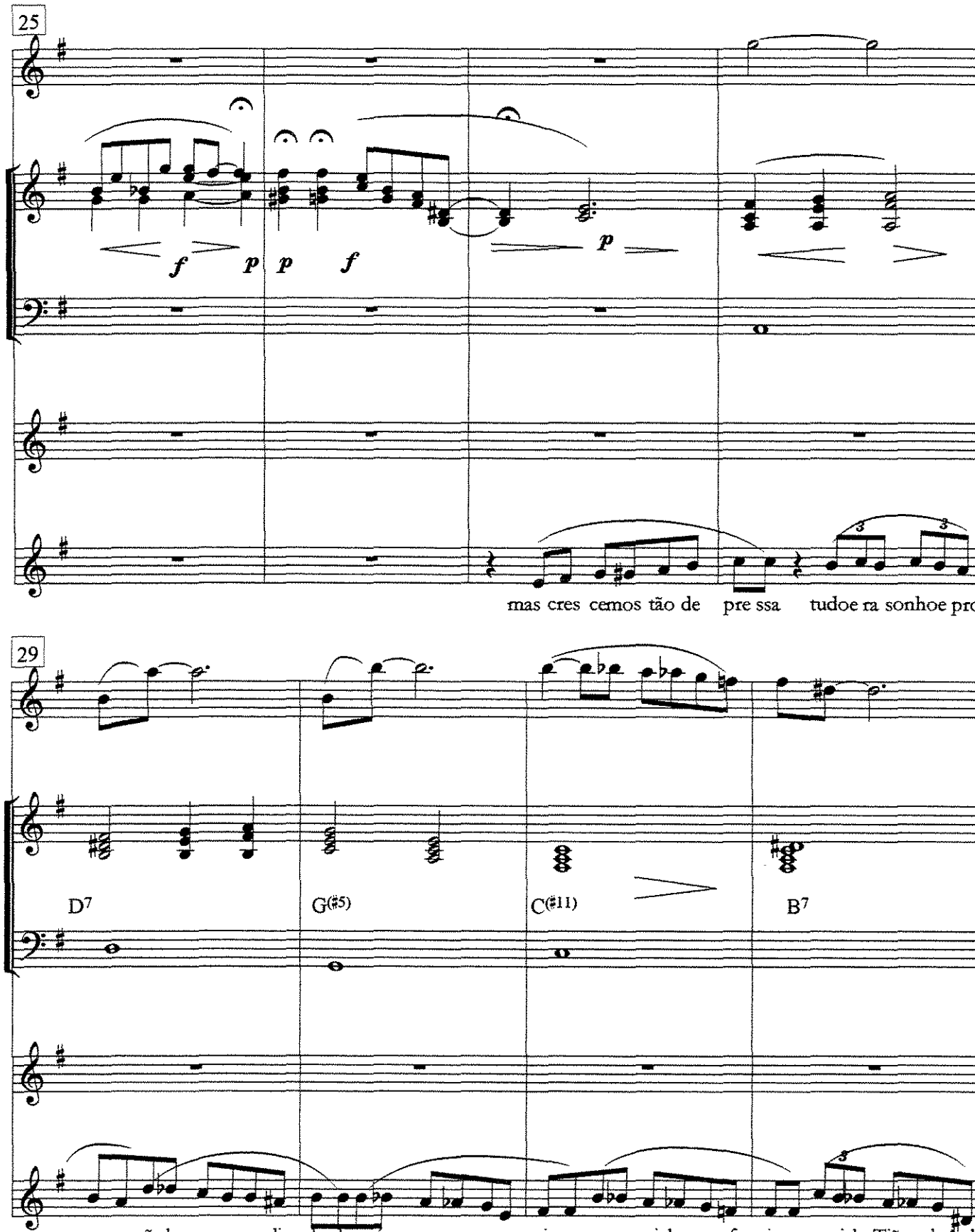
ANATÁLIA

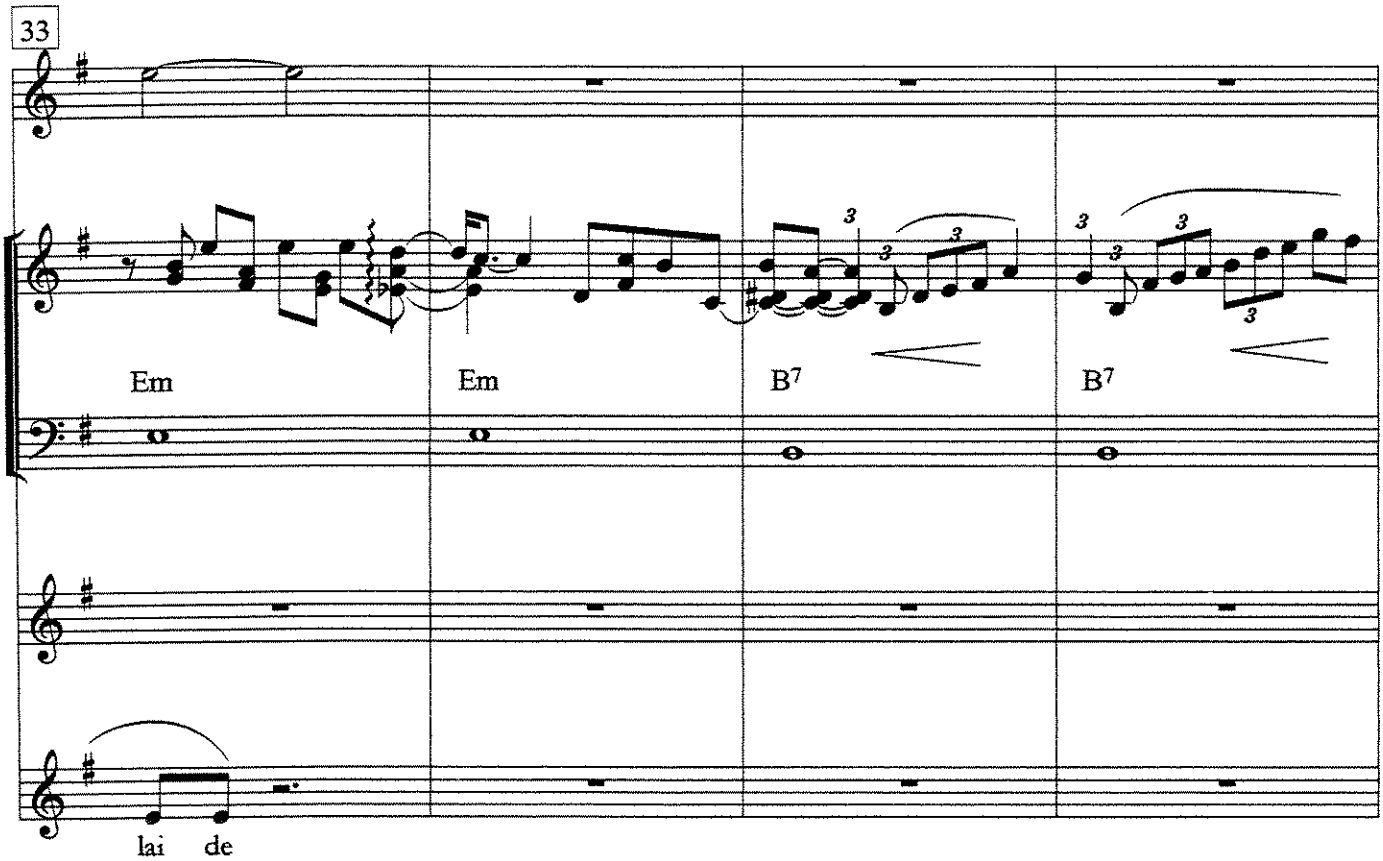

pouco mais
rall
rabeca
mp
acordeon
p
Em
Em
Em
violão
voz
5
ou vi as fa las do
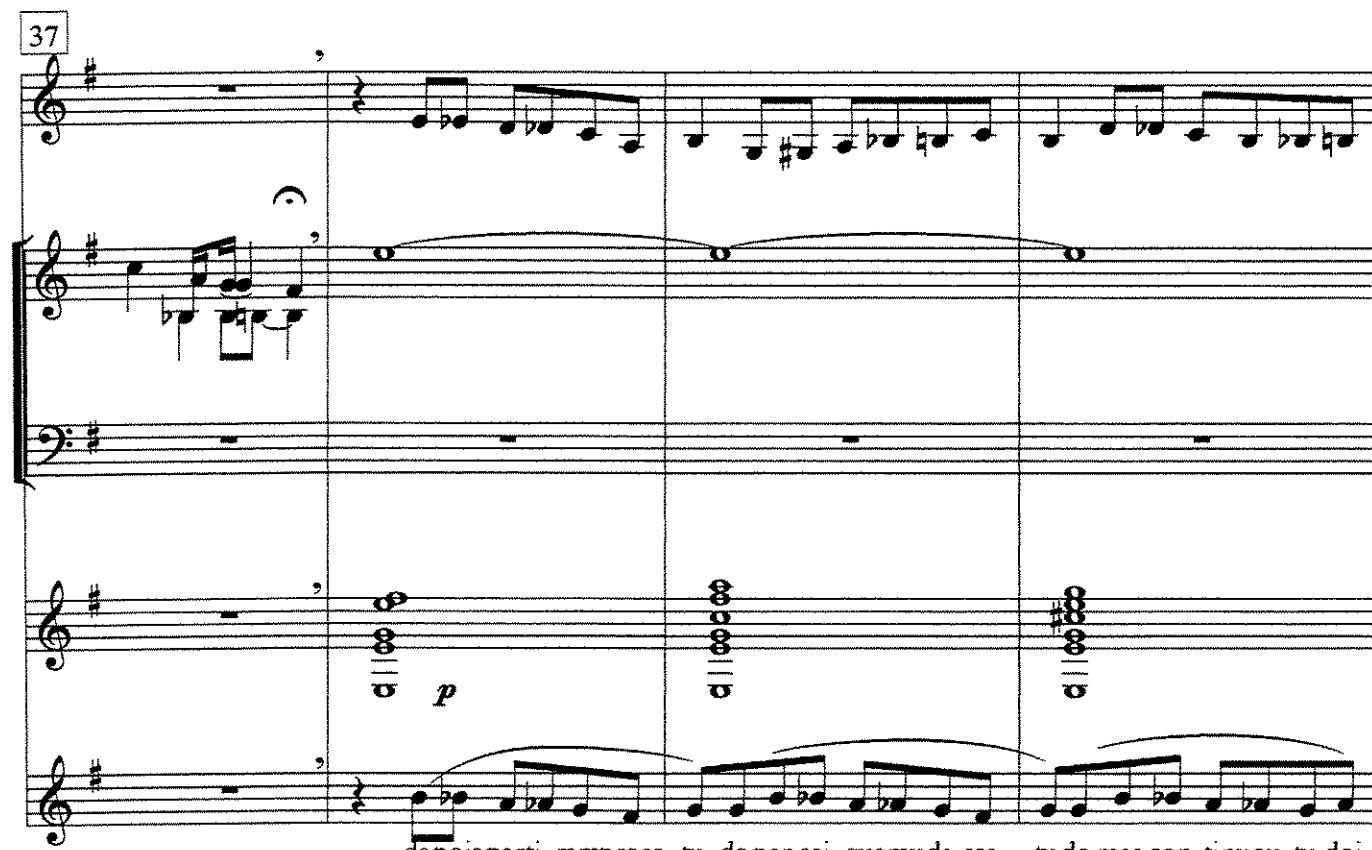

9
rall
Lau co mo po de alguém ser mau com fi lhos tãobonsa ssim
13
Am
Am
B7
Em
não meim porta queesbrave je no céutemDeusqueprote je pen so ne les não em mim
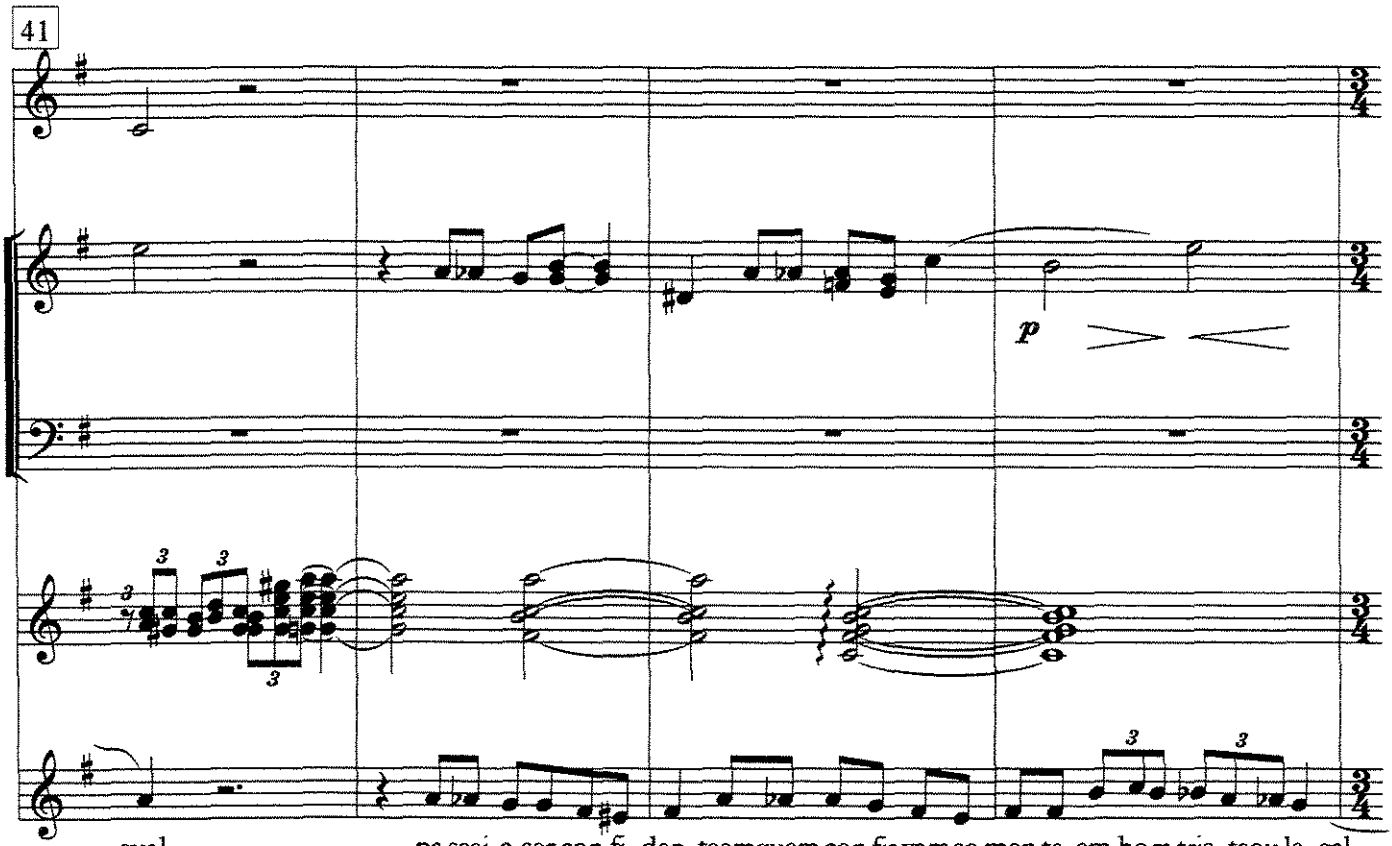

17
Am
D7
co moeram lindosos corren doameabra ça remdes creven doentre risose traqui

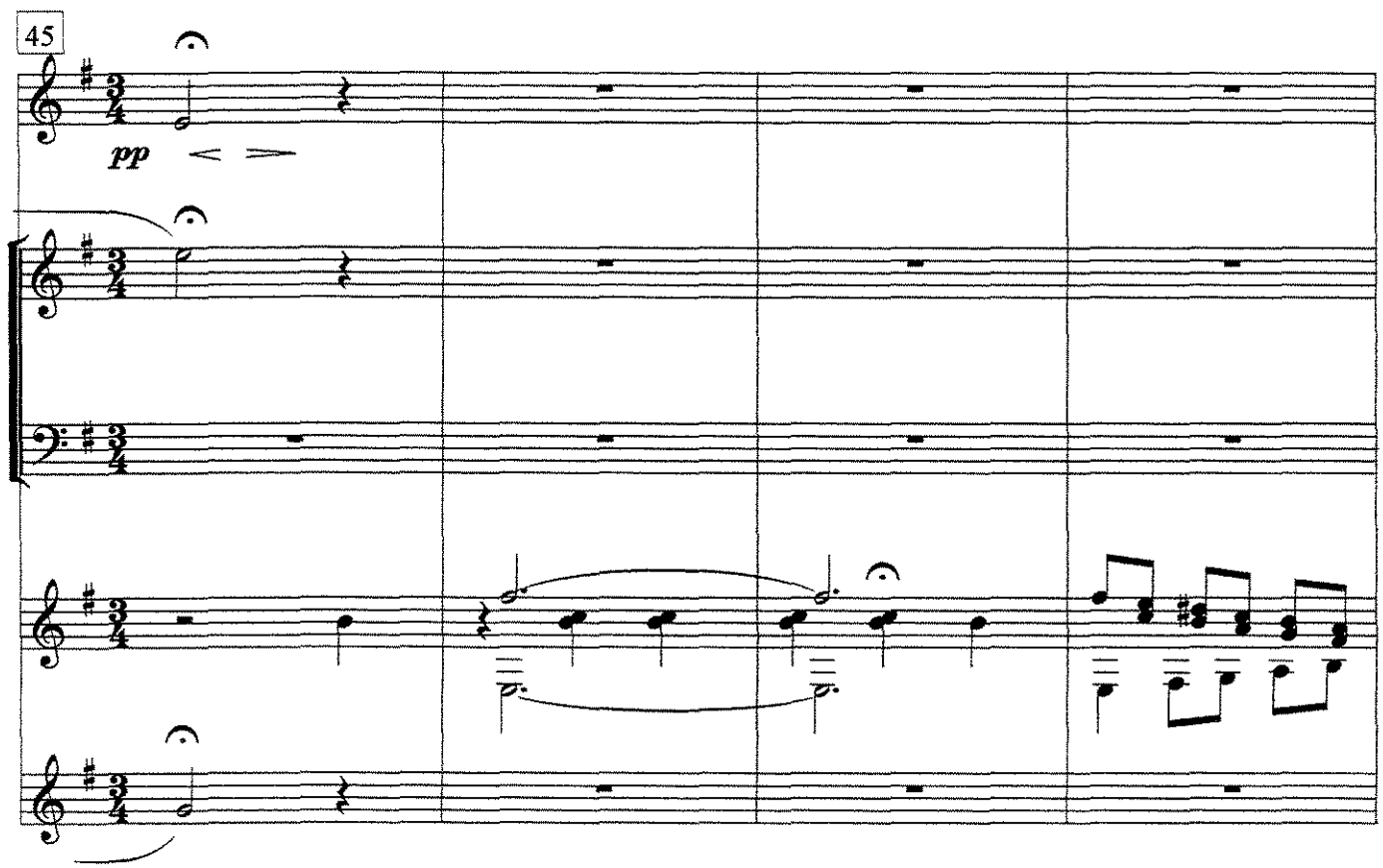

21
G(♯5)
C(♯11)
B7
Em
nagens oa fo bamento dos dois A de lai deeo Tião depois queren docon tar van tagens
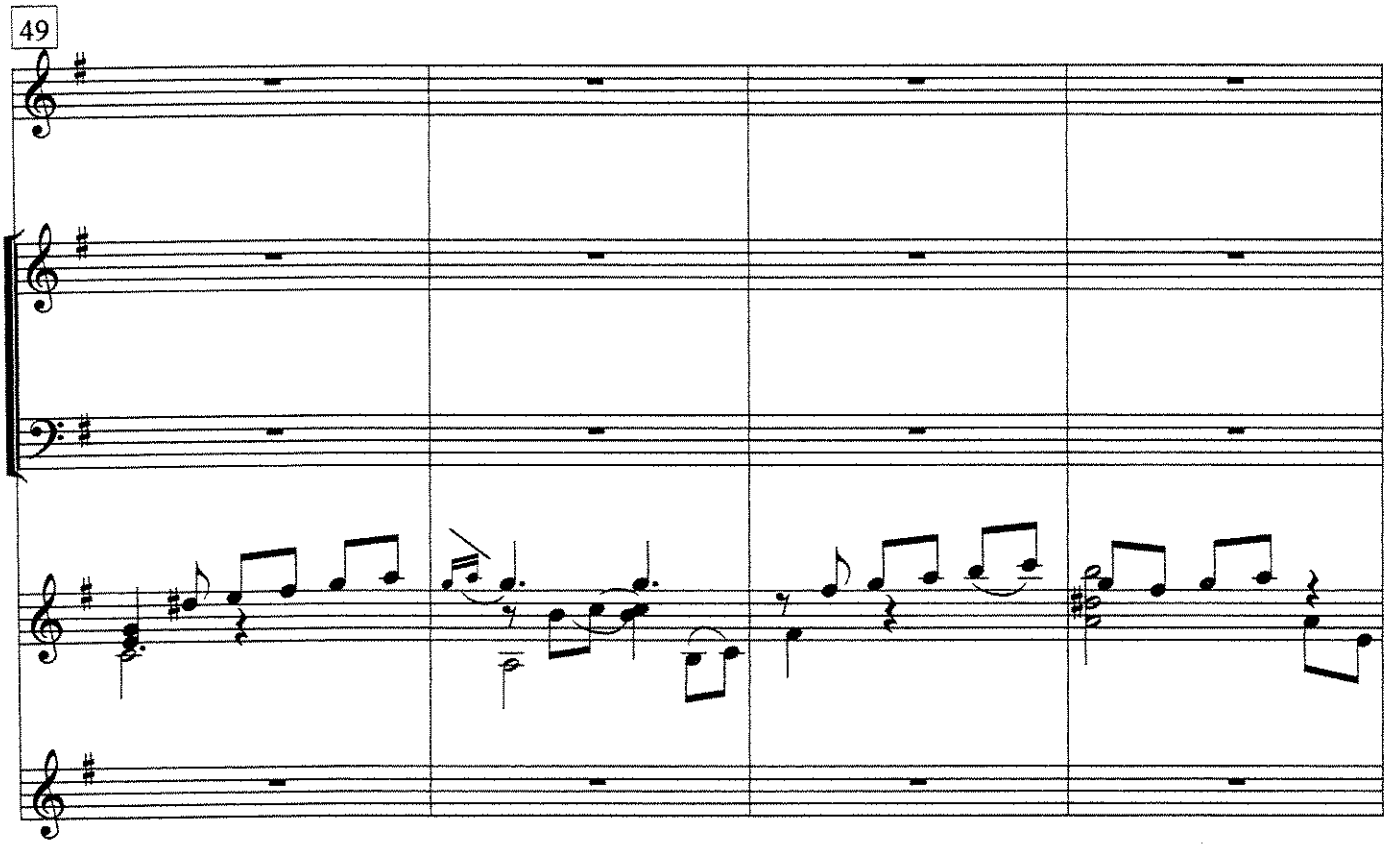

25
f p p f
p
mas cres cemos tão de pre ssa tudoe ra sonhoe pro
29
D7
G(♯5)
C(♯11)
B7
me ssa nãode mo raa rea li da de a té mes moos na mo ri cos os ca prichoseos fu xicosou vido Tiãoe daÁ de
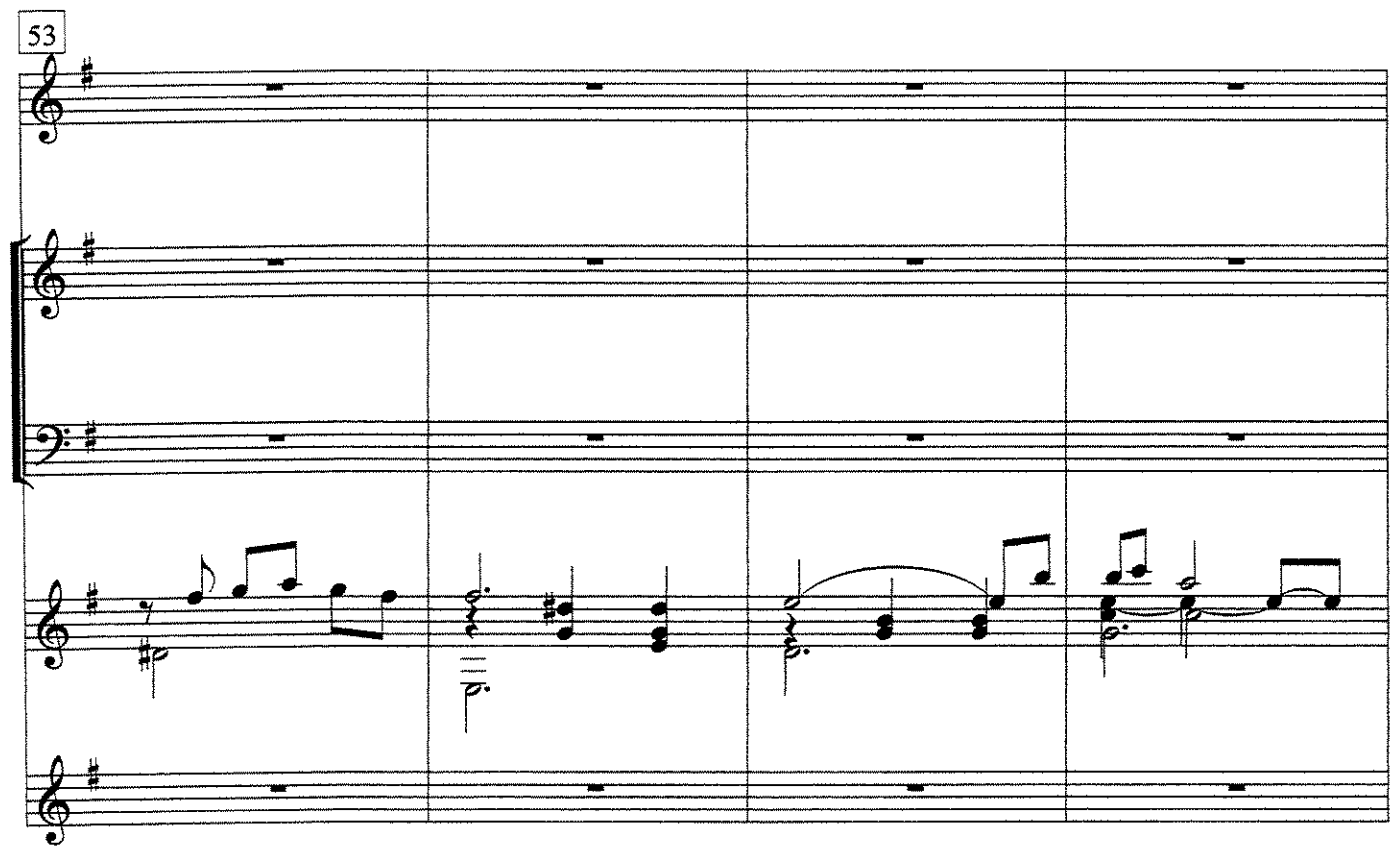

33
Em
Em
B7
B7
lai de
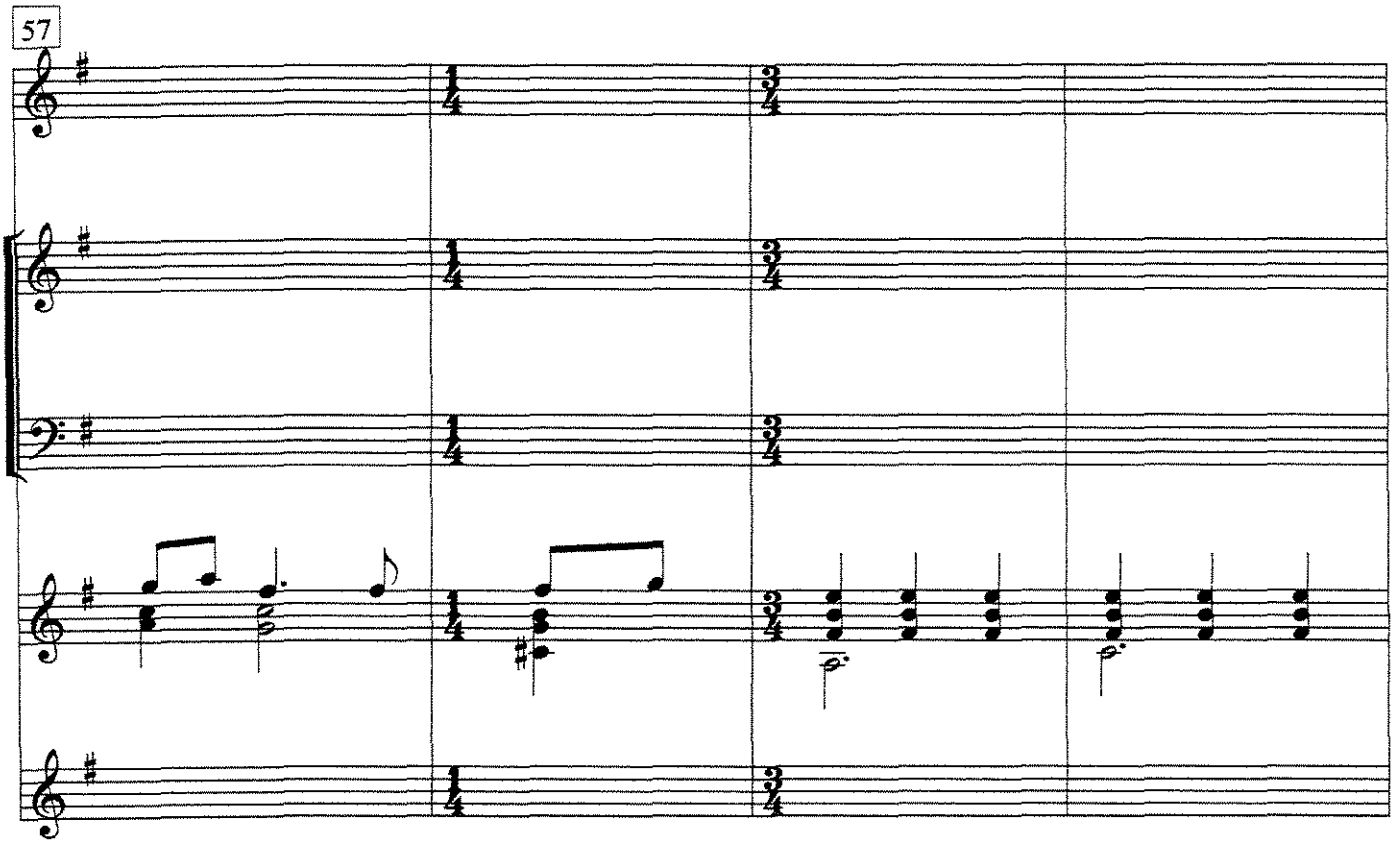

37
p
depois parti ramproes tu dopen sei quemuda sse tudo mas con tinuou tu doi
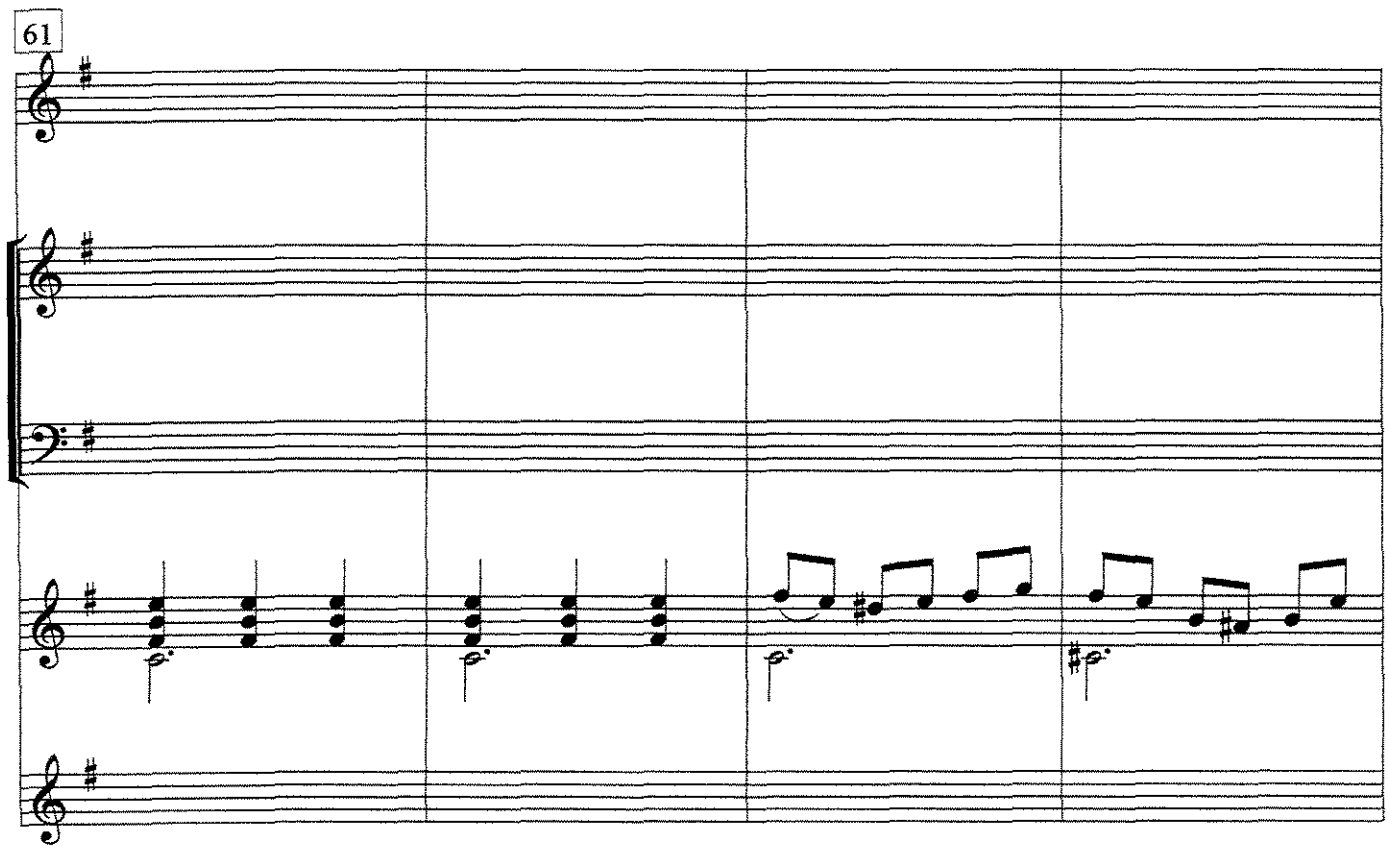

41
p
gual
pa ssei a ser con fi den teemquem con fiavam so men te em hora tris teou le gal
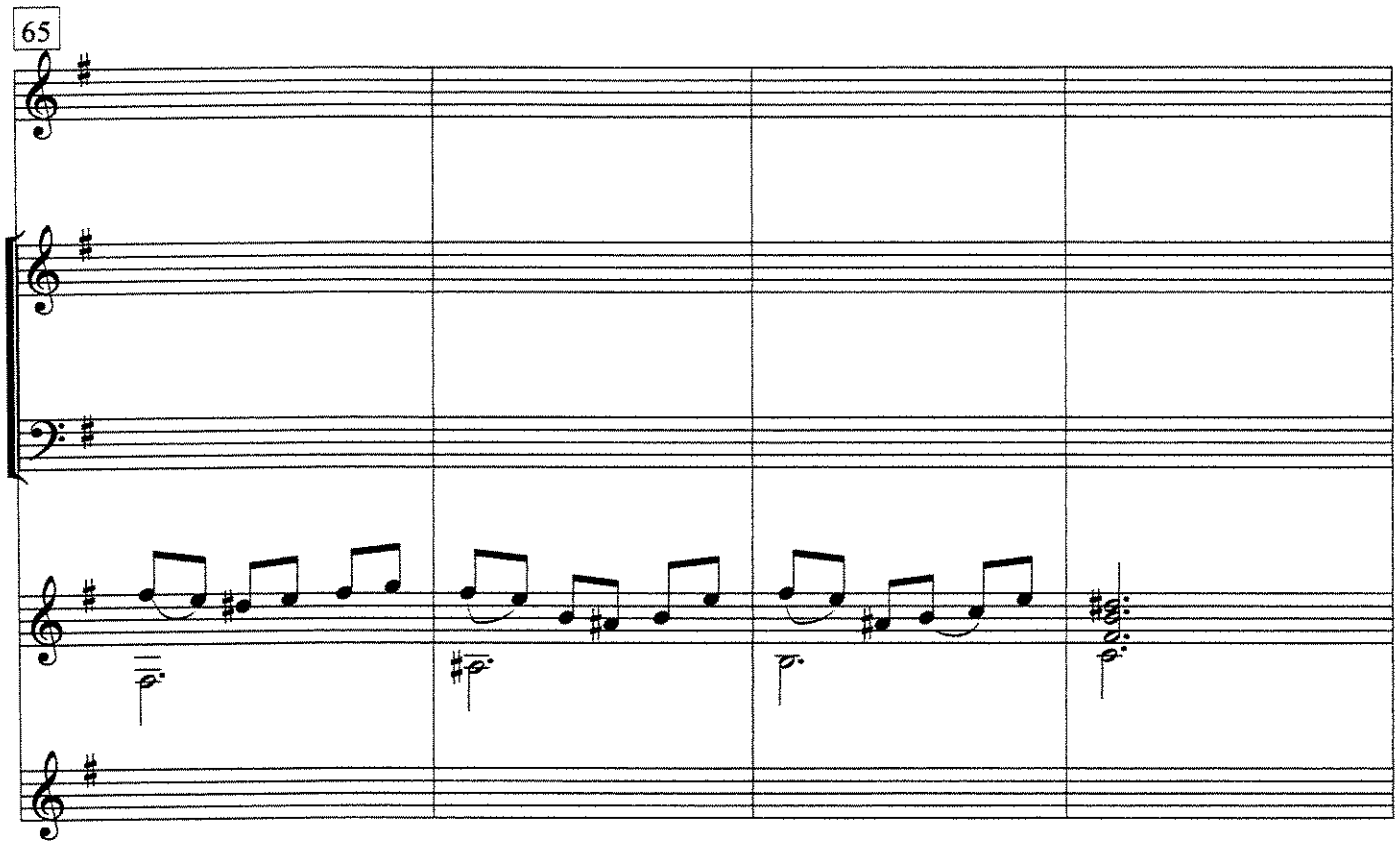

45
pp
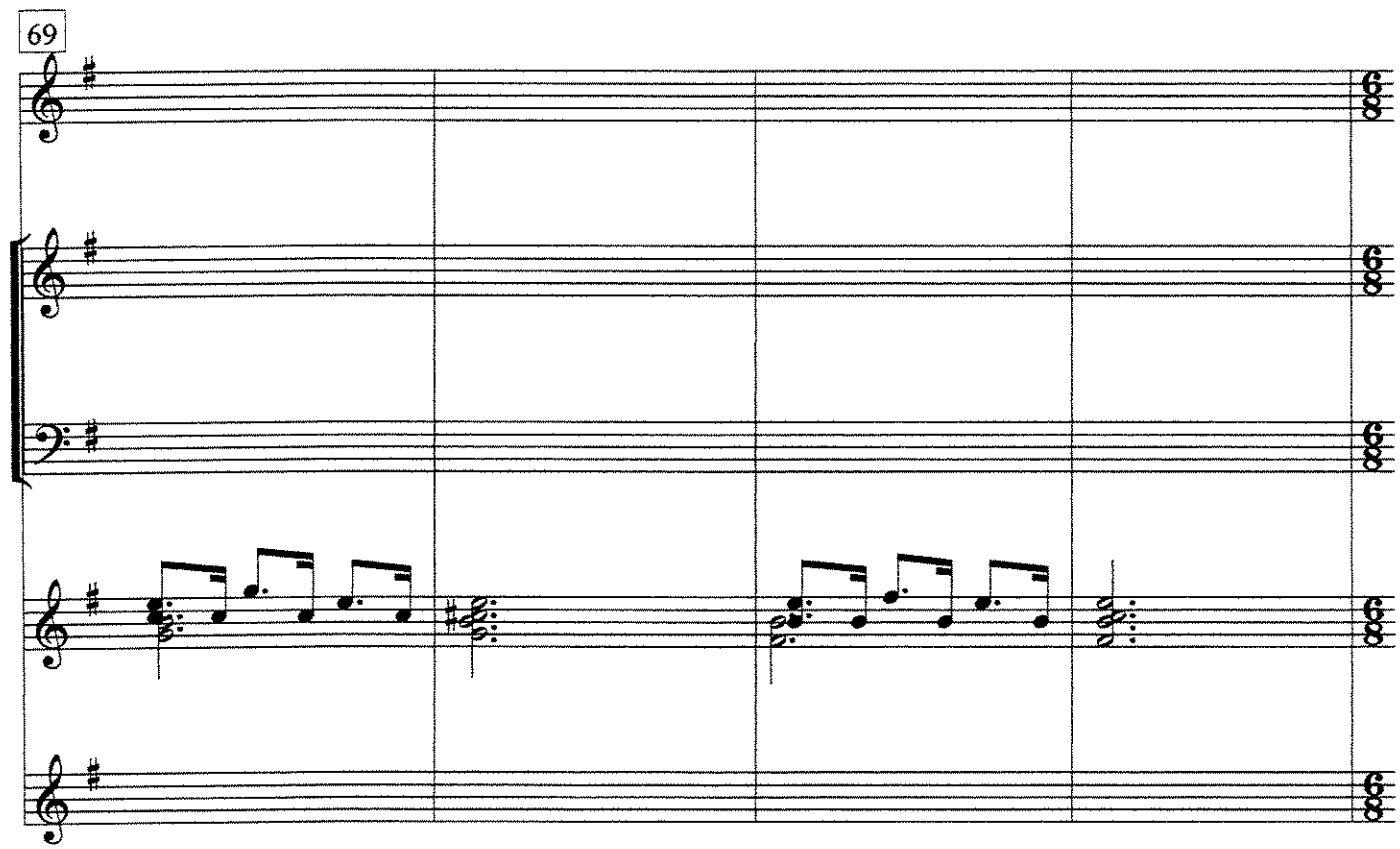

49
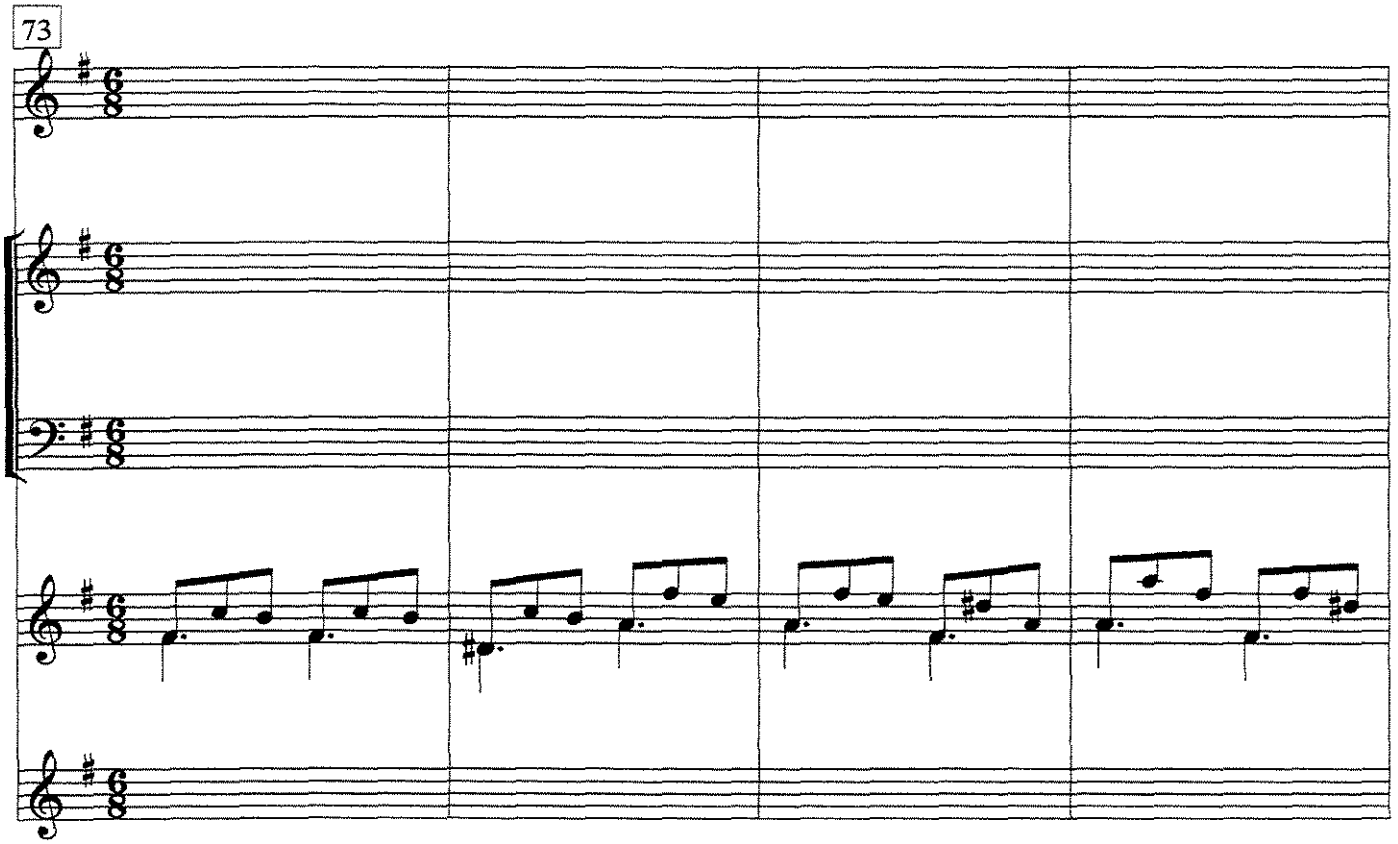

53
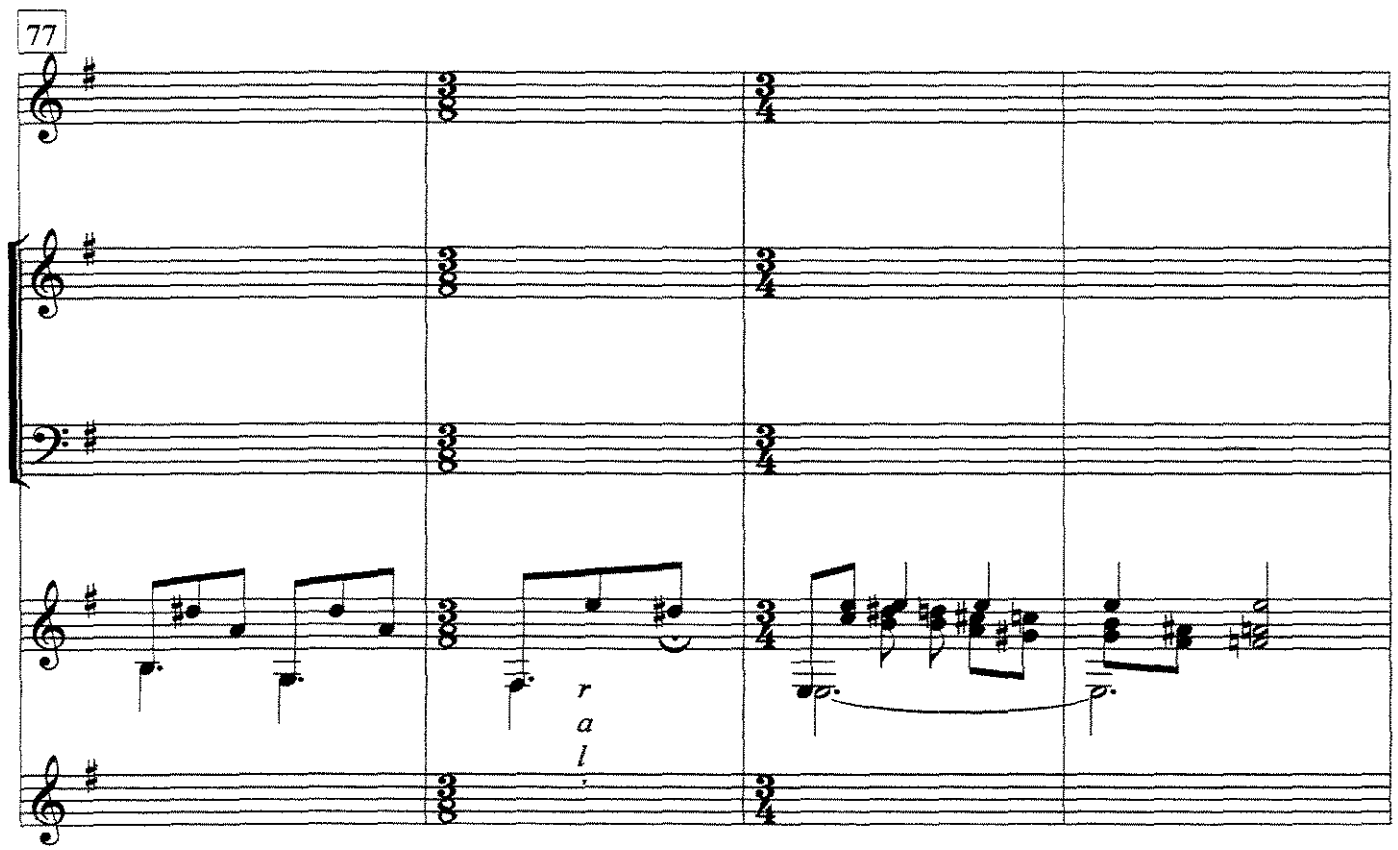

57
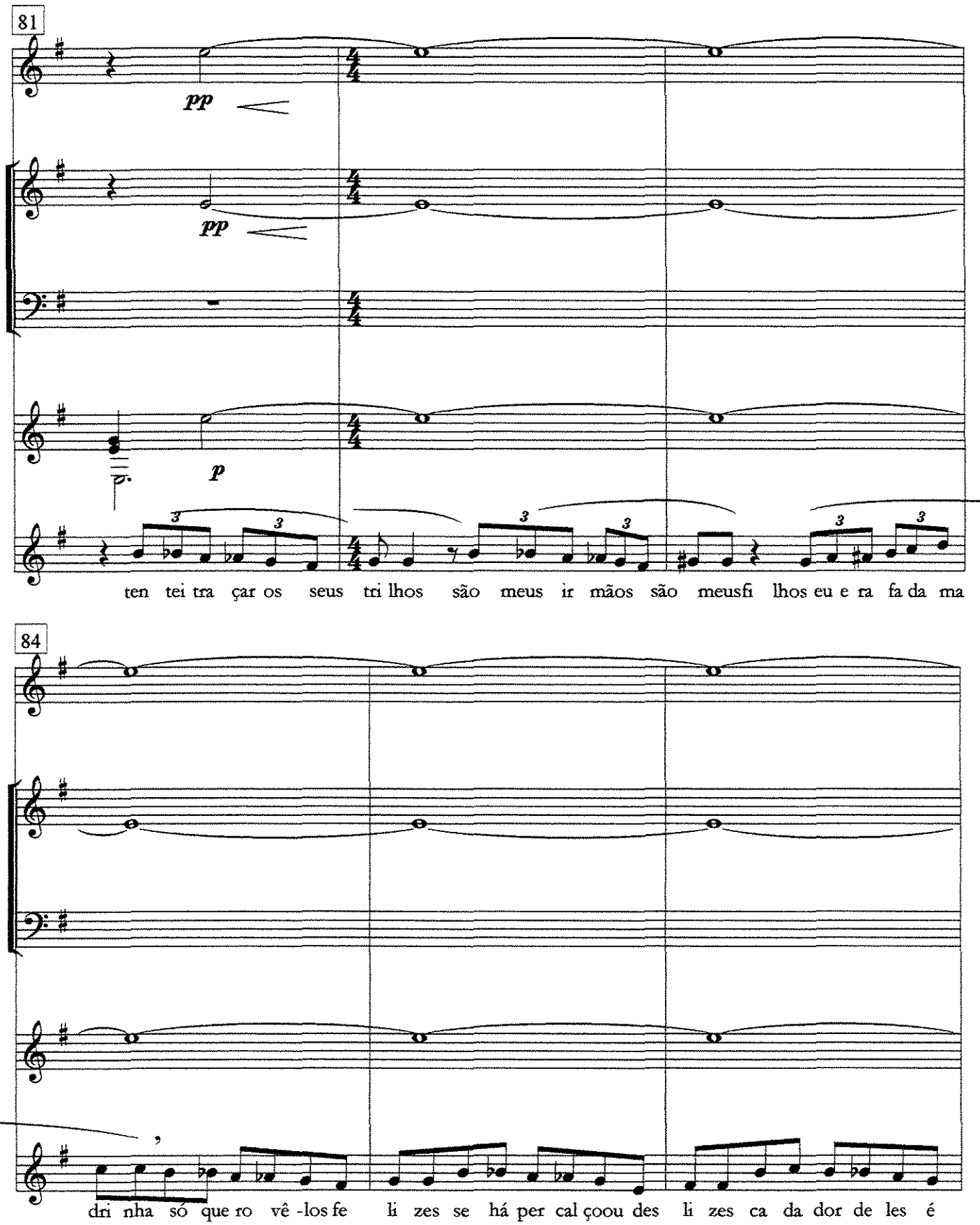

61

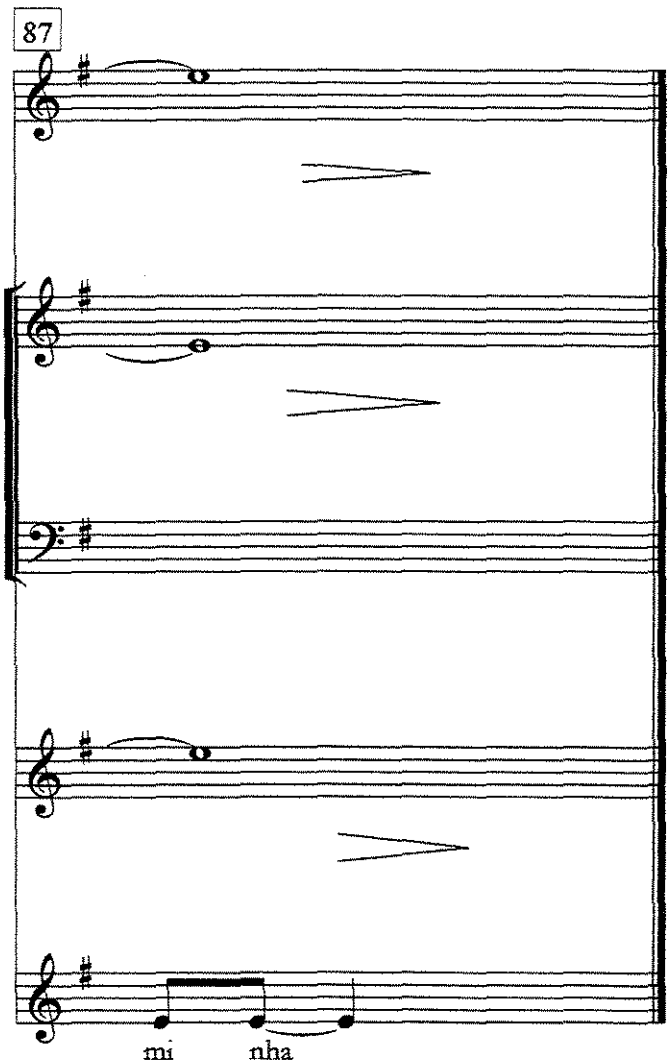

65


69

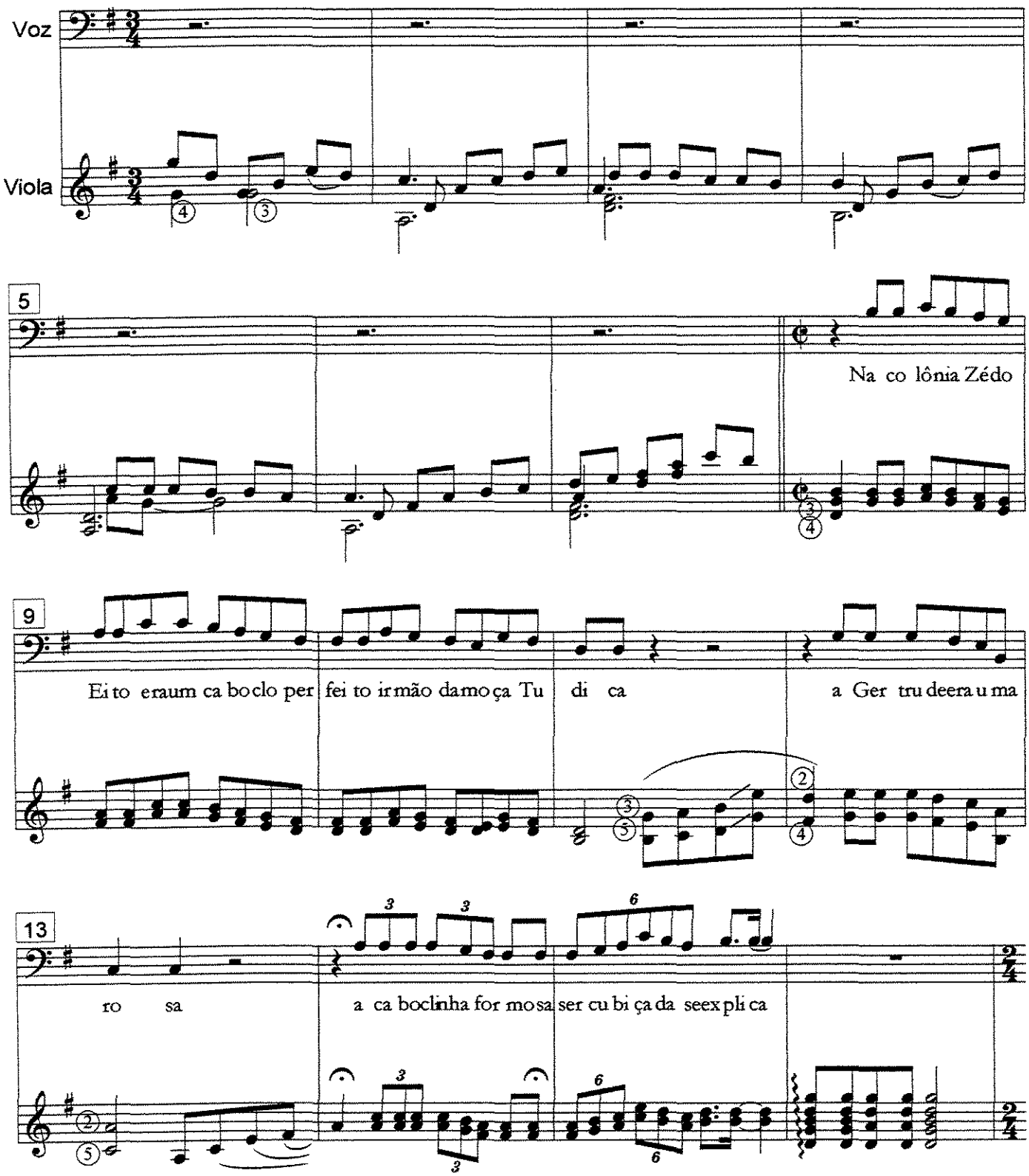

73
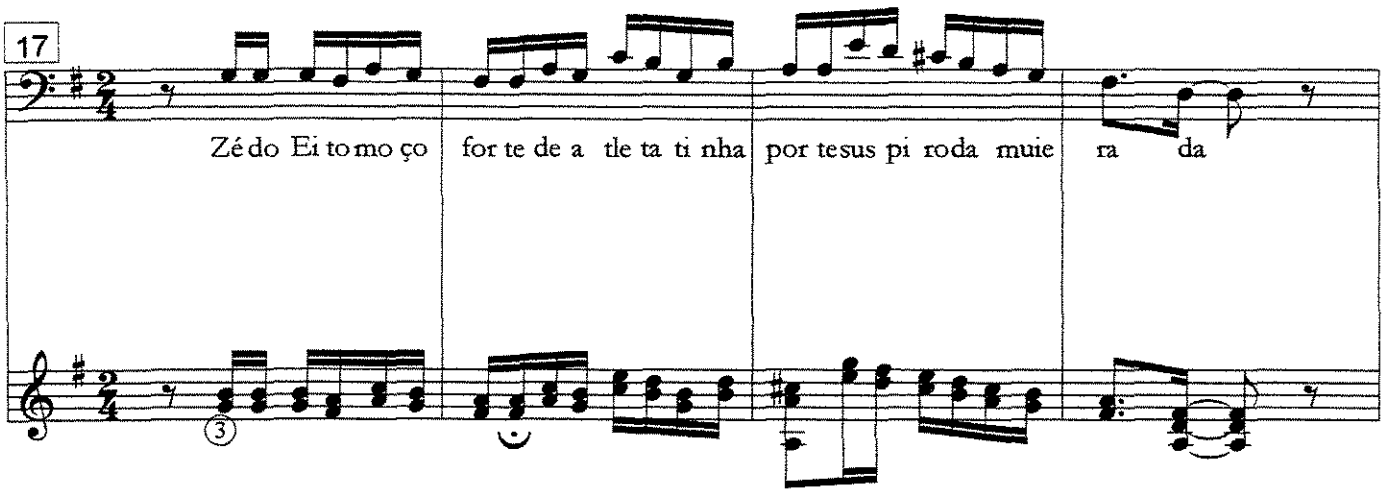

77
rall.
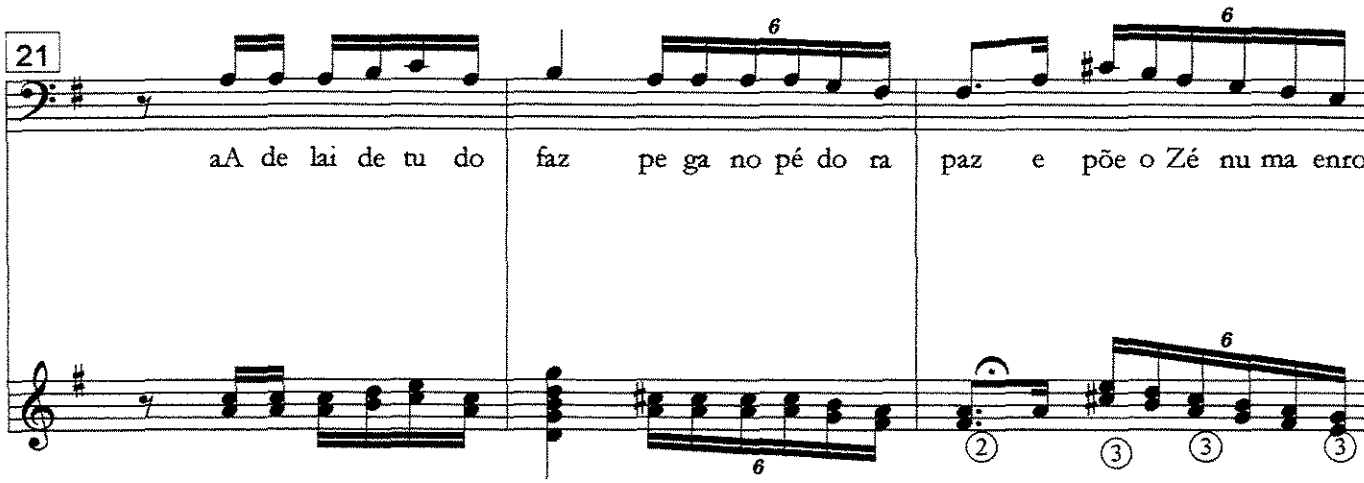

81
pp
pp
p
ten tei tra çar os seus tri lhos são meus ir mãos são meusfi lhos eu e ra fa da ma
84
dri nha só que ro vê -los fe li zes se há per cal çoou des li zes ca da dor de les é

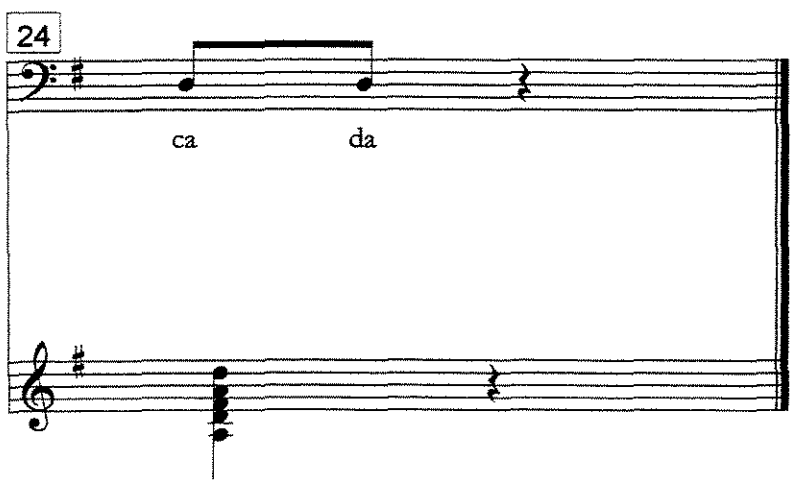

87
mi
nha

NARRADOR C
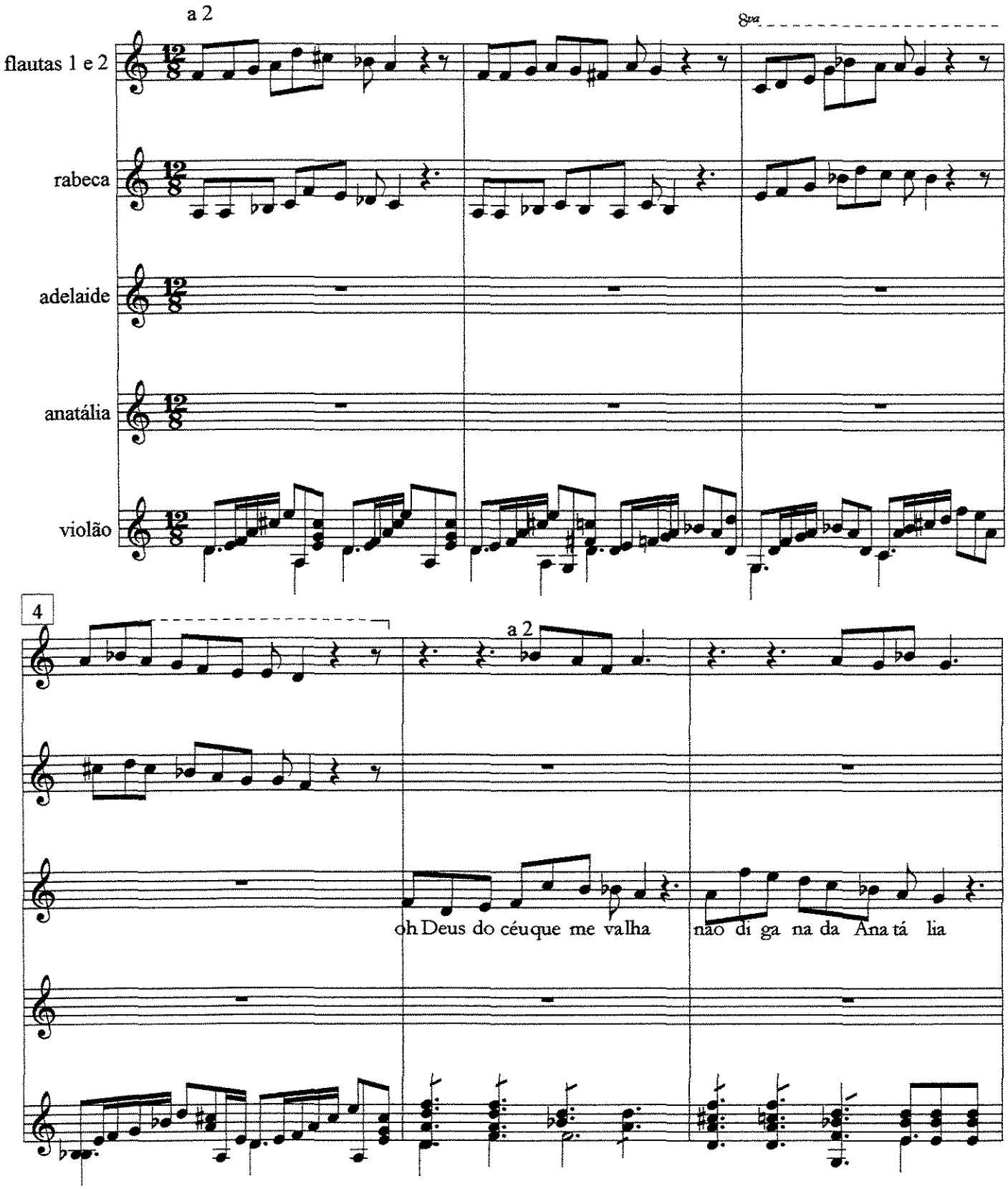

Voz
Viola
5
Na co lô nia Zé do
9
Ei to eraum ca bo clo per fei to ir mão da mo ça Tu di ca a Ger tru dera u ma
13
ro sa a ca boclinha for mo sa ser cu bi ça da se ex pli ca
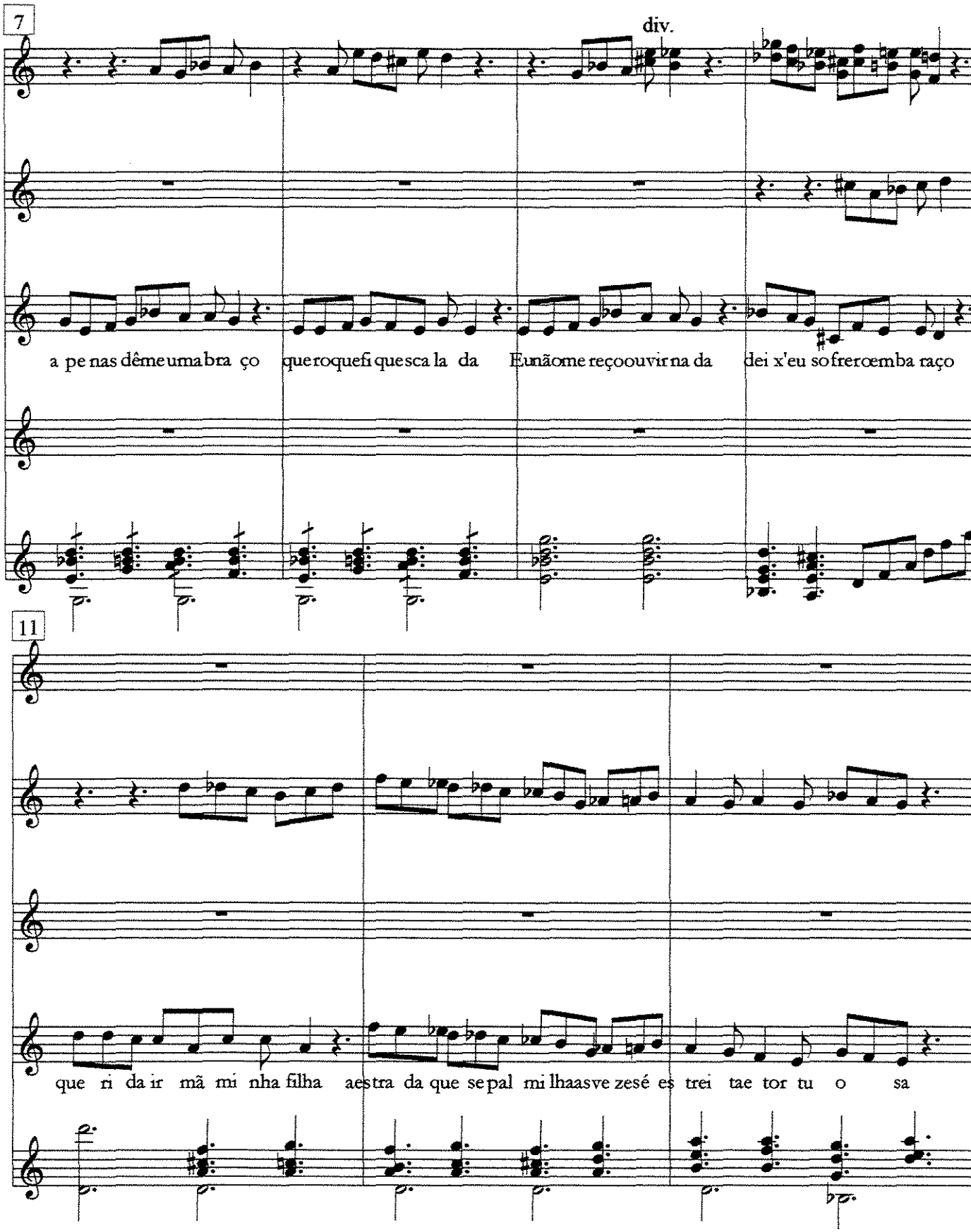

17
Zé do Ei to mo ço for te de a tle ta ti nha por tesus pi roda muie ra da
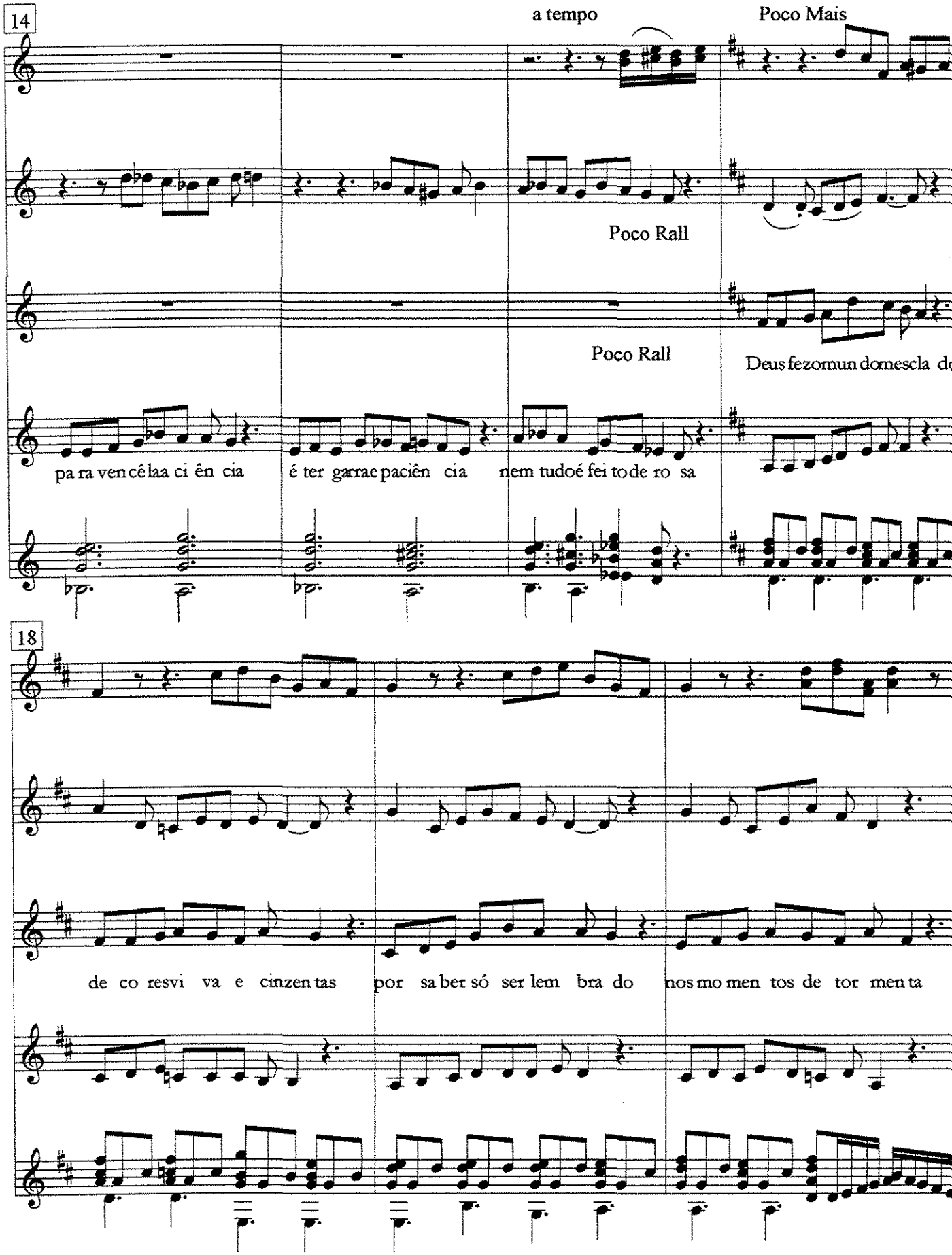

21
aA de lai de tu do faz pe ga no pé do ra paz e põe o Zé nu ma enros
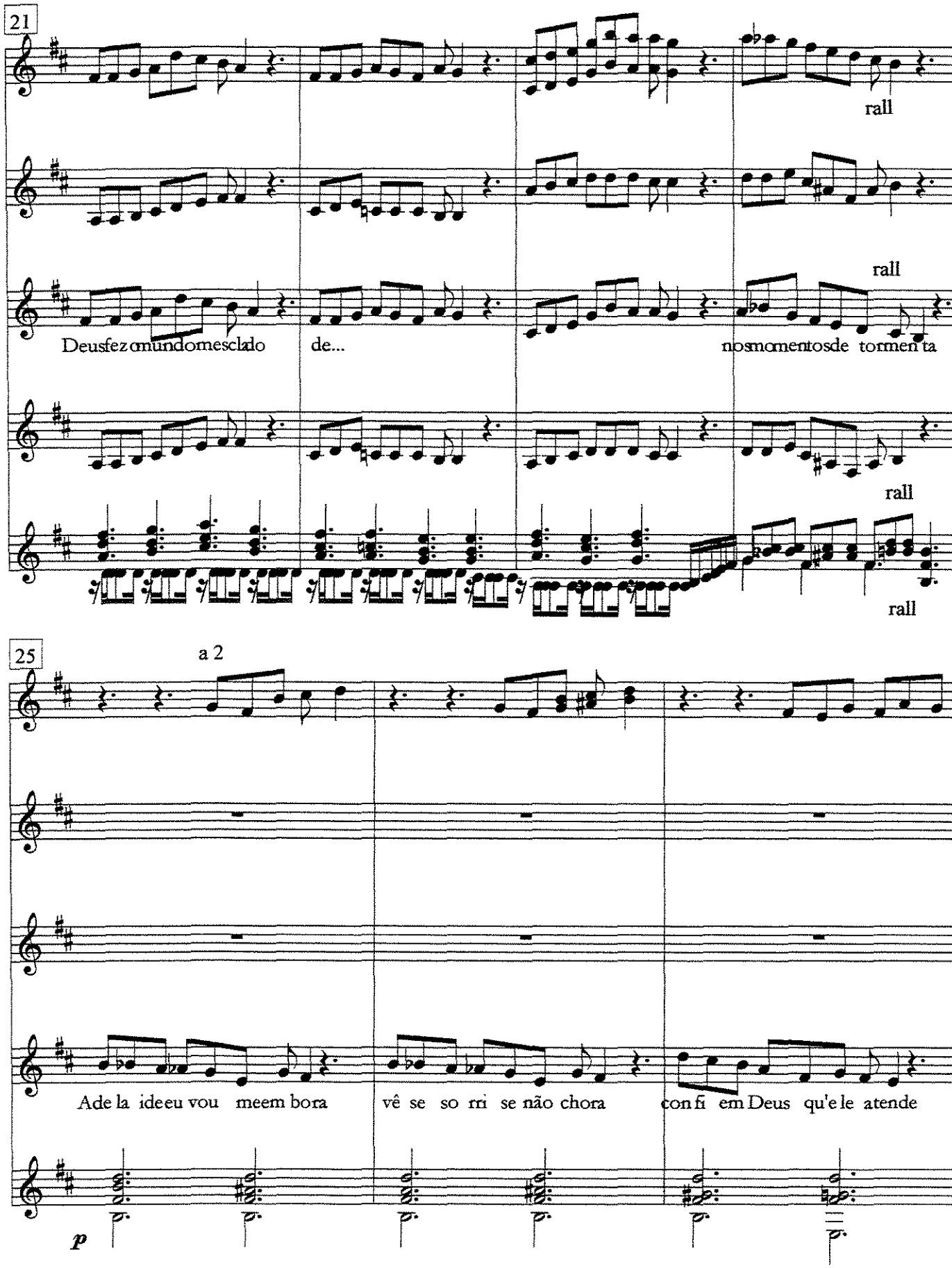

24
ca da
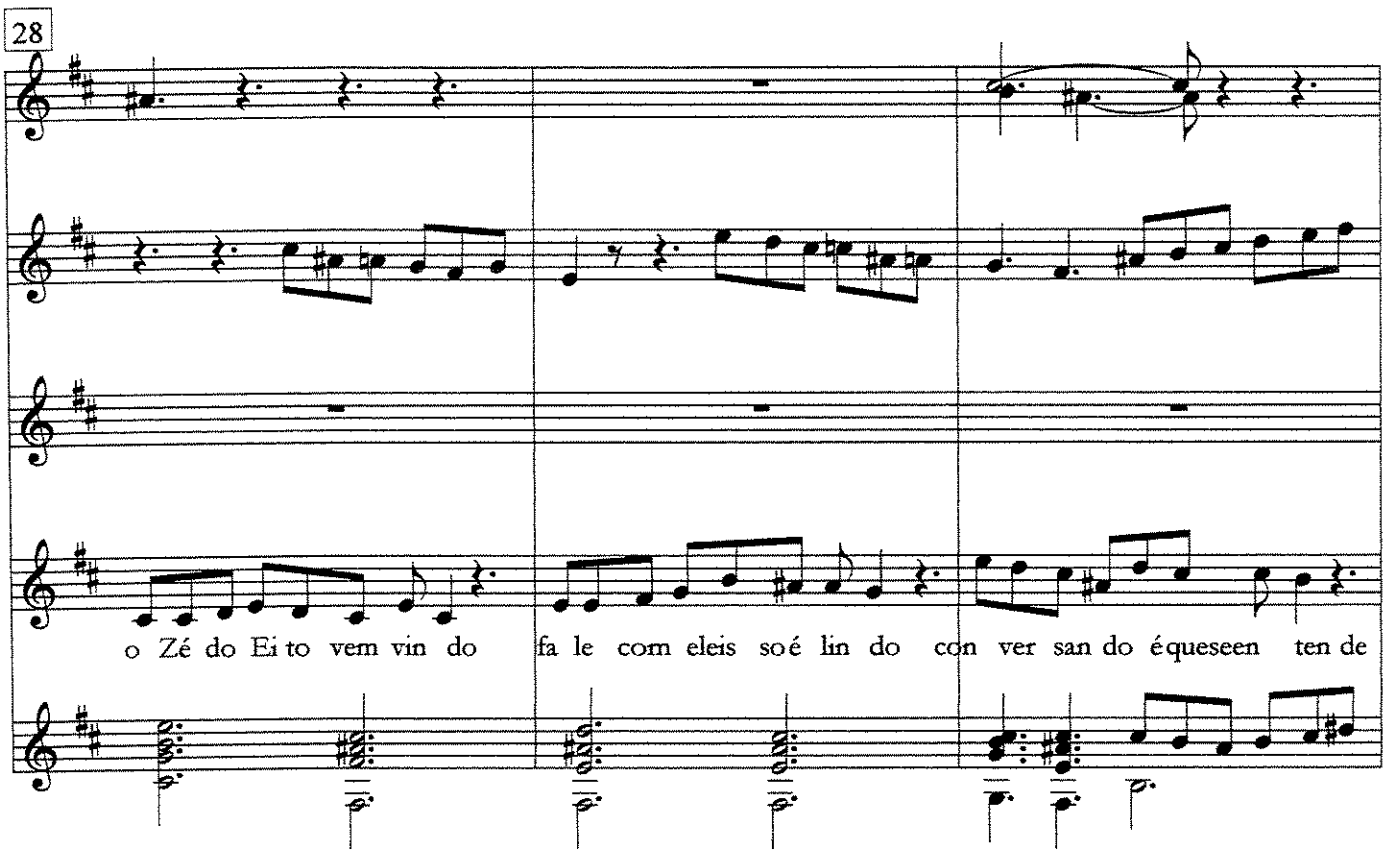
ANATÁLIA E ADELAIDE
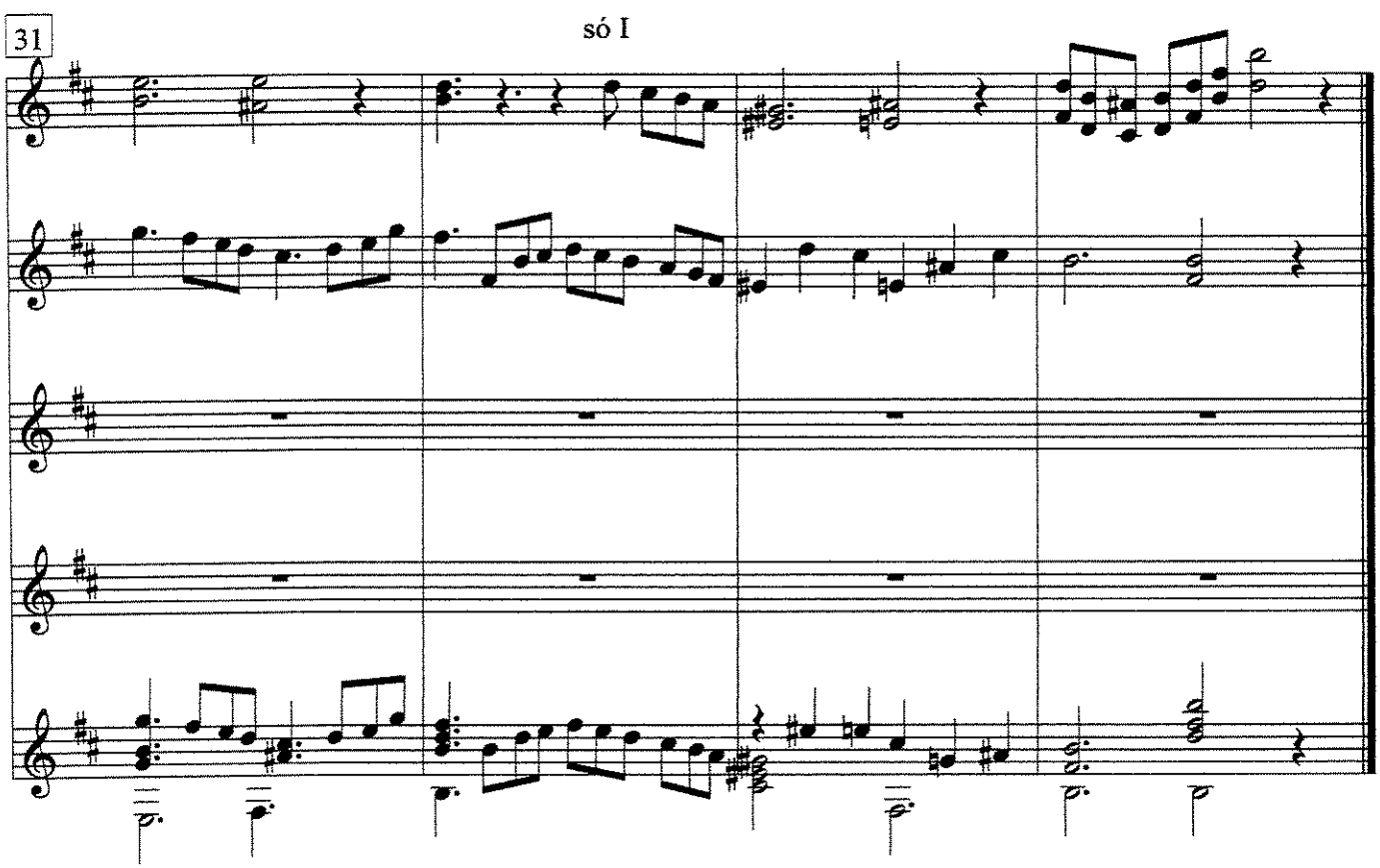



7
div.
a pe nas dême uma bra ço
que roque fi que sca la da
E unão me reçoouvir na da
dei x'eu so frer coemba raço
11
que ri da ir mã mi nha filha
aes tra da que se pal mi lhaas ve zes é es trei tae tor tu o sa

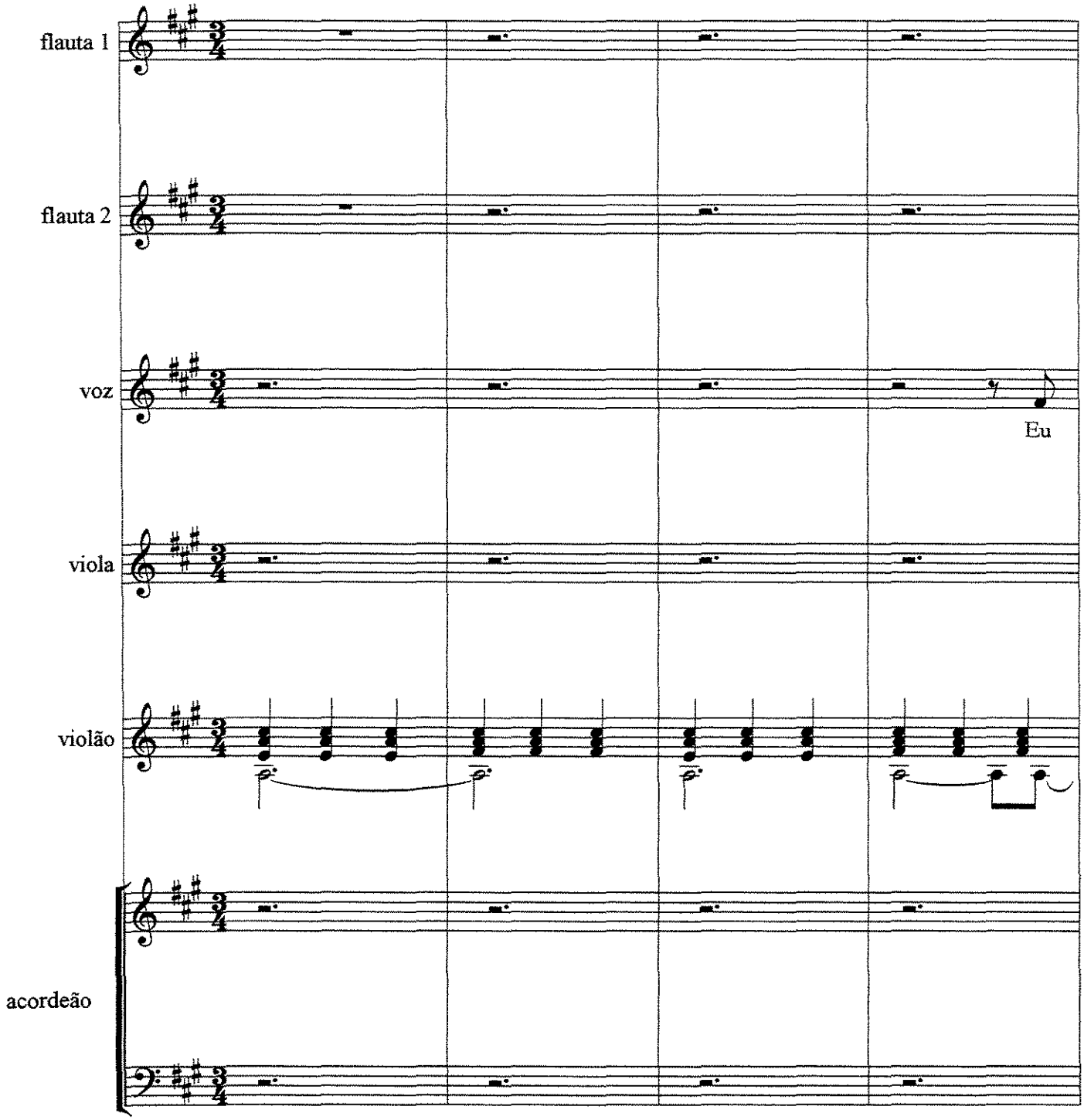

14
a tempo
Poco Mais
Poco Rall
Poco Rall
Deus fezomun domescla do
pa ra ven cê laa ci ên cia
é ter garrae paciên cia
nem tudoé fei to de ro sa
18
de co resvi va e cinzen tas
por sa ber só ser lem bra do
nos mo men tos de tor men ta
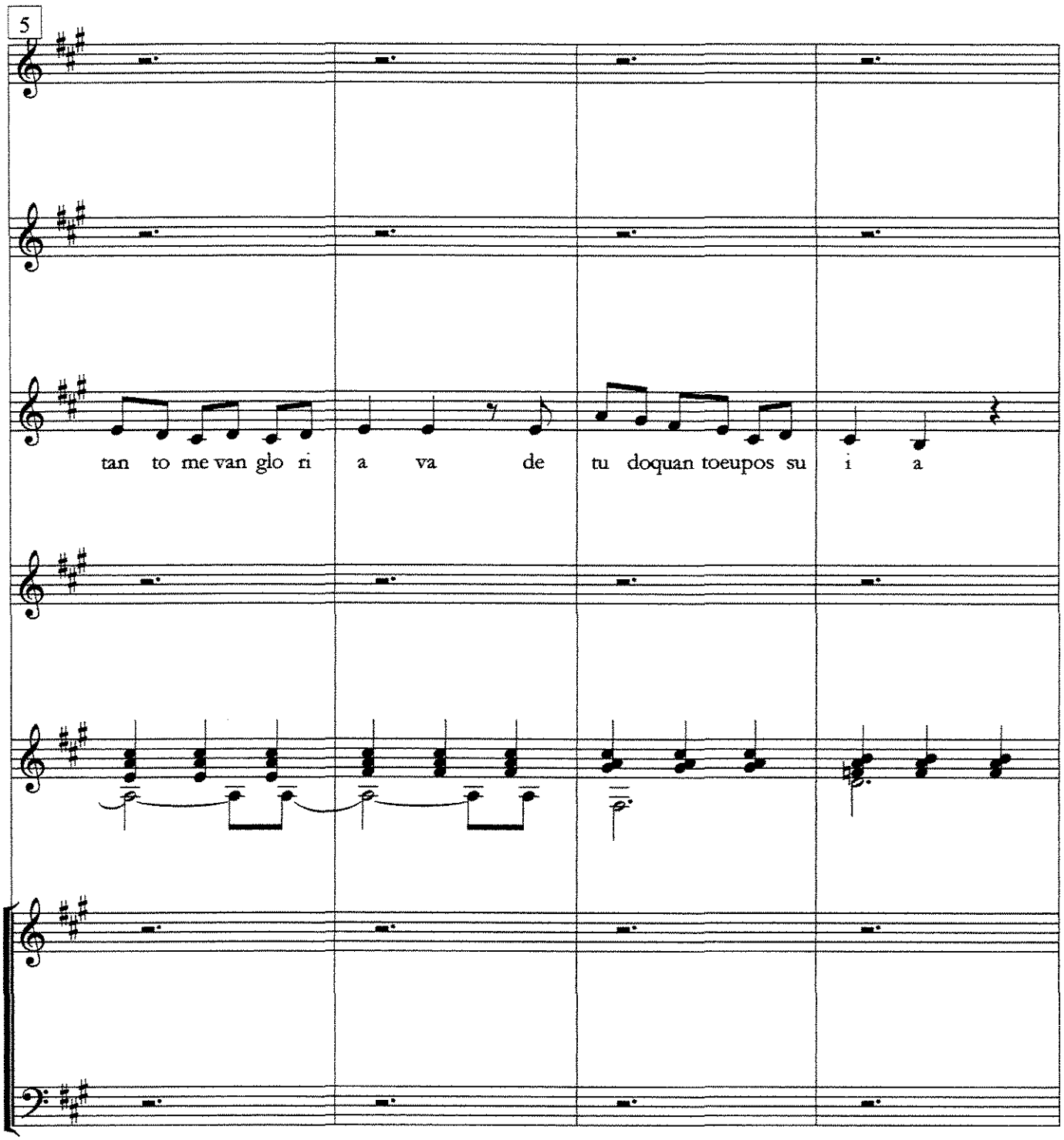

21
rall
rall
Deusfez omundomesclado
de...
nosmomentosde tormenta
rall
rall
25
a 2
Ade la ideeu vou meem bora
vê se so rri se não chora
con fi em Deus qu'e le atende
p
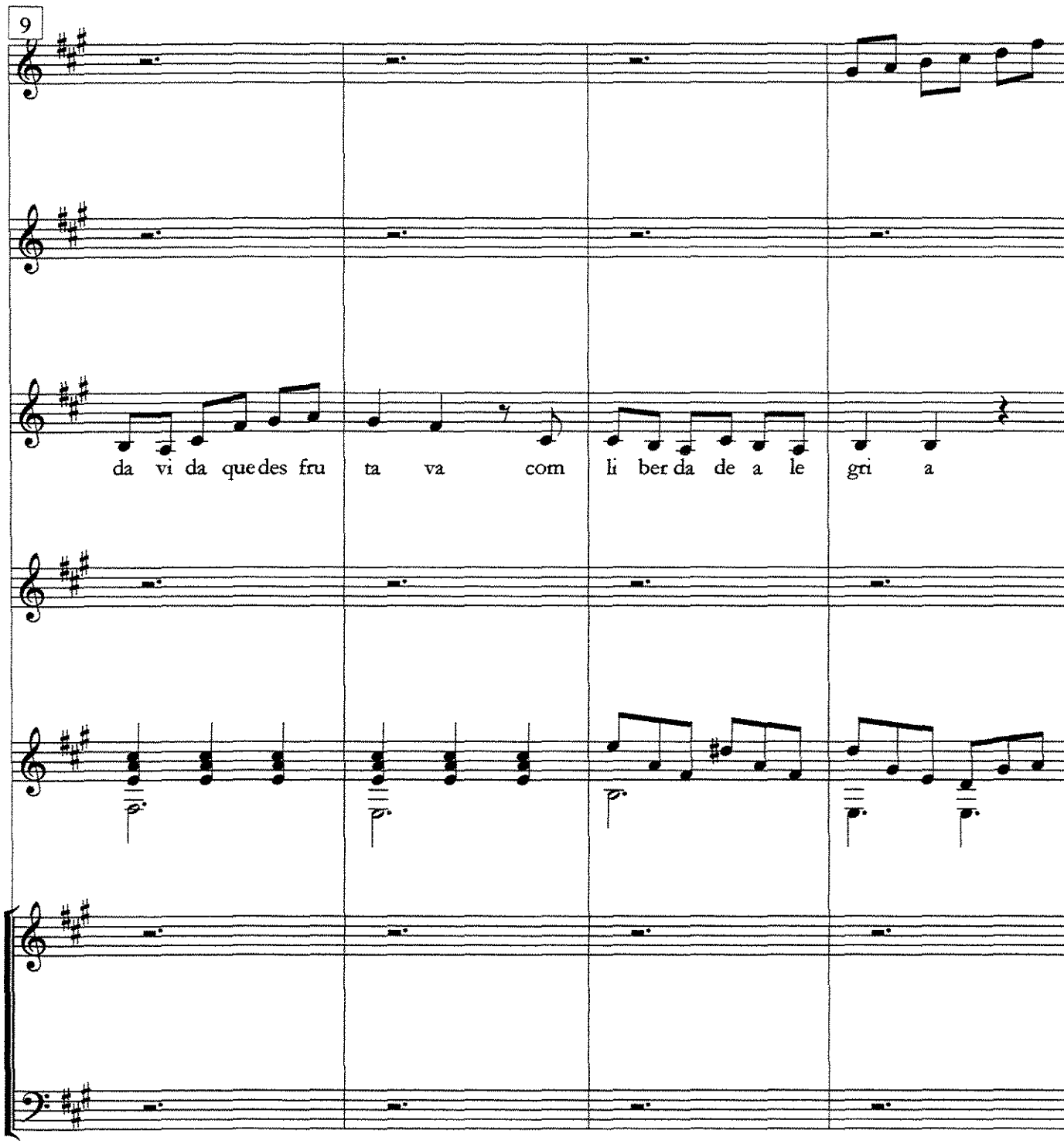

28
o Zé do Ei to vem vin do
fa le com eleis soé lin do con ver san do équeseen ten de
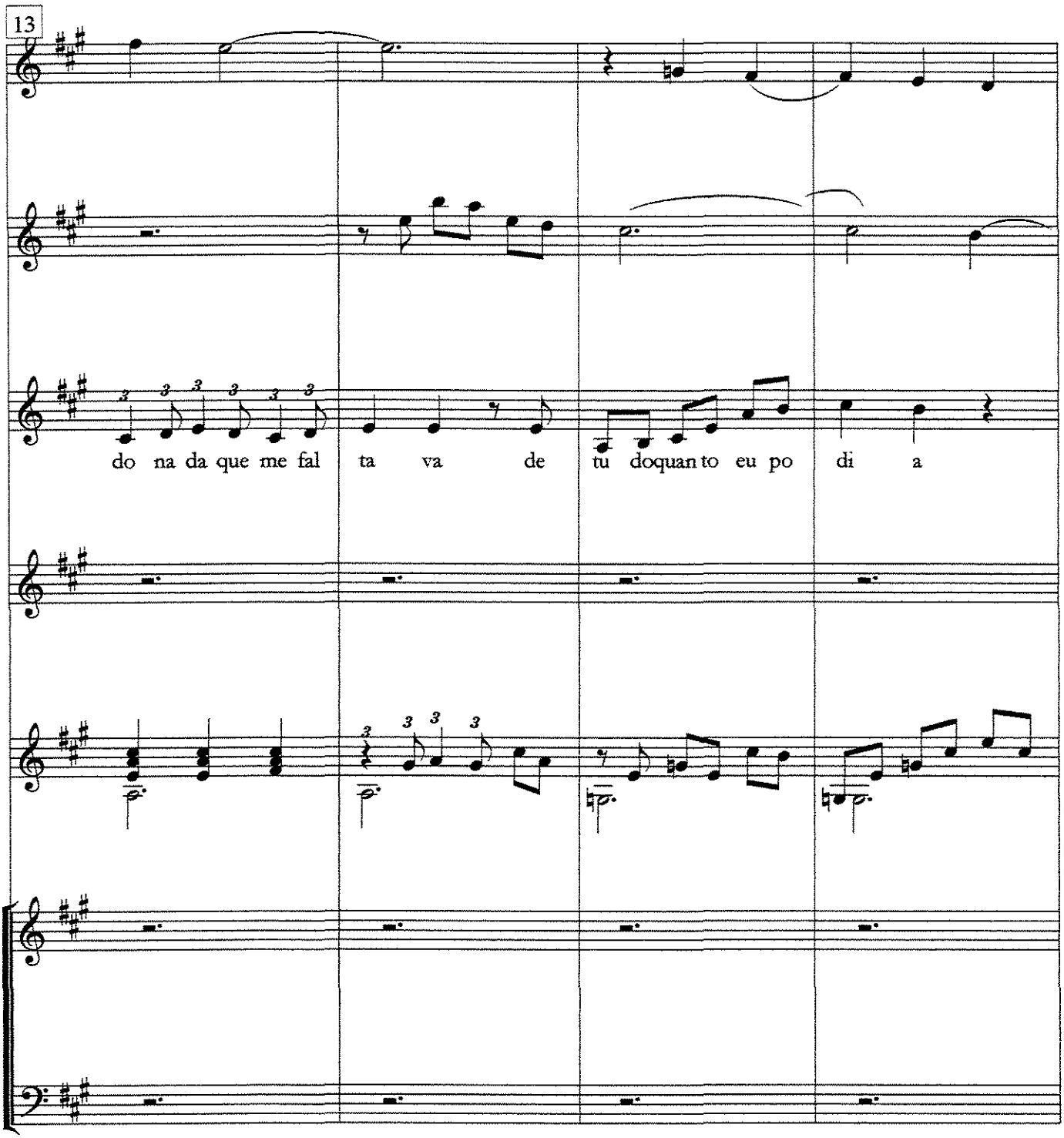

só I
31

ADELAIDE
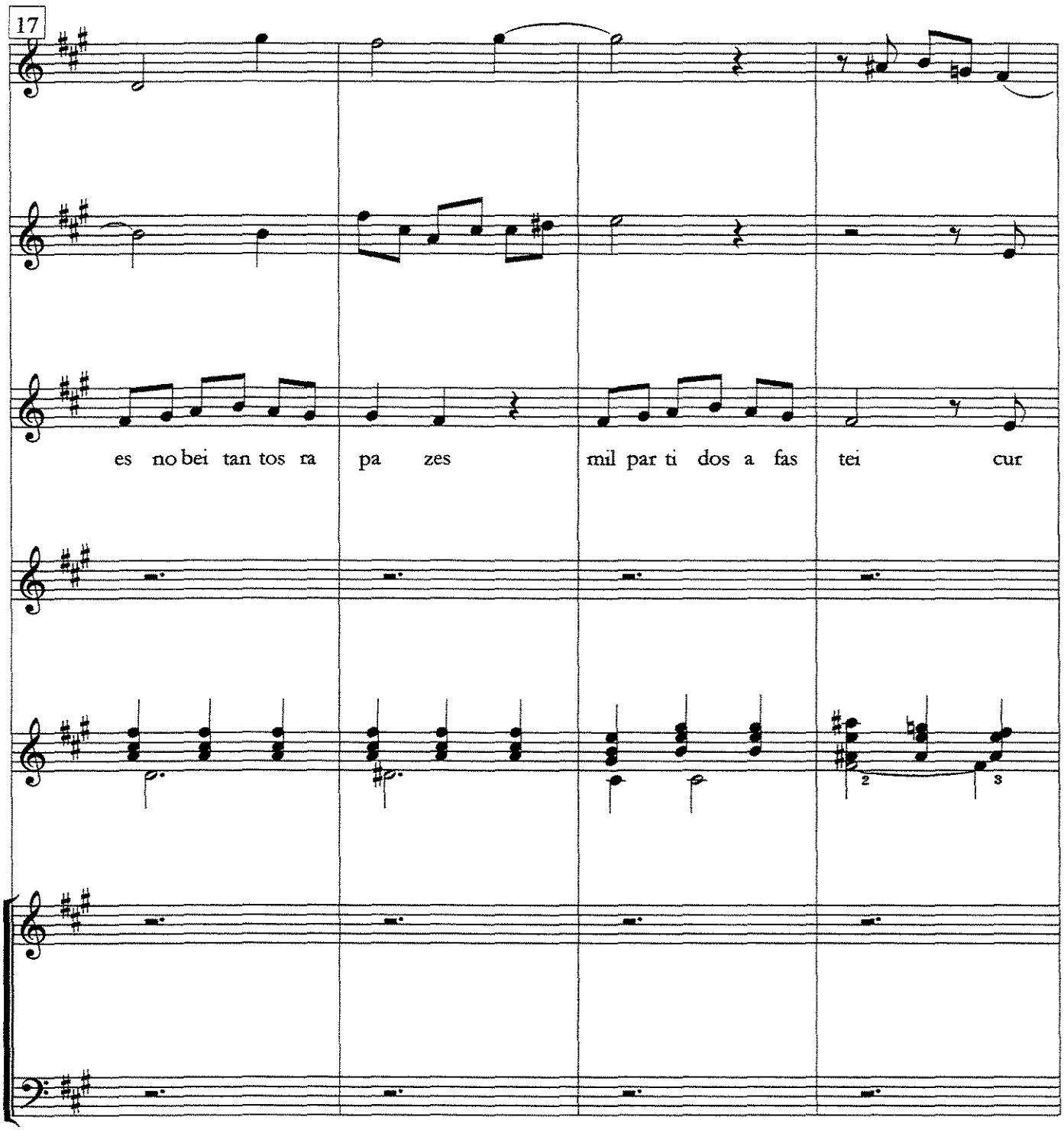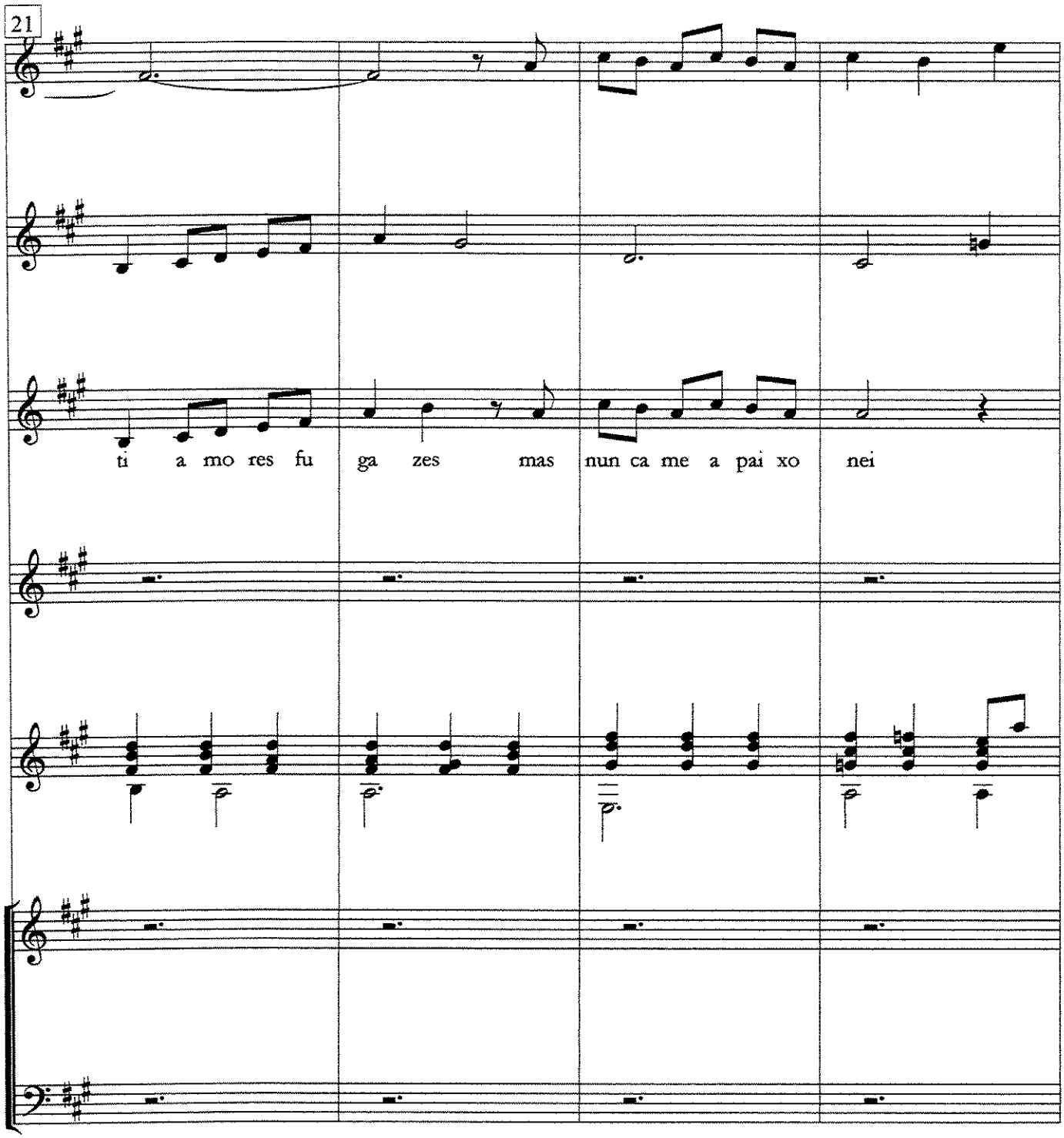



5
tan to me van glo ri a va de tu doquan toeupos su i a
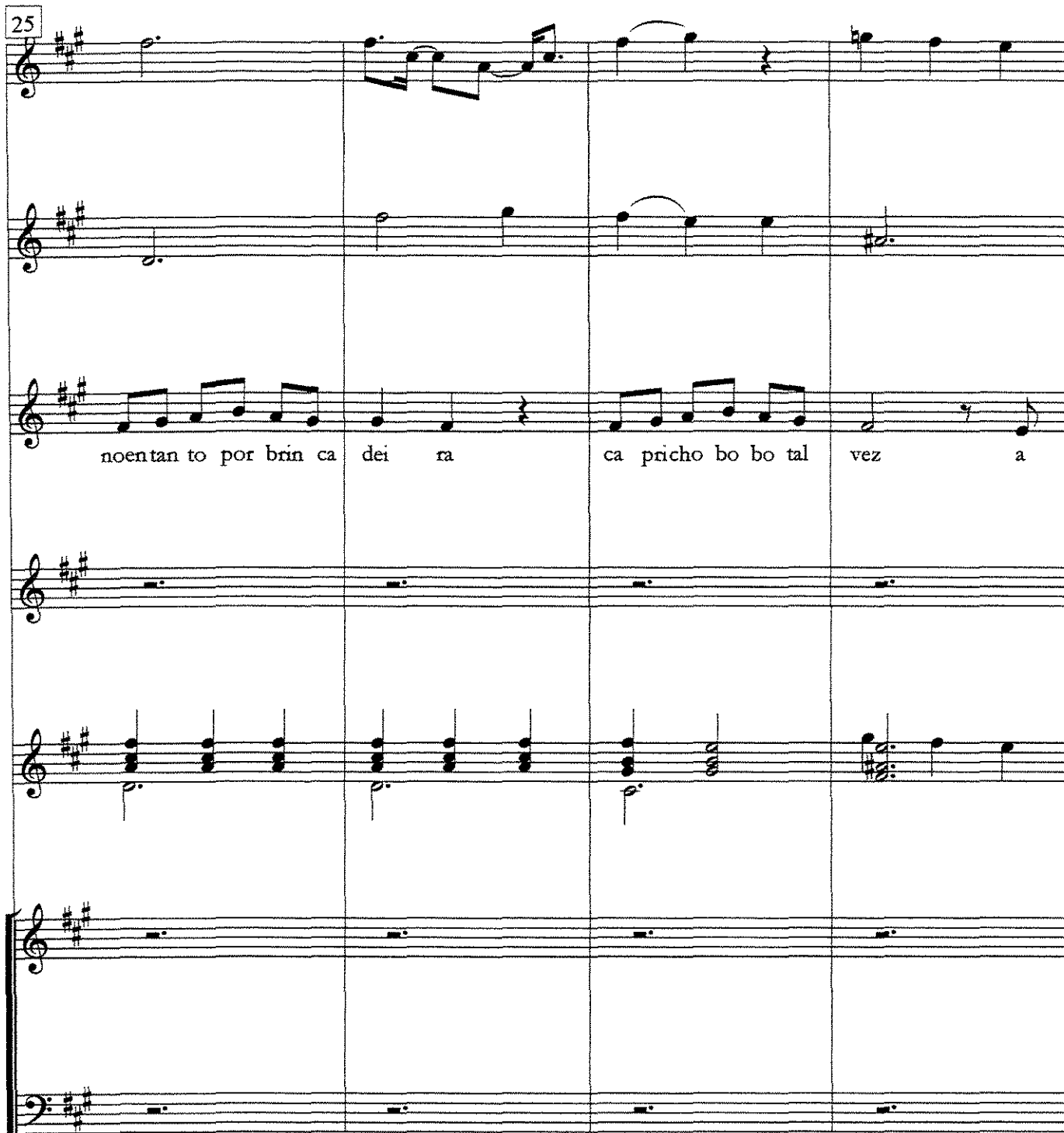

9
da vi da que des fru ta va com li ber da de a le gri a
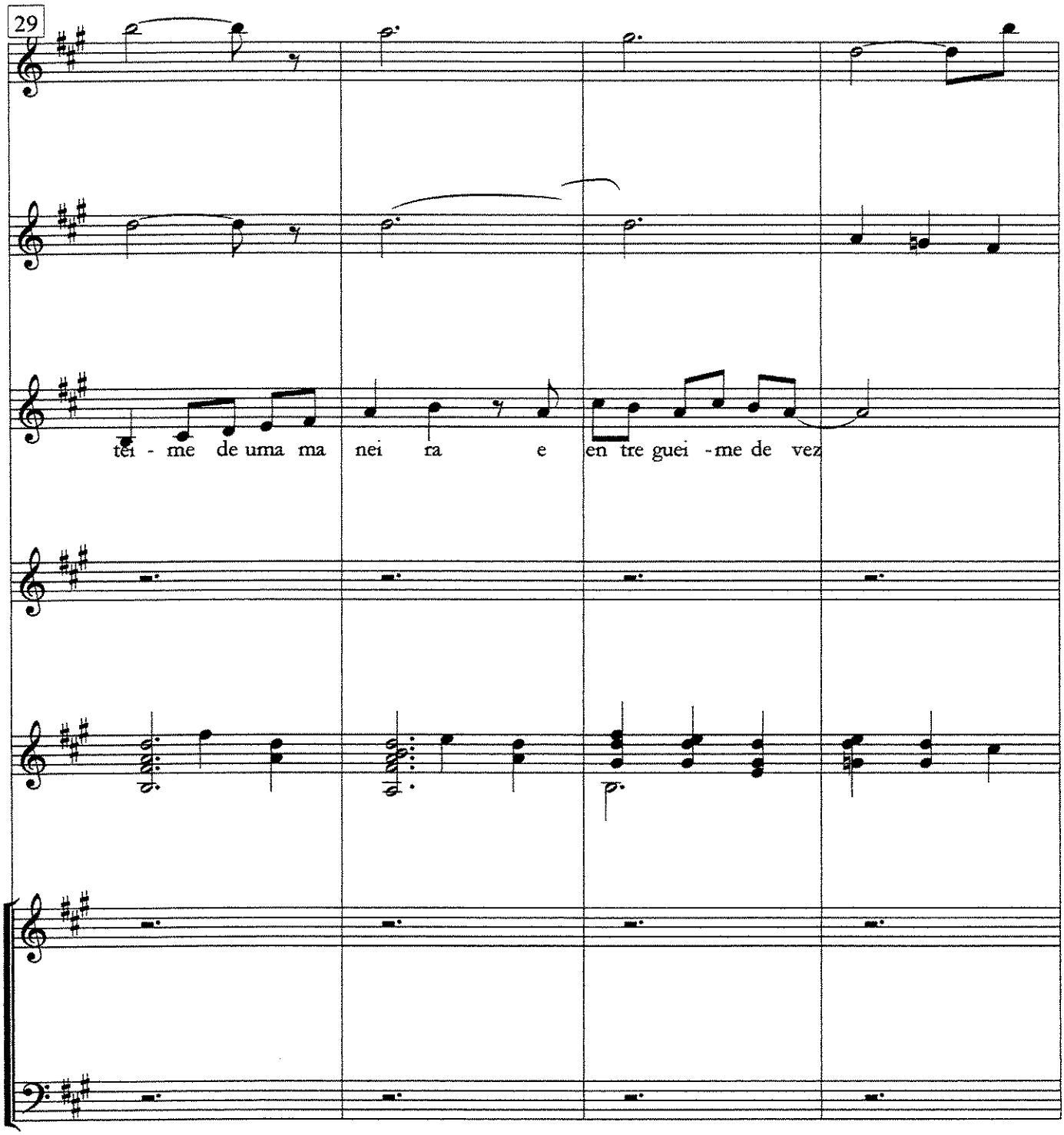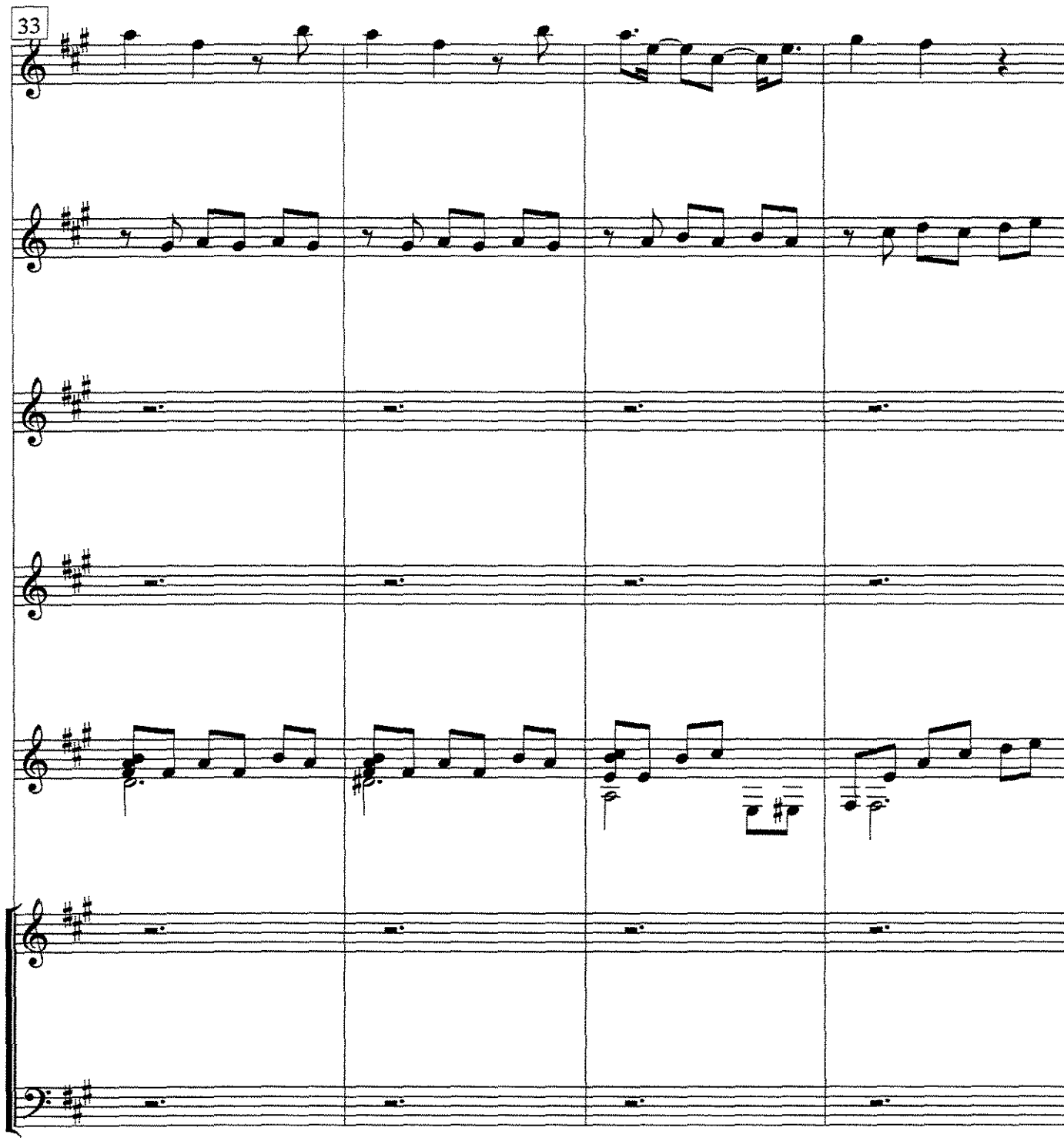


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANTE
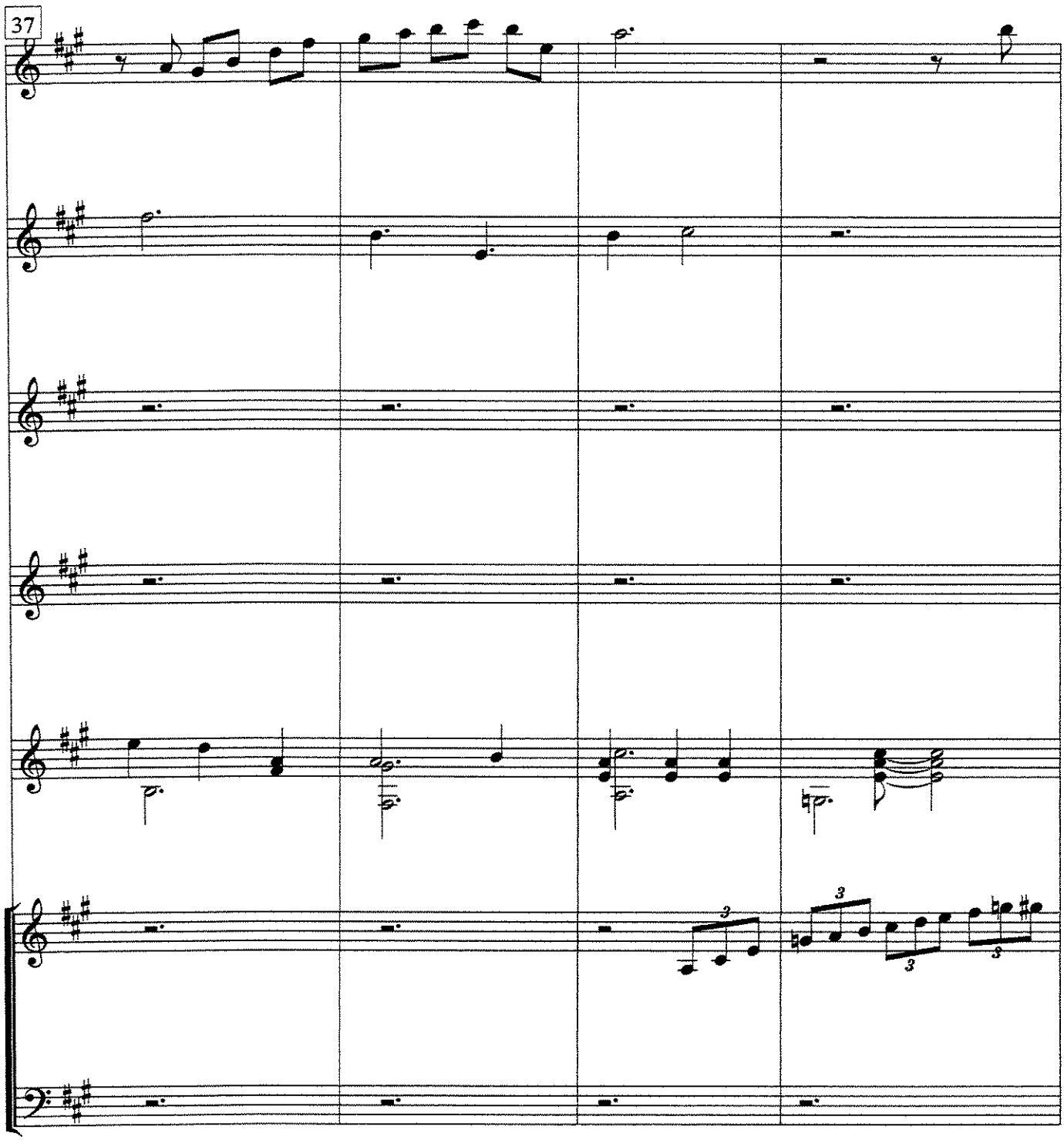

17
es no bei tan tos ra pa zes
mil par ti dos a fas tei cur
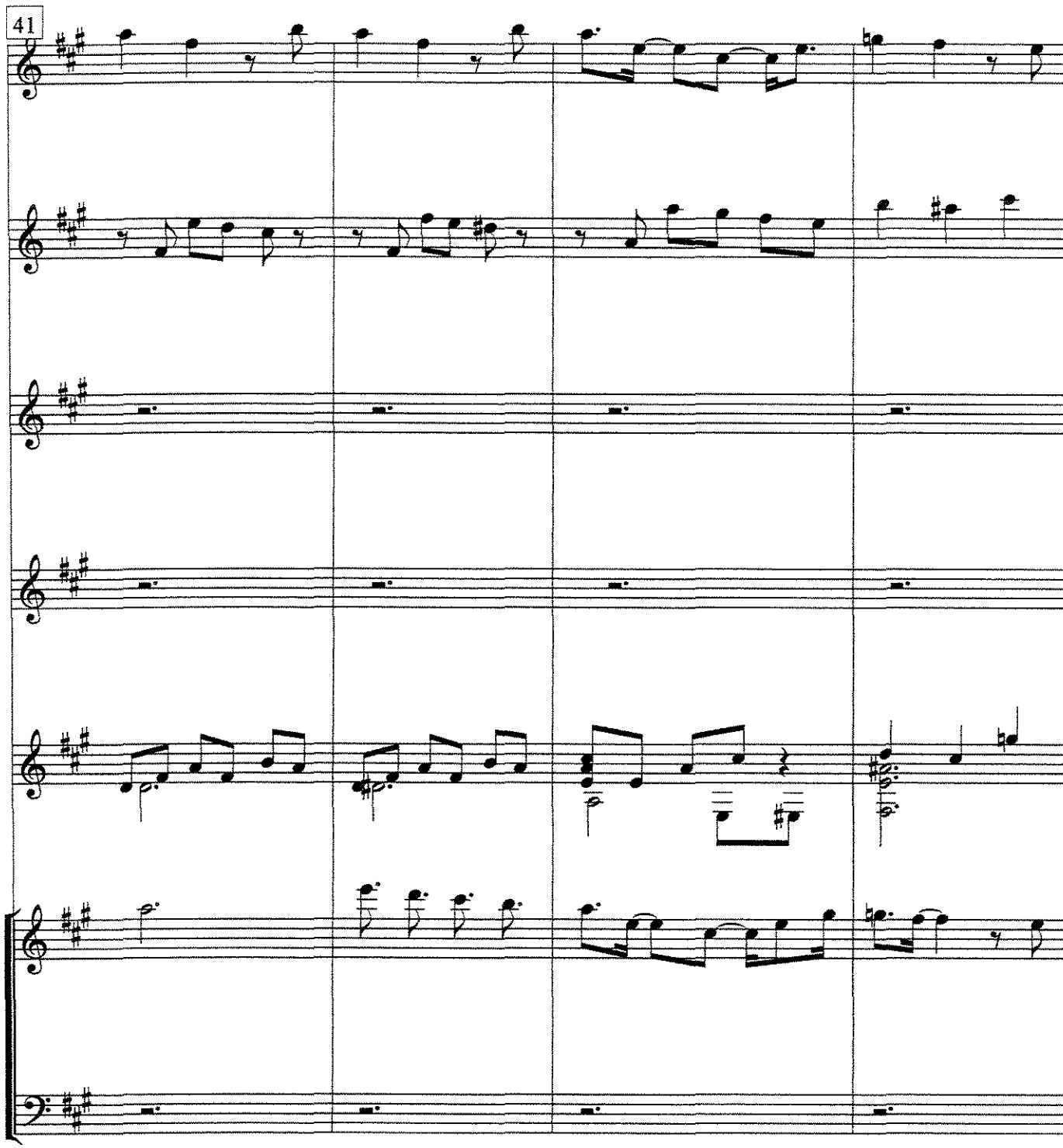

21
ti a mo res fu ga zes mas nun ca me a pai xo nei
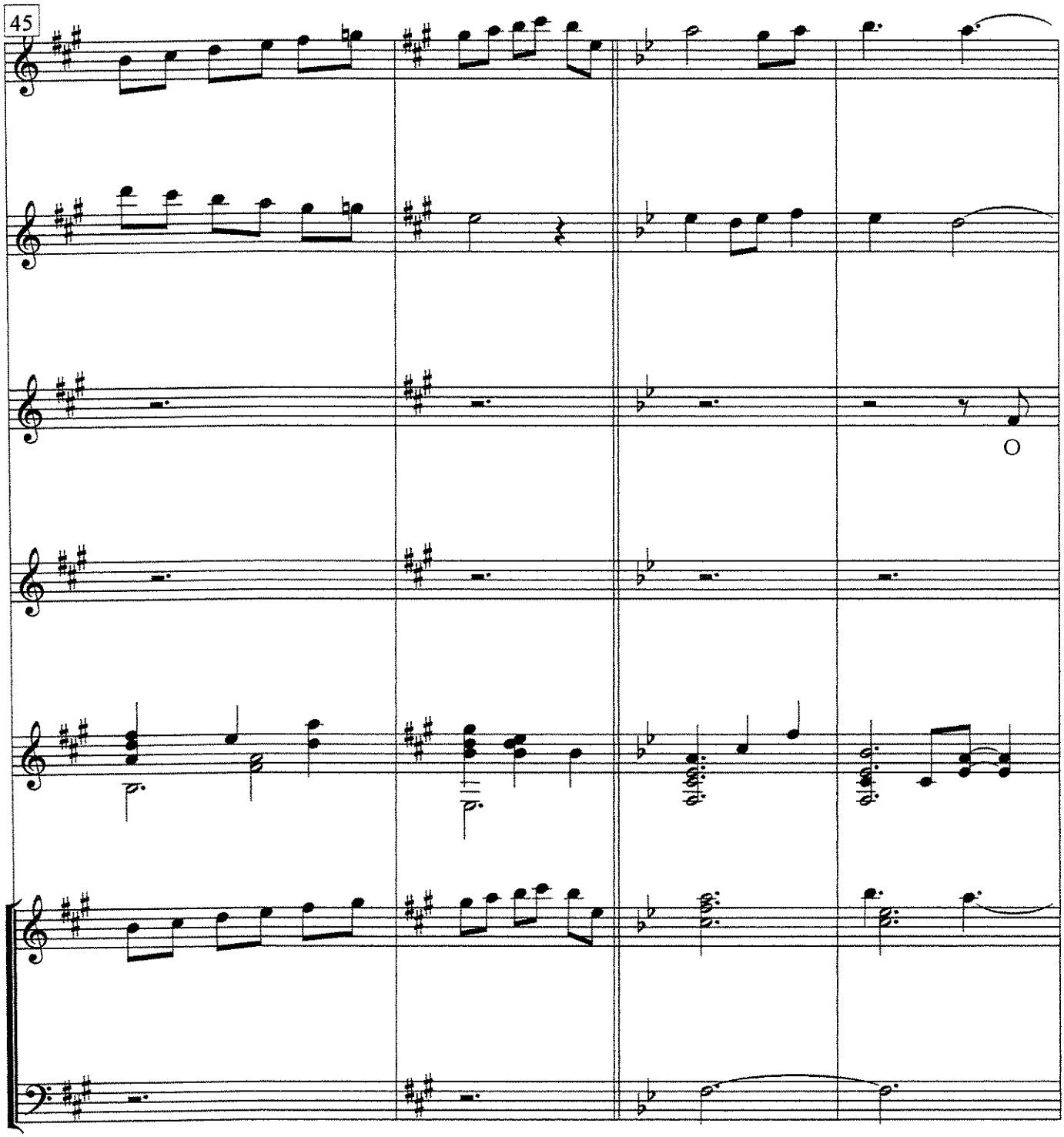

25
noentan to por brin ca dei ra ca pricho bo bo tal vez a
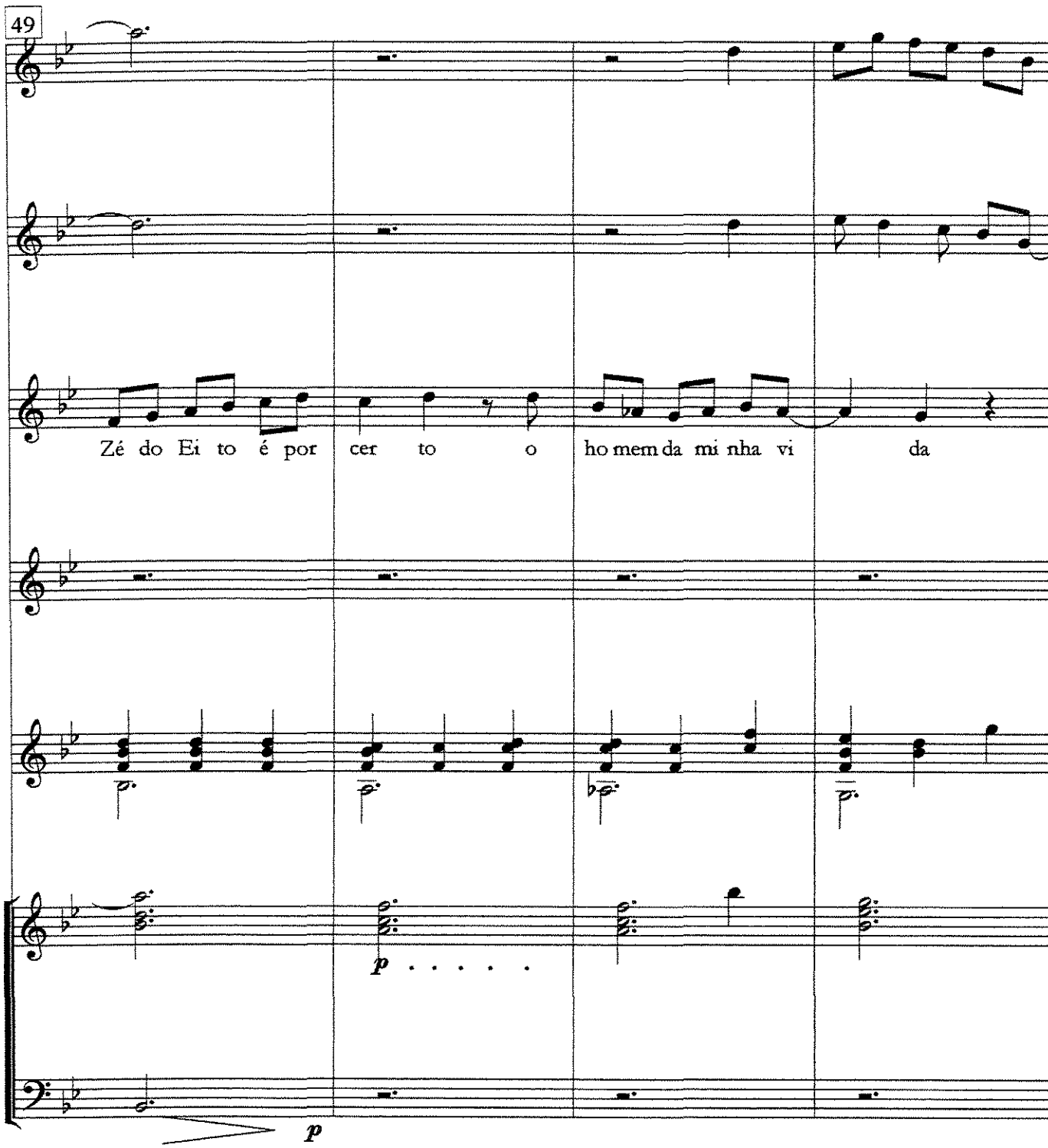

29
tei - me de uma ma nei ra e en tre guei - me de vez
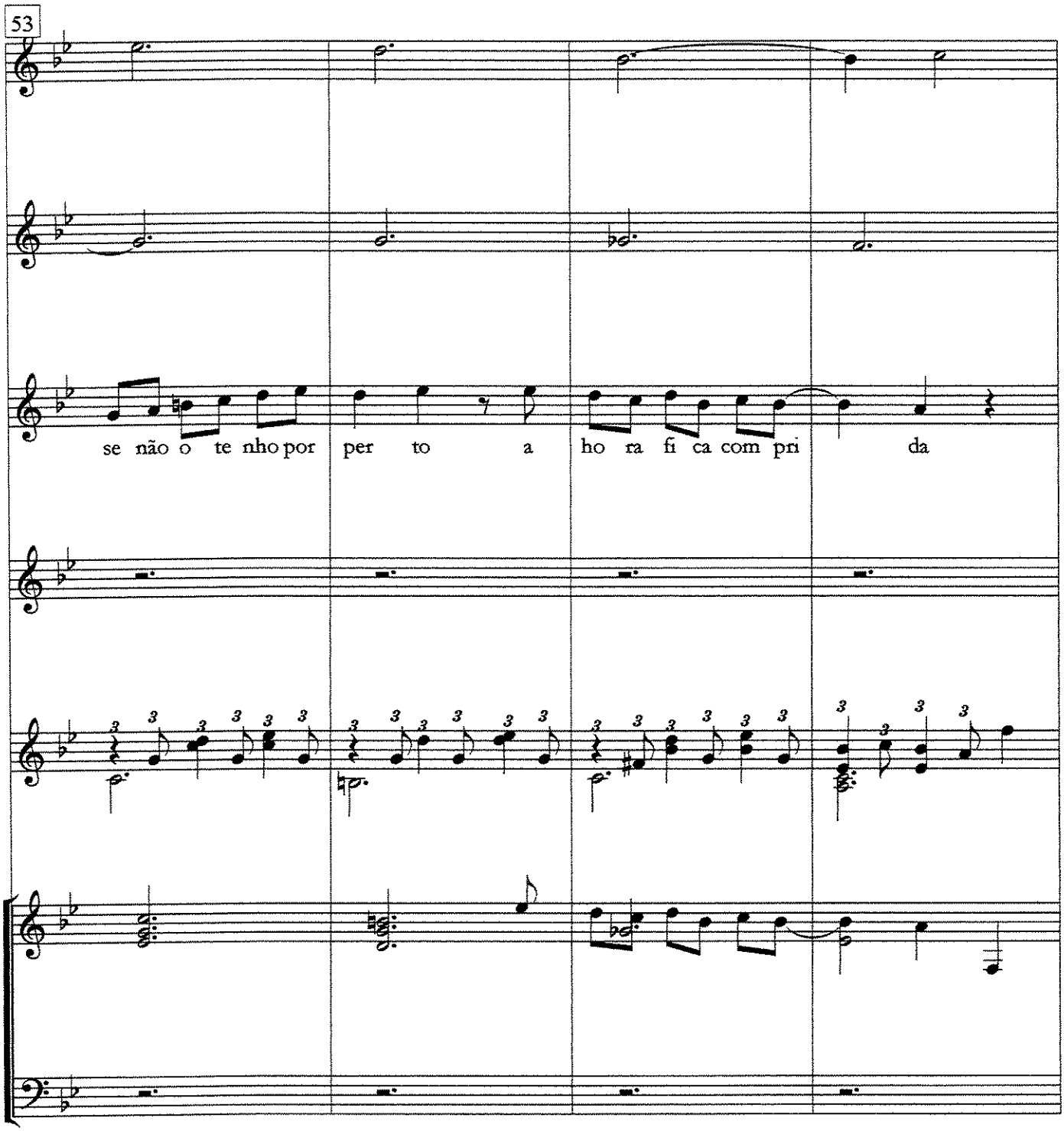

33
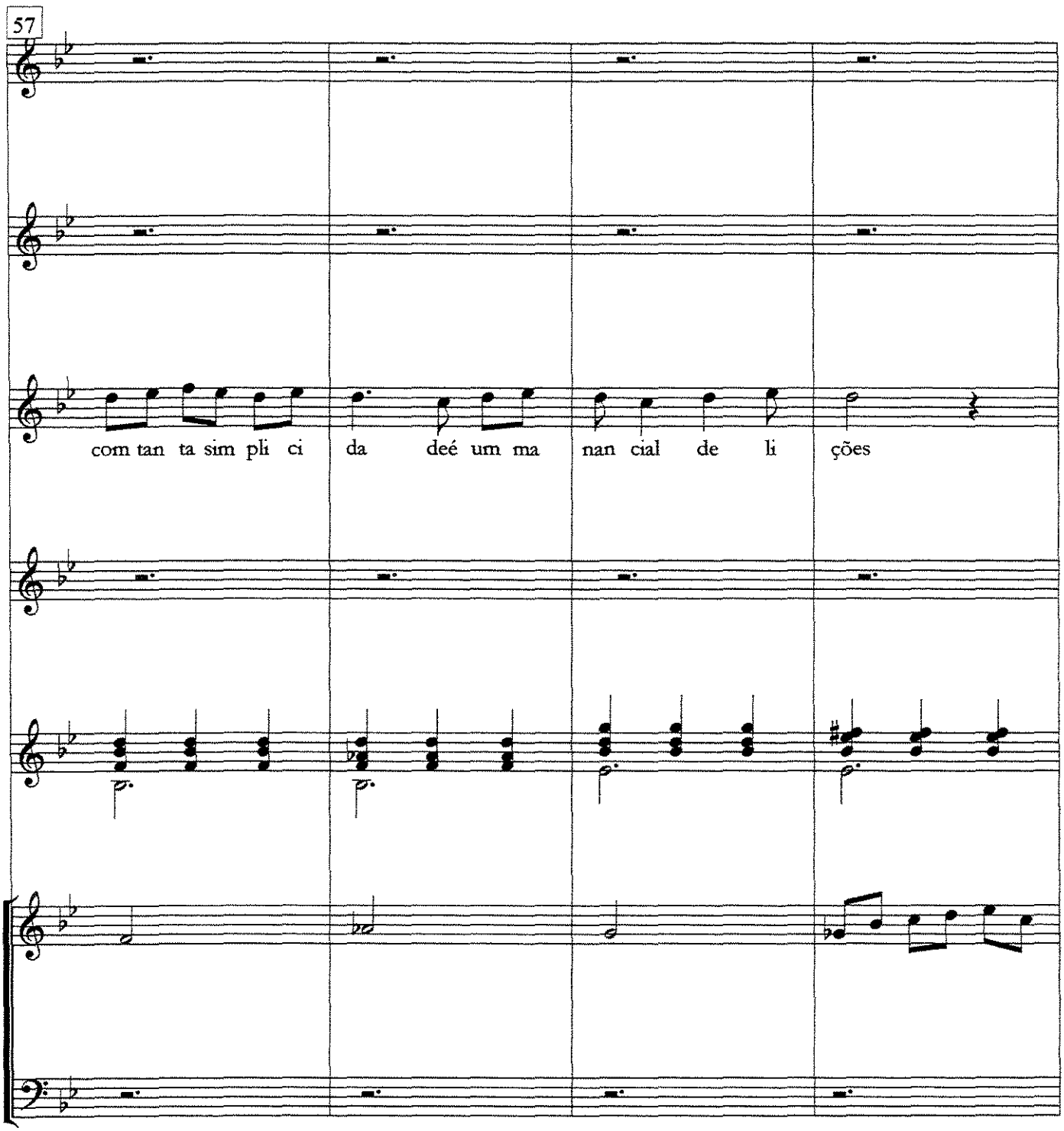

37
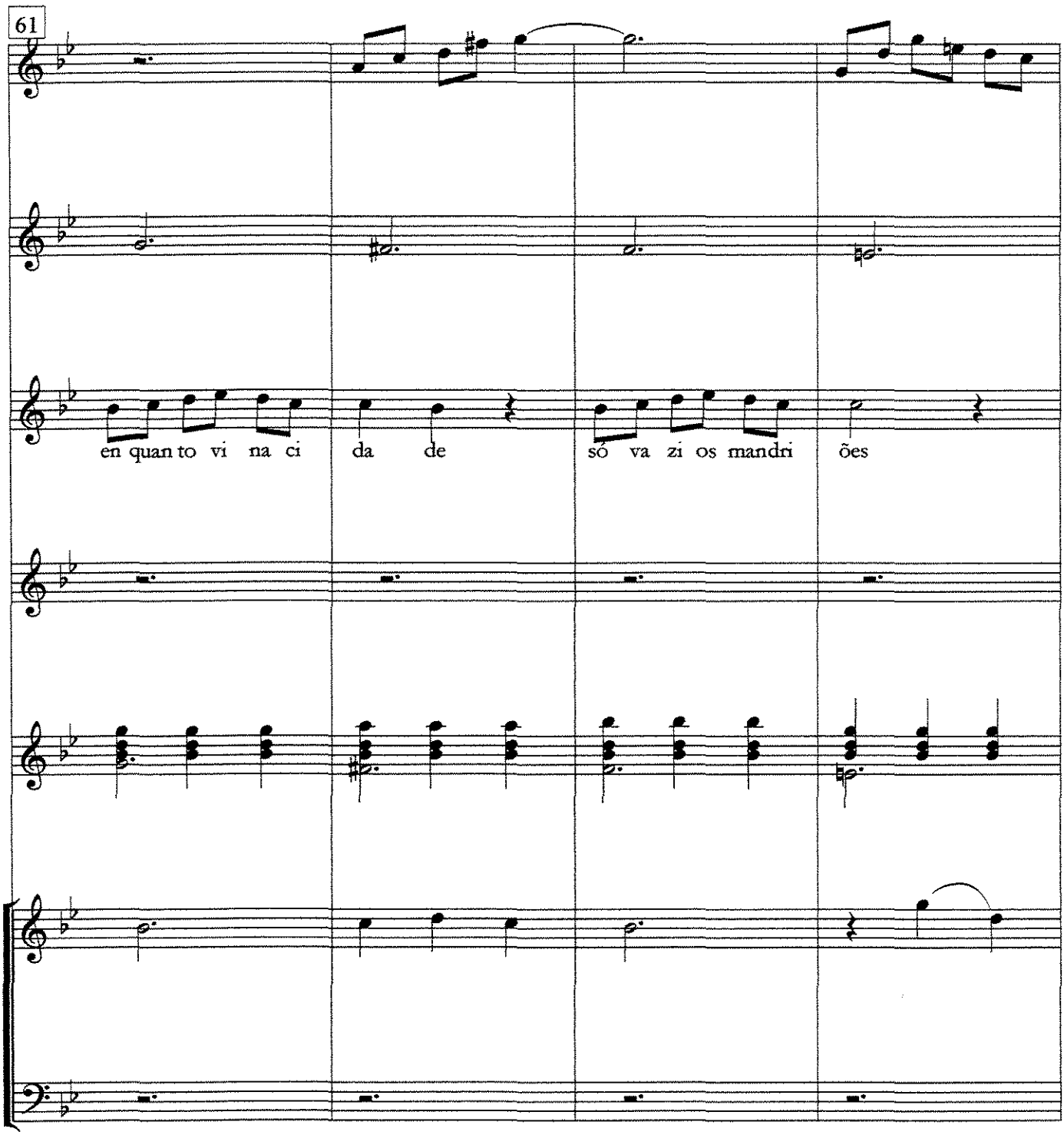

41
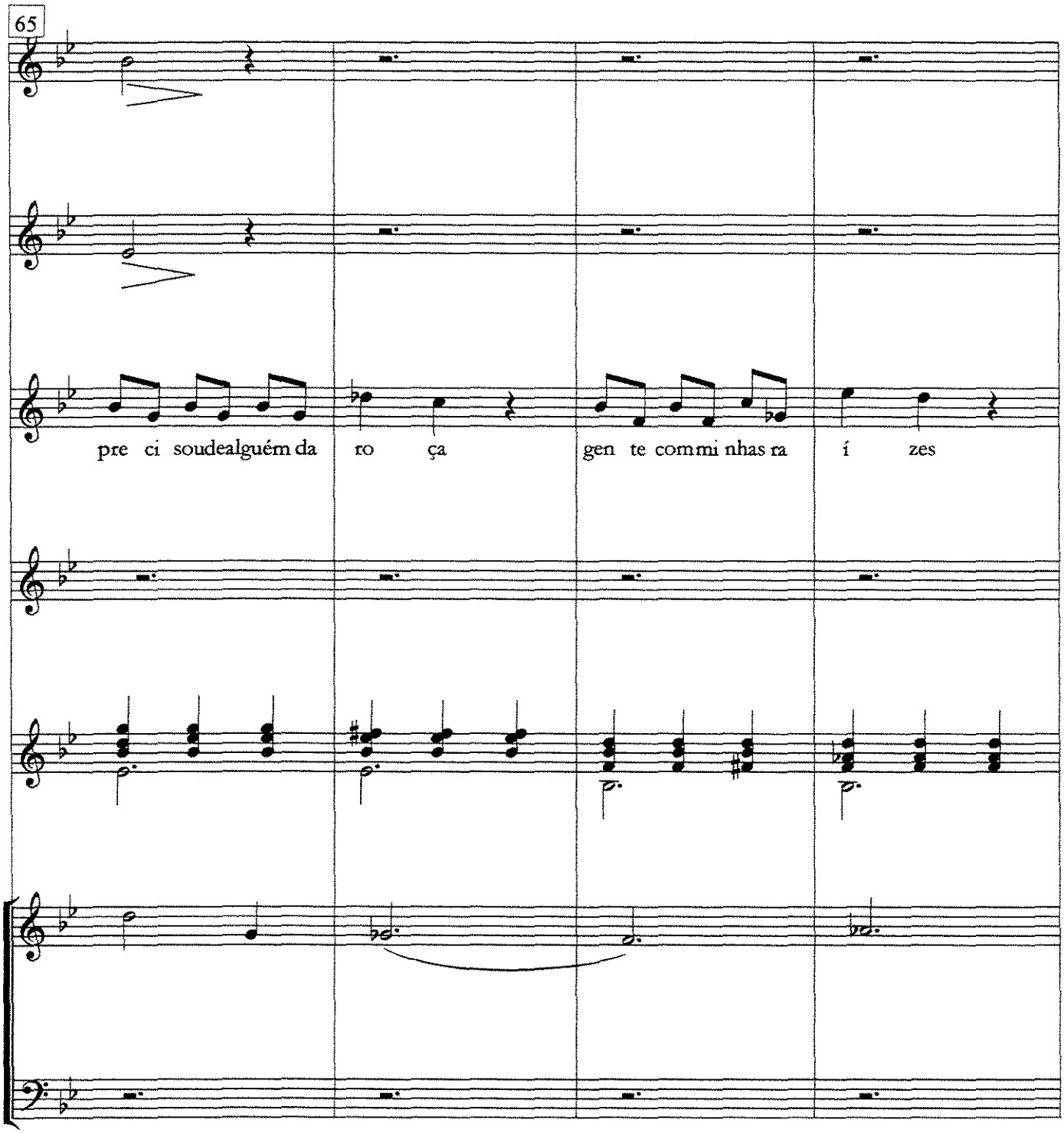

45
O
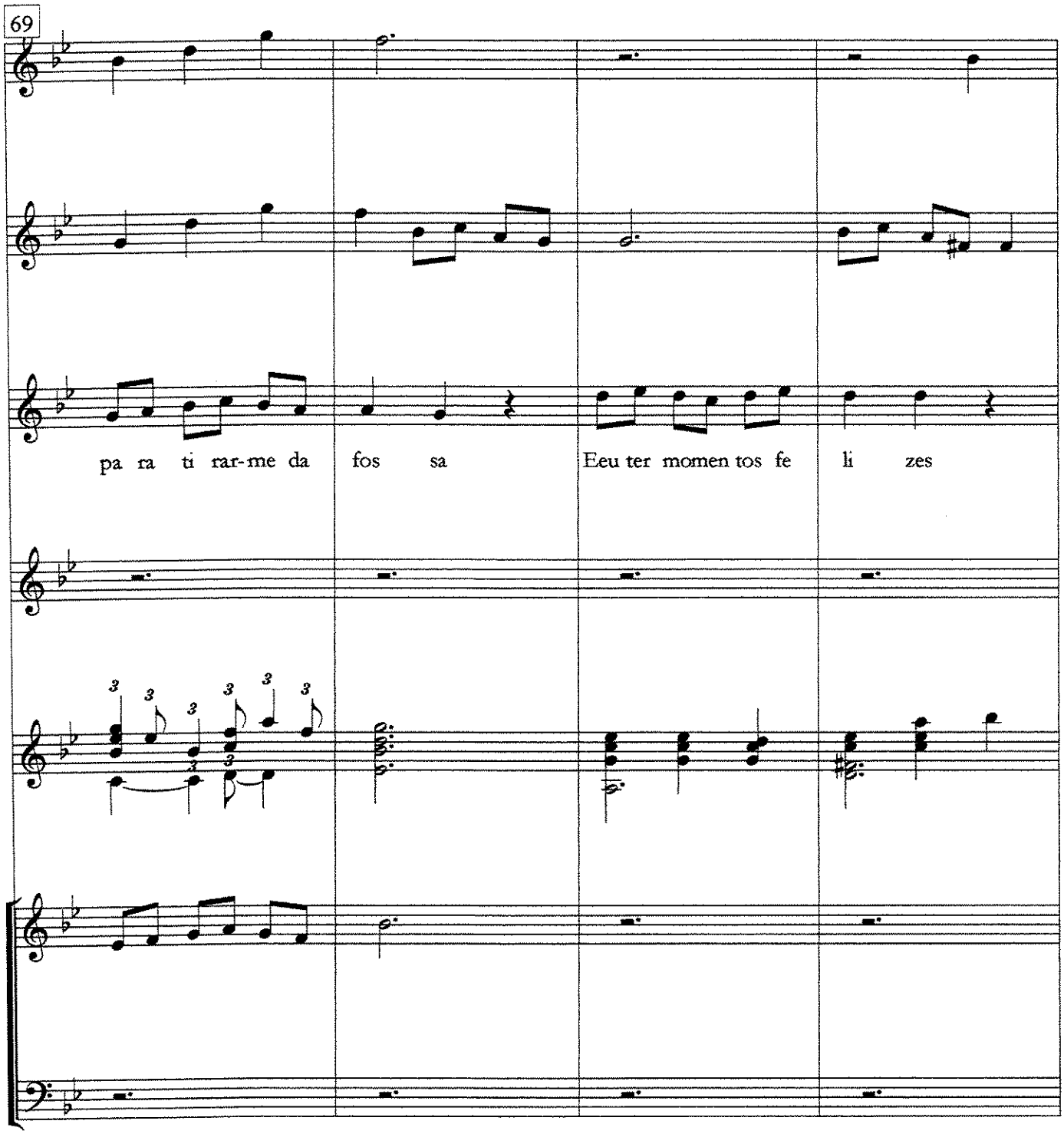

49
Zé do Ei to é por cer to o ho mem da mi nha vi da
p
p
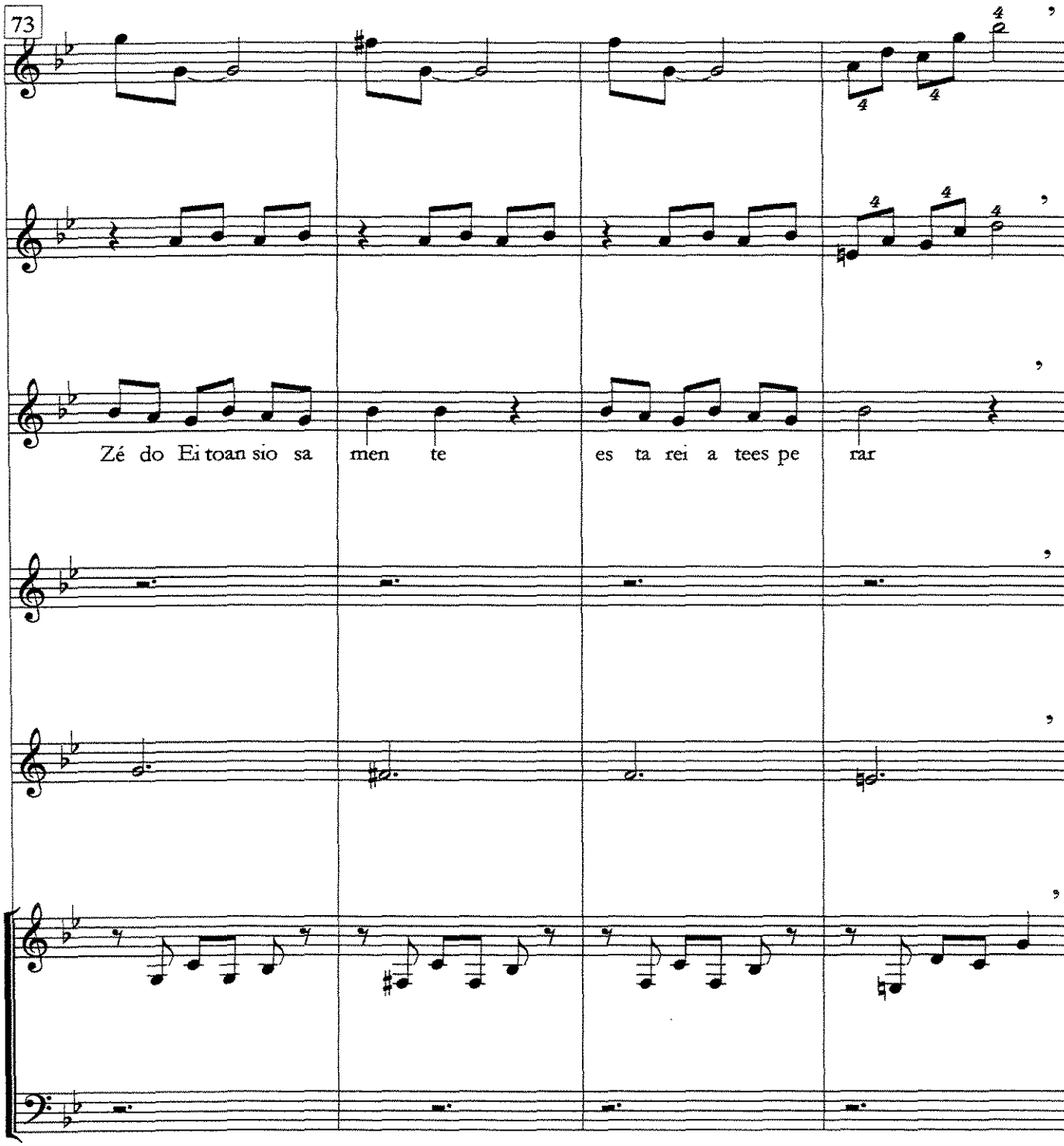

53
se não o te nho por per to a ho ra fi ca com pri da
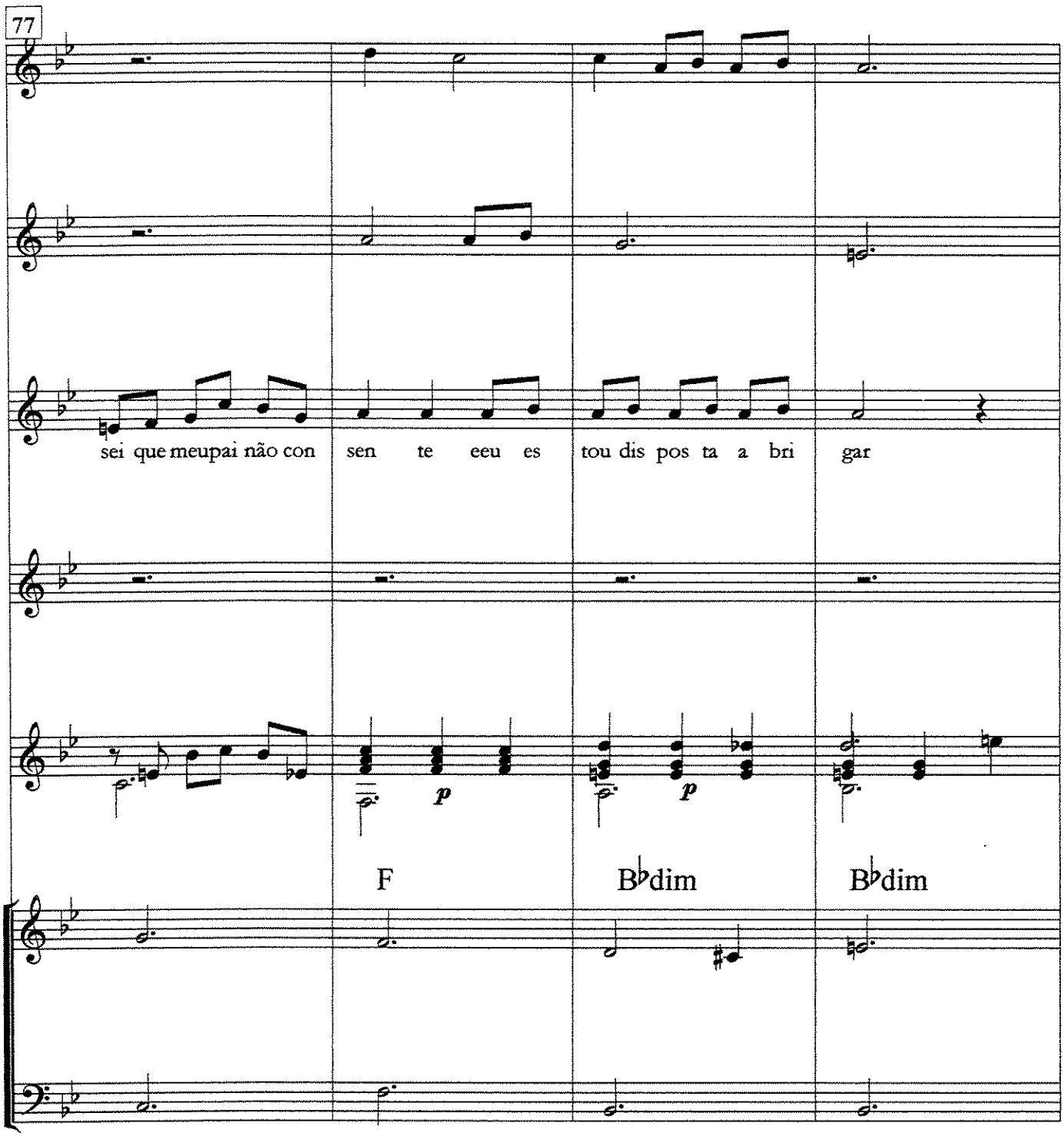

57
com tan ta sim pli ci da deé um ma nan cial de li ções
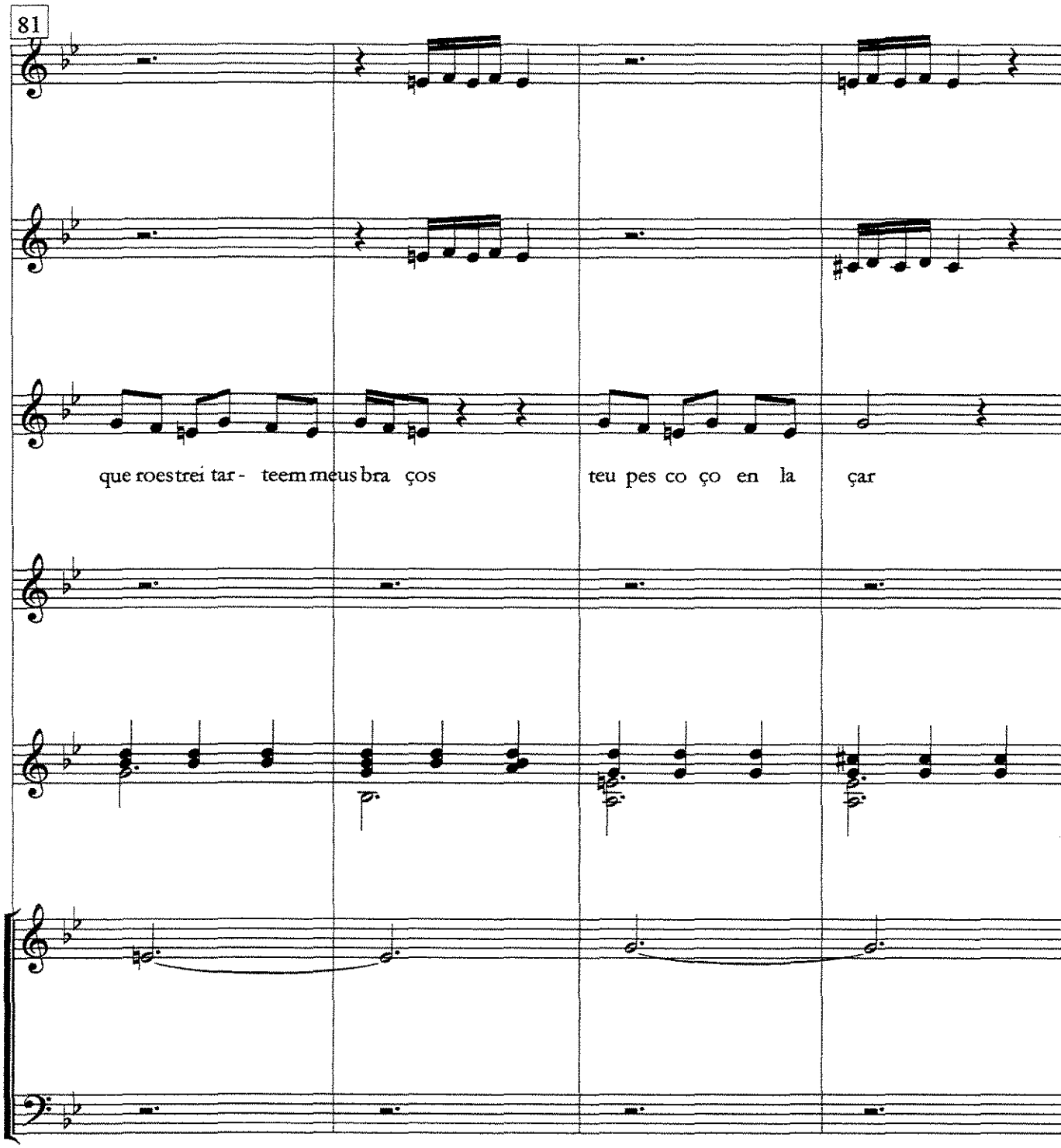

61
en quan to vi na ci da de só va zi os mandri ões
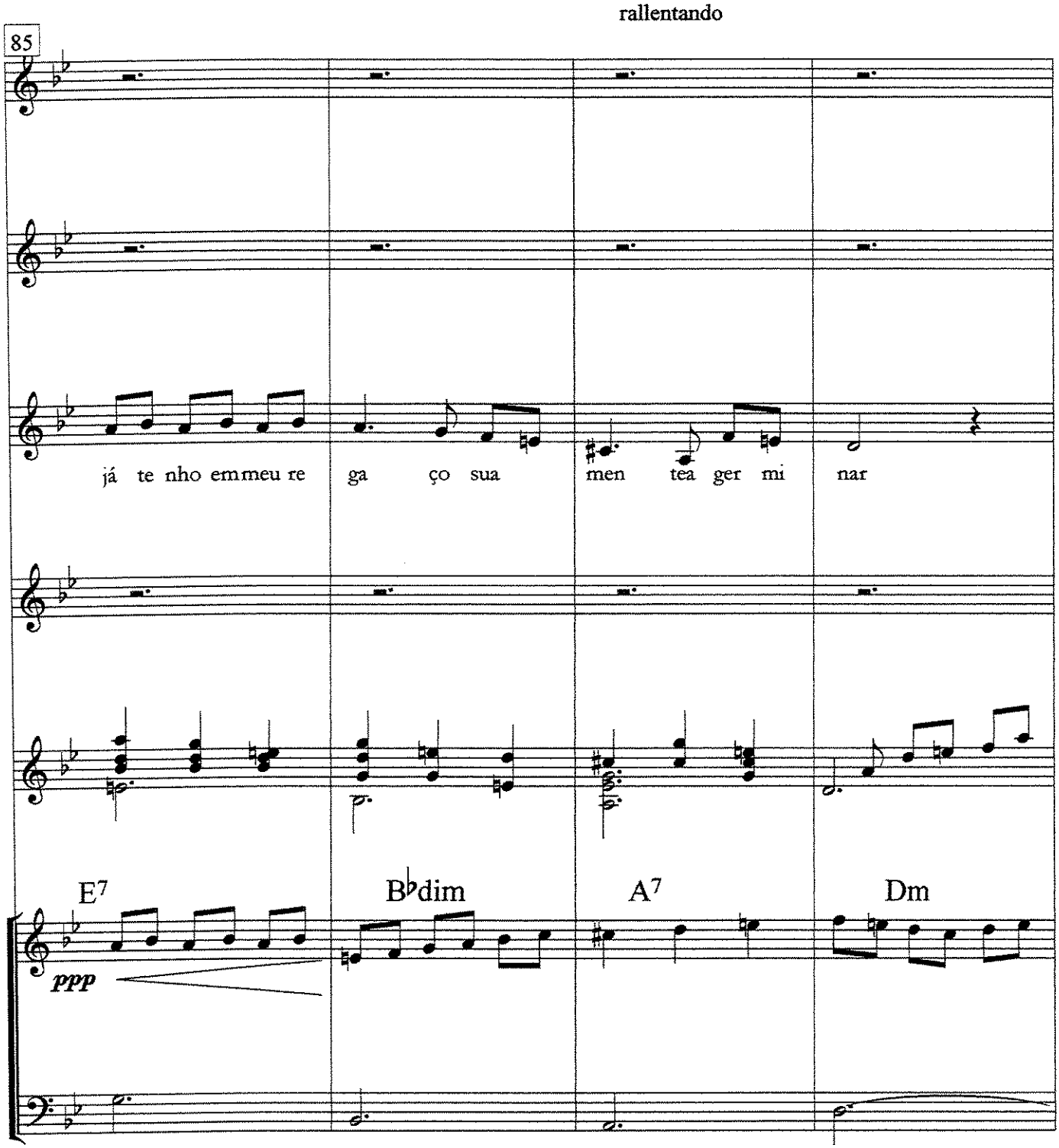

65
pre ci soudealguém da ro ça gen te commi nhas ra í zes

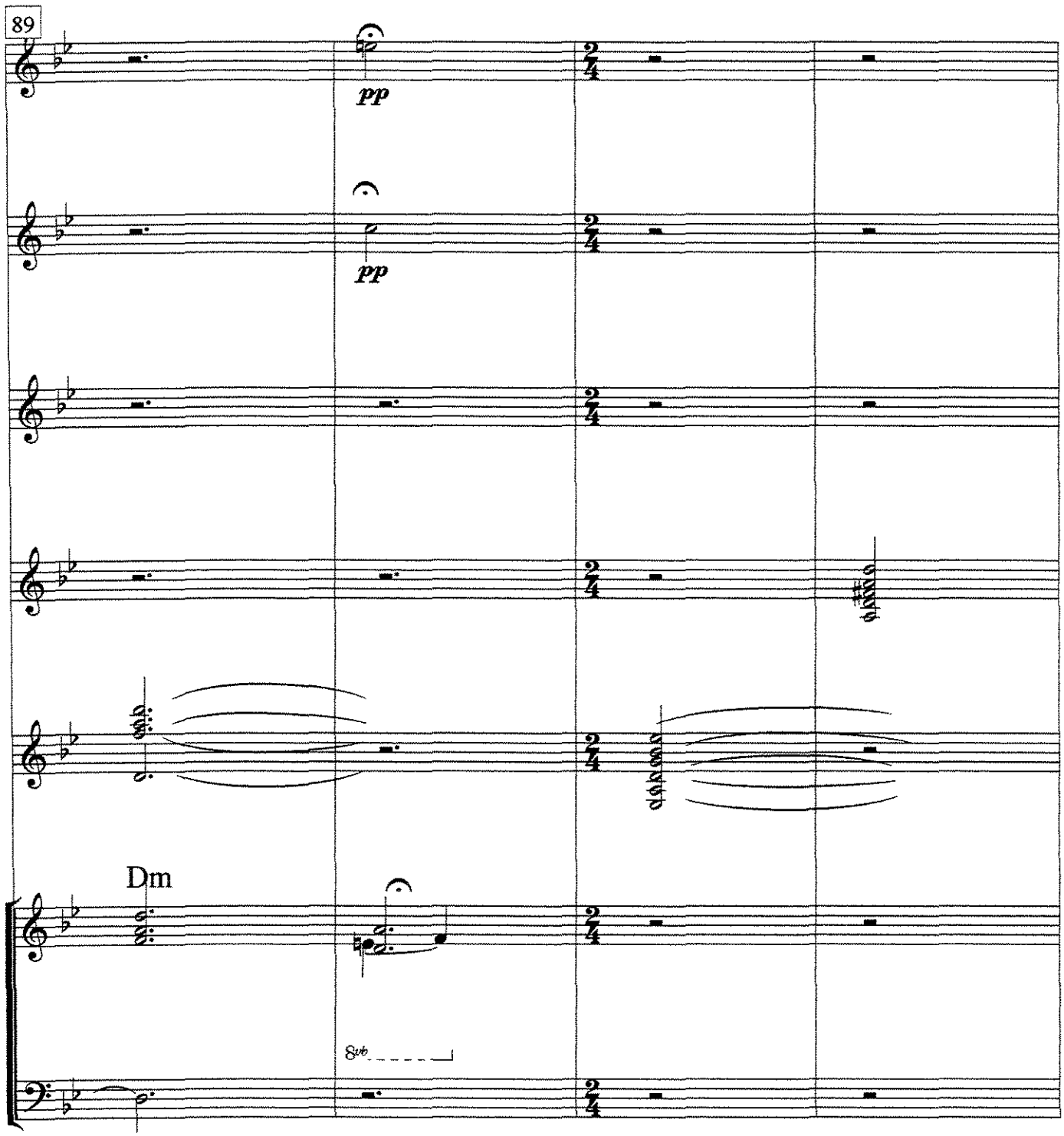

69
pa ra ti rar-me da fos sa
Eeu ter momen tos fe li zes

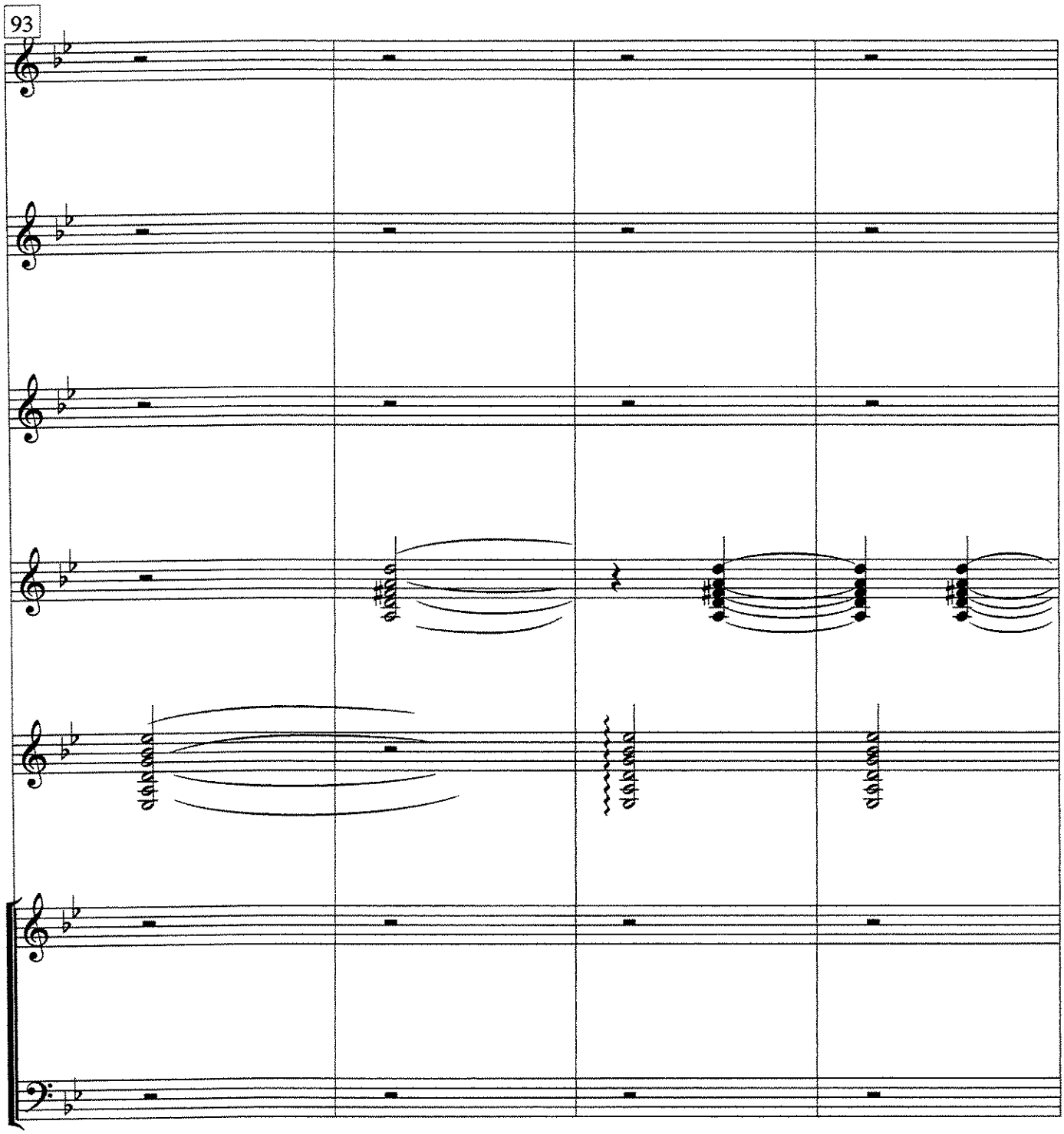

73
Zé do Ei toan sio sa men te es ta rei a tees pe rar
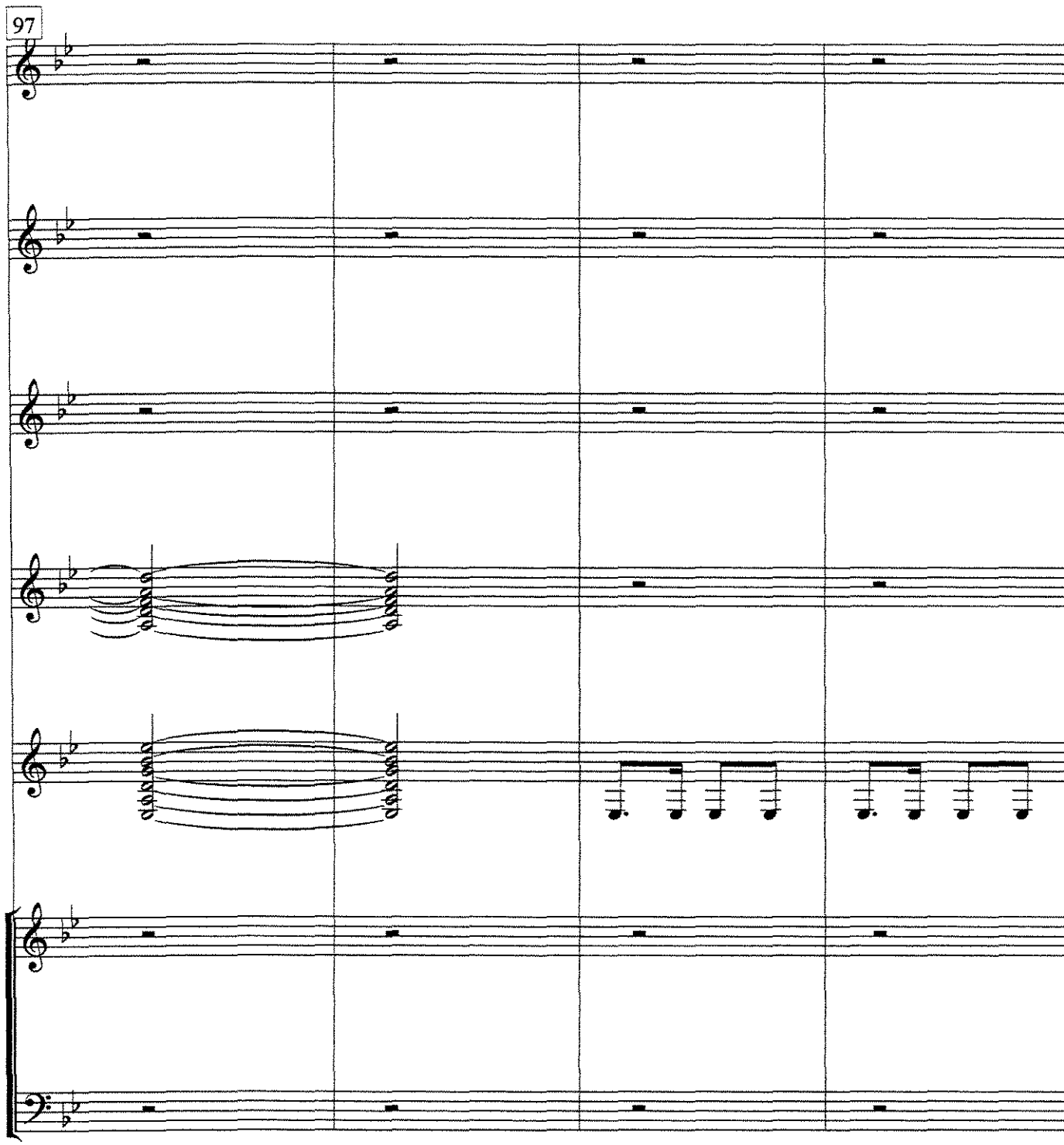

77
sei que meupai não con sen te eeu es tou dis pos ta a bri gar
p
p
F
B♭dim
B♭dim
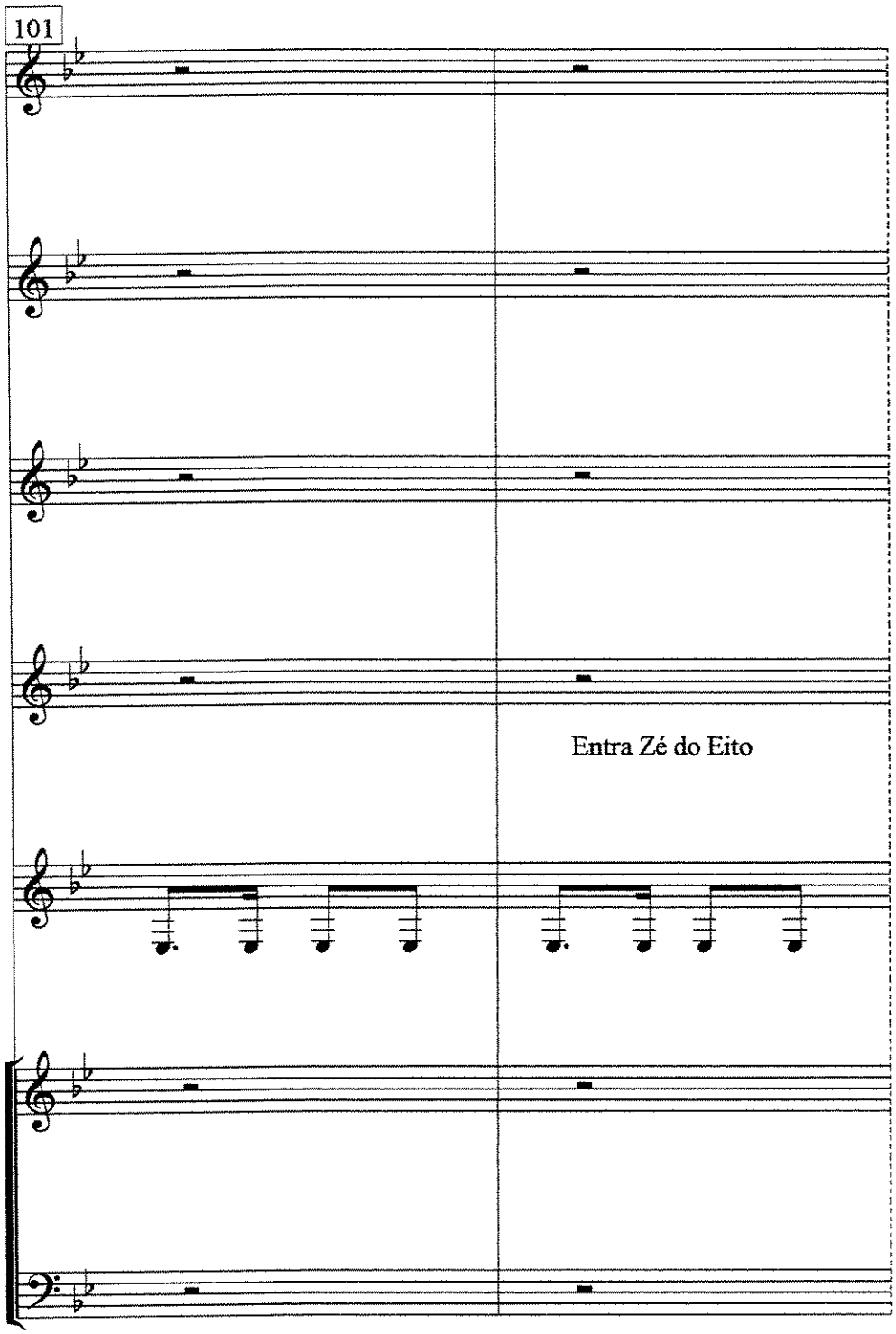

81
que roestrei tar - teem meus bra ços
teu pes co ço en la çar


rallentando
85
já te nho em meu re ga ço sua men tea ger mi nar
E7
B♭dim
A7
Dm
ppp
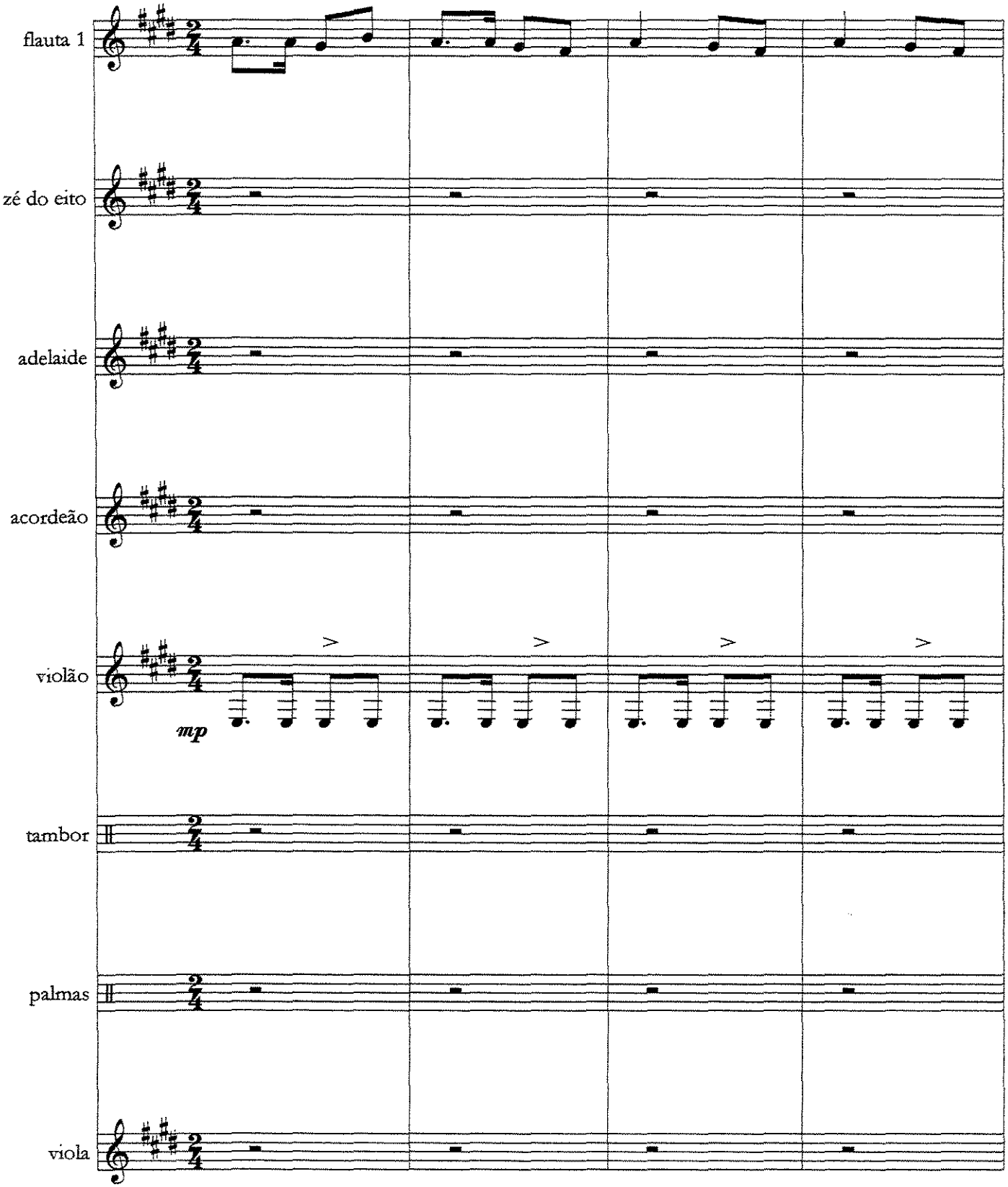

89
pp
pp
Dm
8vb
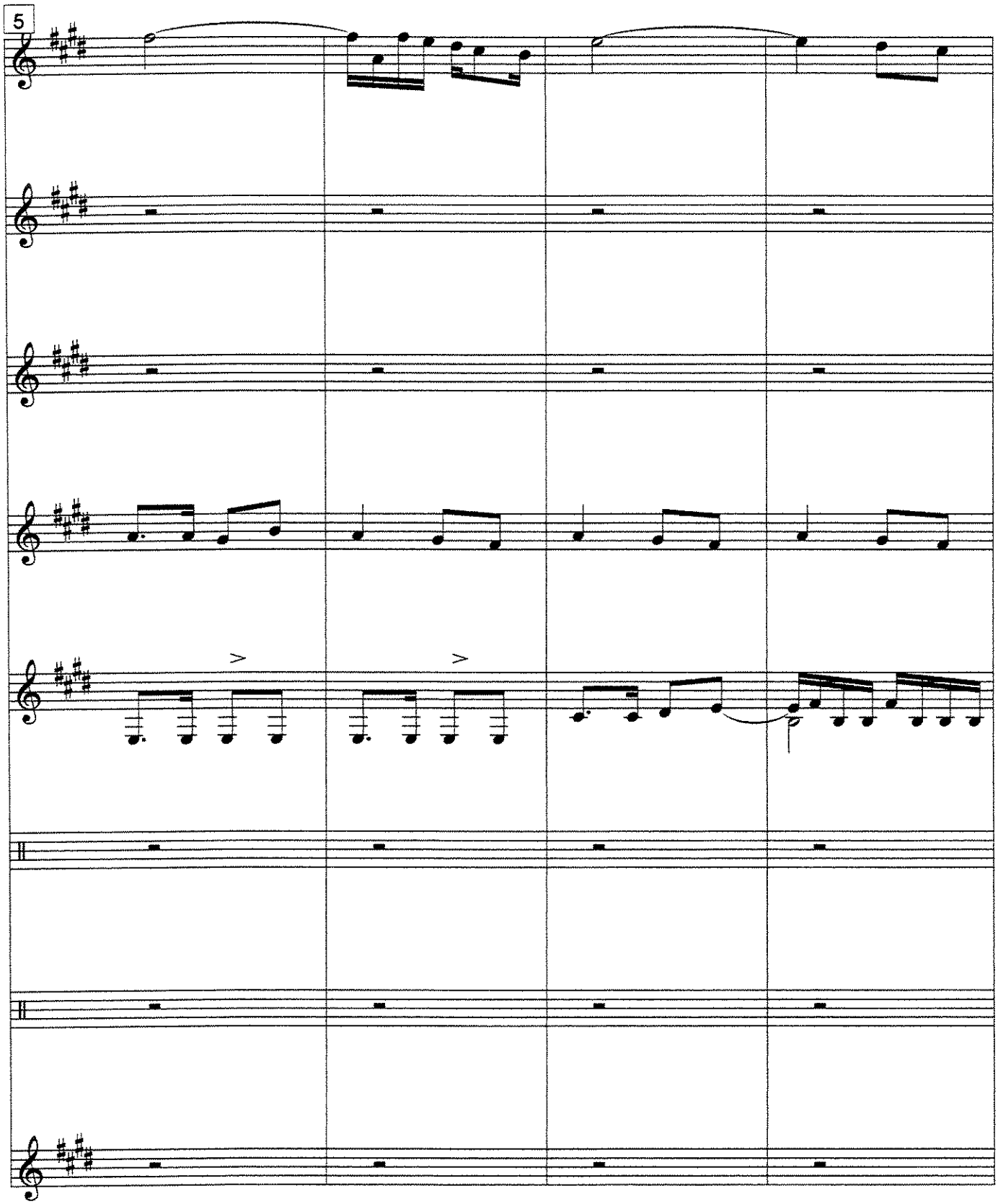

93
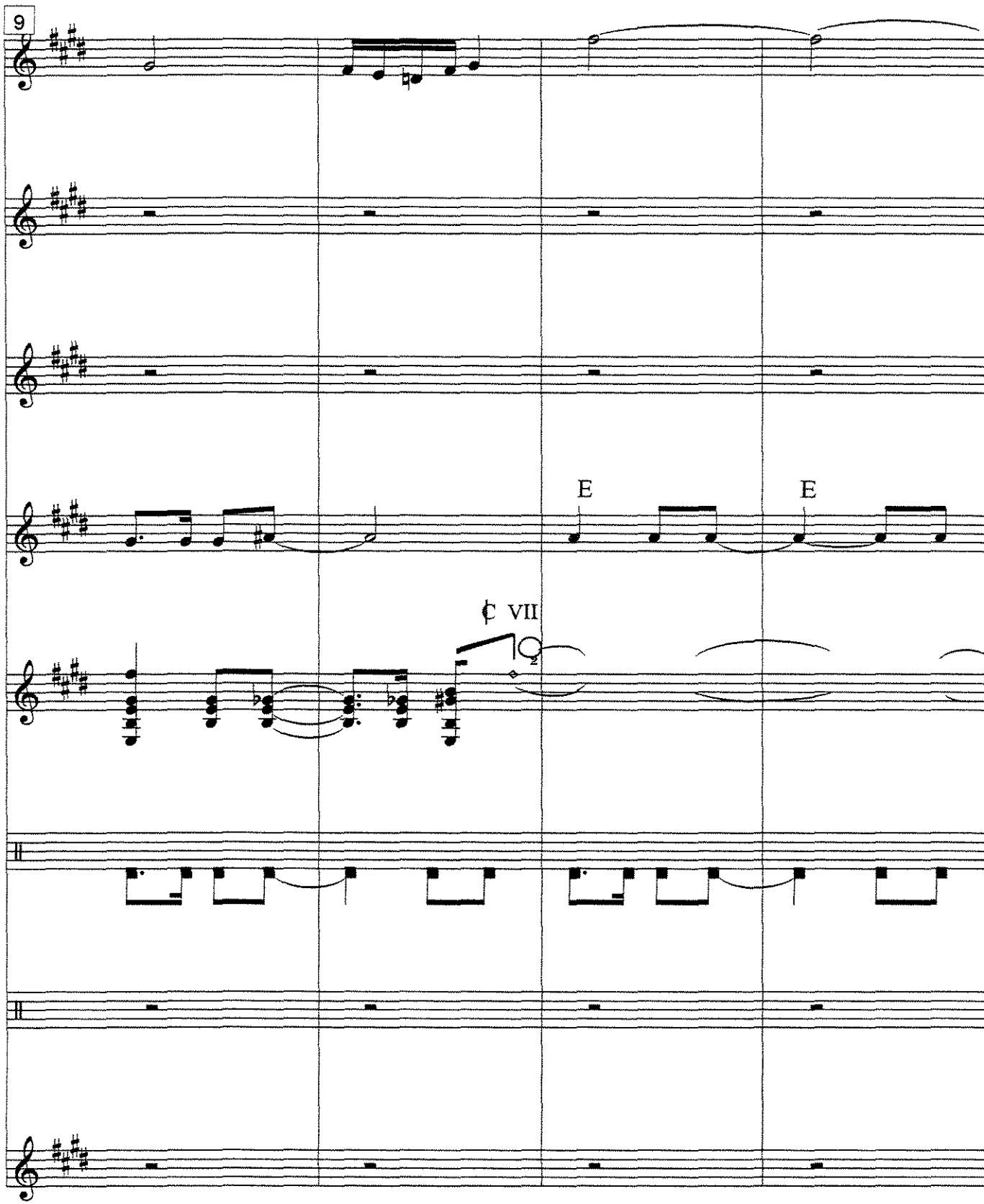

97
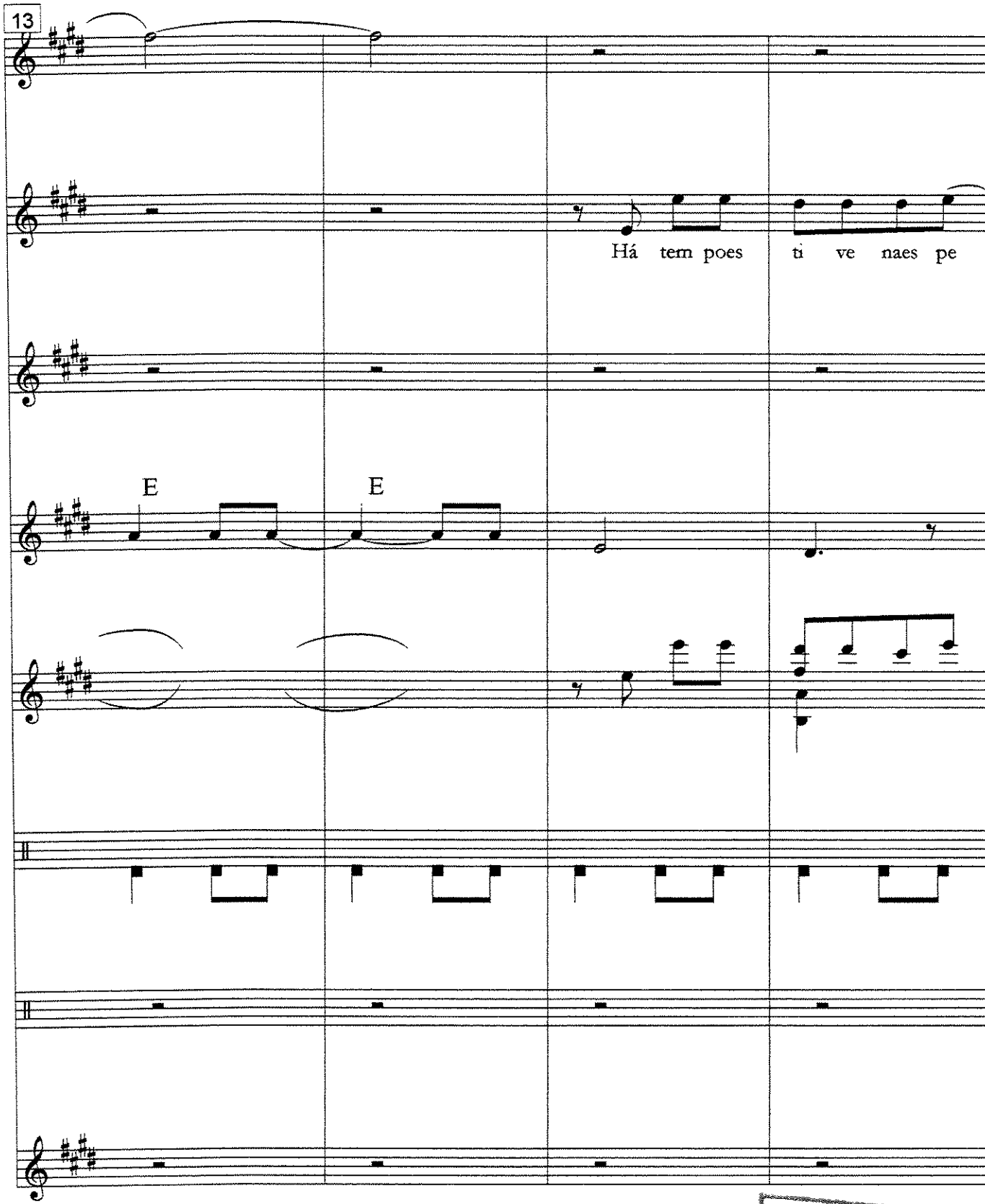

101
Entra Zé do Eito

ZÉ DO EITO I
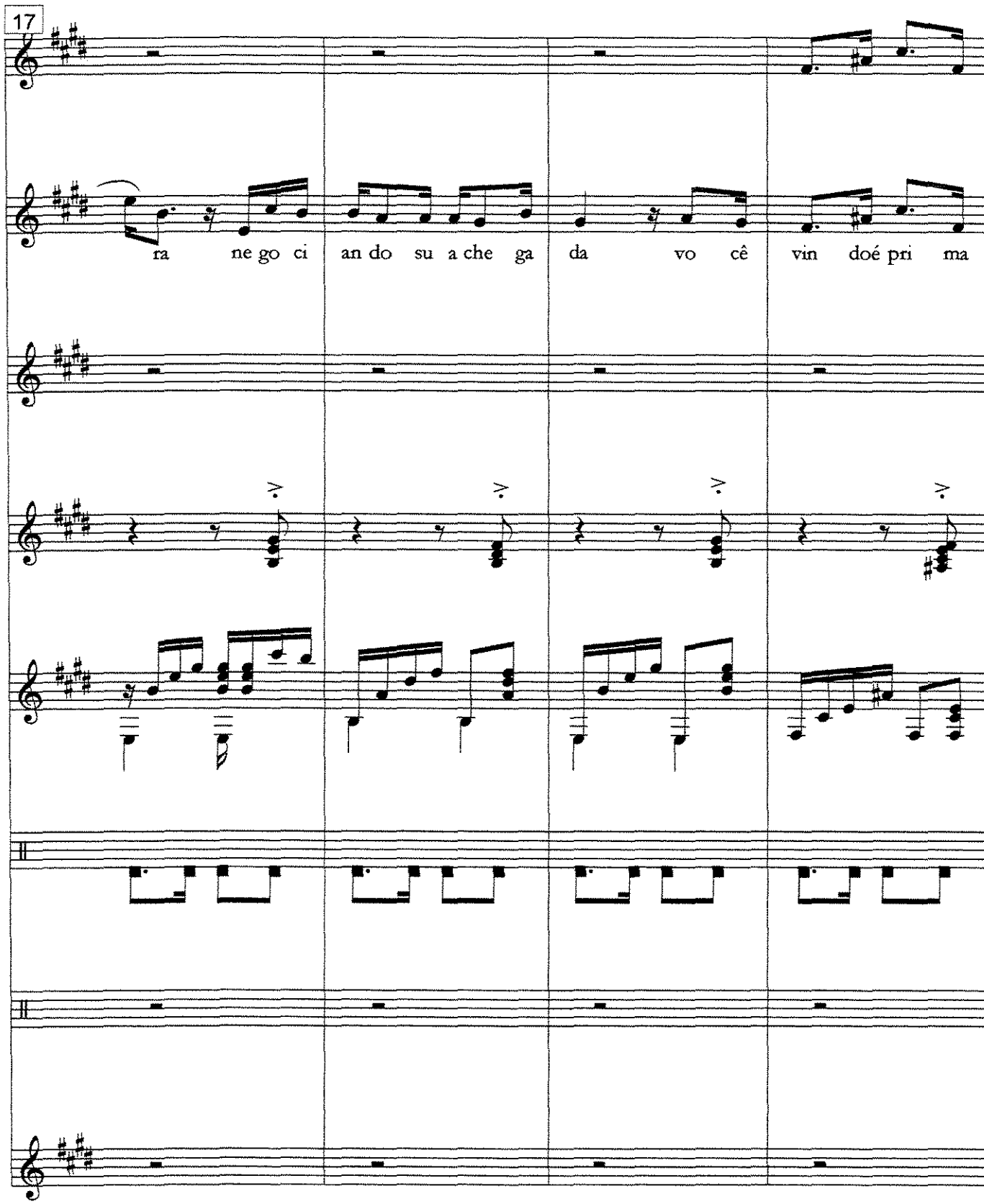

flauta 1
zé do eito
adelaide
acordeão
violão
mp
tambor
palmas
viola
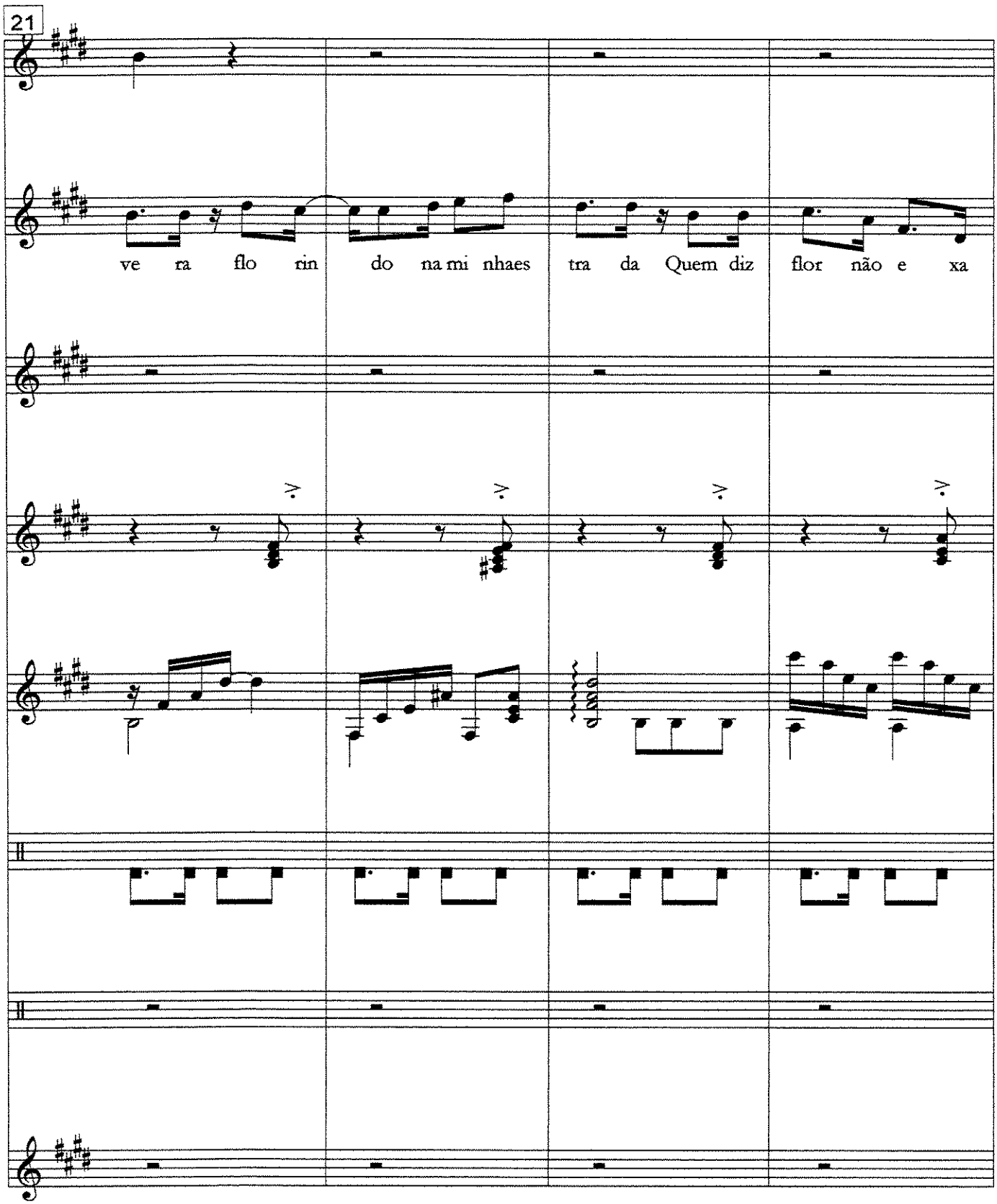

5
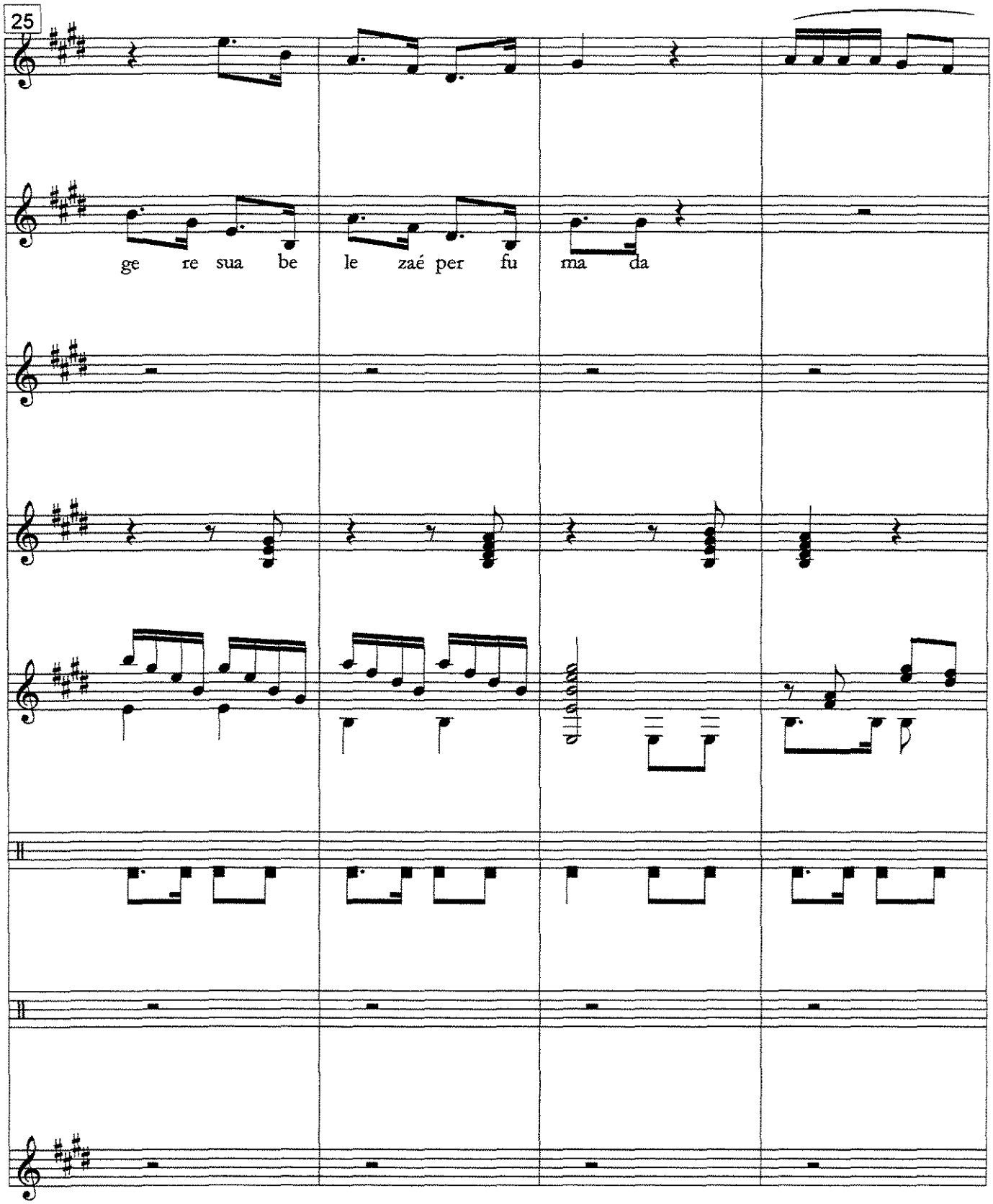

9
E
E
VII
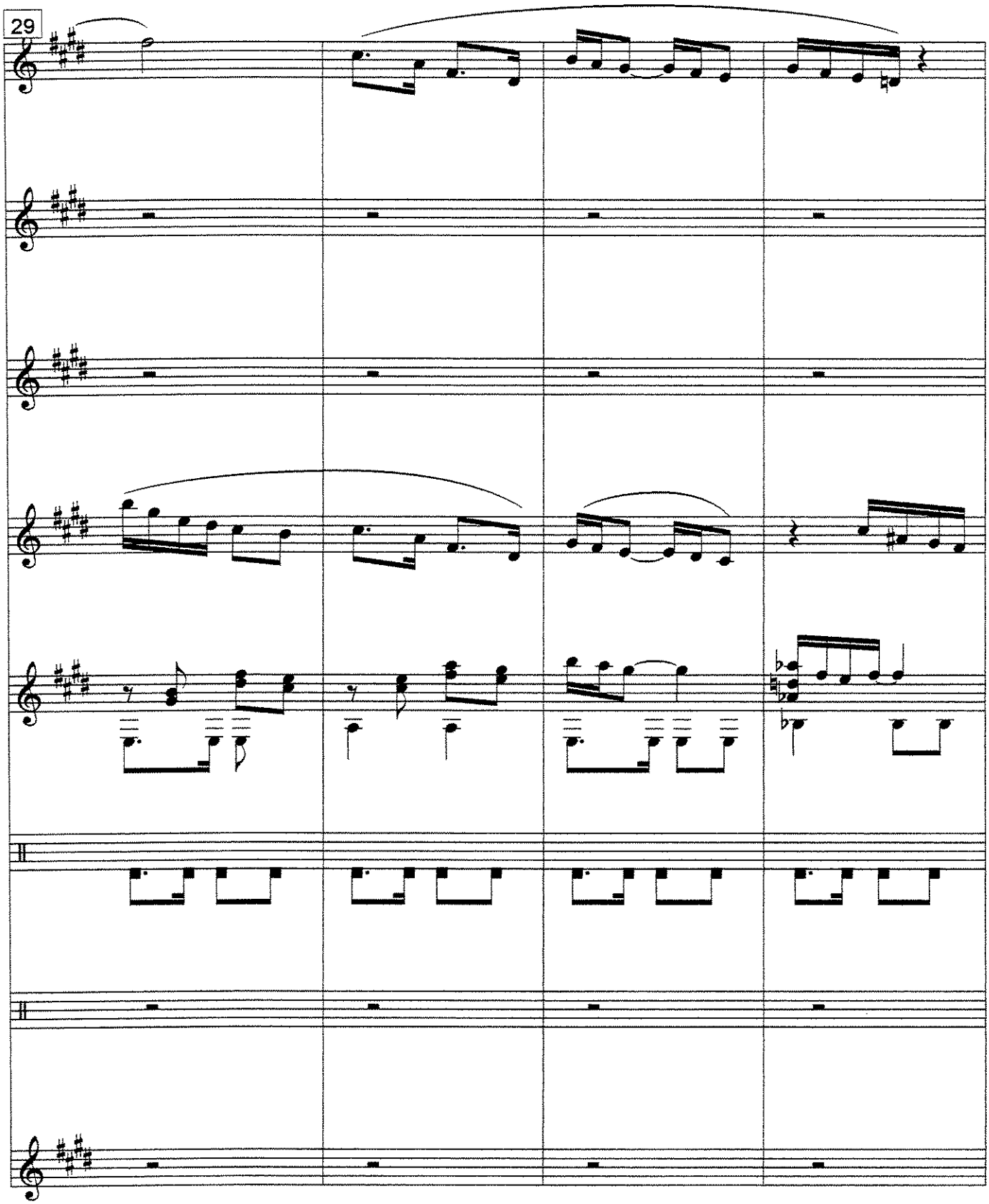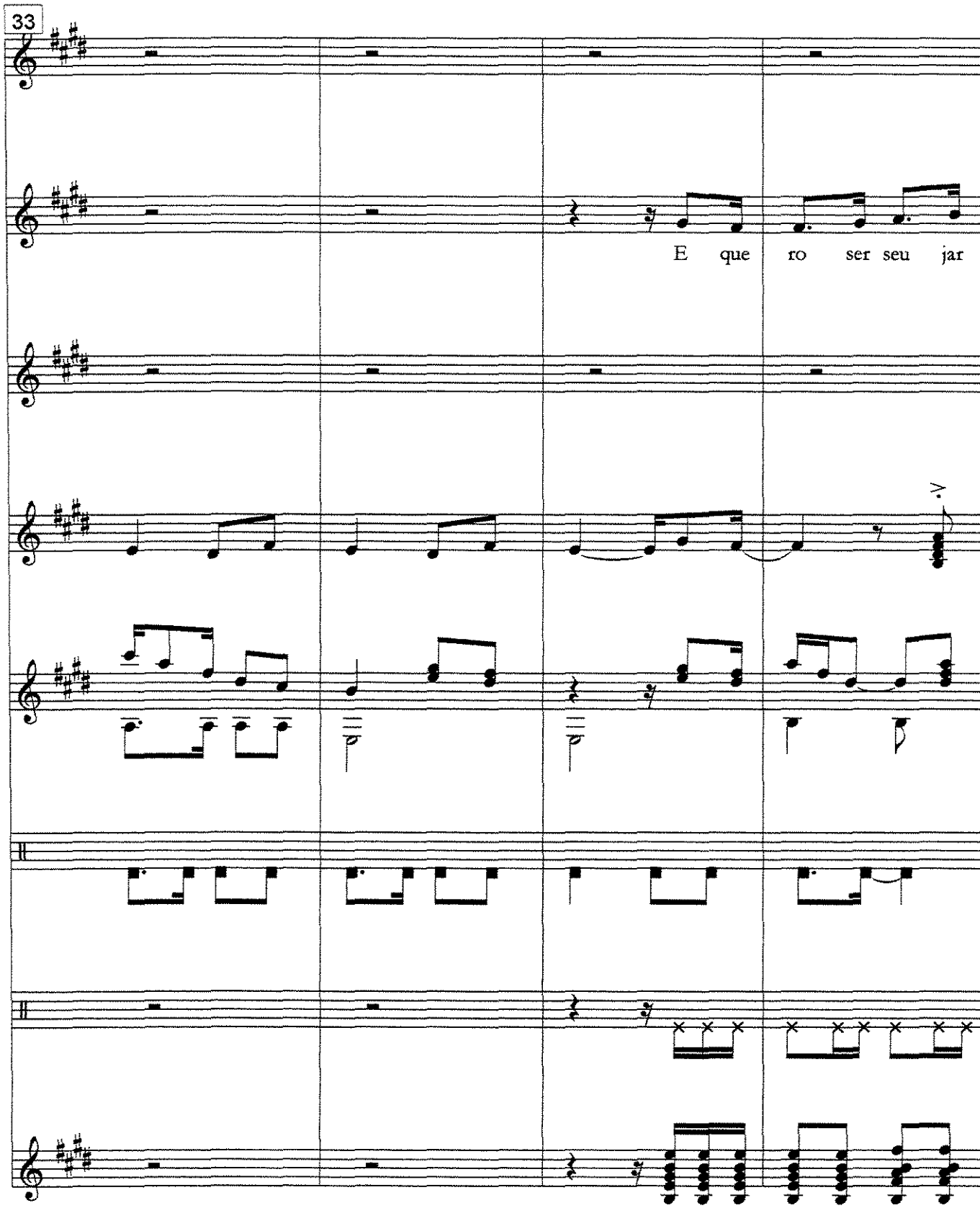


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
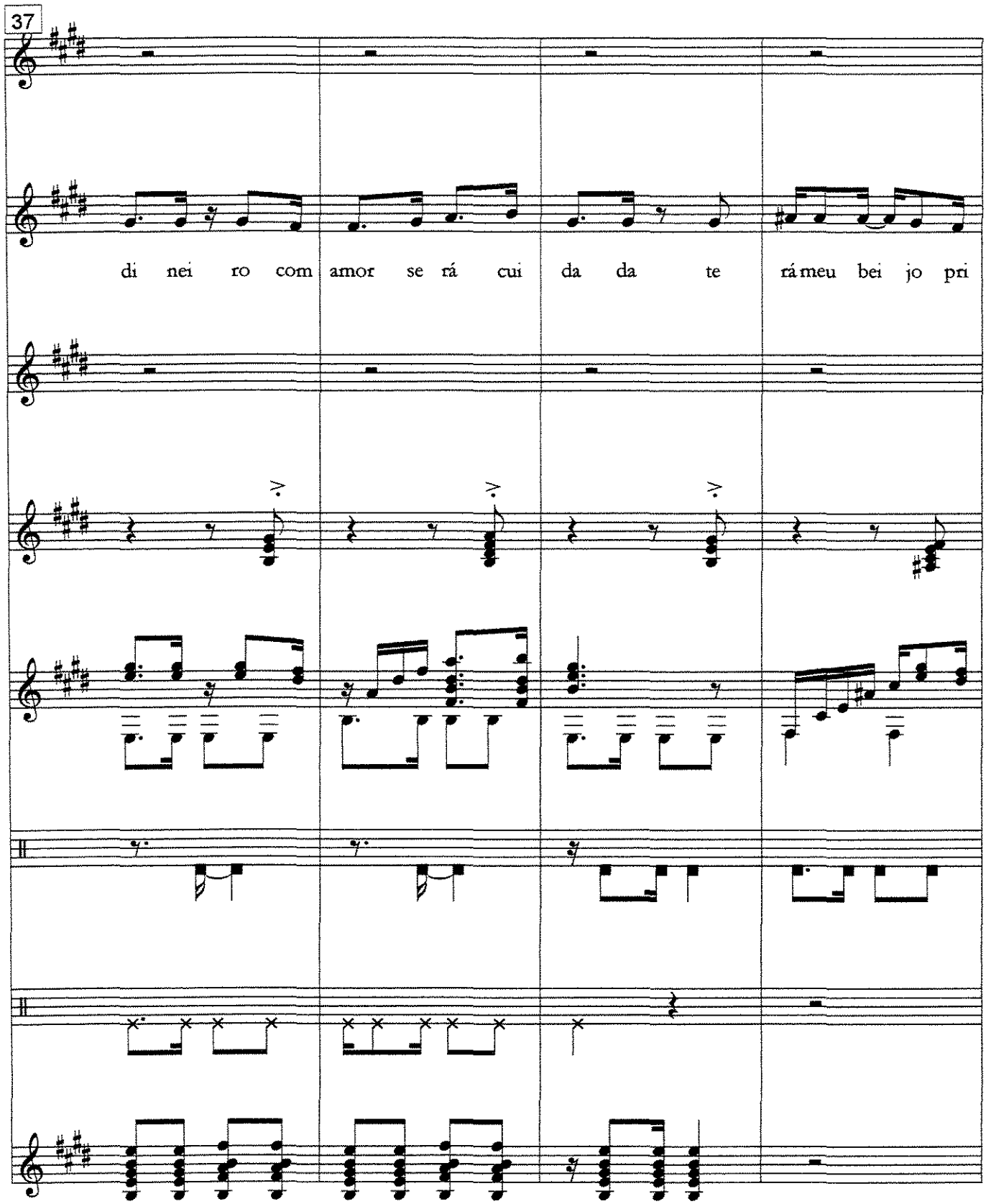

17
ra ne go ci an do su a che ga da vo cê vin doé pri ma
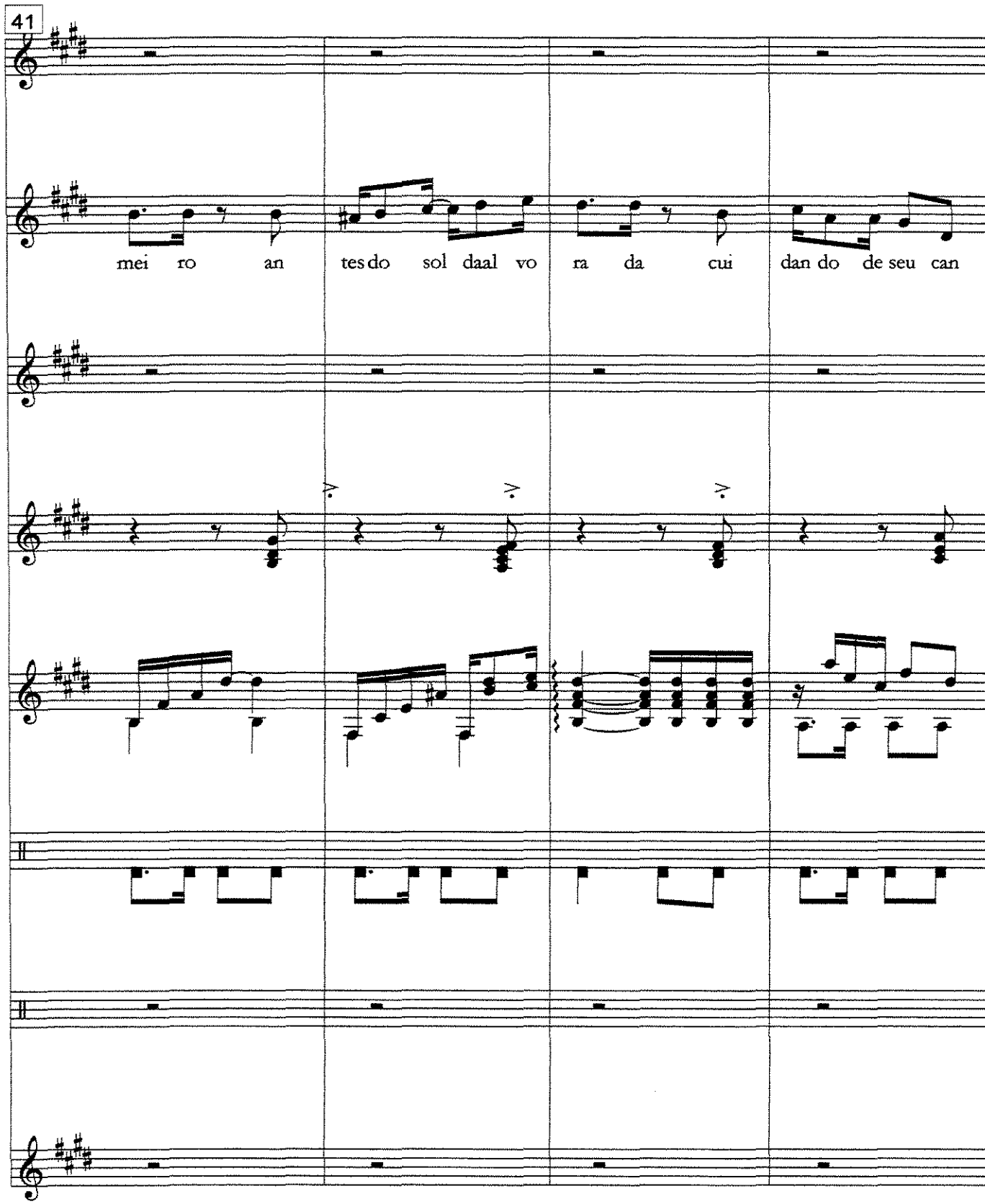

21
ve ra flo rin do na mi nhaes tra da Quem diz flor não e xa
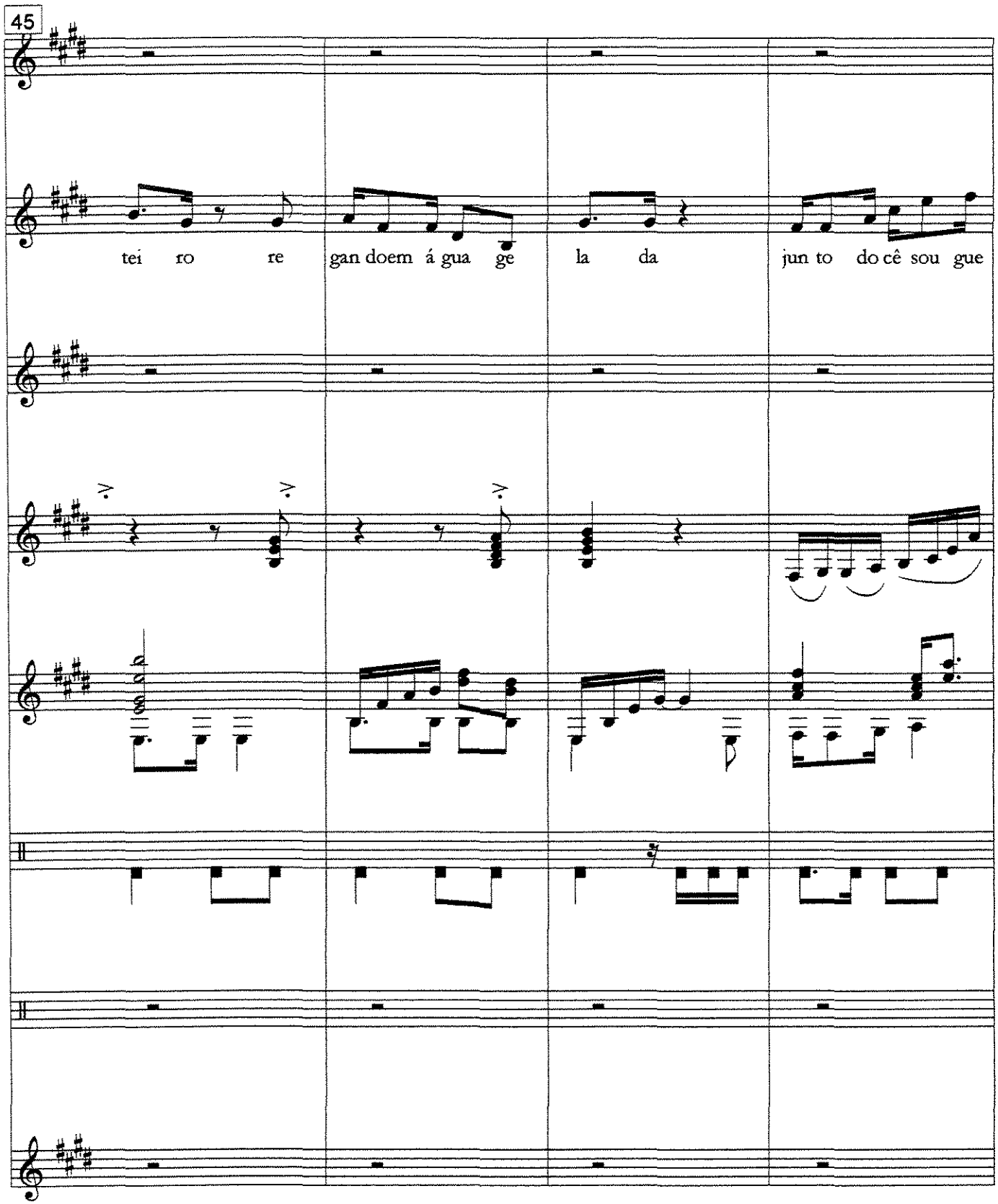

25
ge re sua be le zaé per fu ma da
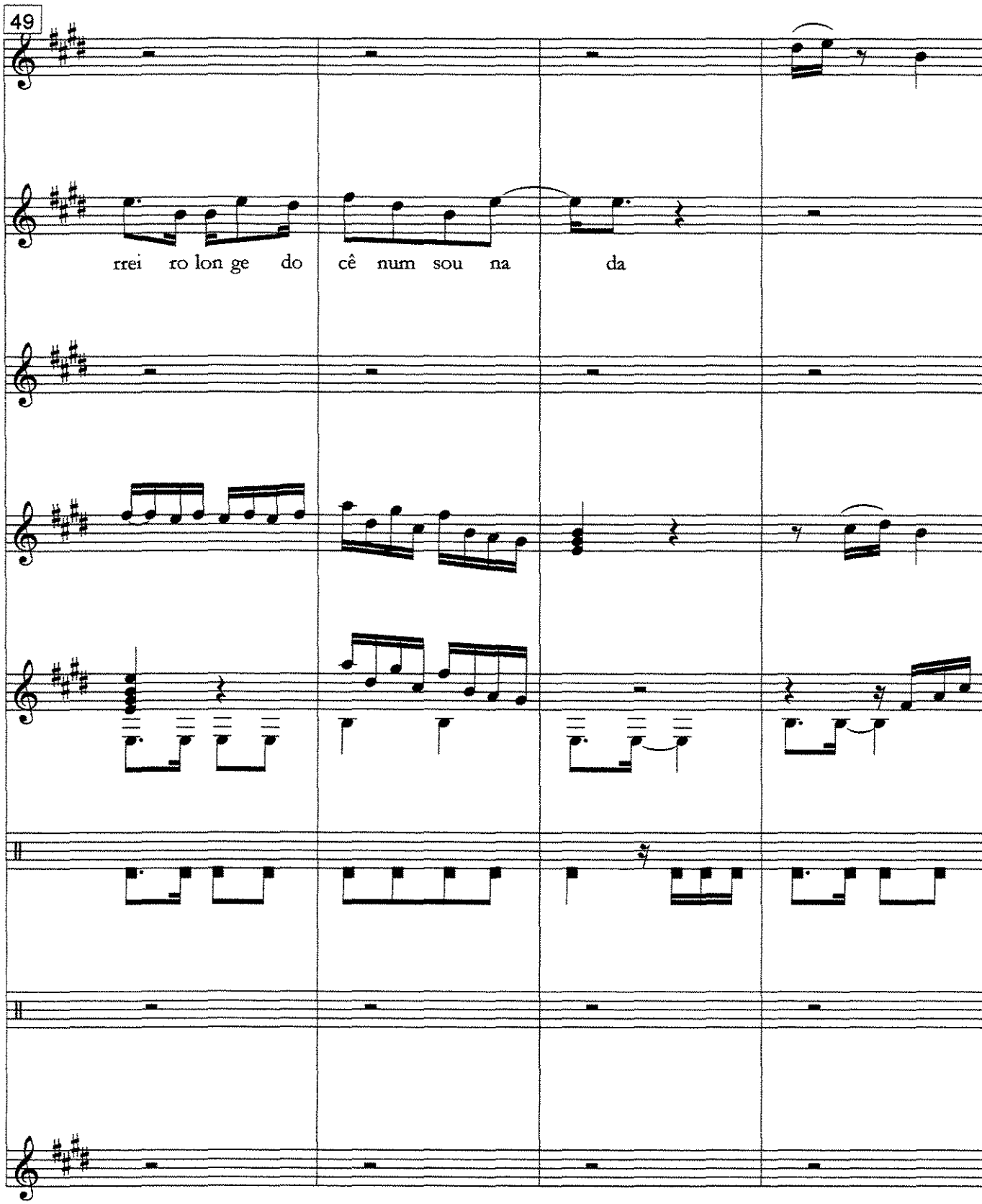

29
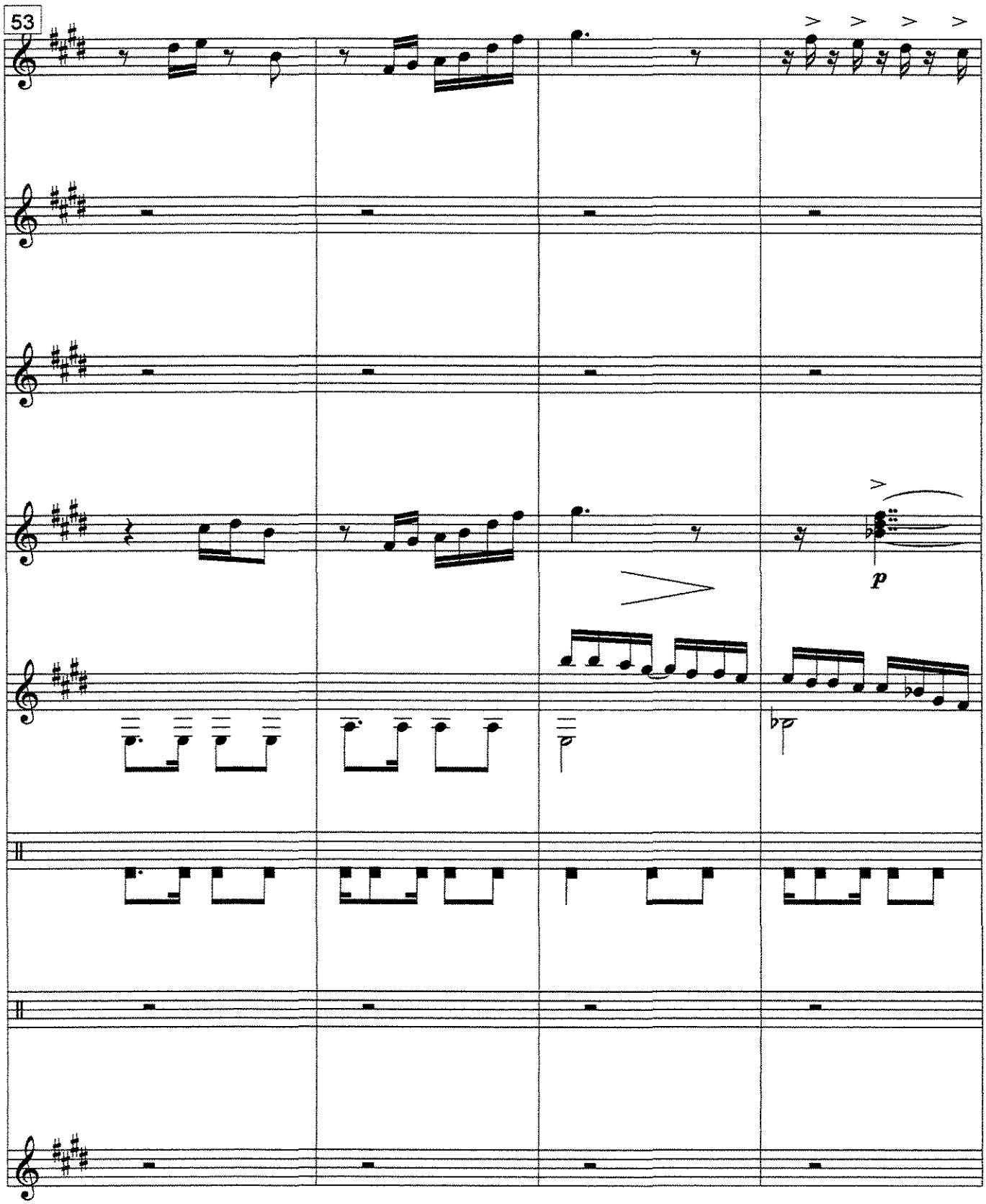

33
E que ro ser seu jar
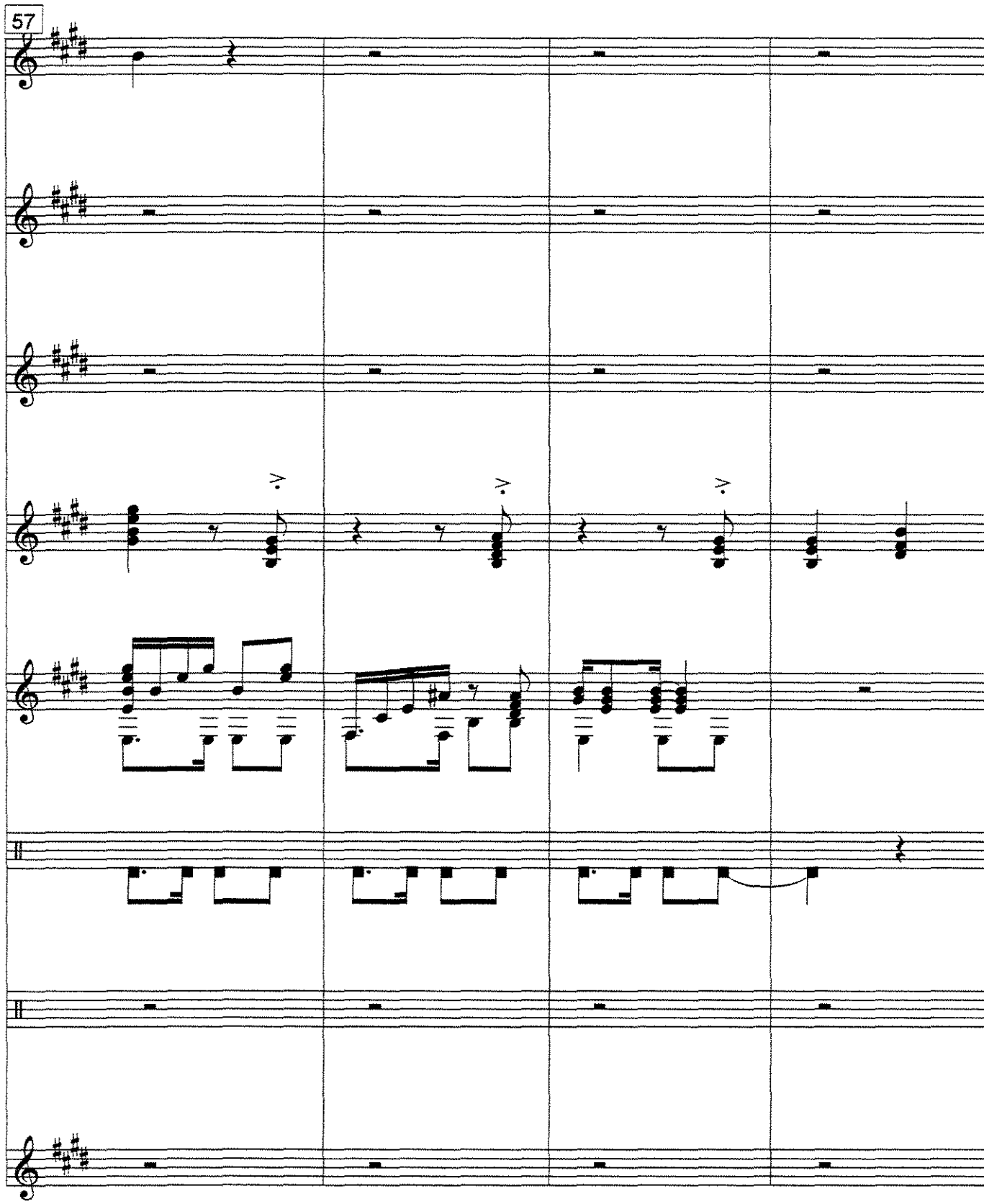

37
di nei ro com amor se rá cui da da te rá meu bei jo pri
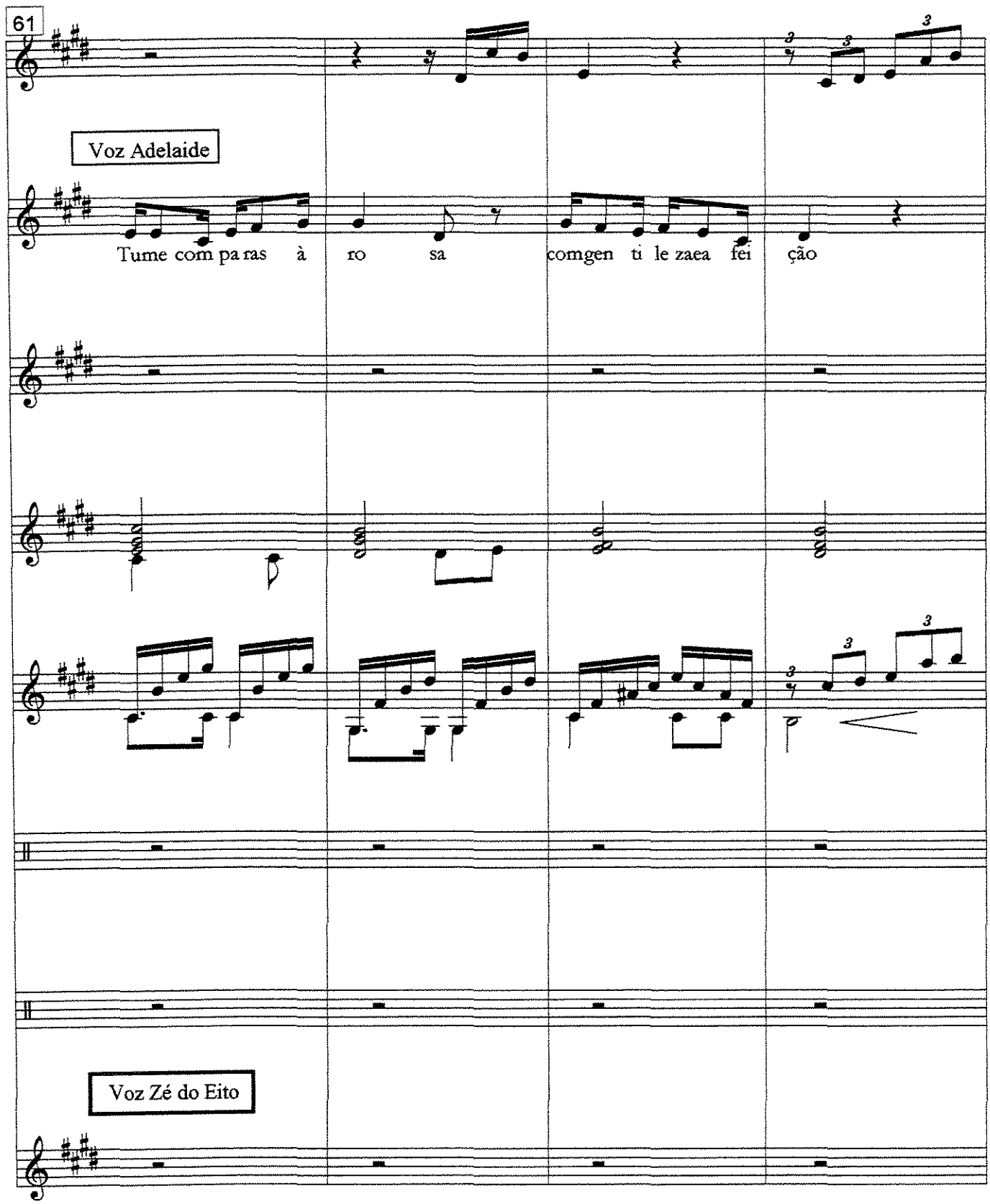

41
mei ro an
tes do sol daal vo
ra da cui
dan do de seu can
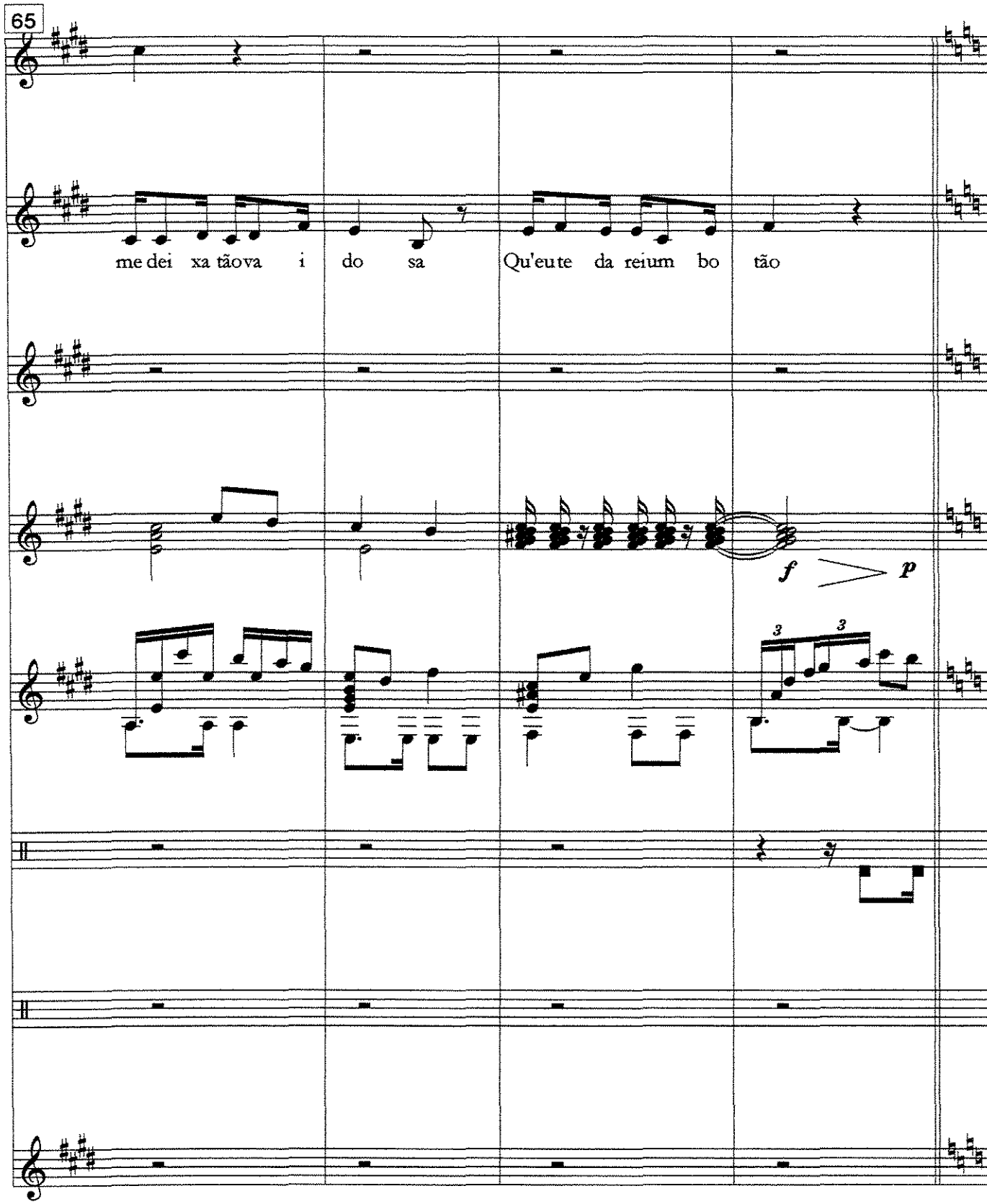

45
tei ro re
gan doem á gua ge
la da
jun to do cê sou gue
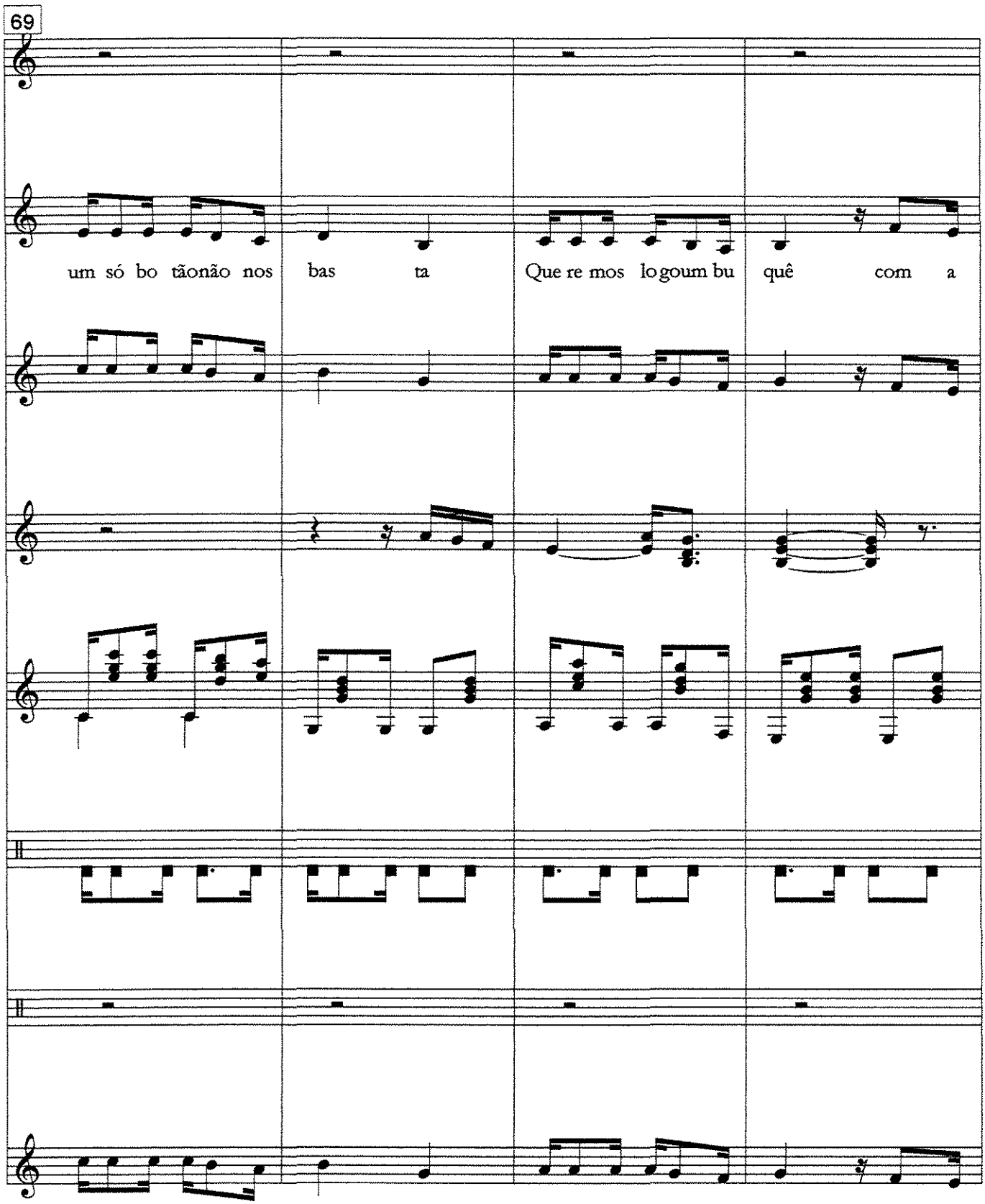

49
rrei ro lon ge do cê num sou na da
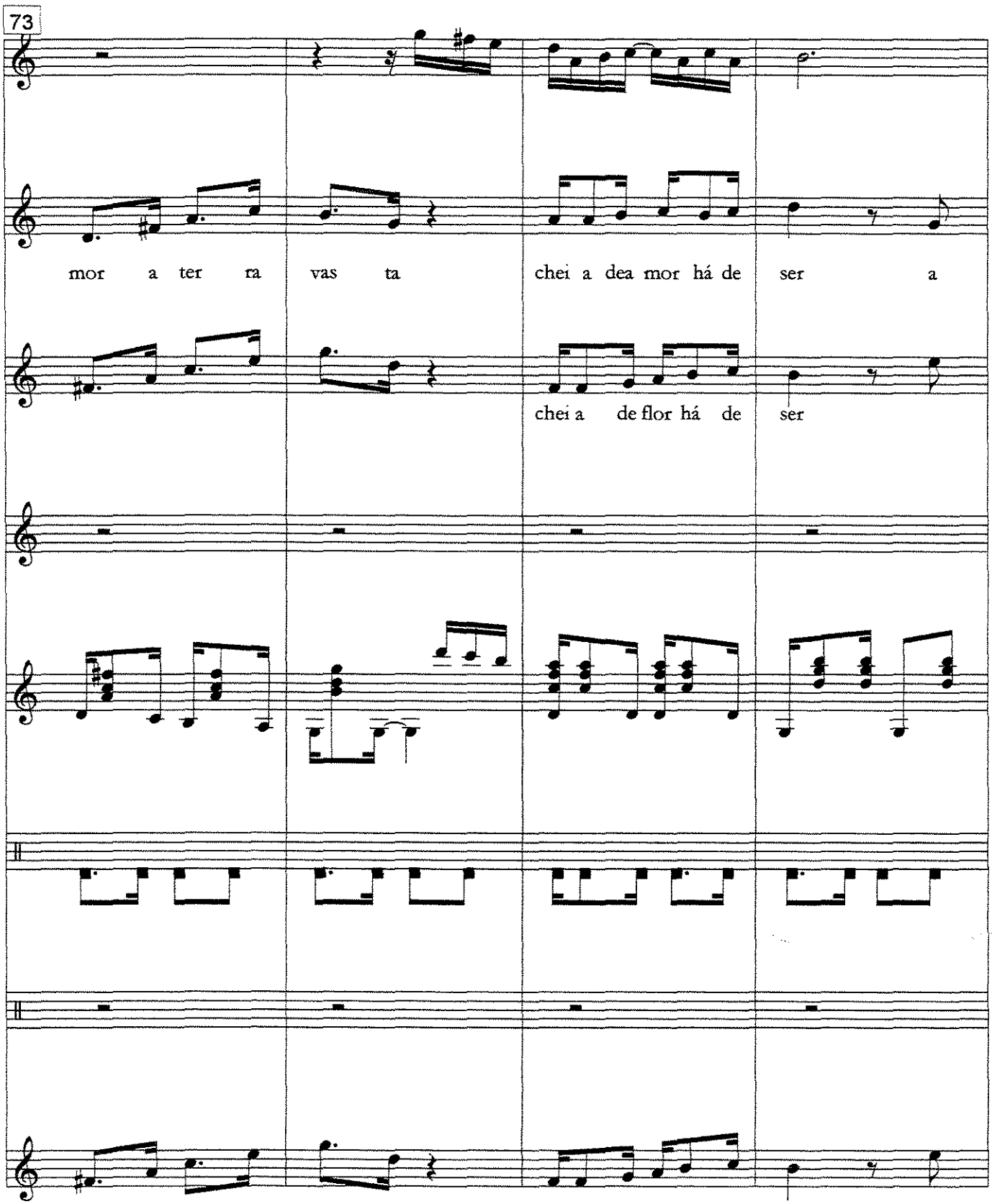

53
p
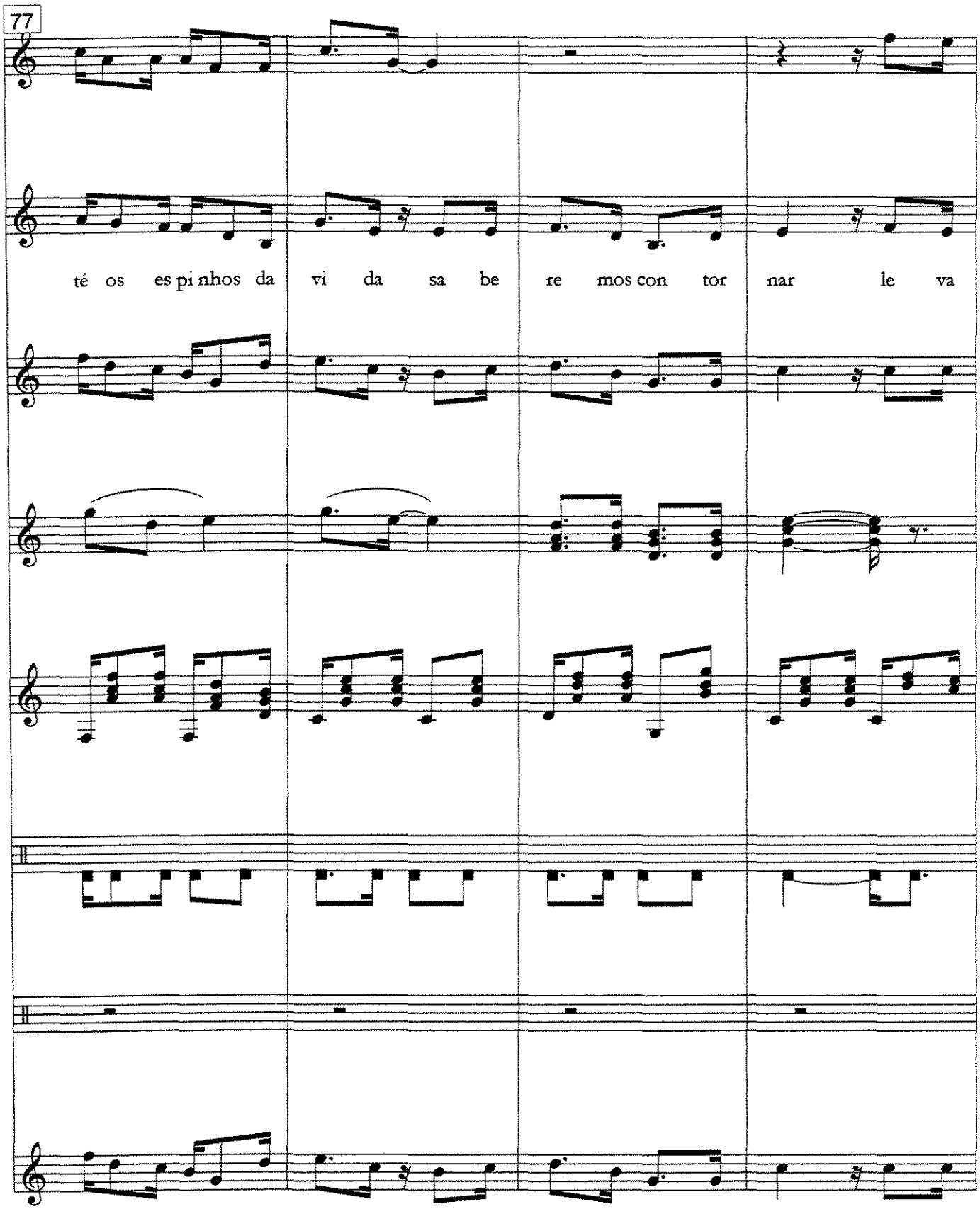

57
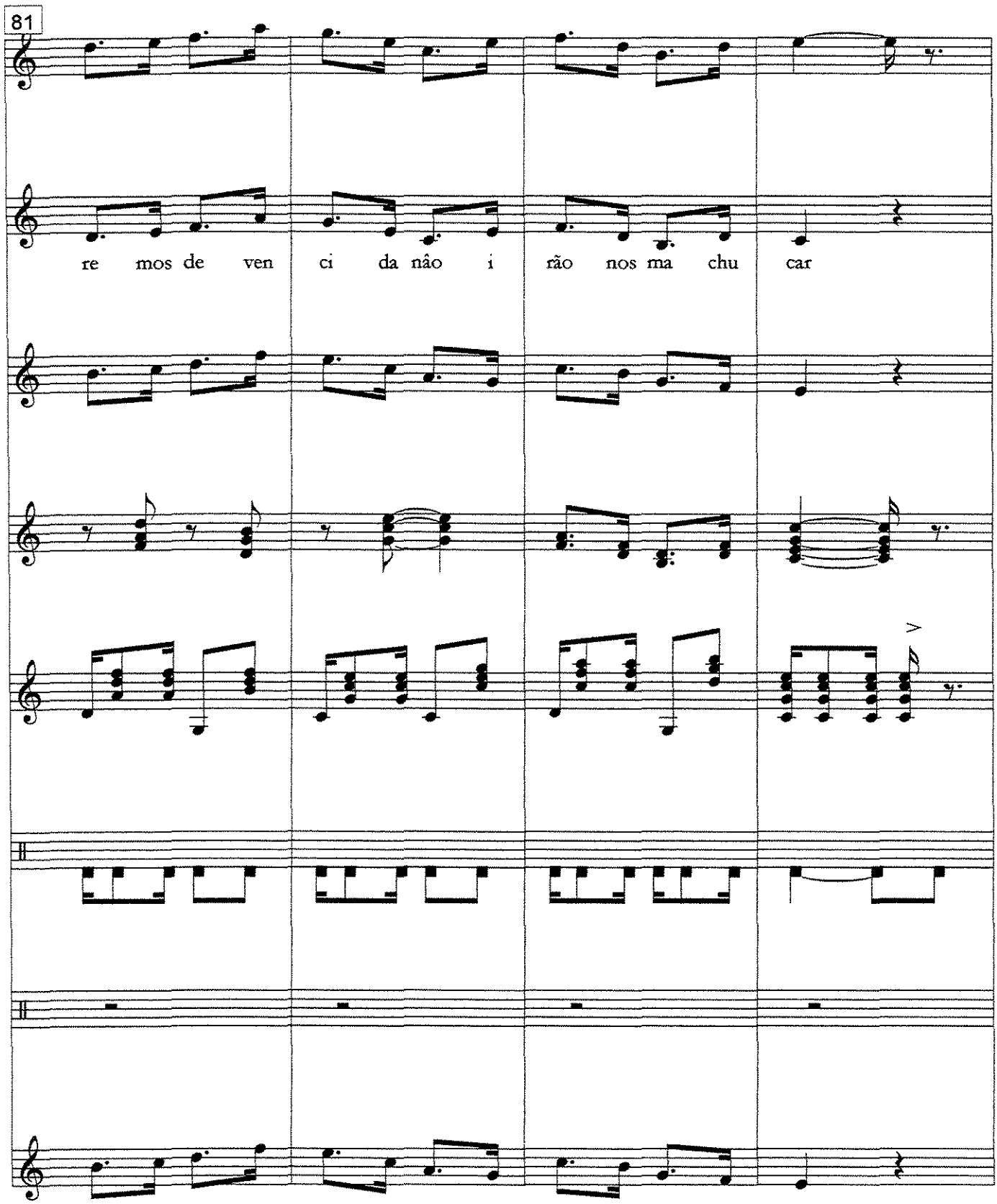

61
Voz Adelaide
Tume com pa ras à ro sa comgen ti le zaea fei ção
Voz Zé do Eito
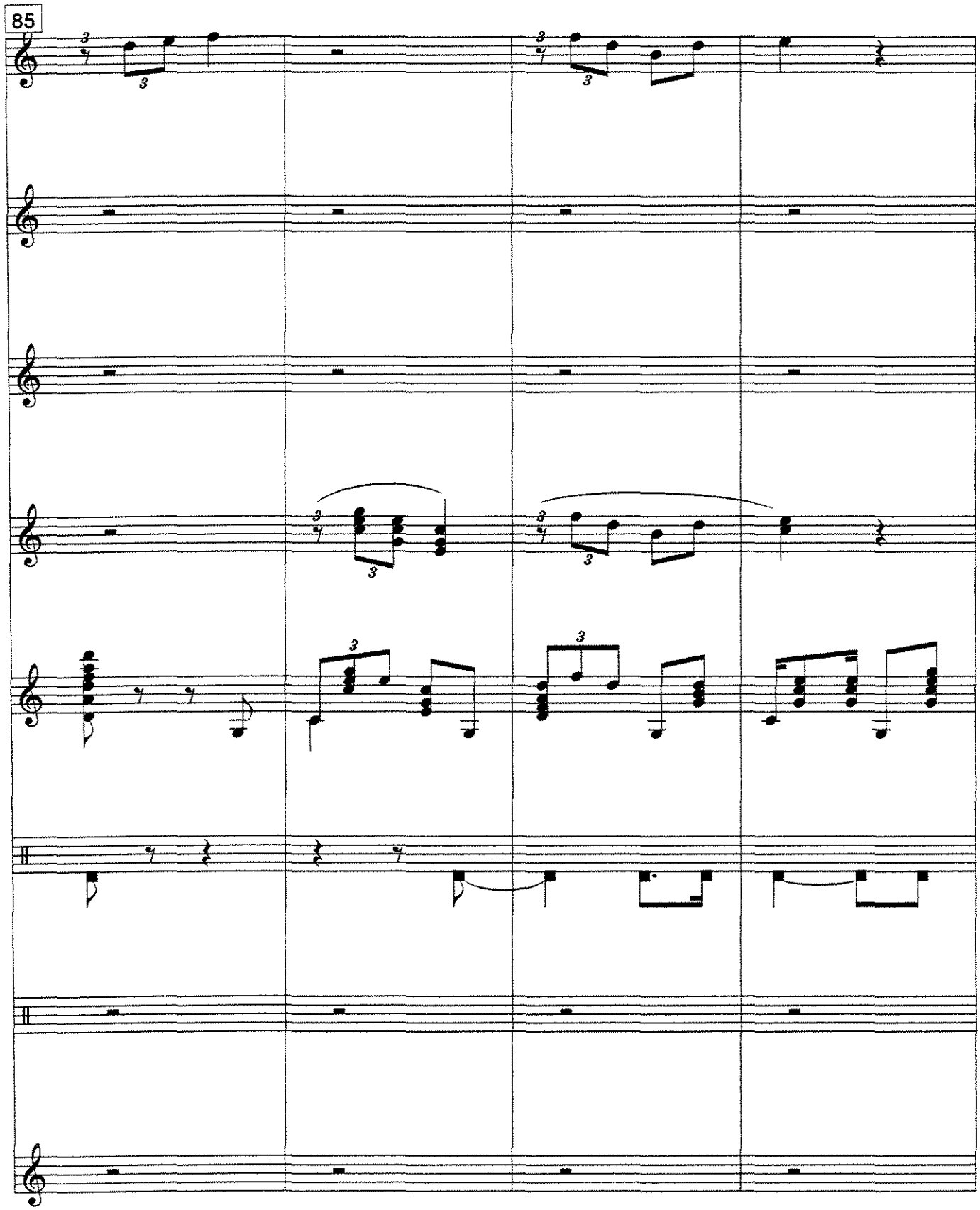

65
me dei xa tão va i do sa
Qu'eu te da rei um bo tão
f
p
3
3
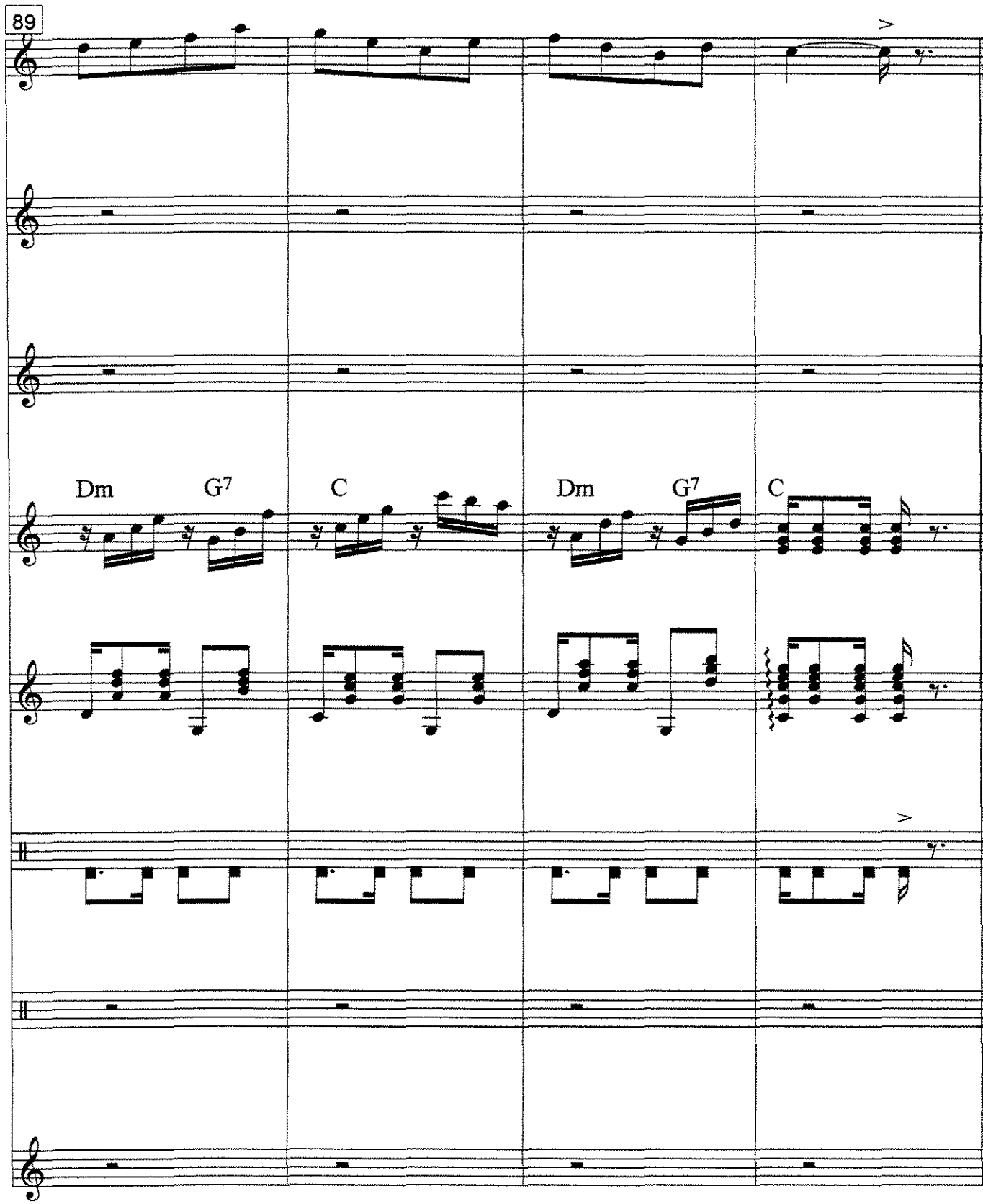

69
um só bo tãonão nos bas ta
Que re mos logoum bu quê com a


73
mor a ter ra vas ta chei a dea mor há de ser a
chei a de flor há de ser
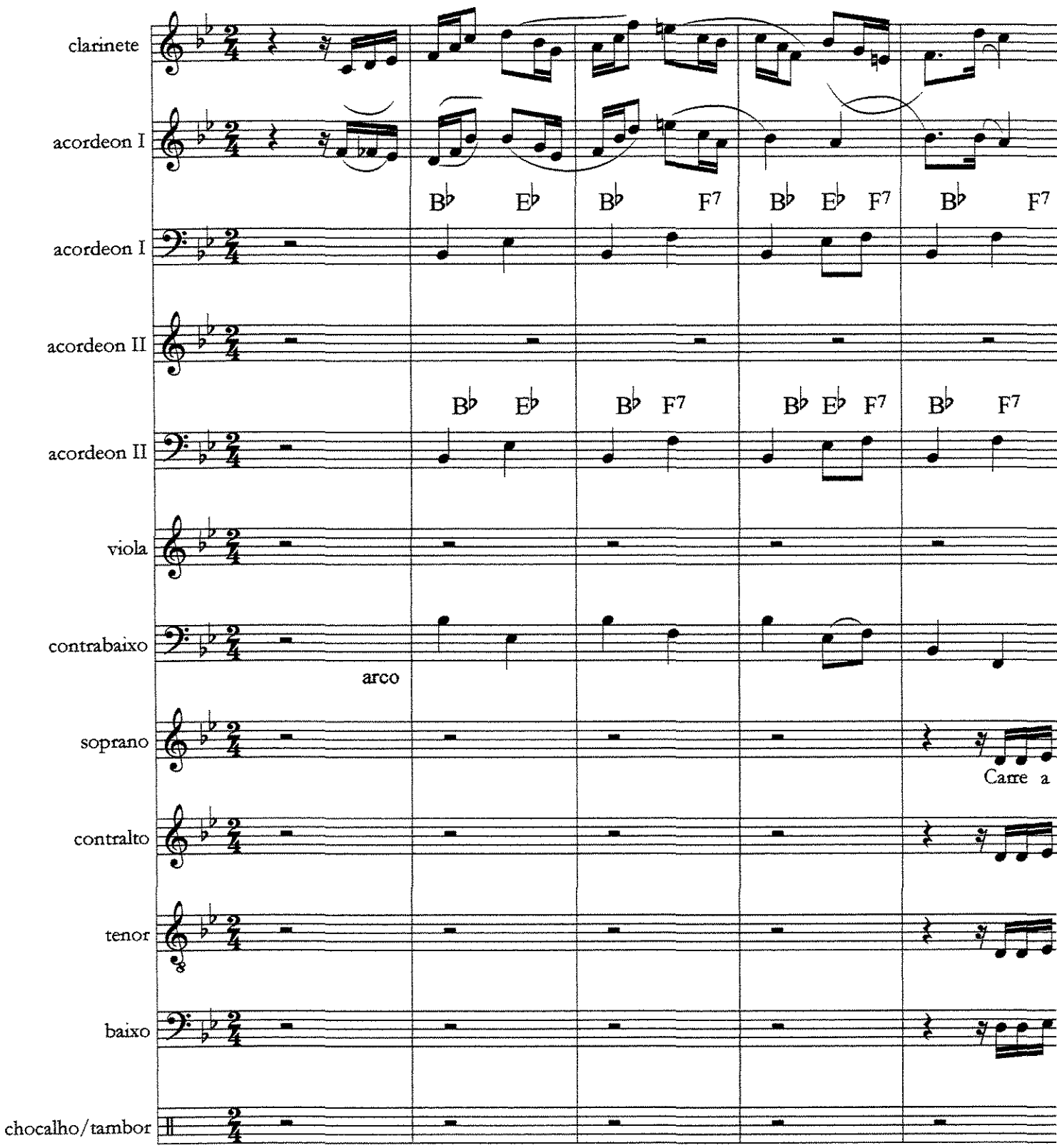

77
té os es pi nhos da vi da sa be re mos con tor nar le va
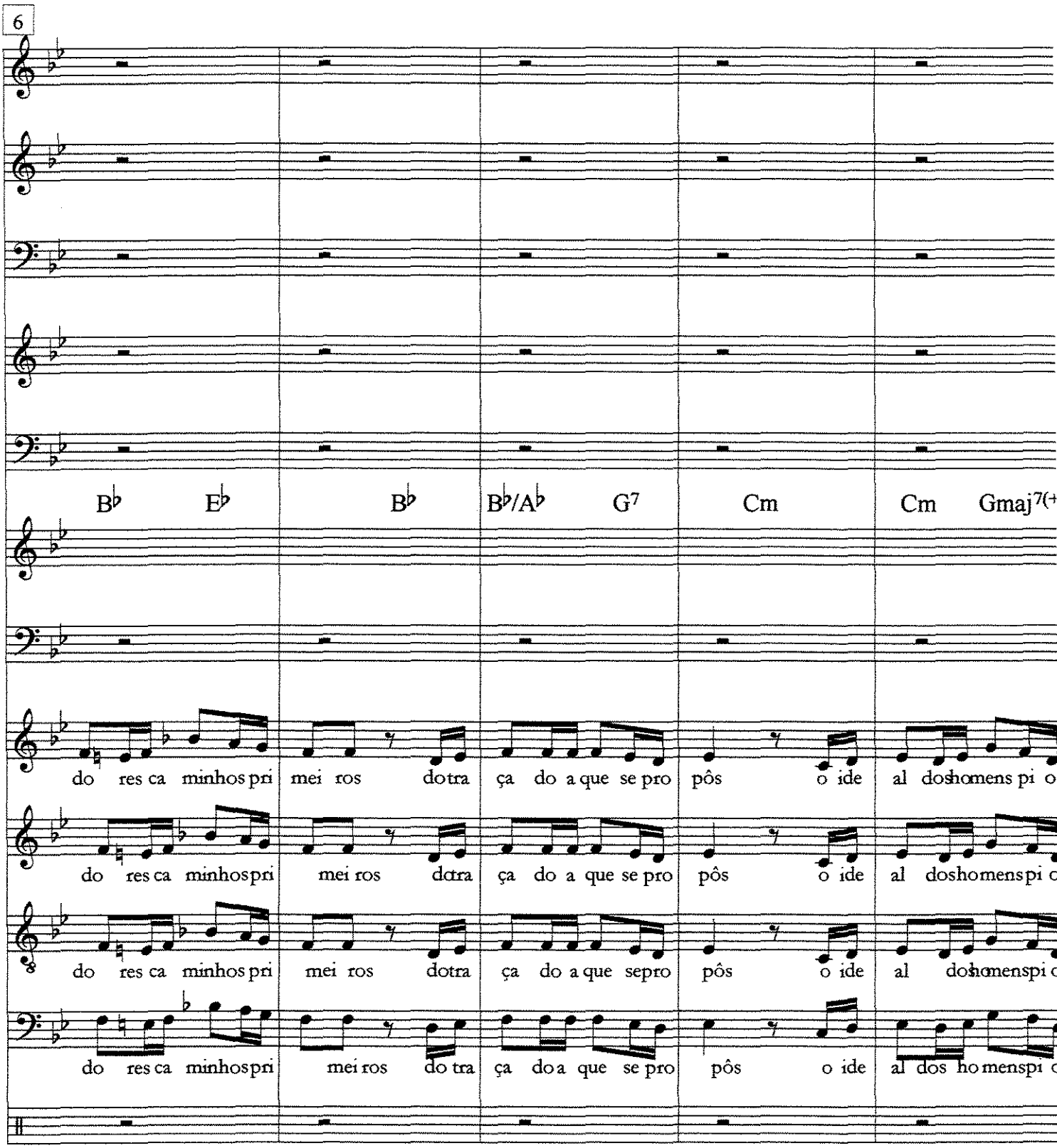

81
re mos de ven ci da nâo i rão nos ma chu car
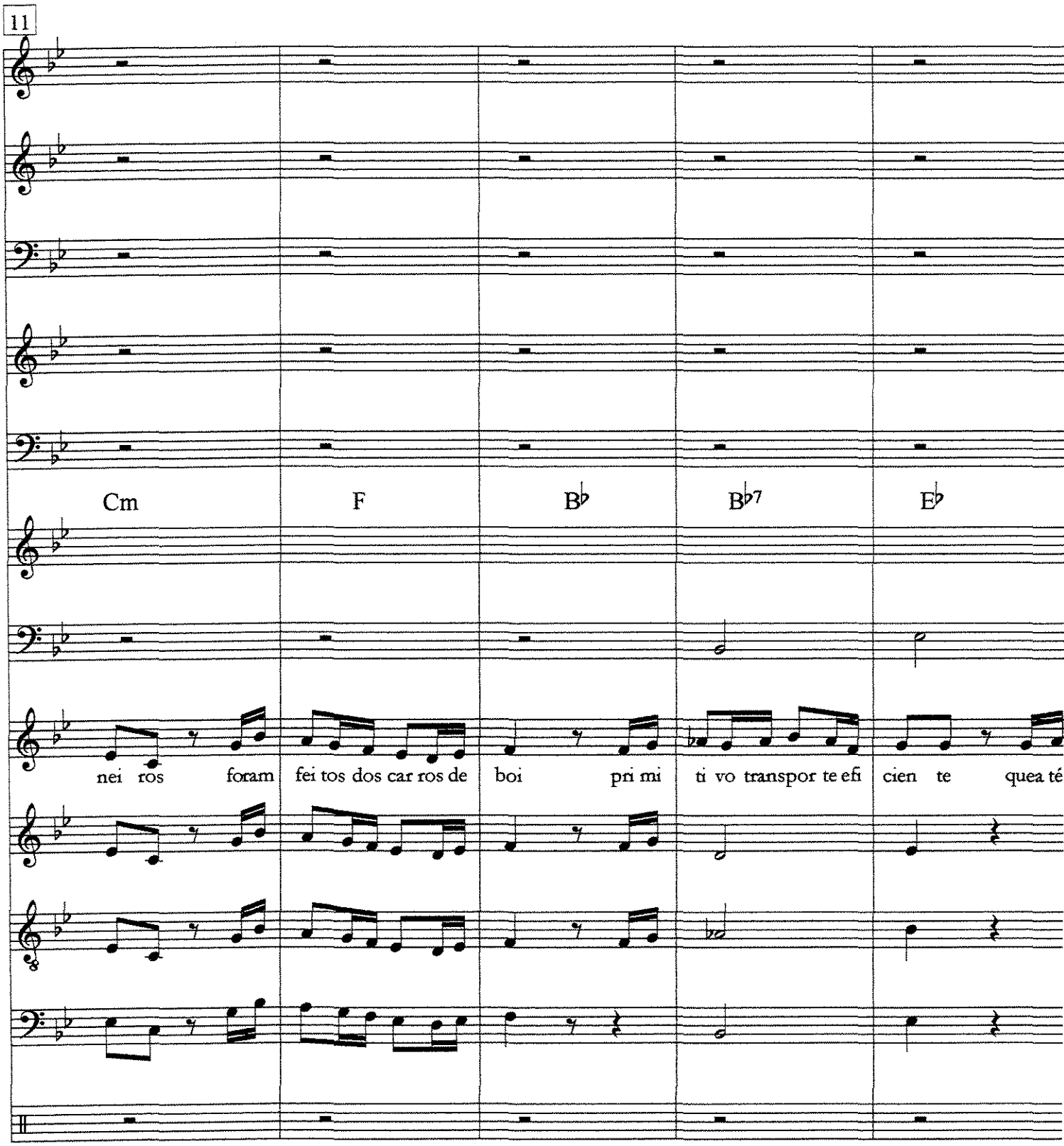

85


89
Dm
G7
C
Dm
G7
C
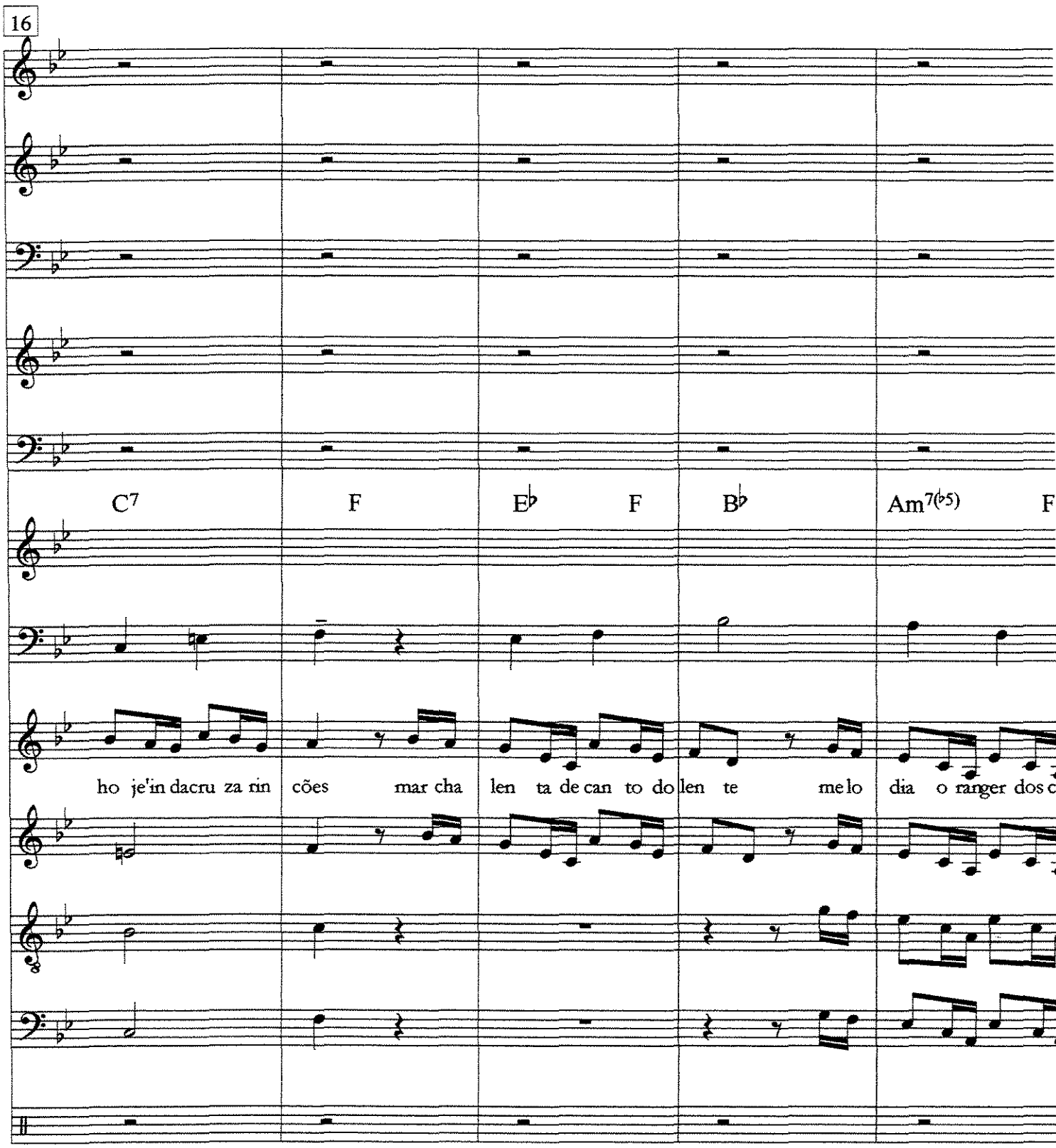
MESTRE CARREIRO
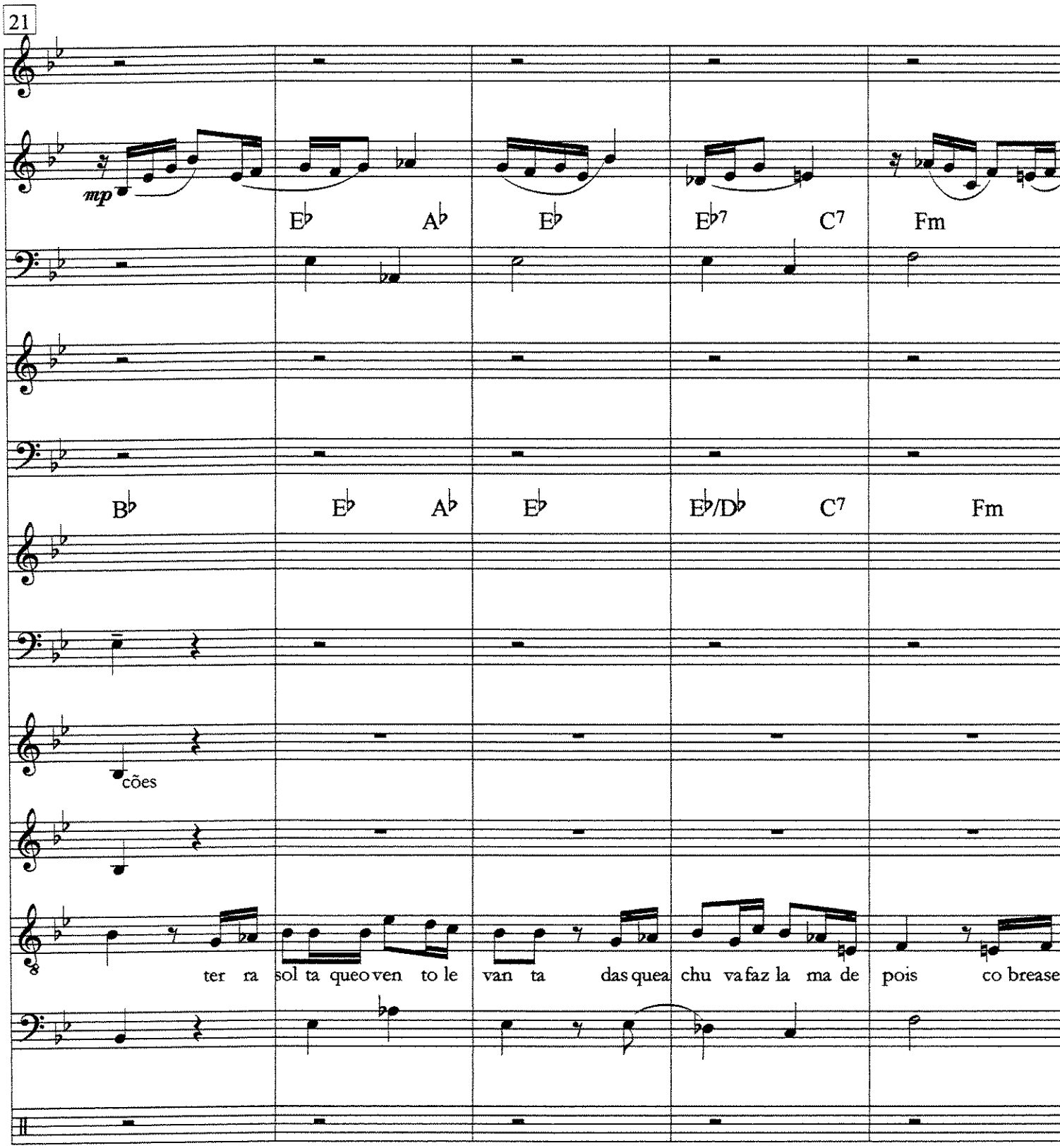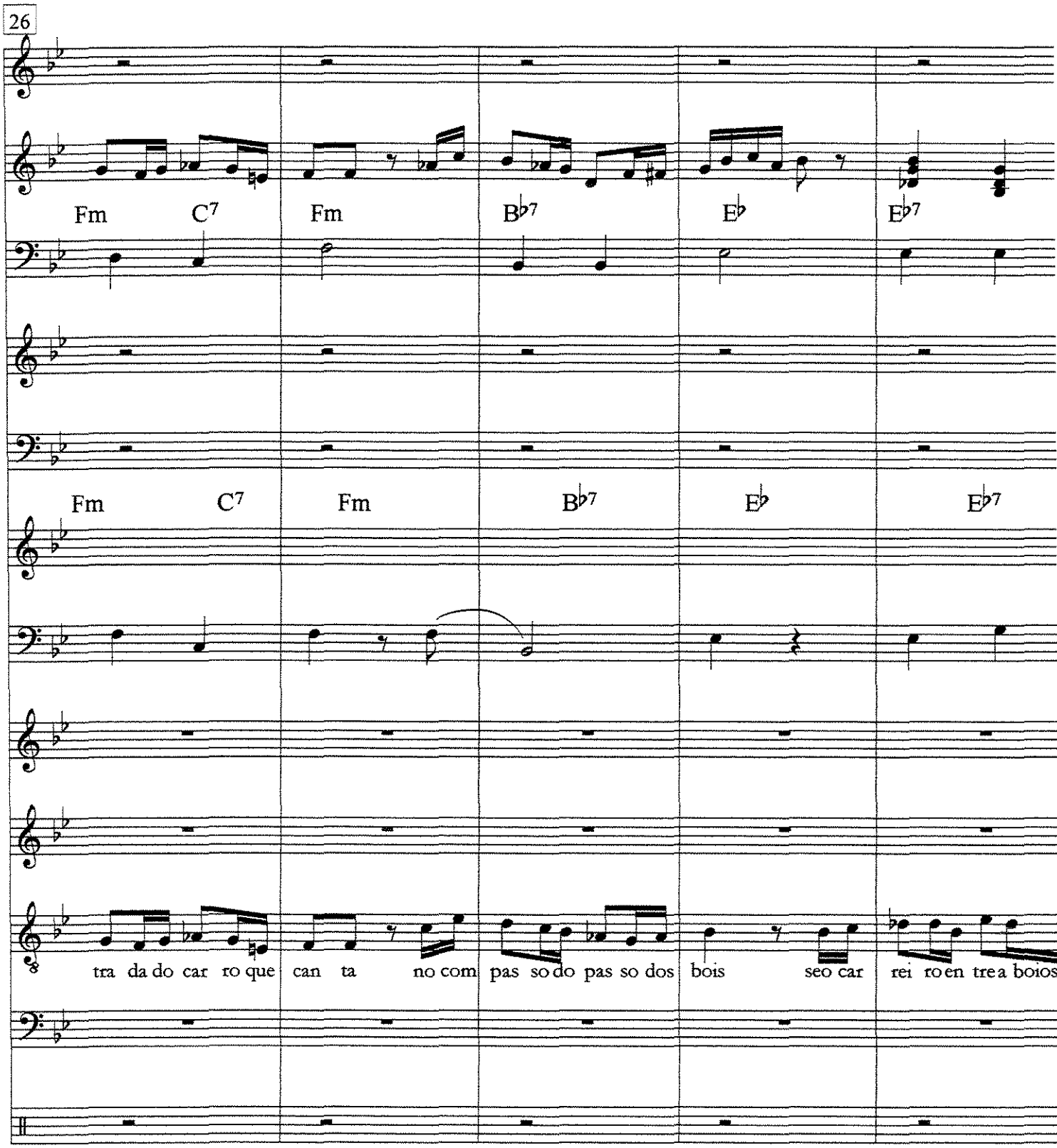



6
B♭ E♭ B♭ B♭/A♭ G7 Cm Cm Gmaj7(+
do res ca minhos pri mei ros do tra ça do a que se pro pôs o ide al dos homens pi o
do res ca minhos pri mei ros do tra ça do a que se pro pôs o ide al dos homens pi
do res ca minhos pri mei ros do tra ça do a que se pro pôs o ide al dos homens pi
do res ca minhos pri mei ros do tra ça do a que se pro pôs o ide al dos ho mens pi
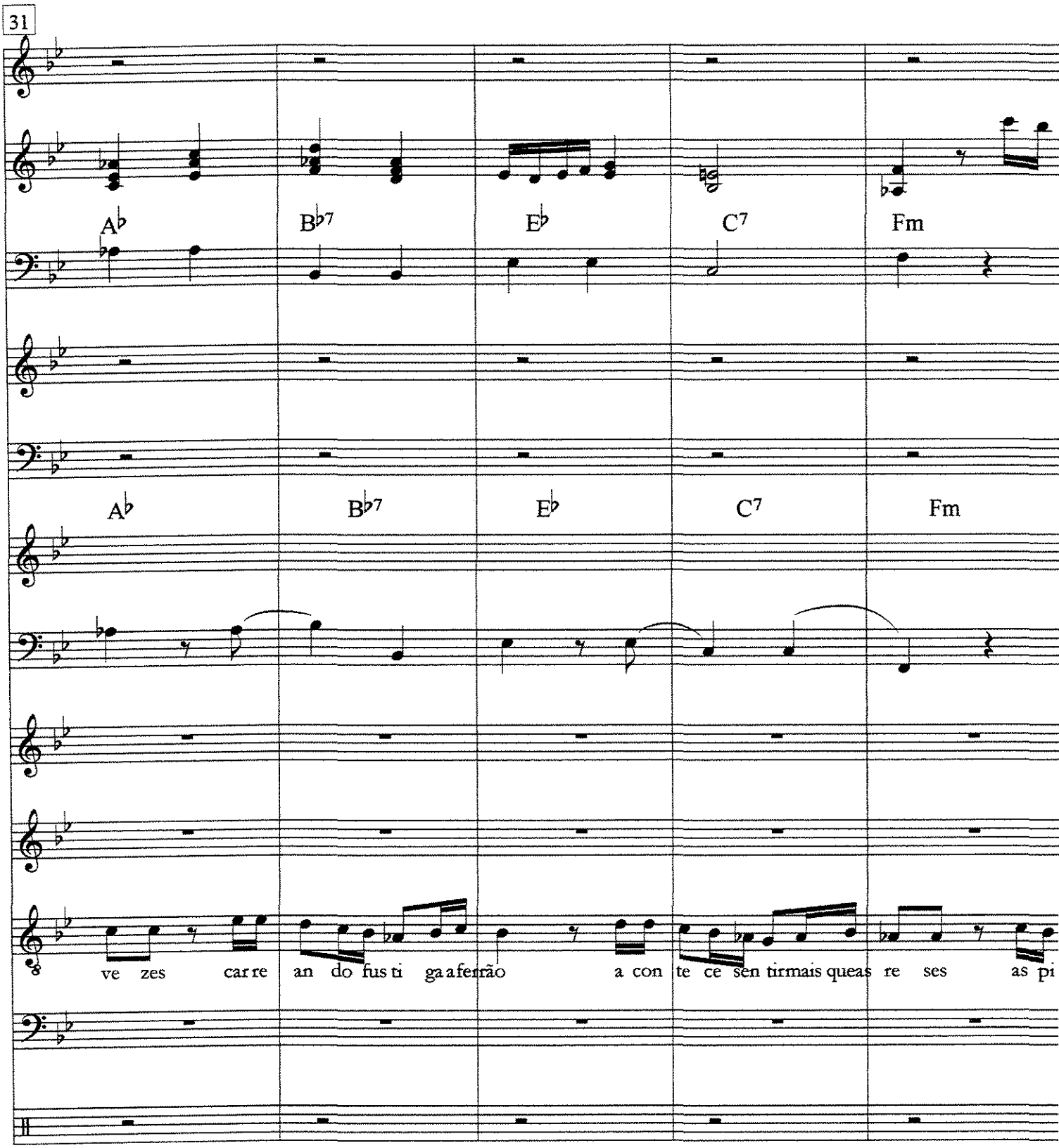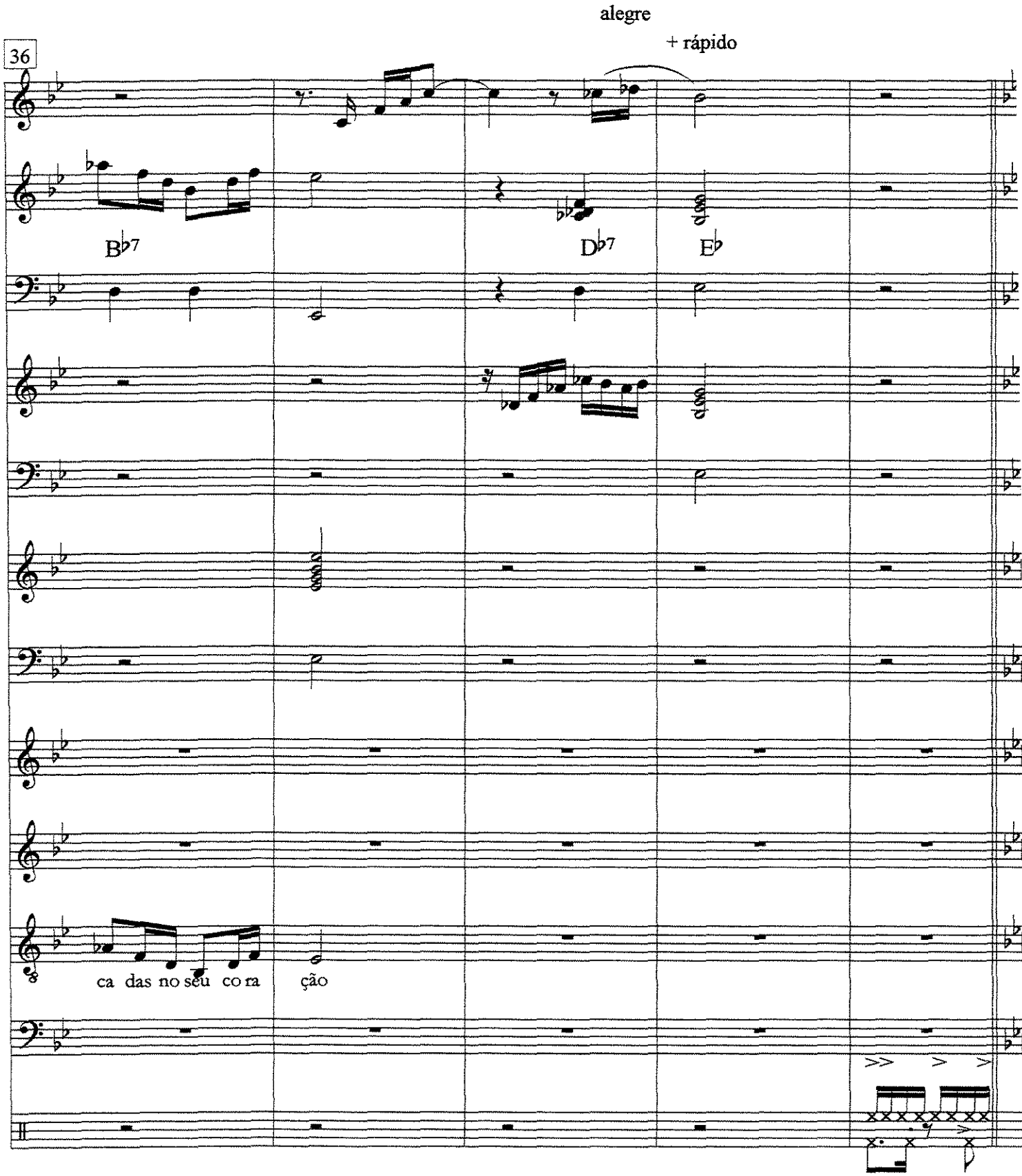


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
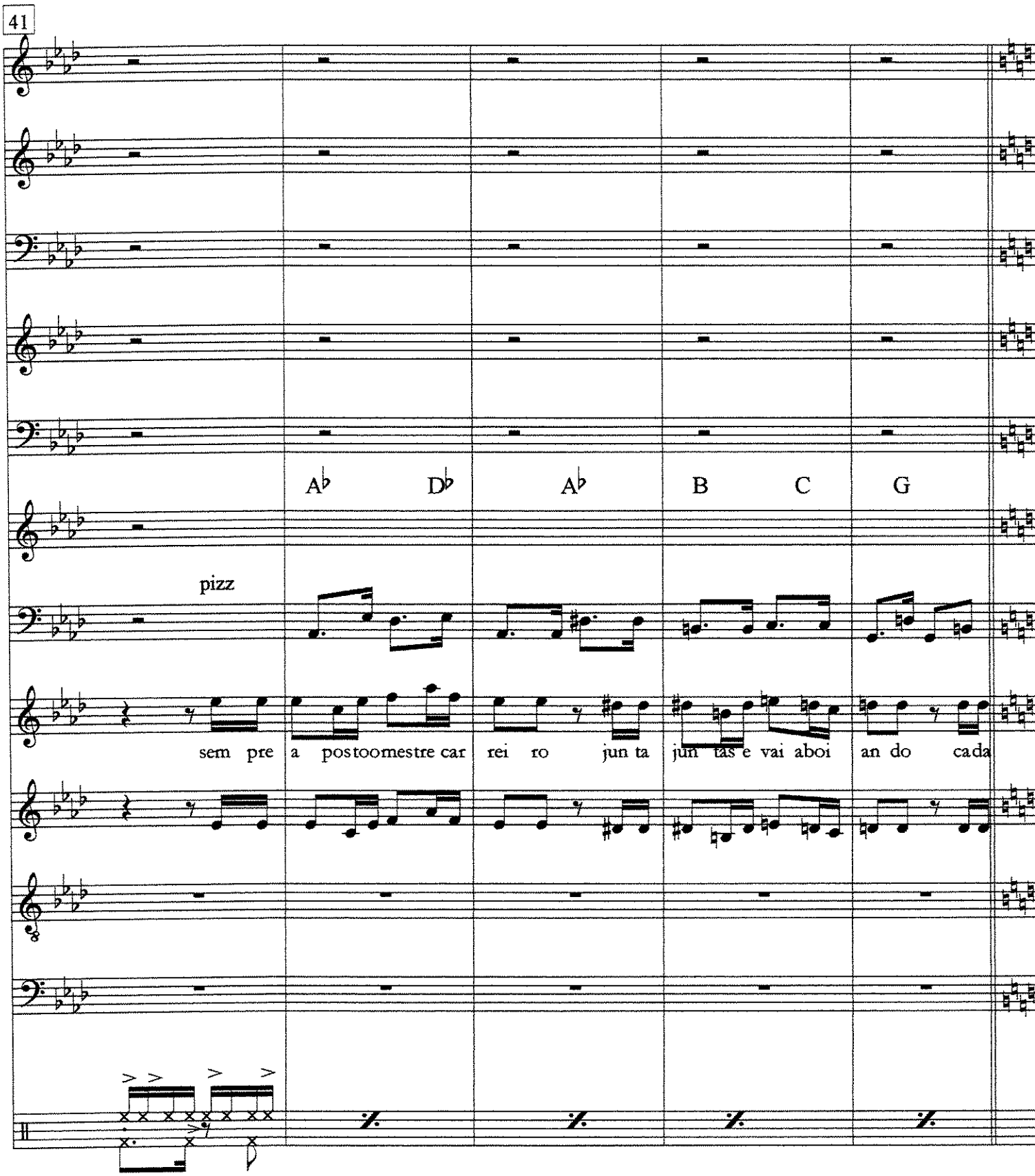

16
C7
F
Eb
F
Bb
Am7(b5)
F
ho je'in da cru za rin
cões
mar cha
len ta de can to do len te
me lo
dia
o ranger dos
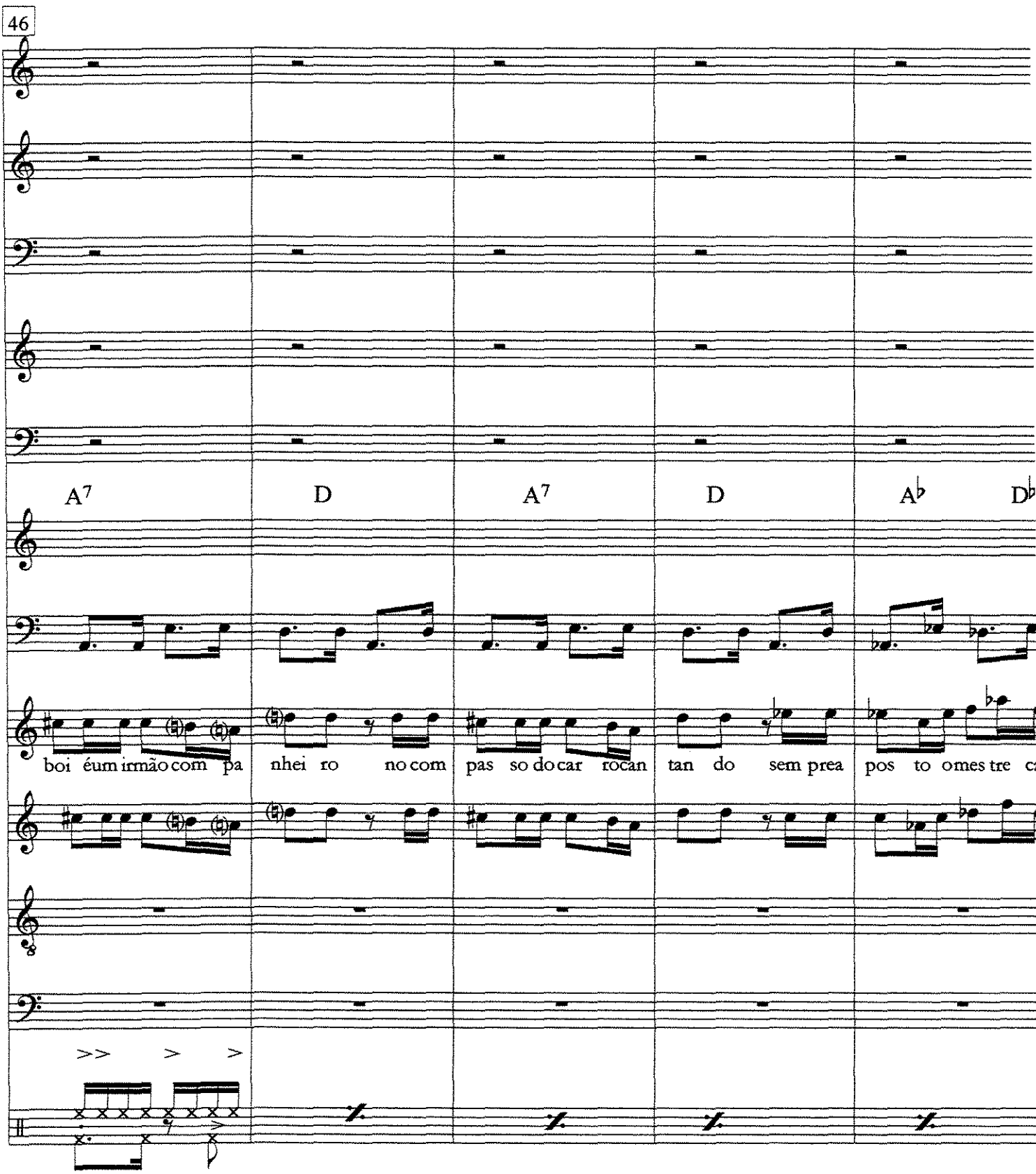

21
mp
E♭ A♭ E♭ E♭7 C7 Fm
B♭ E♭ A♭ E♭ E♭/D♭ C7 Fm
cões
ter ra sol ta queo ven to le van ta das quea chu vafaz la ma de pois co brease
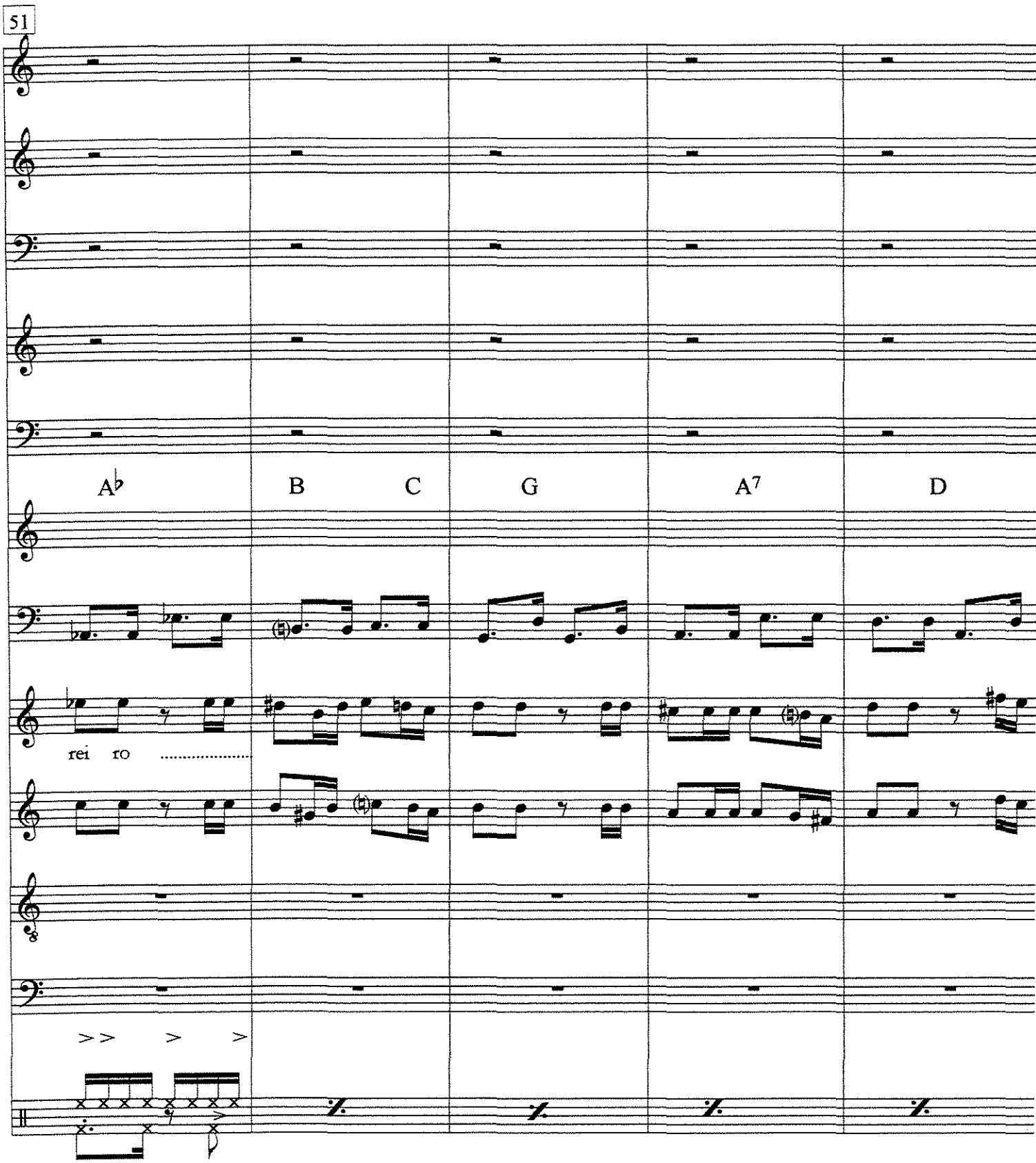

26
Fm C7 Fm B♭7 E♭ E♭7
Fm C7 Fm B♭7 E♭ E♭7
tra da do car ro que can ta no com pas so do pas so dos bois seo car rei ro en trea boios
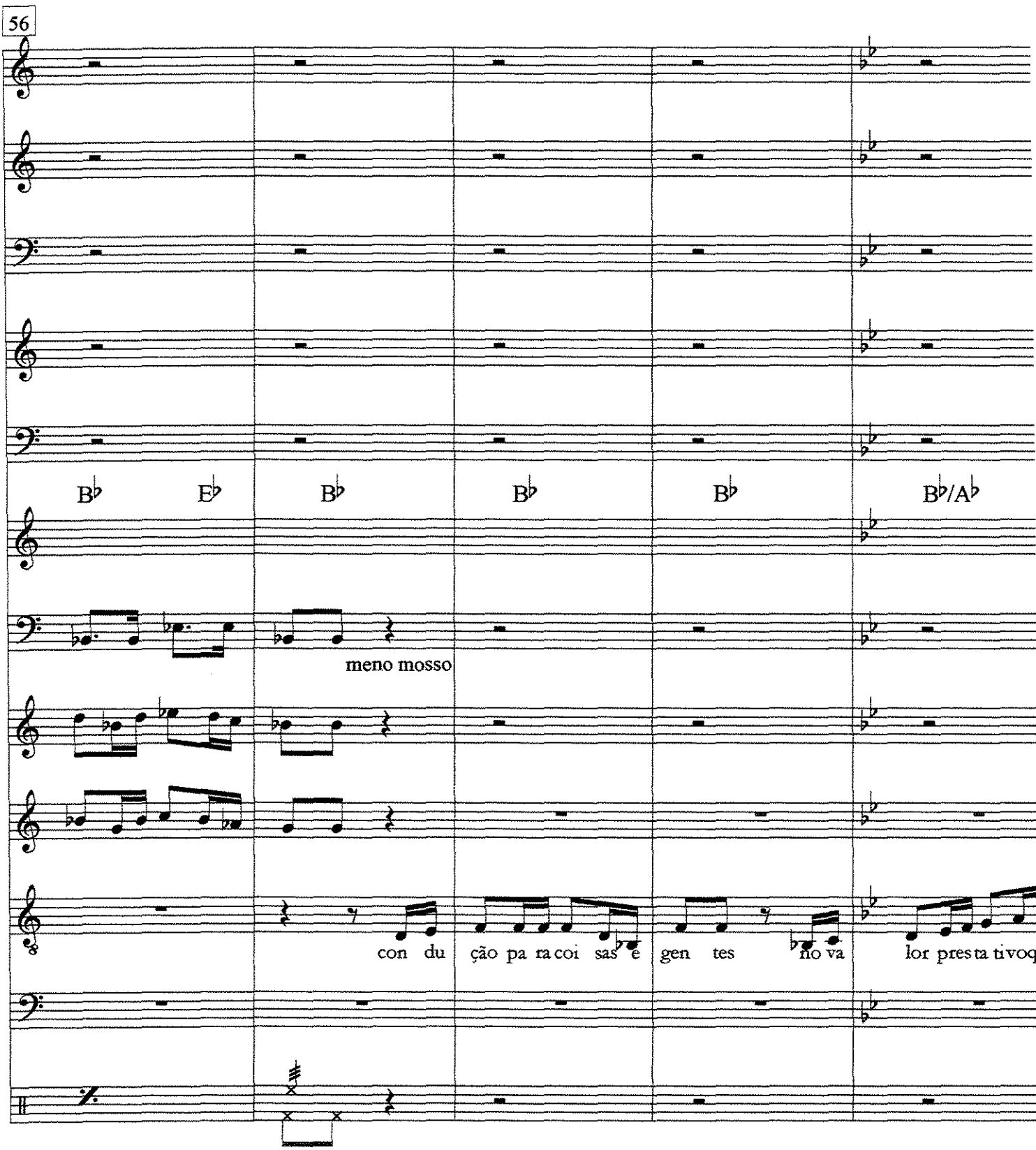

31
A♭
B♭7
E♭
C7
Fm
A♭
B♭7
E♭
C7
Fm
ve zes car re an do fus ti ga a fer rão a con te ce sen tir mais que as re ses as pi
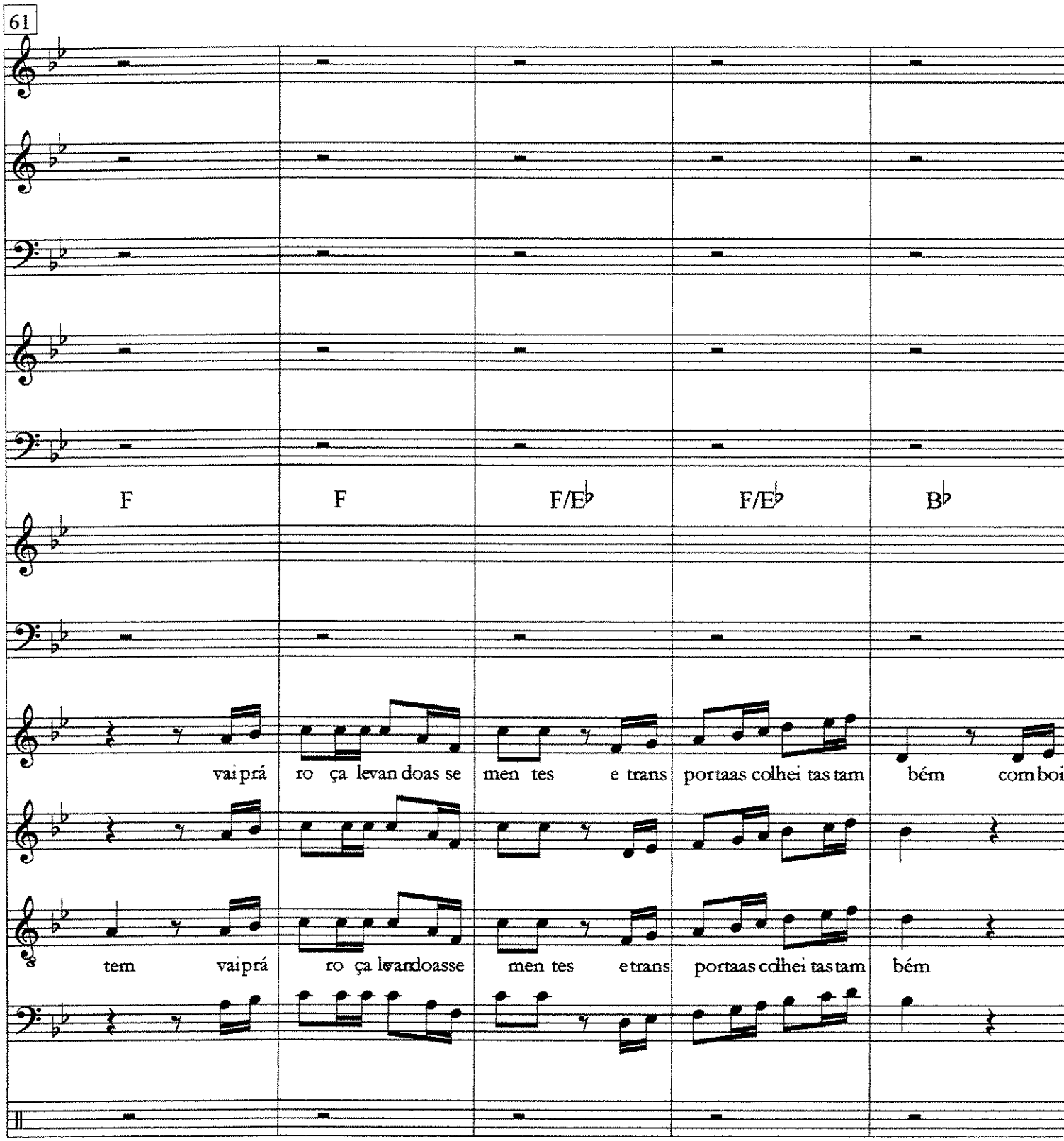

alegre
+ rápido
36
B♭7
D♭7
E♭
ca das no seu co ra ção
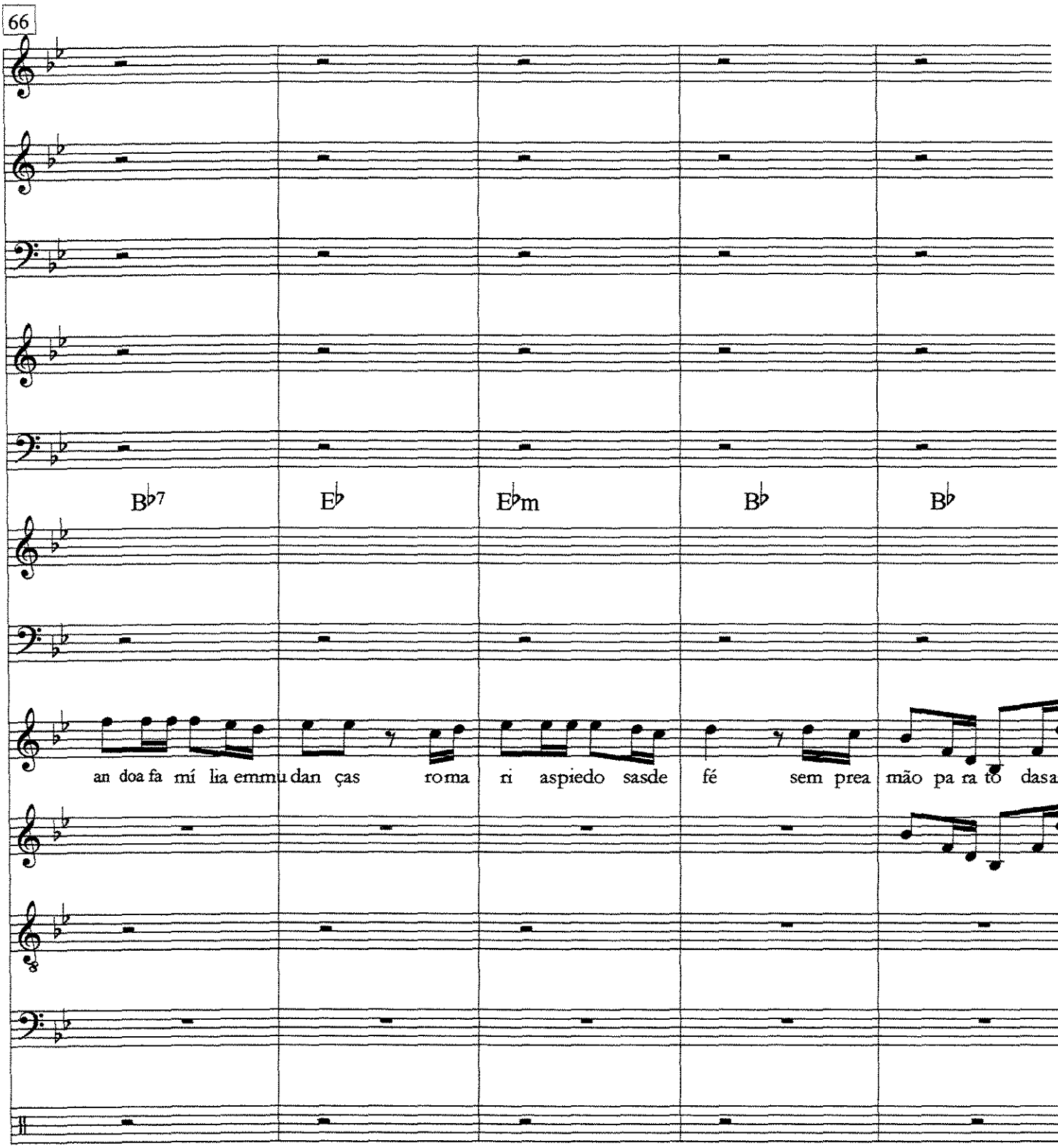

41
A♭
D♭
A♭
B
C
G
pizz
sem pre a postoomestre car rei ro jun ta jun tas e vai aboi an do cada
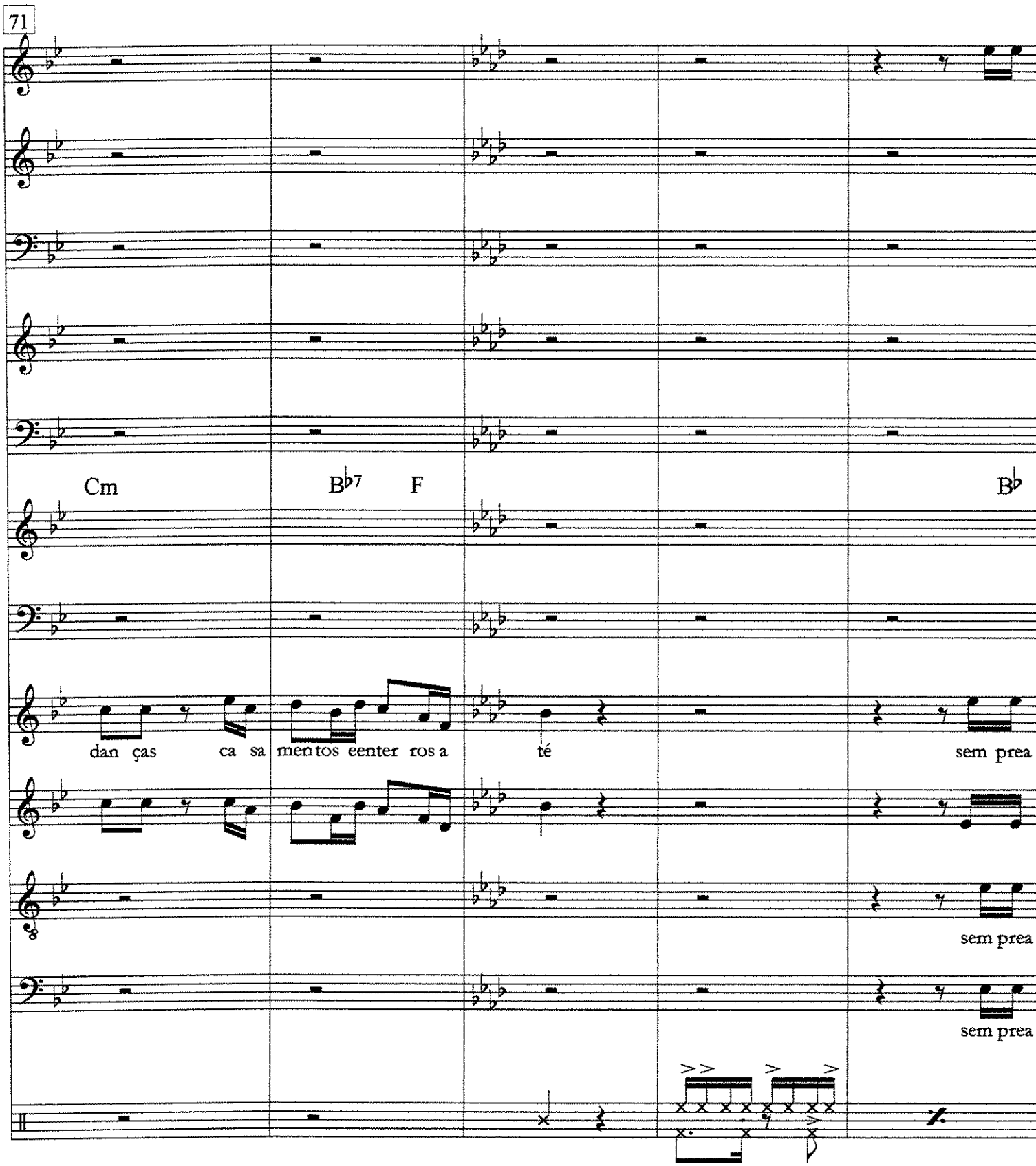

46
A7
D
A7
D
A♭
D♭
boi éum irmão com pa nhei ro no com pas so do car rocan tan do sem prea pos to omes tre
>>
>
>
f.
f.
f.
f.
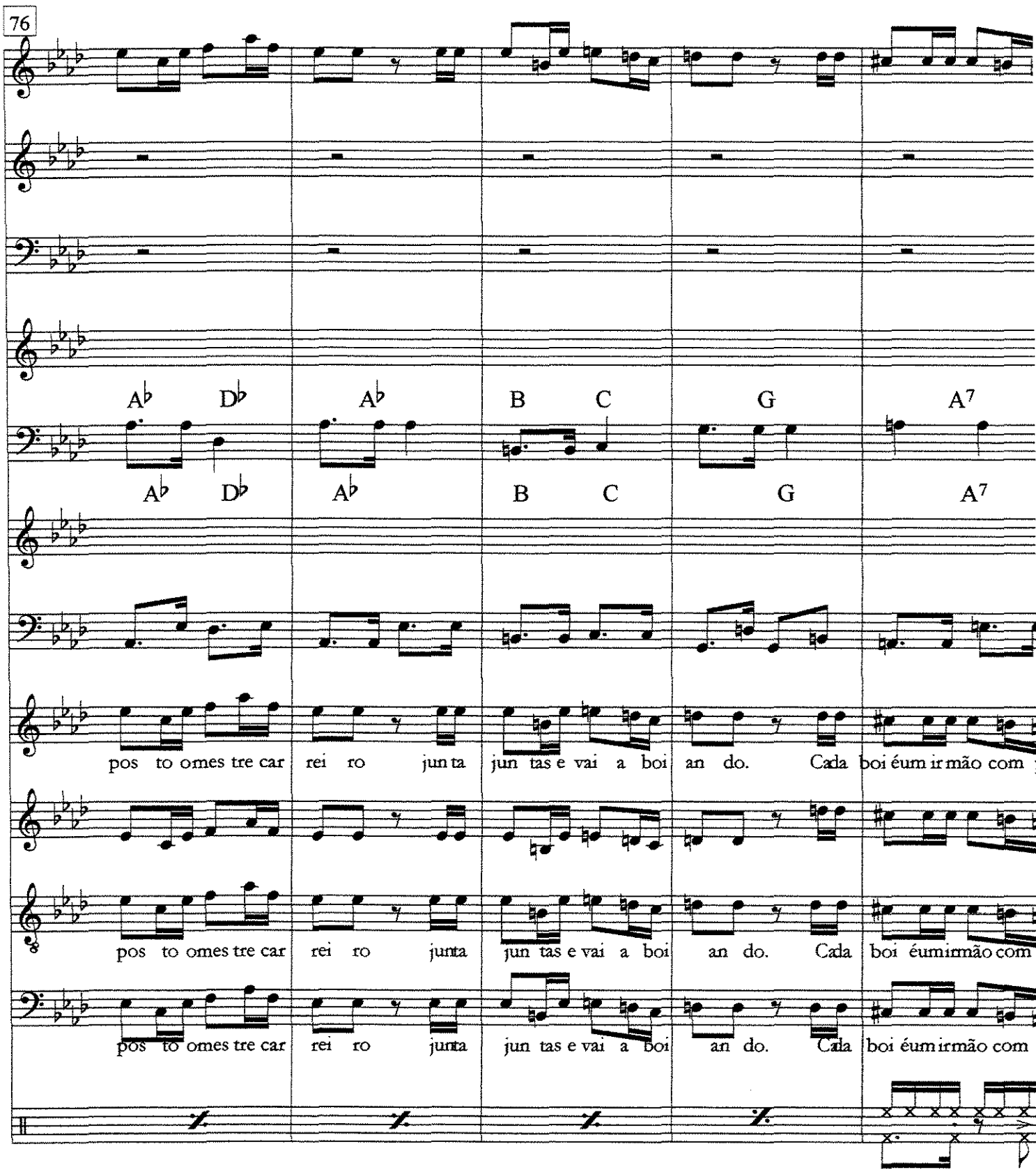

51
A♭
B
C
G
A7
D
rei ro
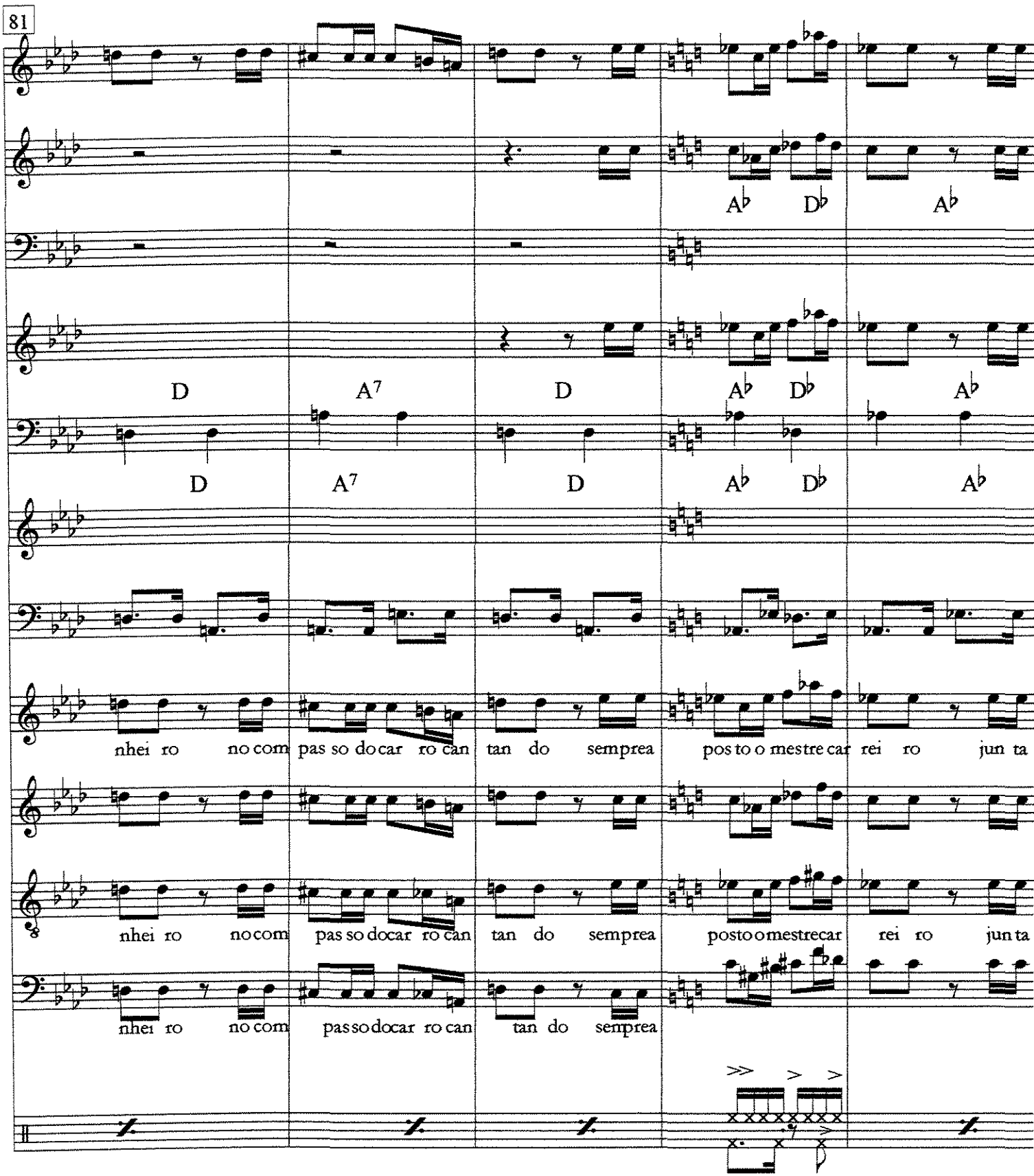

56
B♭
E♭
B♭
B♭
B♭
B♭/A♭
meno mosso
con du ção pa ra coi sas e gen tes no va lor presta tivoq
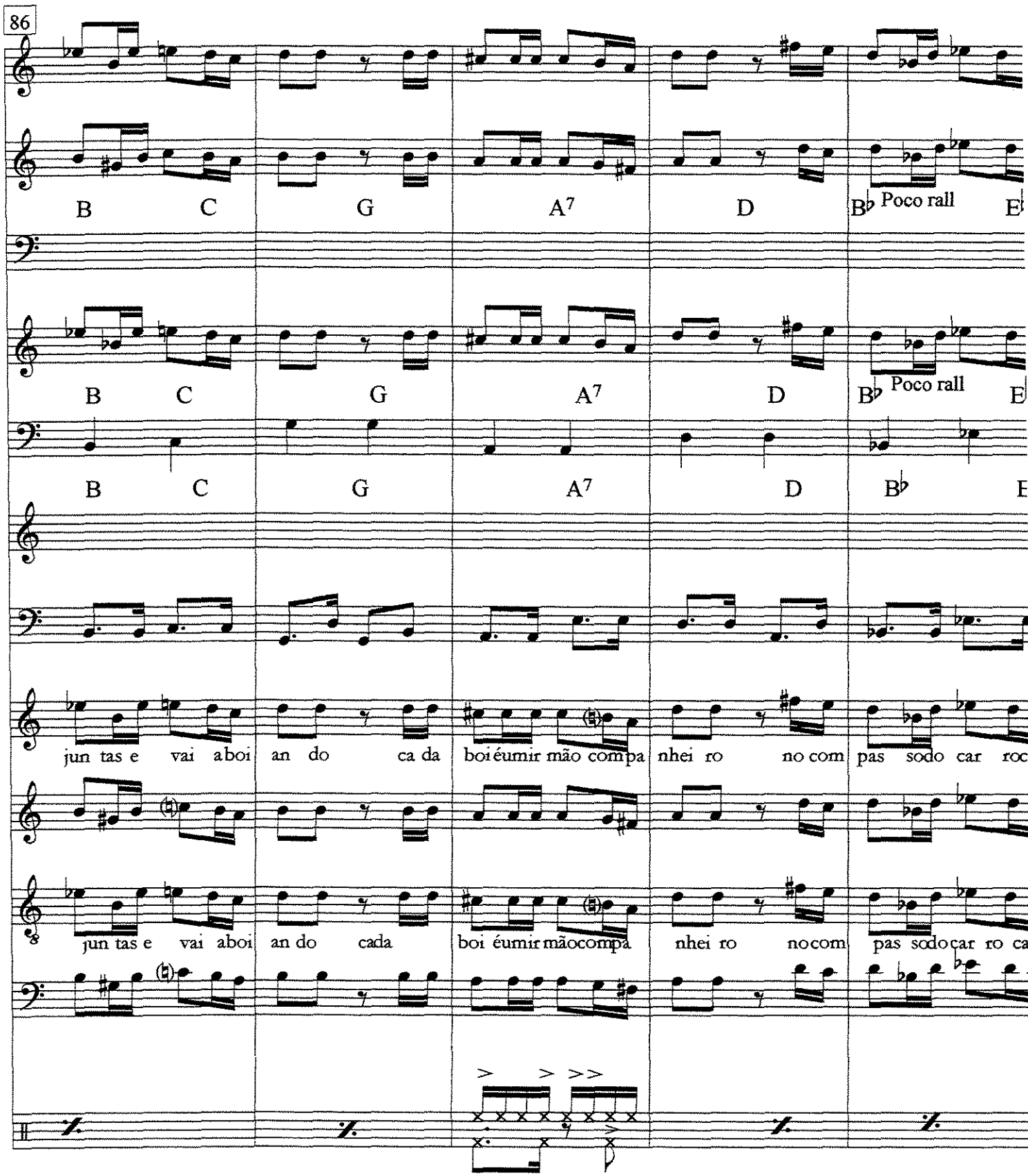

61
F
F
F/E♭
F/E♭
B♭
vai prá ro ça levan doas se men tes e trans portaas colhei tas tam bém com boi
tem vai prá ro ça levandoasse men tes e trans portaas colhei tas tam bém


66
B♭7
E♭
E♭m
B♭
B♭
an doa fa mí lia emmu dan ças roma ri aspiedo sasde fé sem prea mão pa ra tô dasa

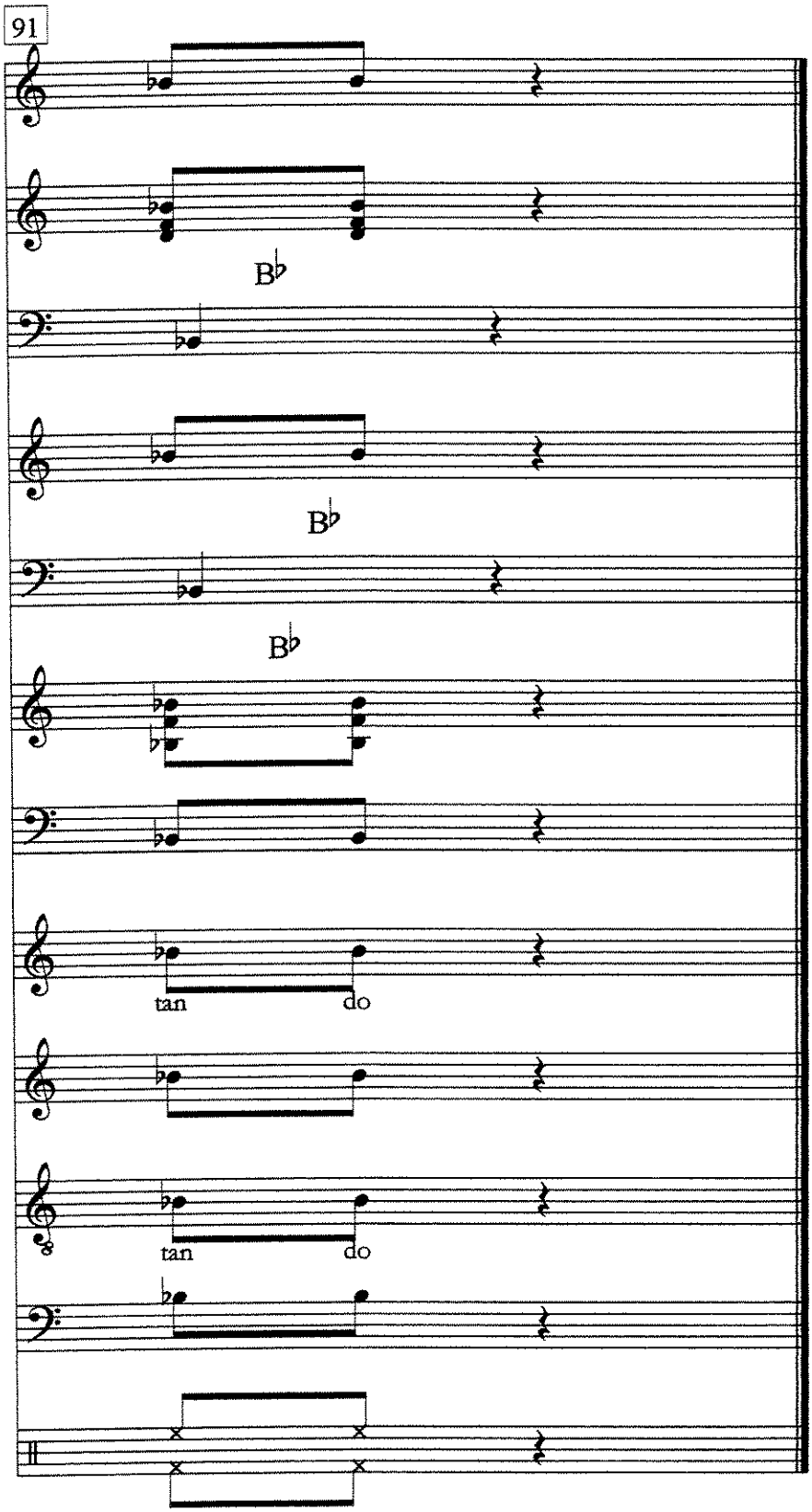

71
Cm
B♭7
F
B♭
dan ças ca sa men tos eenter ros a té sem prea
sem prea
sem prea


76
A♭ D♭ A♭ B C G A7
A♭ D♭ A♭ B C G A7
pos to omes tre car rei ro jun ta jun tas e vai a boi an do. Cada boi é um ir mão com
pos to omes tre car rei ro junta jun tas e vai a boi an do. Cada boi é um irmão com
pos to omes tre car rei ro junta jun tas e vai a boi an do. Cada boi é um irmão com
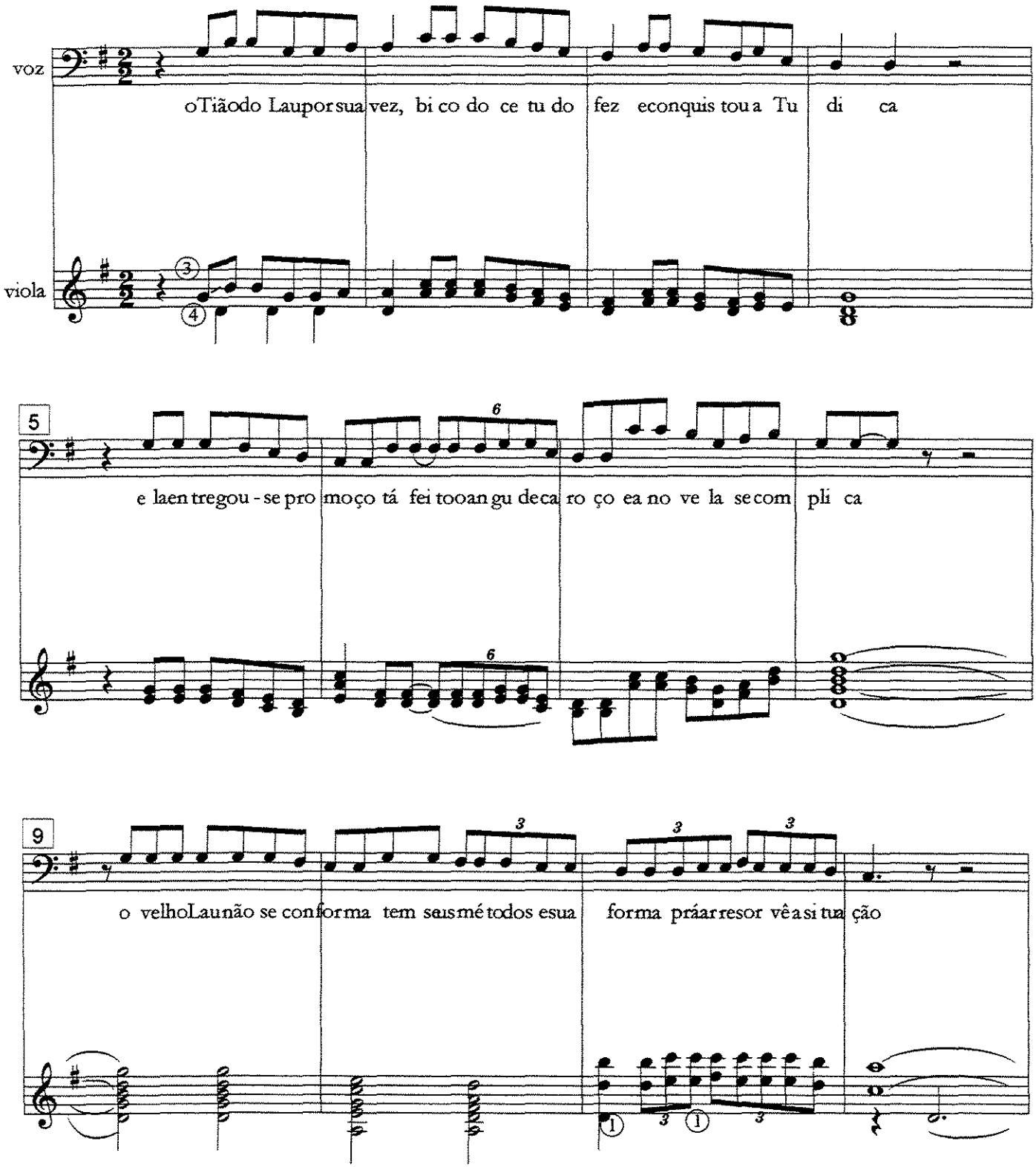

81
A♭ D♭ A♭
D A7 D A♭ D♭ A♭
D A7 D A♭ D♭ A♭
nhei ro no com pas so do car ro can tan do sem prea pos to o mestre car rei ro jun ta
nhei ro no com pas so do car ro can tan do sem prea pos to o mestre car rei ro jun ta
nhei ro no com pas so do car ro can tan do sem prea
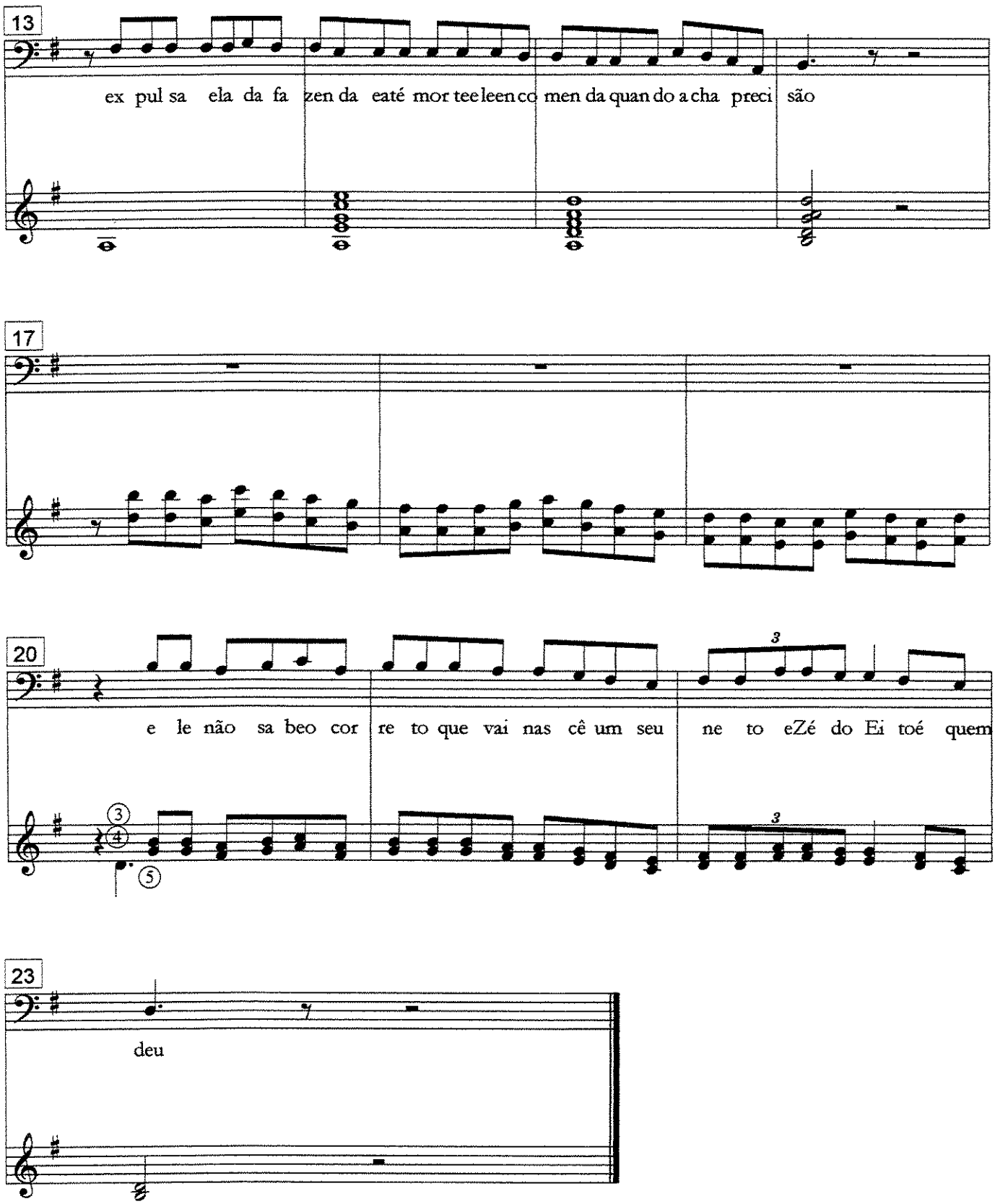

86
B C G A7 D B♭ Poco rall E♭
B C G A7 D B♭ Poco rall E♭
B C G A7 D B♭ E♭
jun tas e vai a boi an do ca da boi é um ir mão com pa nhei ro no com pas so do car roc
jun tas e vai a boi an do cada boi é um ir mão com pa nhei ro no com pas so do car ro ca

Poco rall
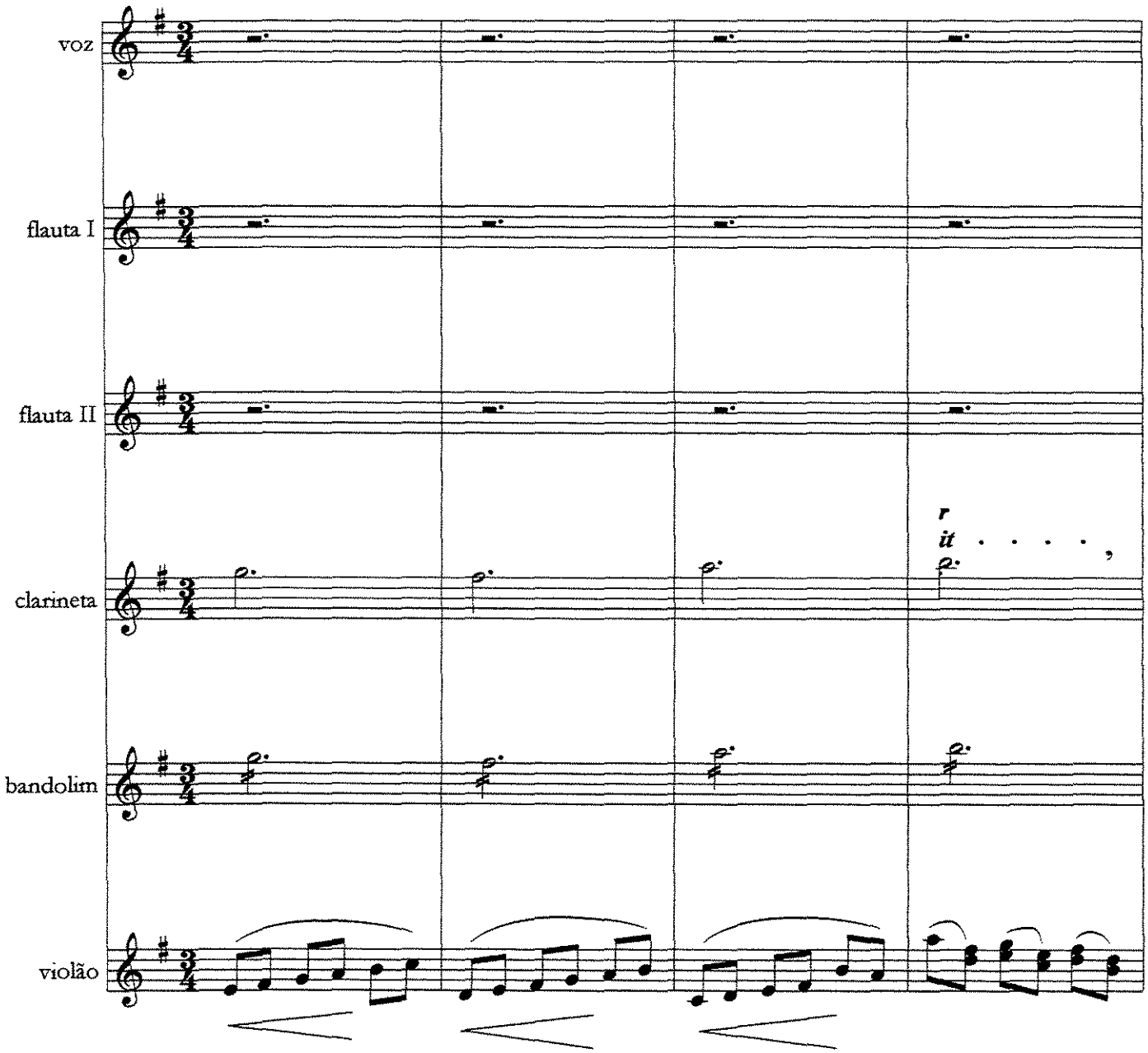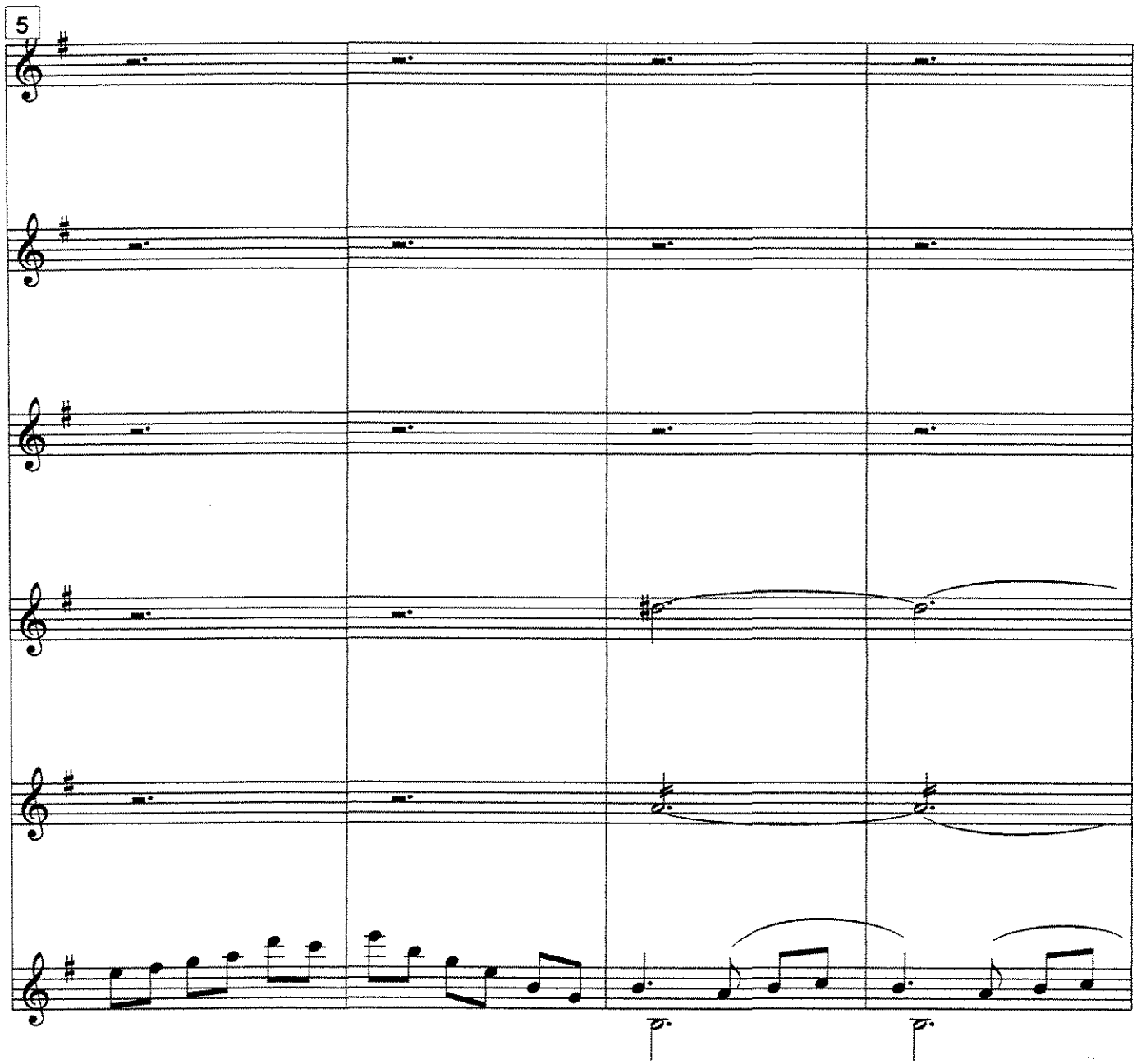


NARRADOR D
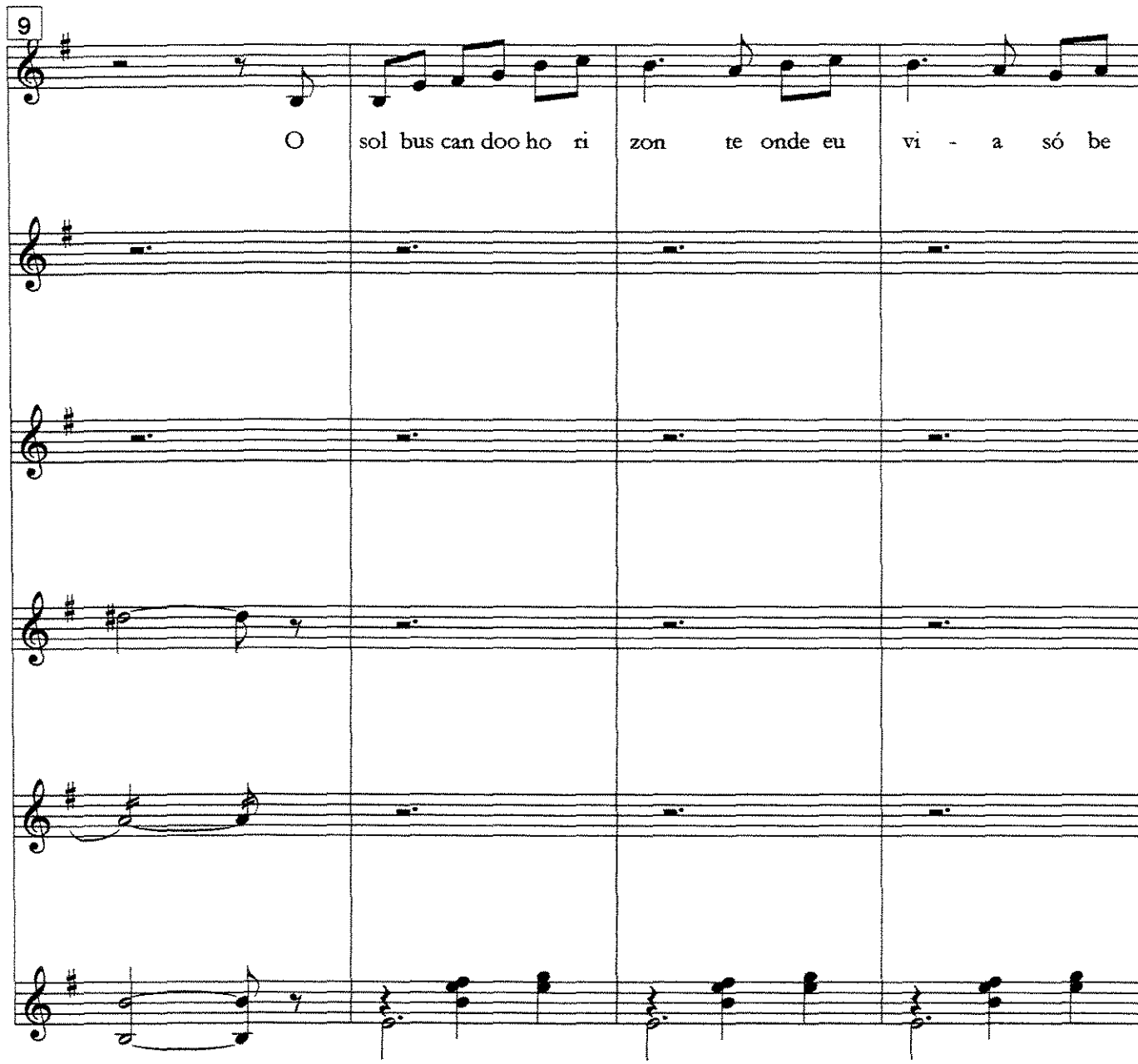

voz
viola
oTiãodo Laupor sua vez, bi co do ce tu do fez econquis tou a Tu di ca
5
e laen tregou - se pro moço tá fei tooan gu deca ro ço ea no ve la se com pli ca
9
o velhoLaunão se conforma tem seusmé todos esua forma práarresor vêa si tua ção
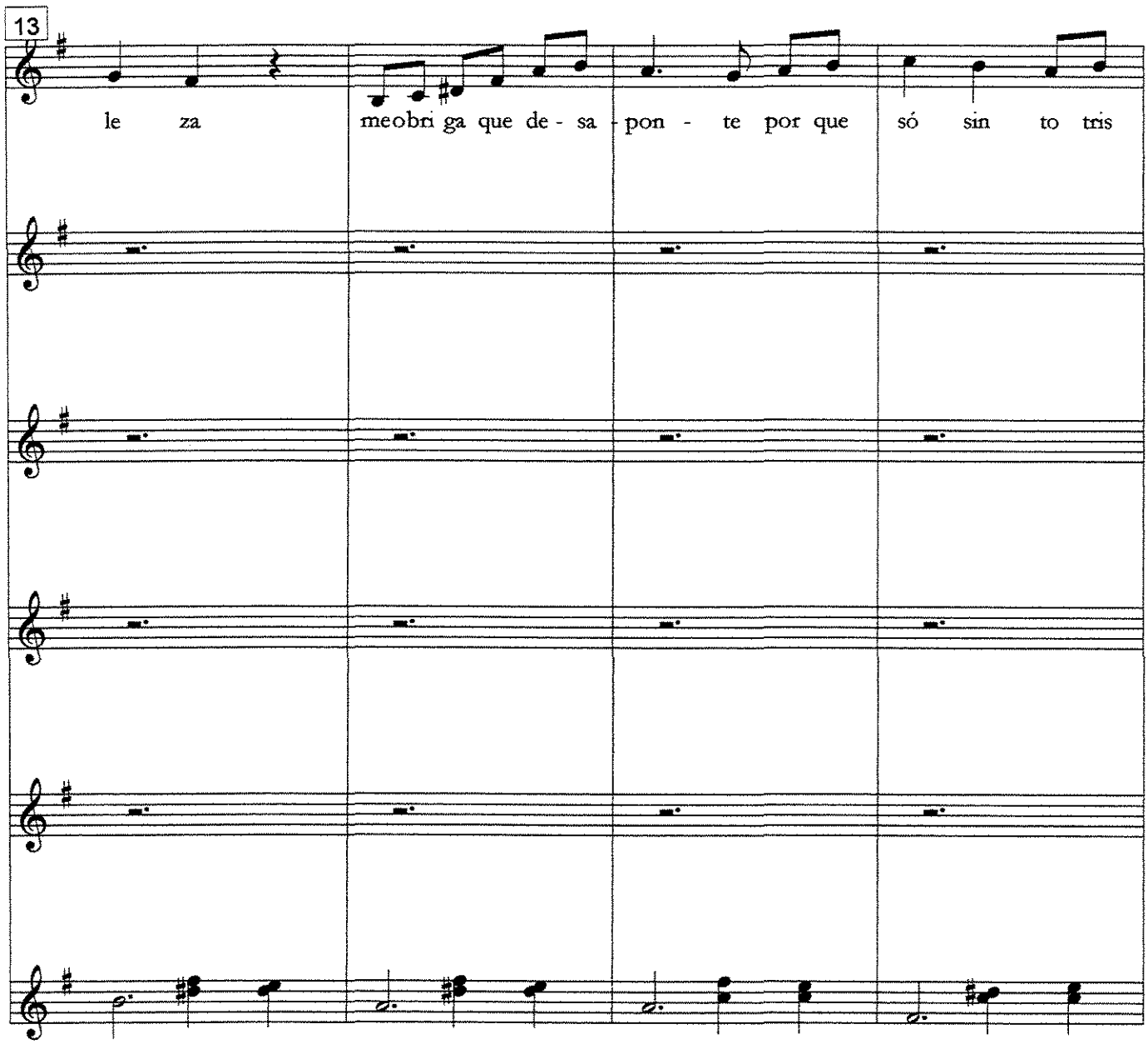

13
ex pul sa ela da fa zen da eaté mor tee leen co men da quan do a cha preci são
17
20
e le não sa beo cor re to que vai nas cê um seu ne to eZé do Ei toé quem
23
deu
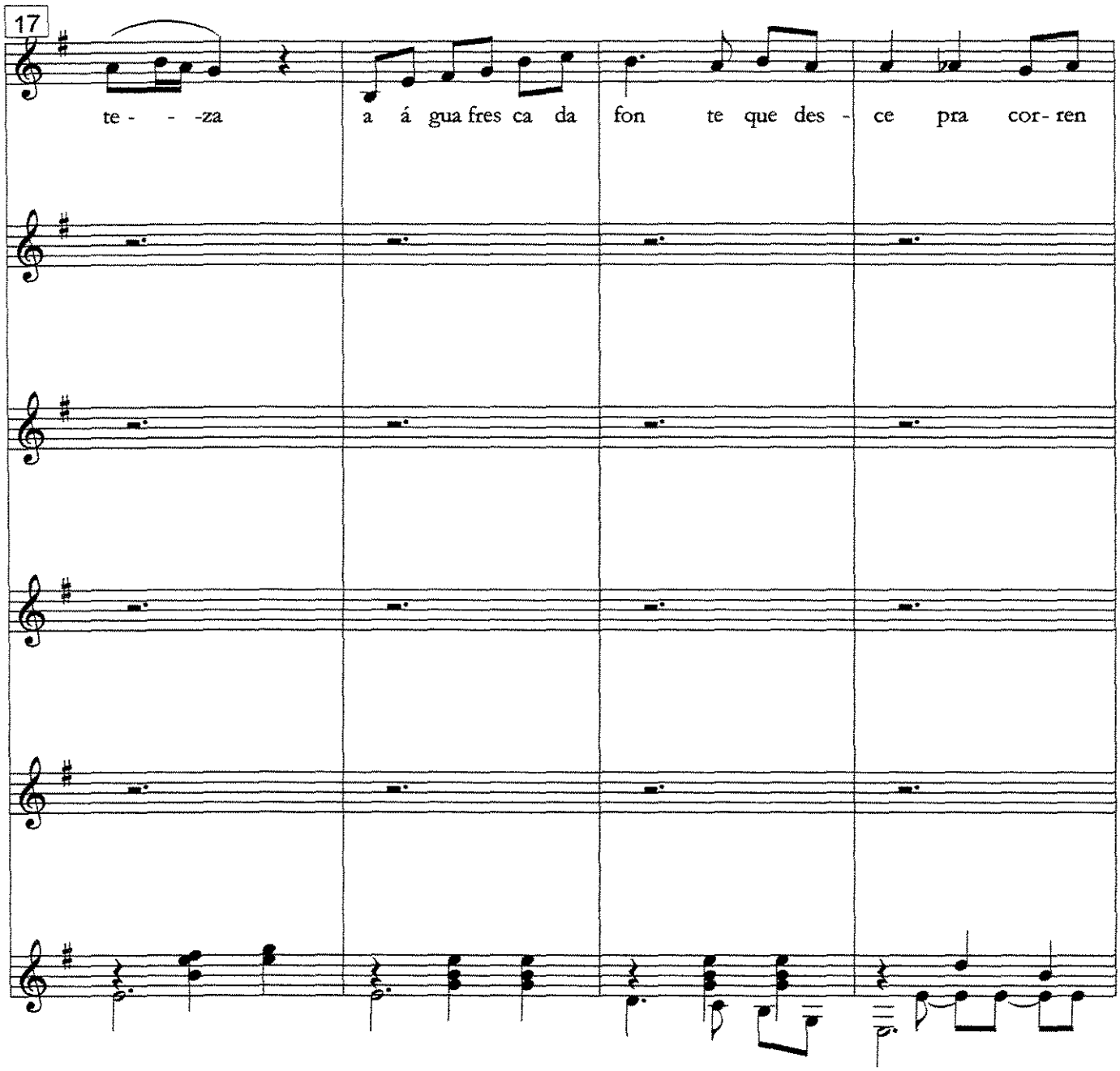
TUDICA I
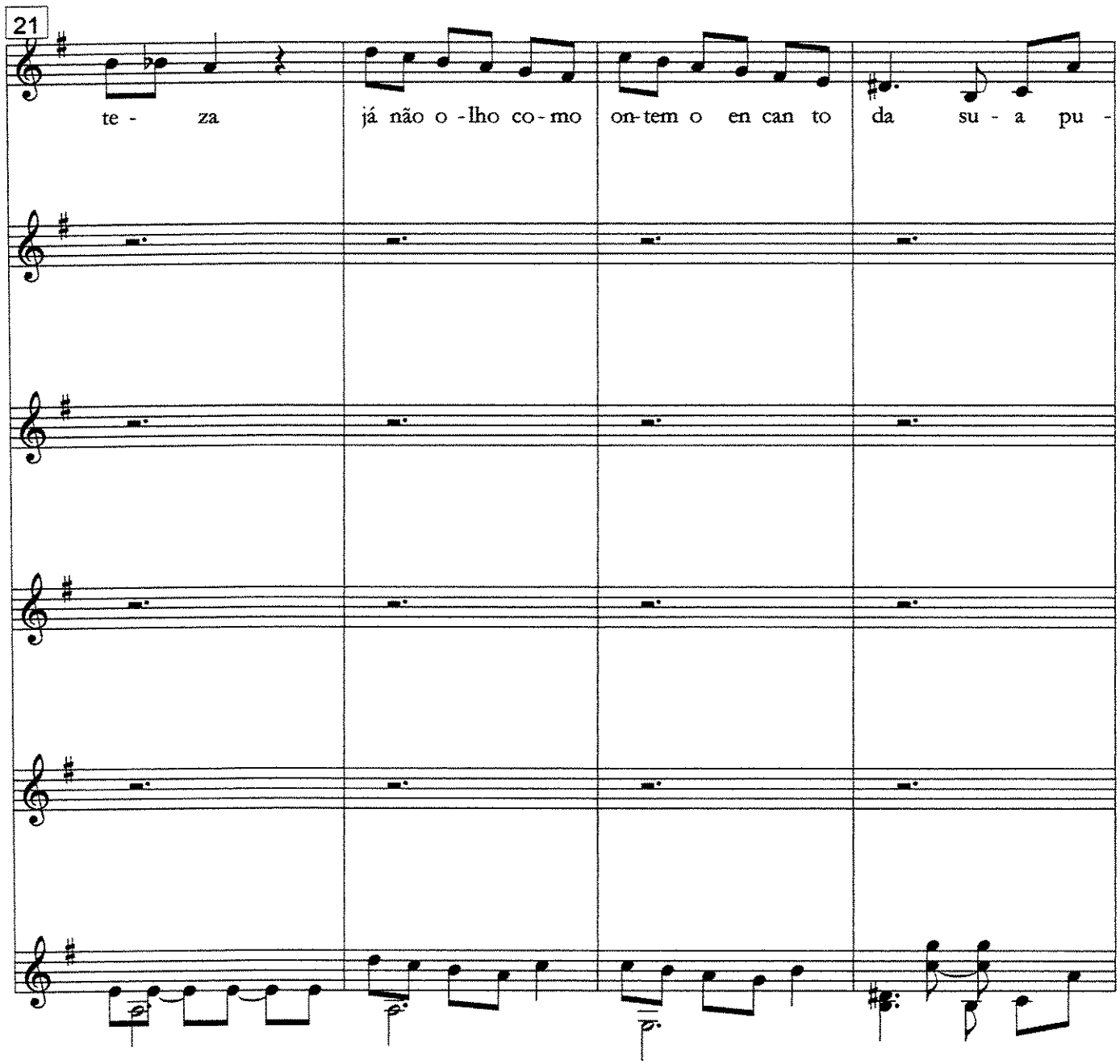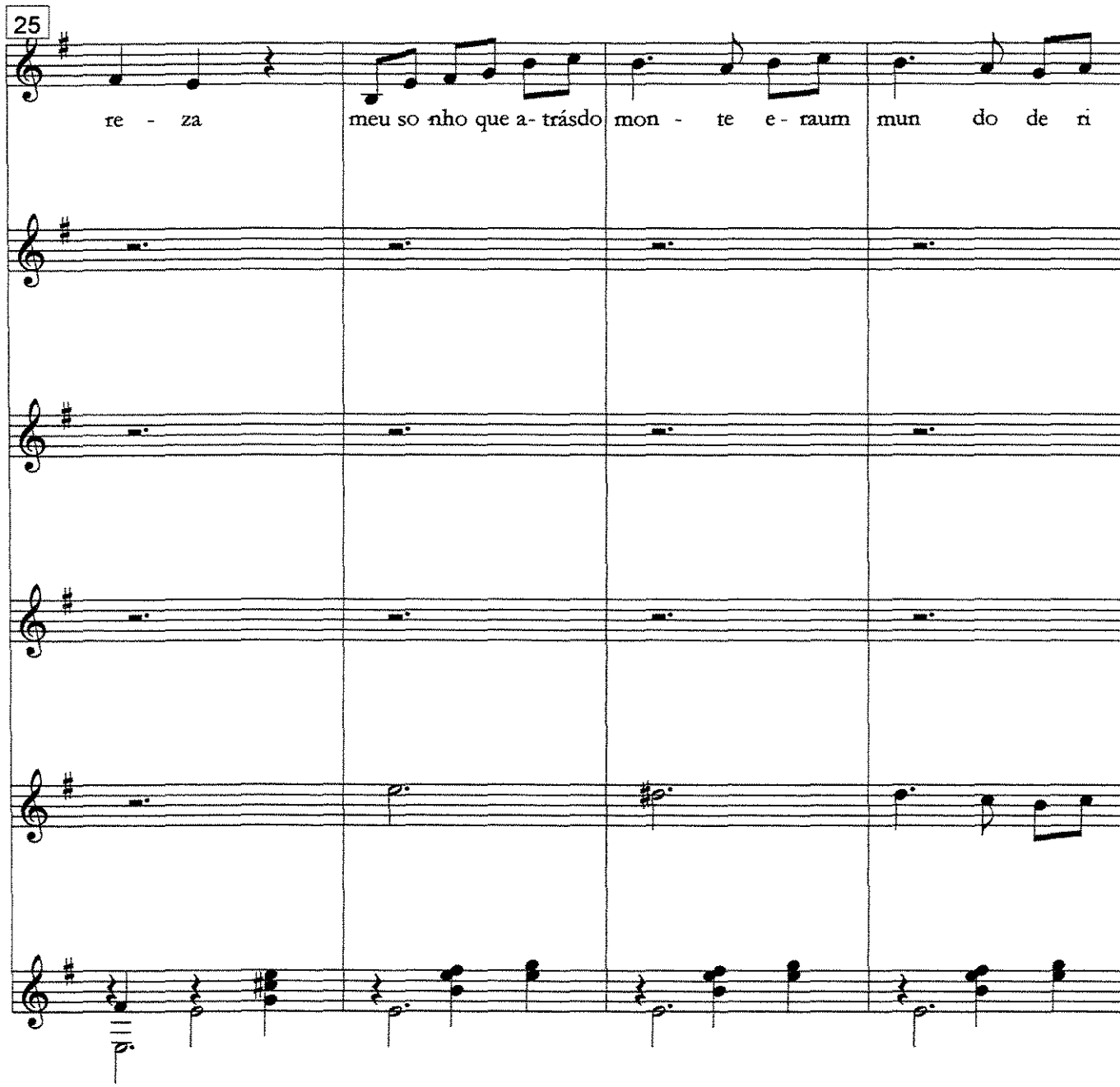



5
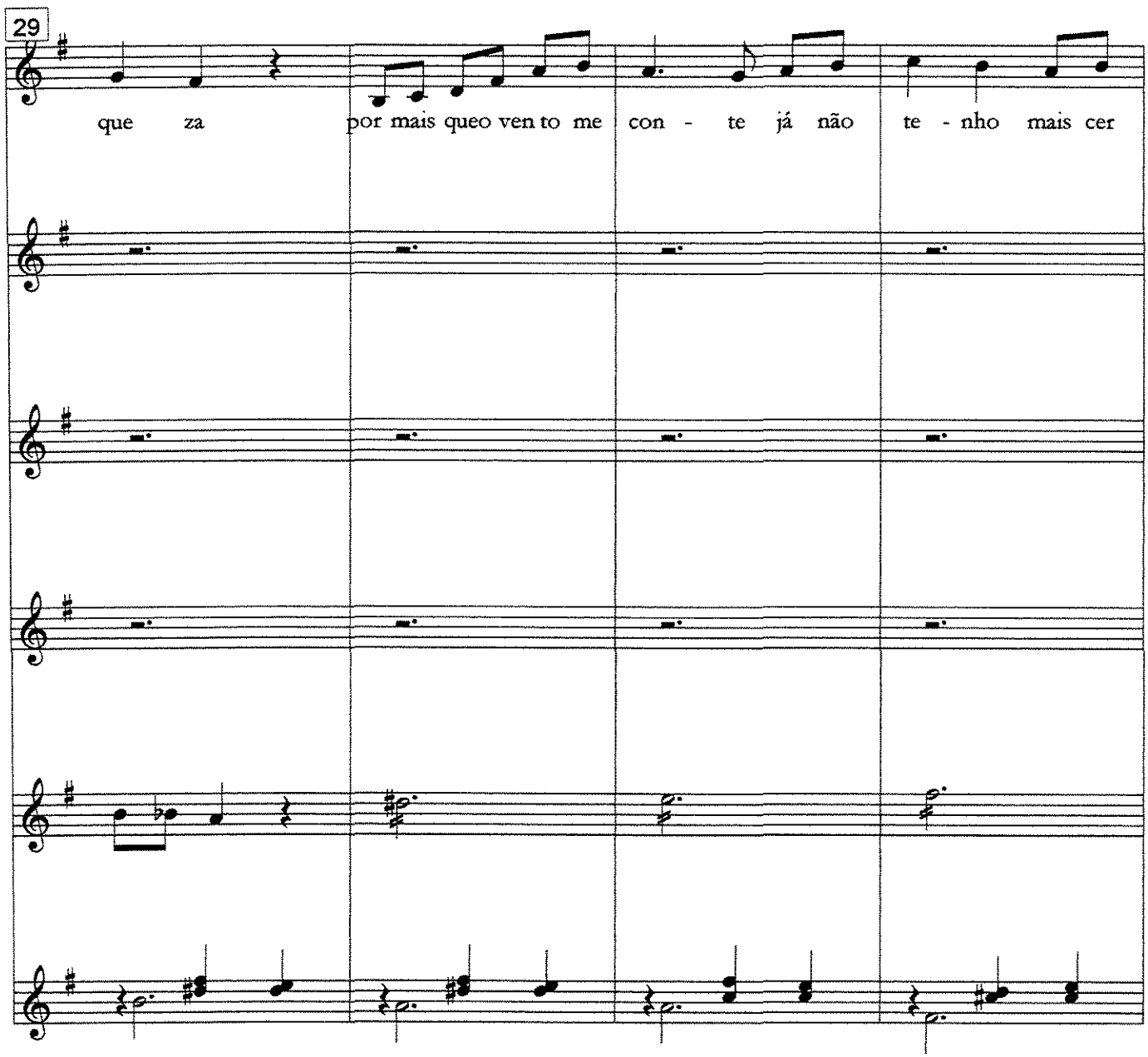

9
O sol bus can doo ho ri zon te onde eu vi - a só be
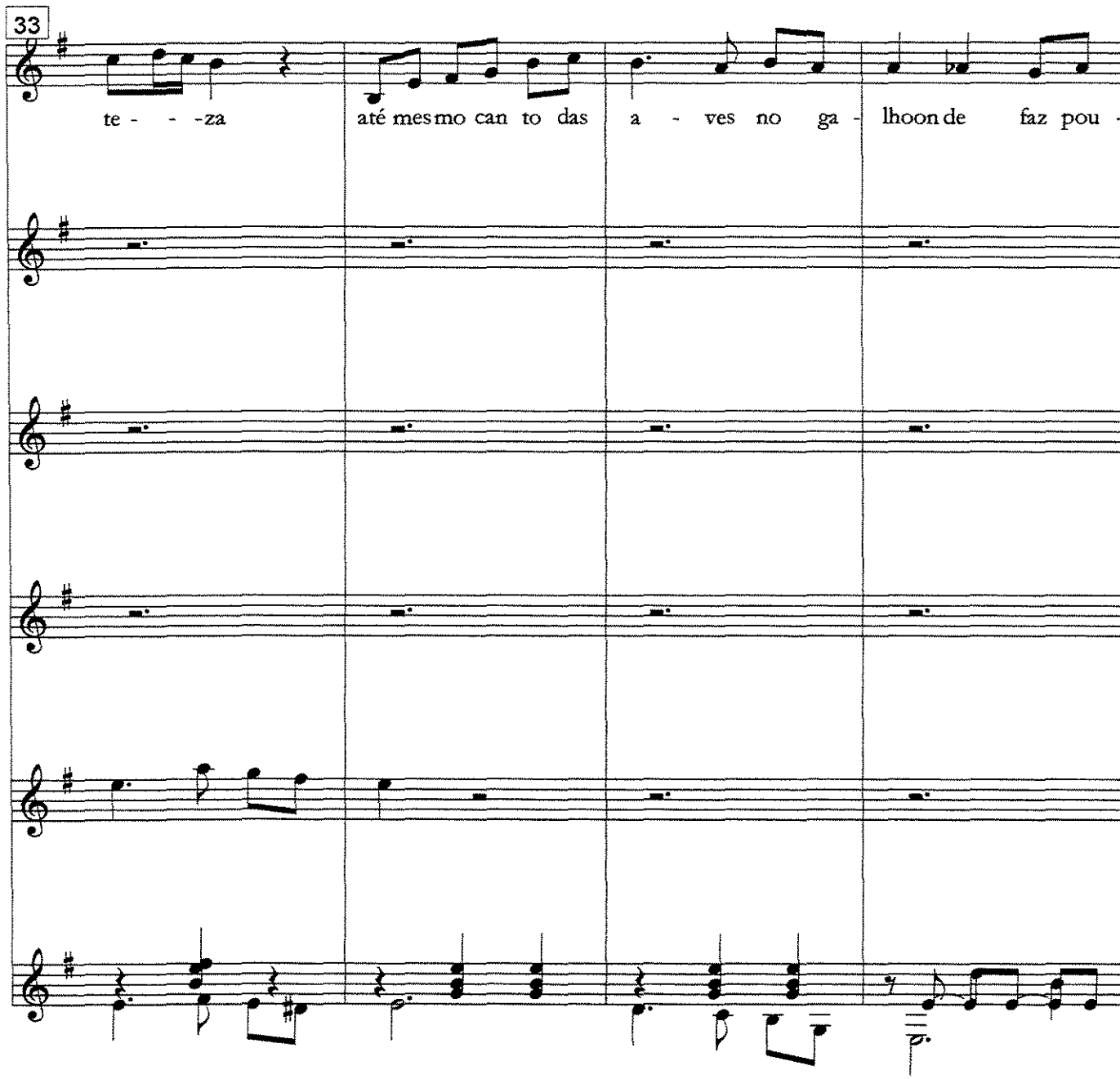

13
le za
meobri ga que de - sa - pon - te por que só sin to tris
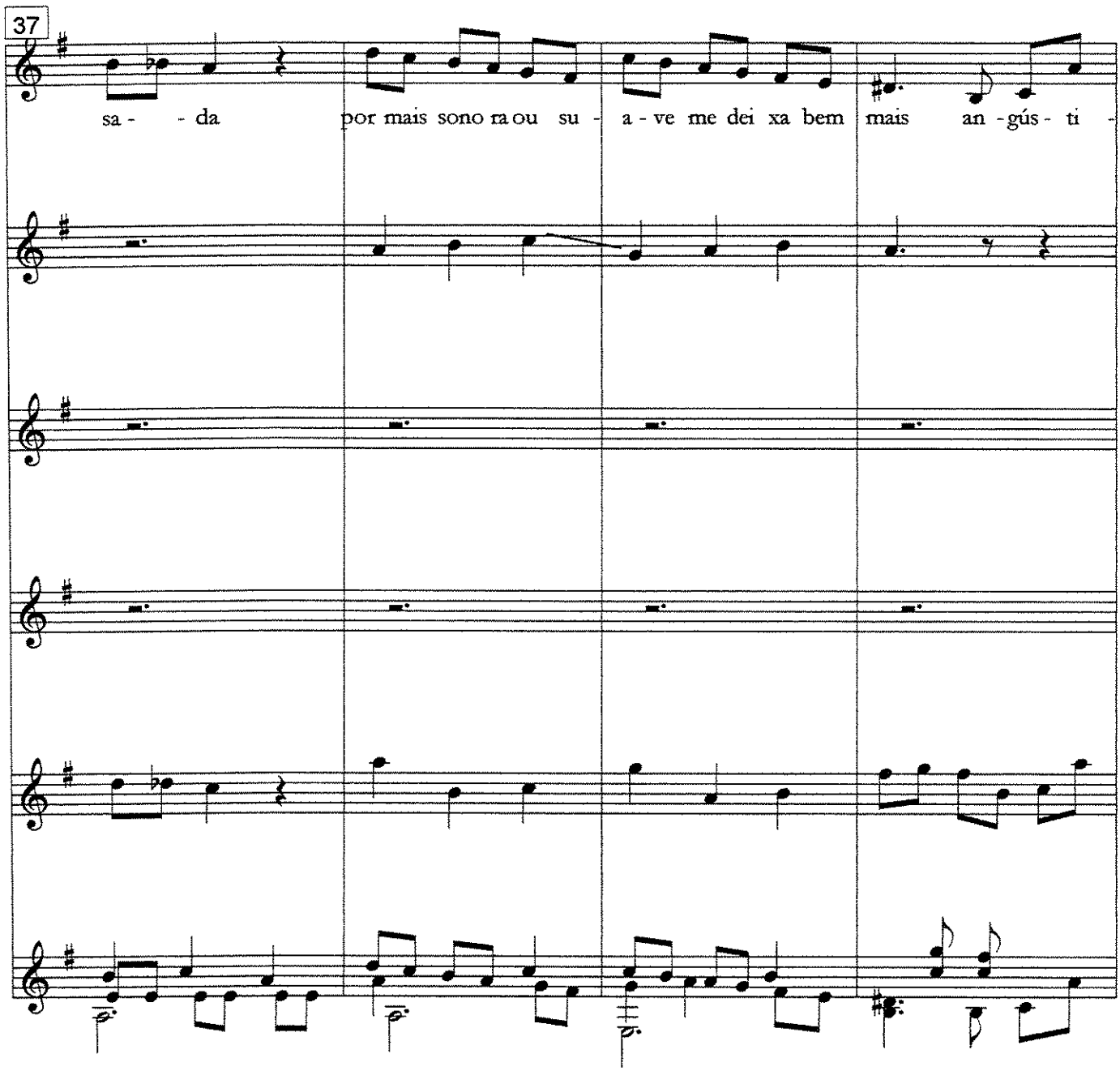

17
te - - -za
a á gua fres ca da
fon te que des - ce pra cor- ren
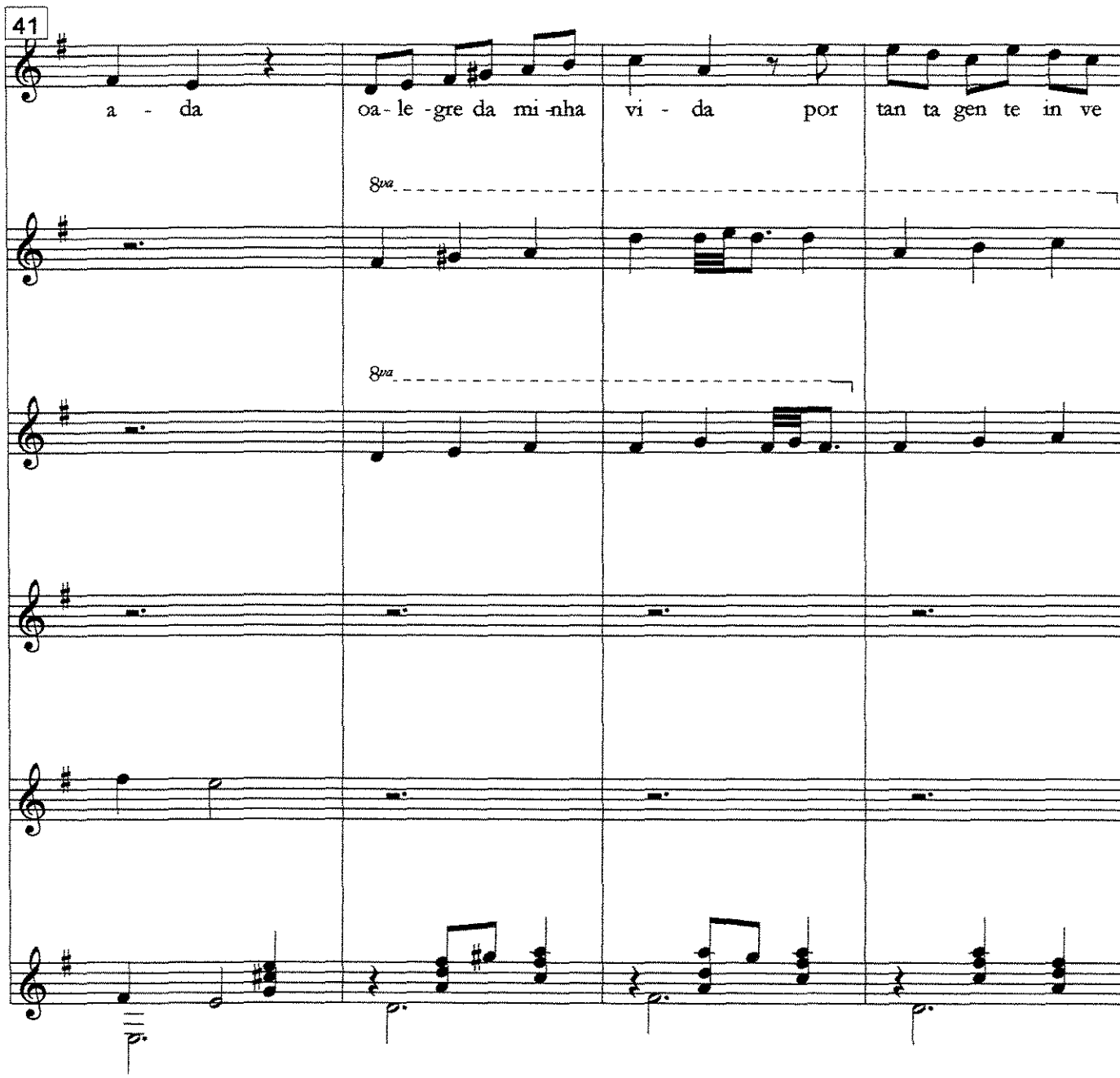

21
te - za
já não o - lho co - mo
on-tem o en can to
da su - a pu -
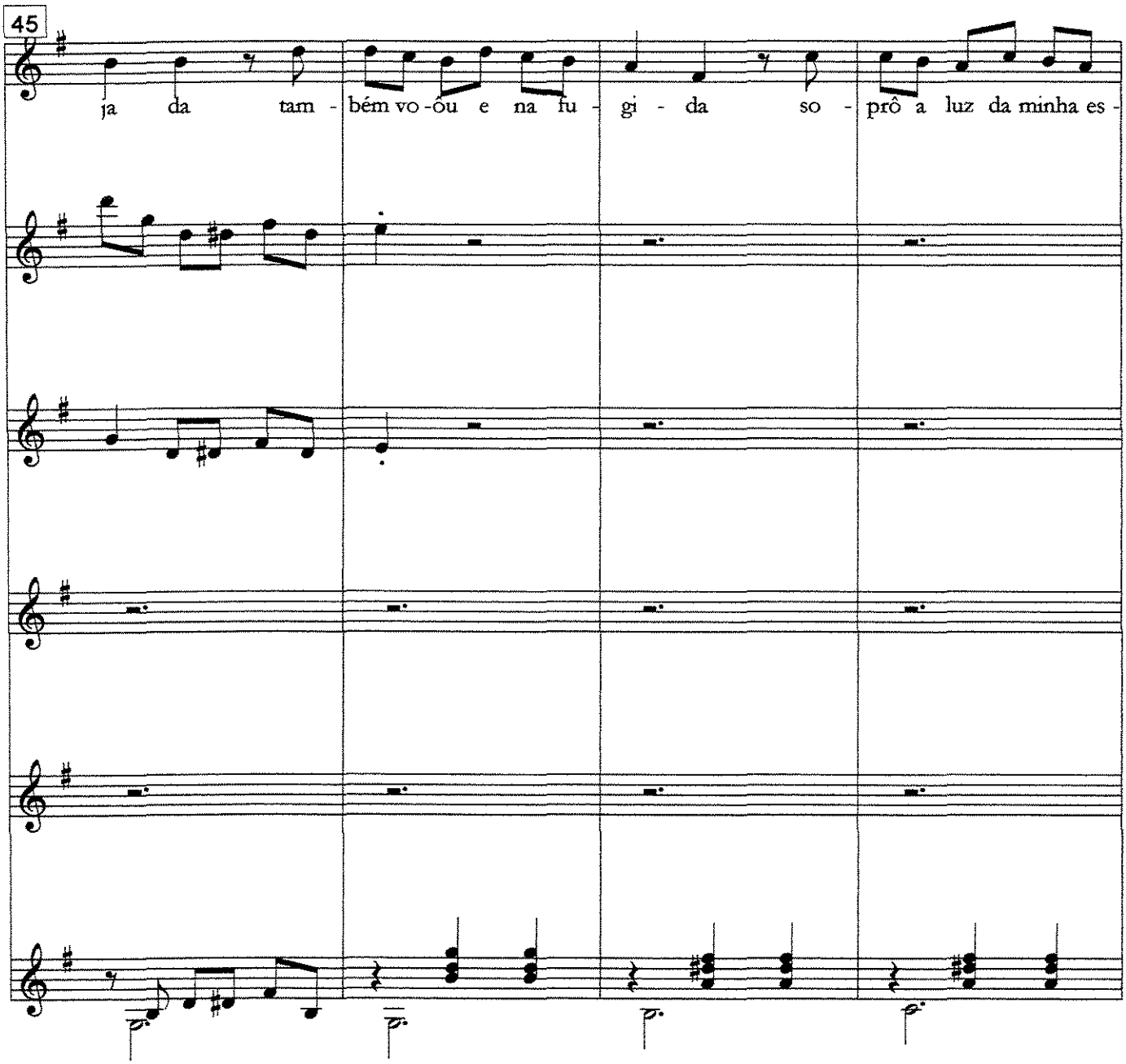

25
re - za
meu so nho que a- trásdo
mon - te e - raum
mun do de ri
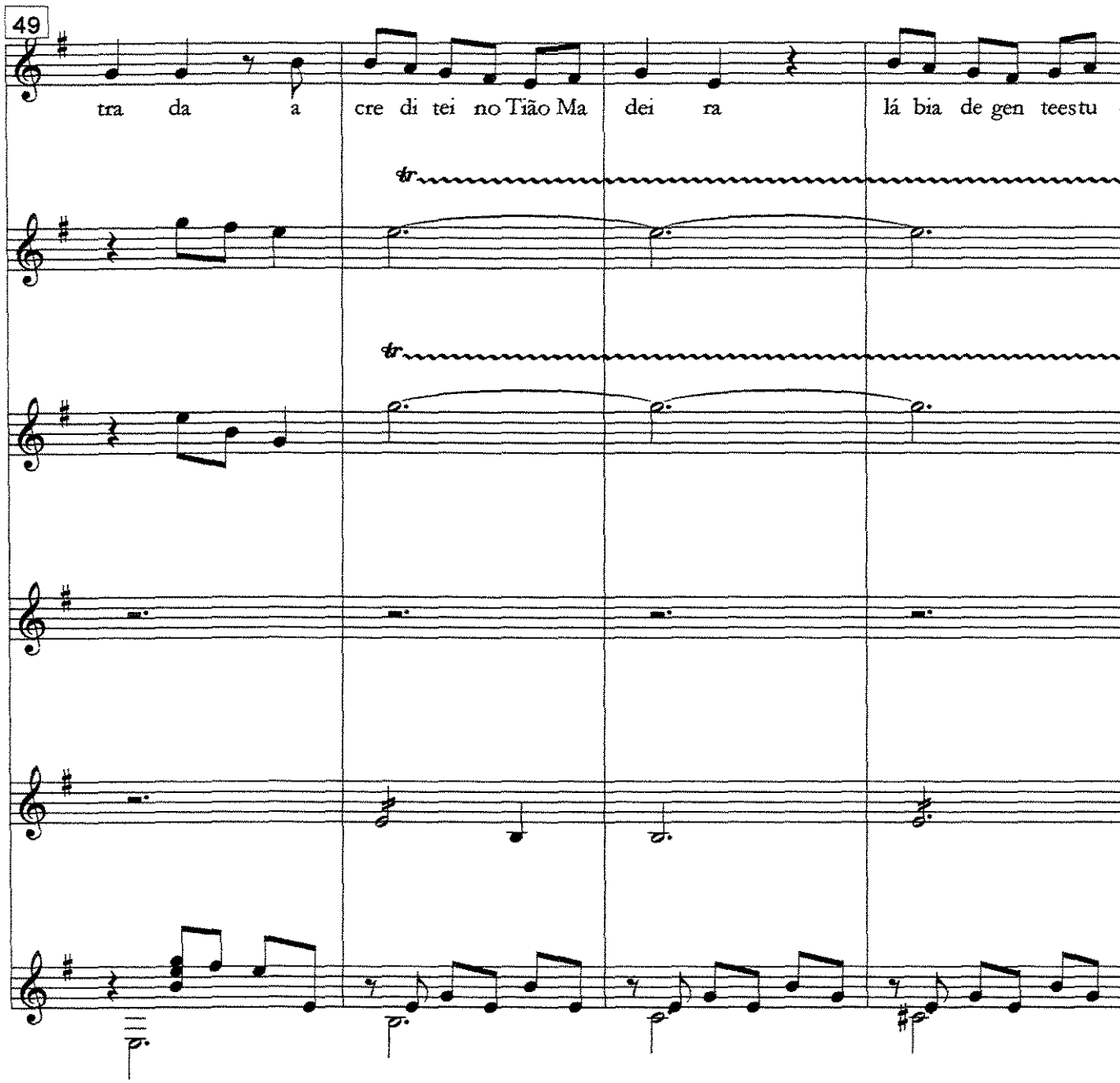

29
que za
por mais queo ven to me
con - te já não
te - nho mais cer
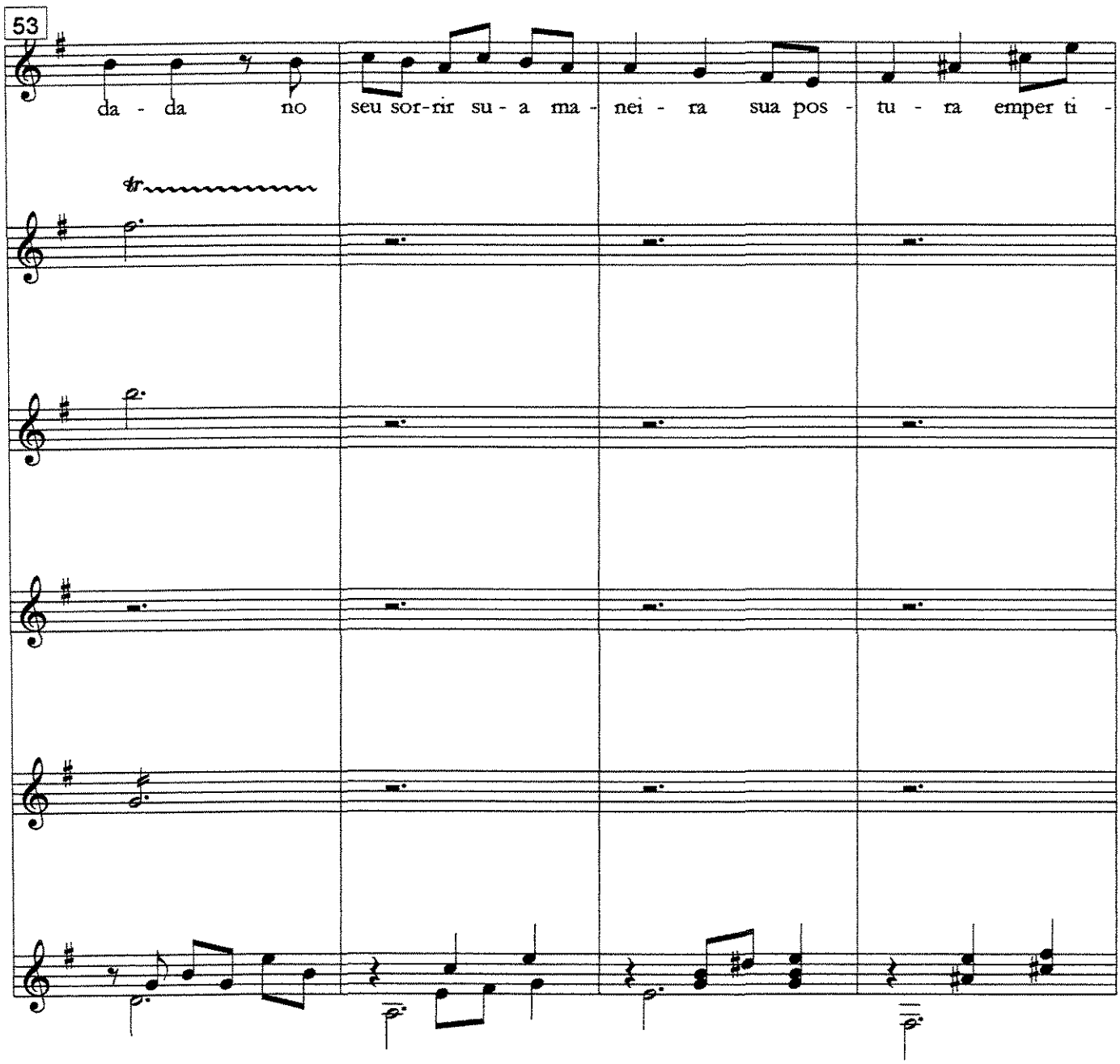

33
te - - -za
até mesmo can to das
a - ves no ga -
lhoon de
faz pou -
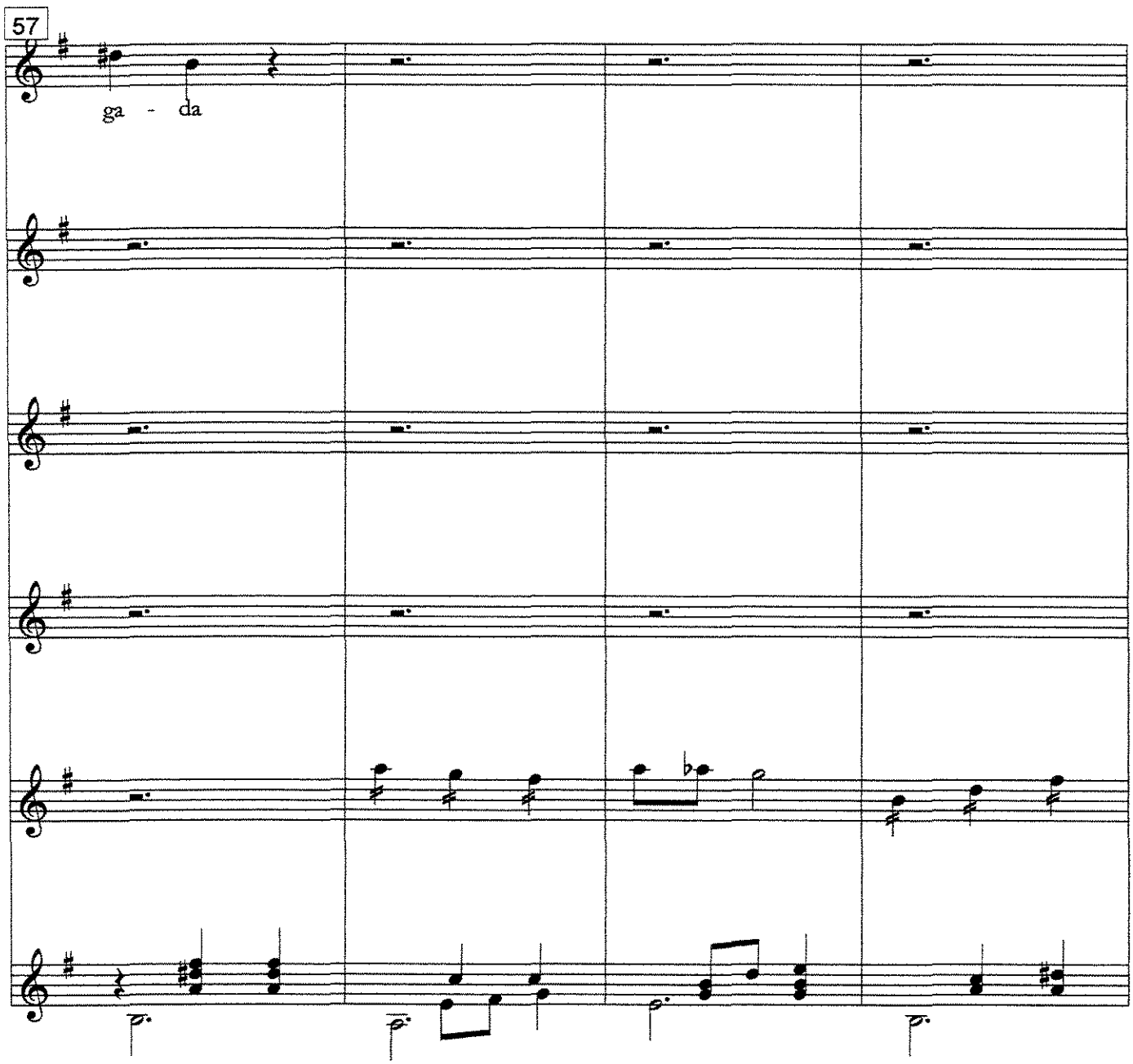

37
sa - - da
por mais sono ra ou su - a - ve me dei xa bem mais an - gús - ti -
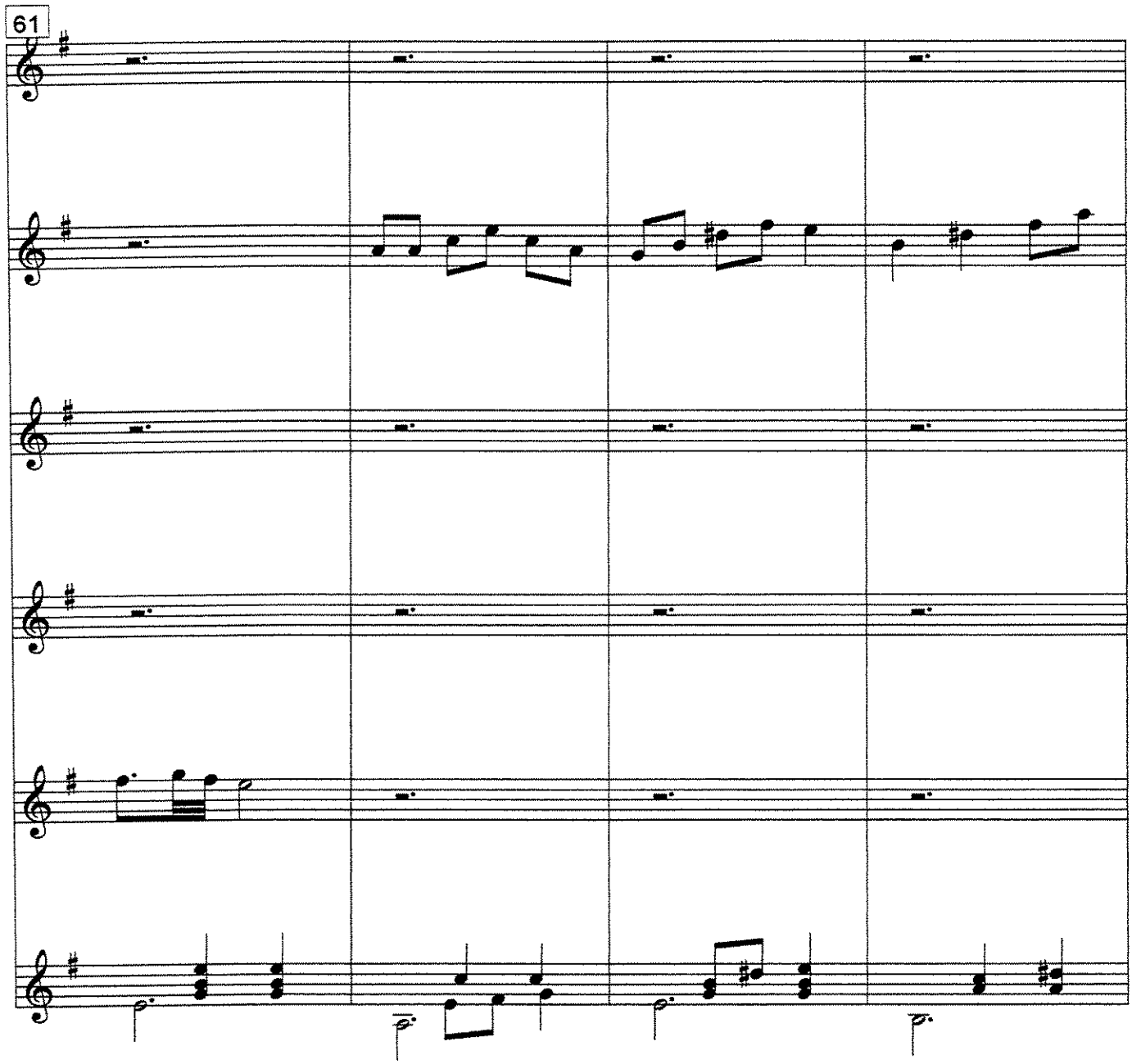

41
a - da
oa - le - gre da mi - nha
vi - da
por
tan ta gen te in ve
8va
8va
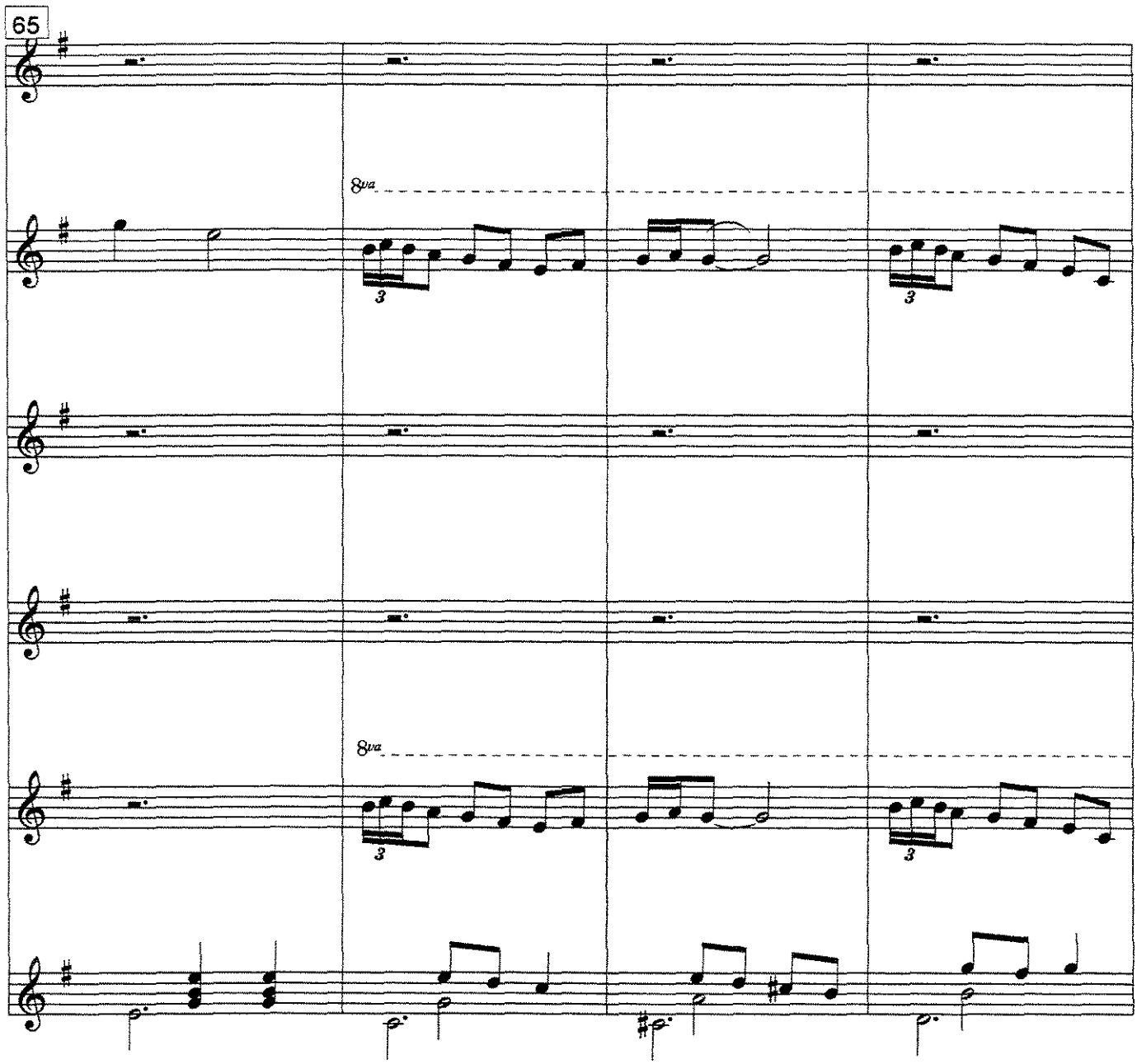

45
ja da tam - bém vo - ôu e na fu - gi - da so - prô a luz da minha es -
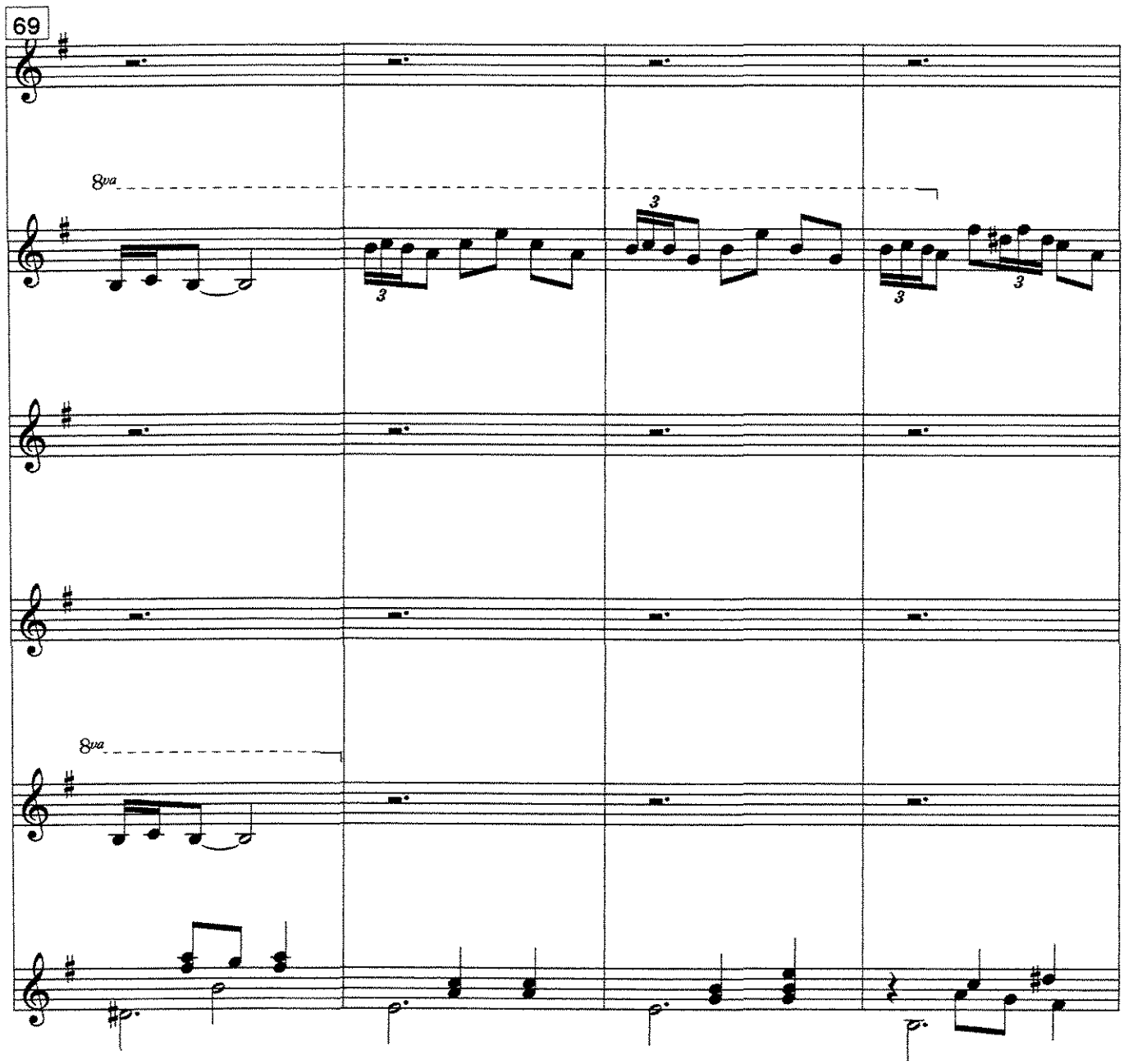

49
tra da a cre di tei no Tião Ma dei ra lá bia de gen teestu -
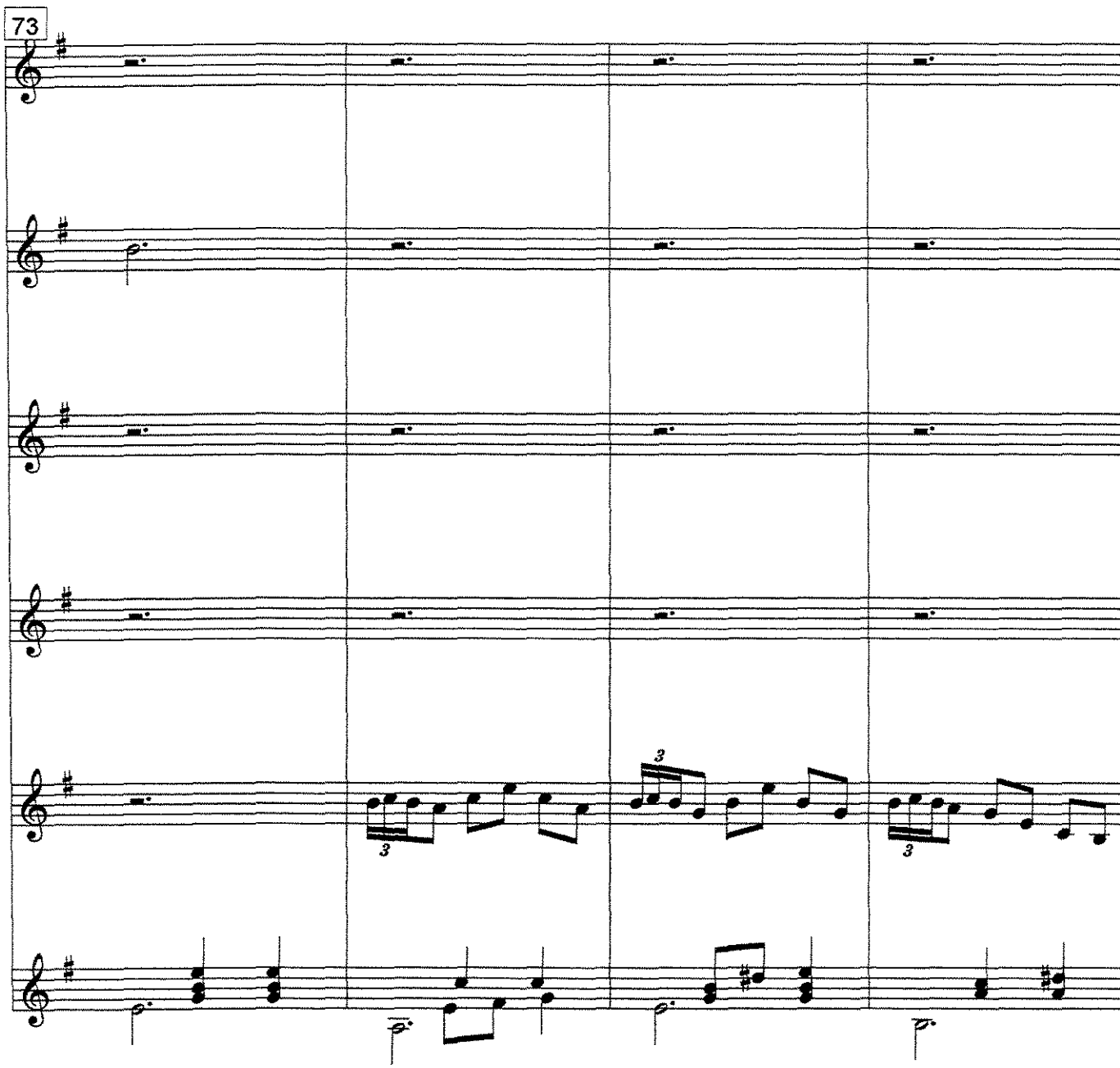

53
da - da no seu sor-rir su - a ma - nei - ra sua pos - tu - ra emper ti -
tr
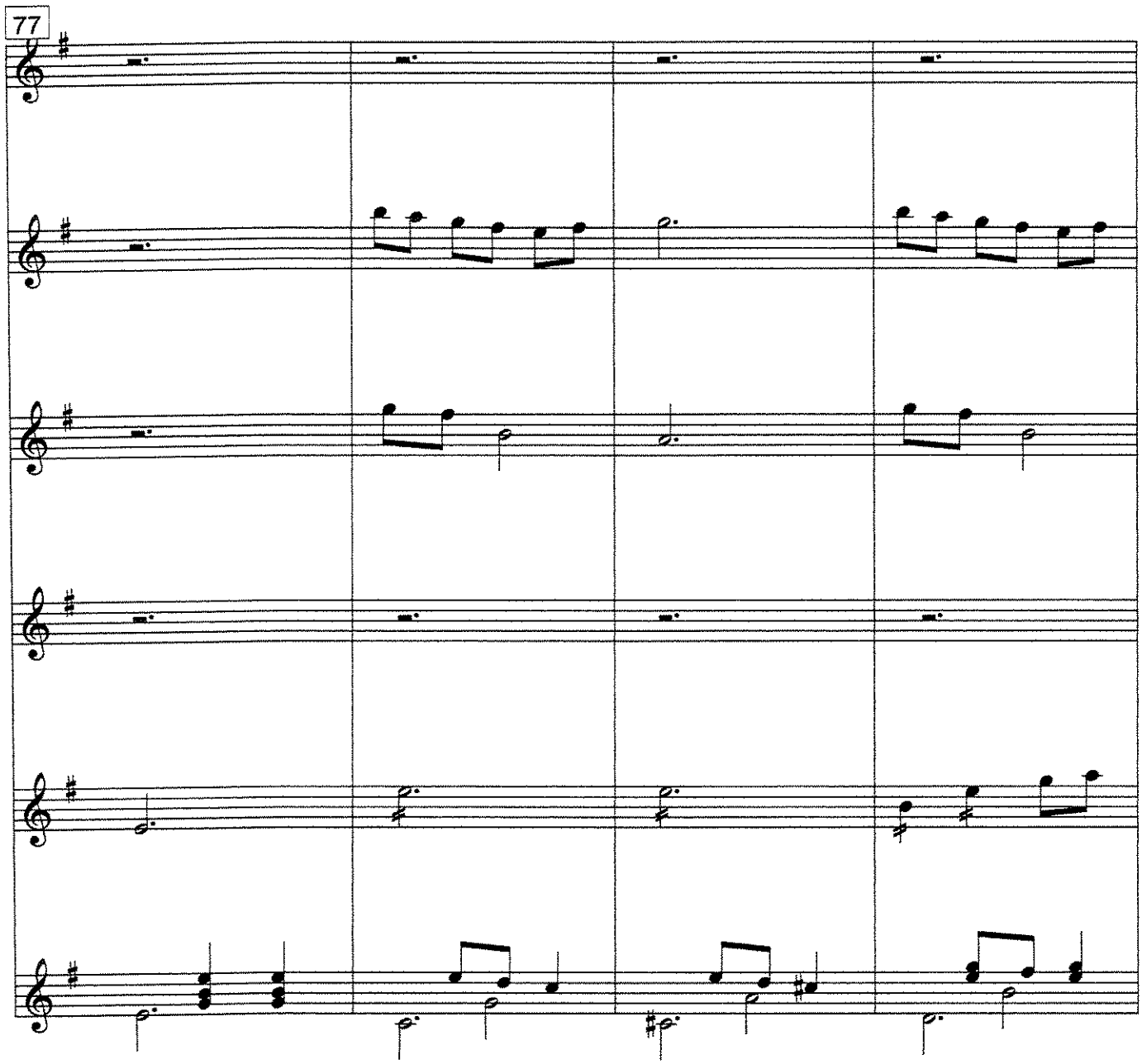

57
ga - da
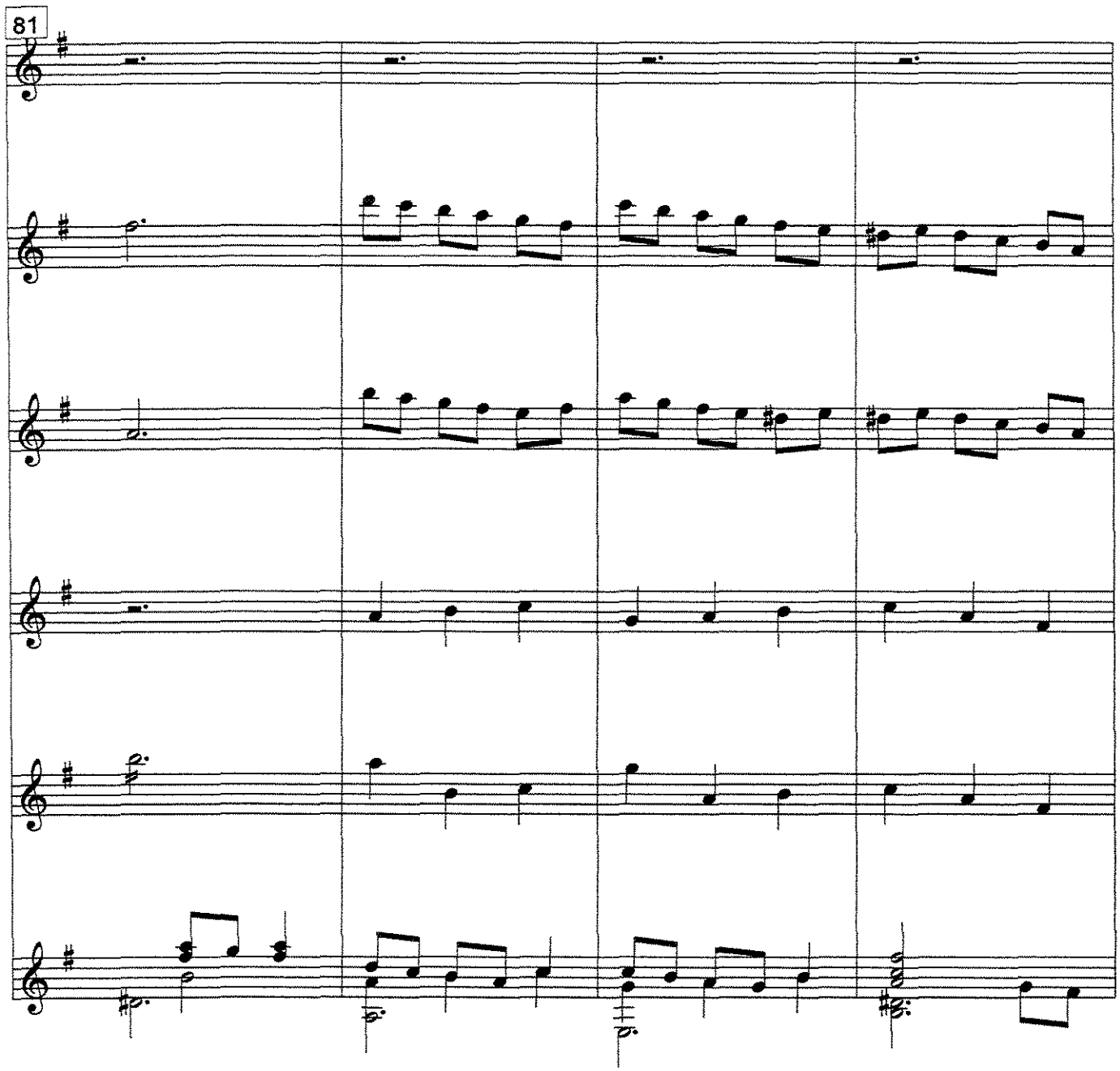

61
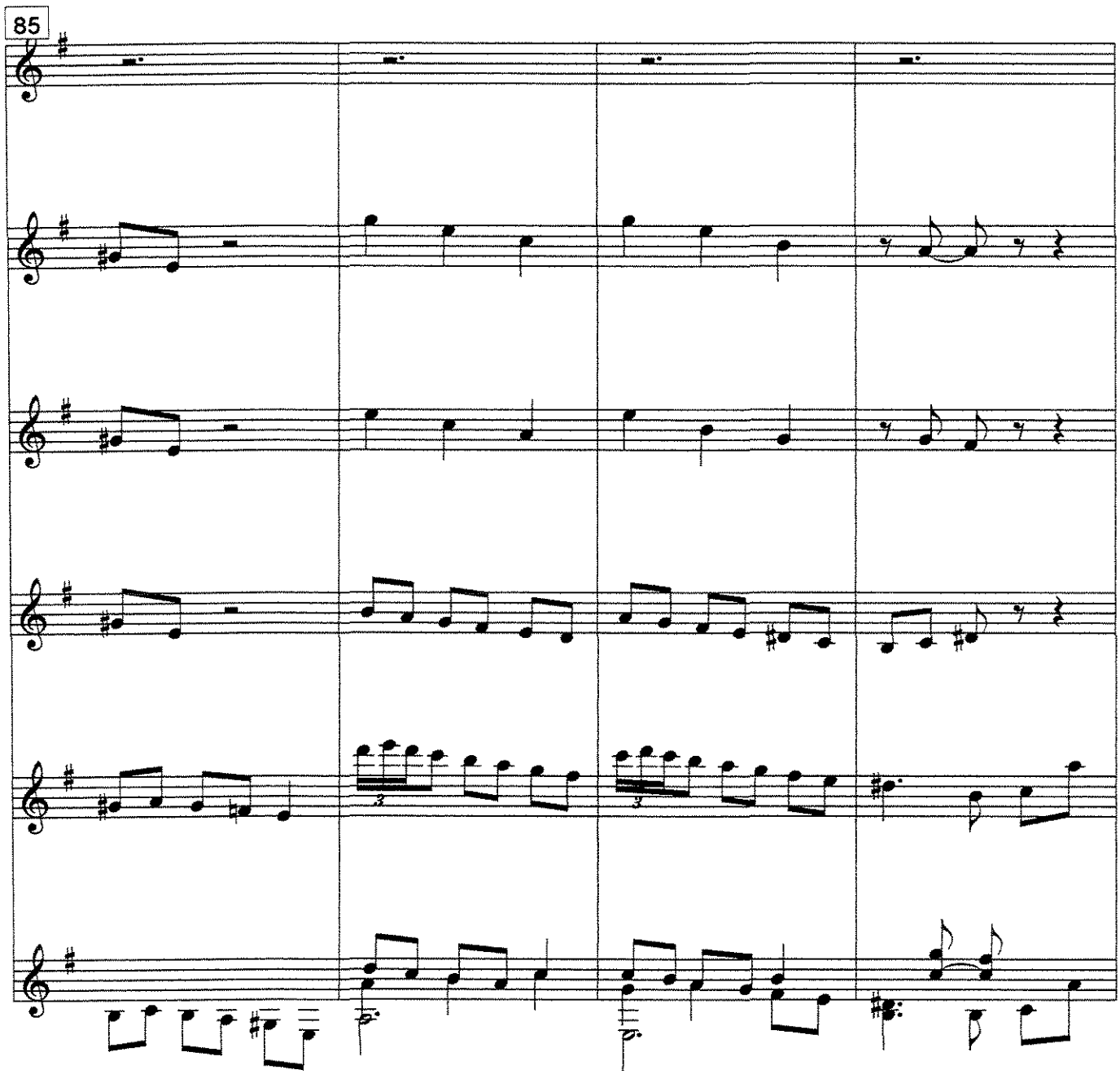

65
8va
3
3
8va
3
3
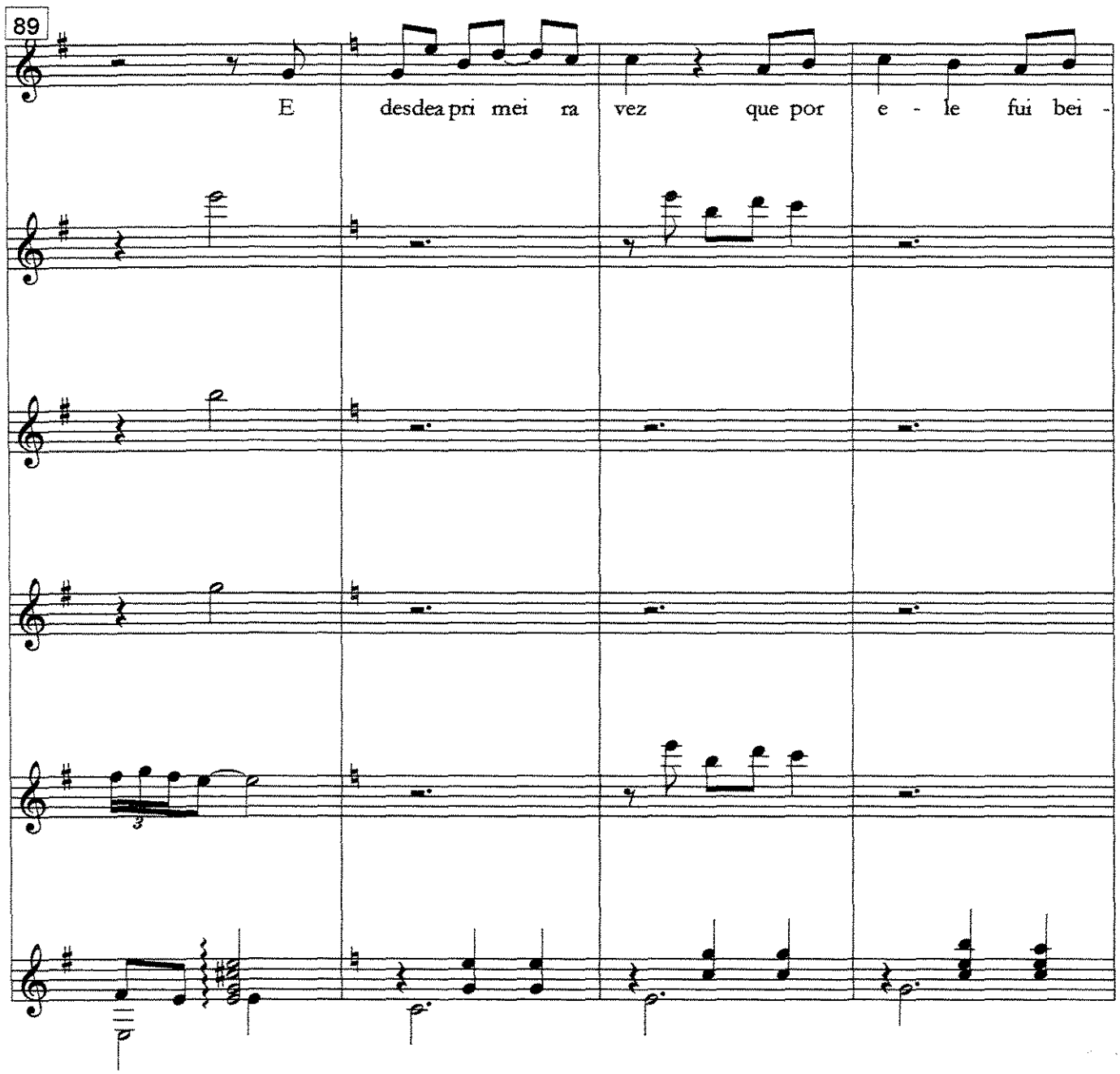

69
8va
3
3
3
3
8va
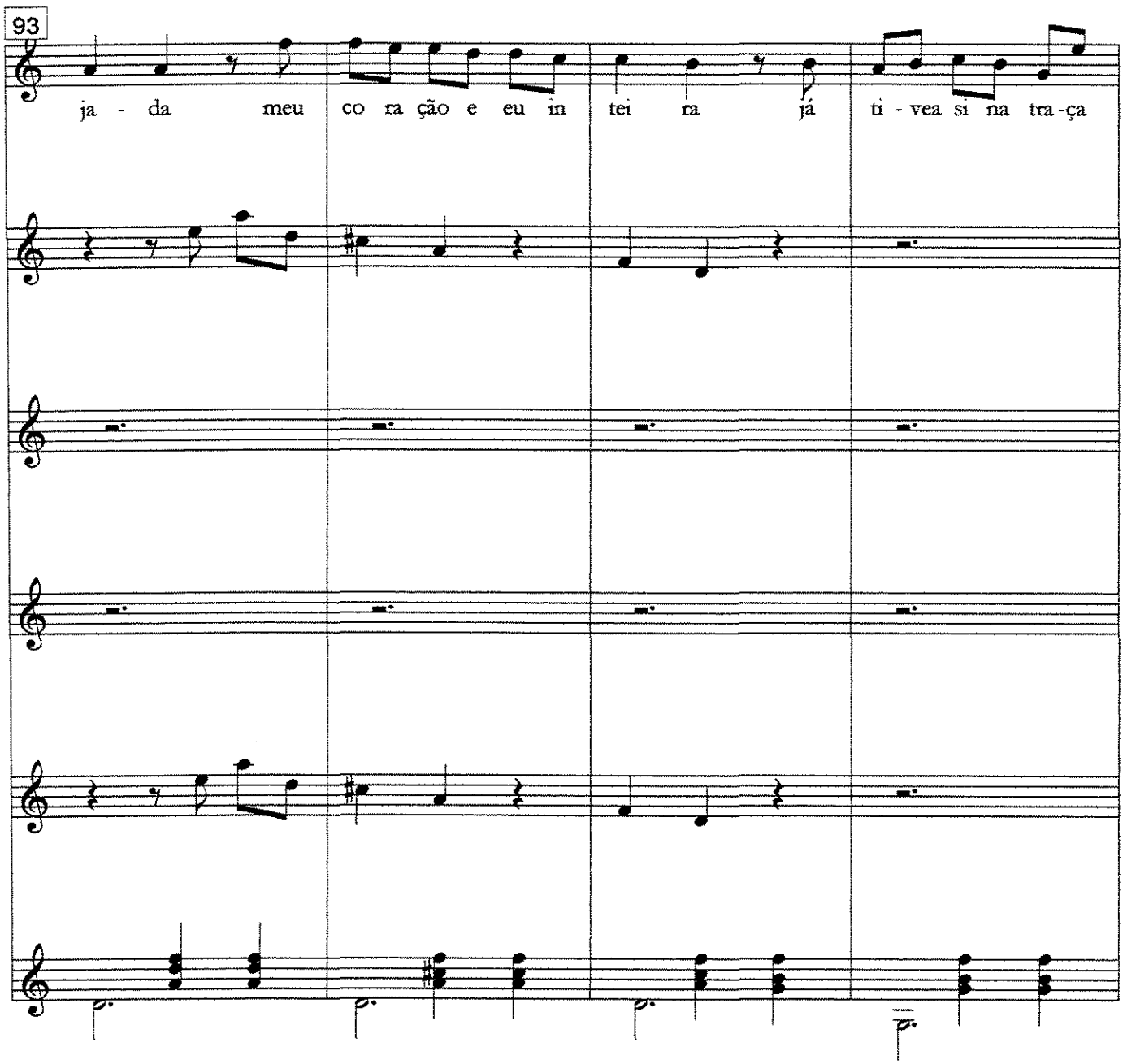

73
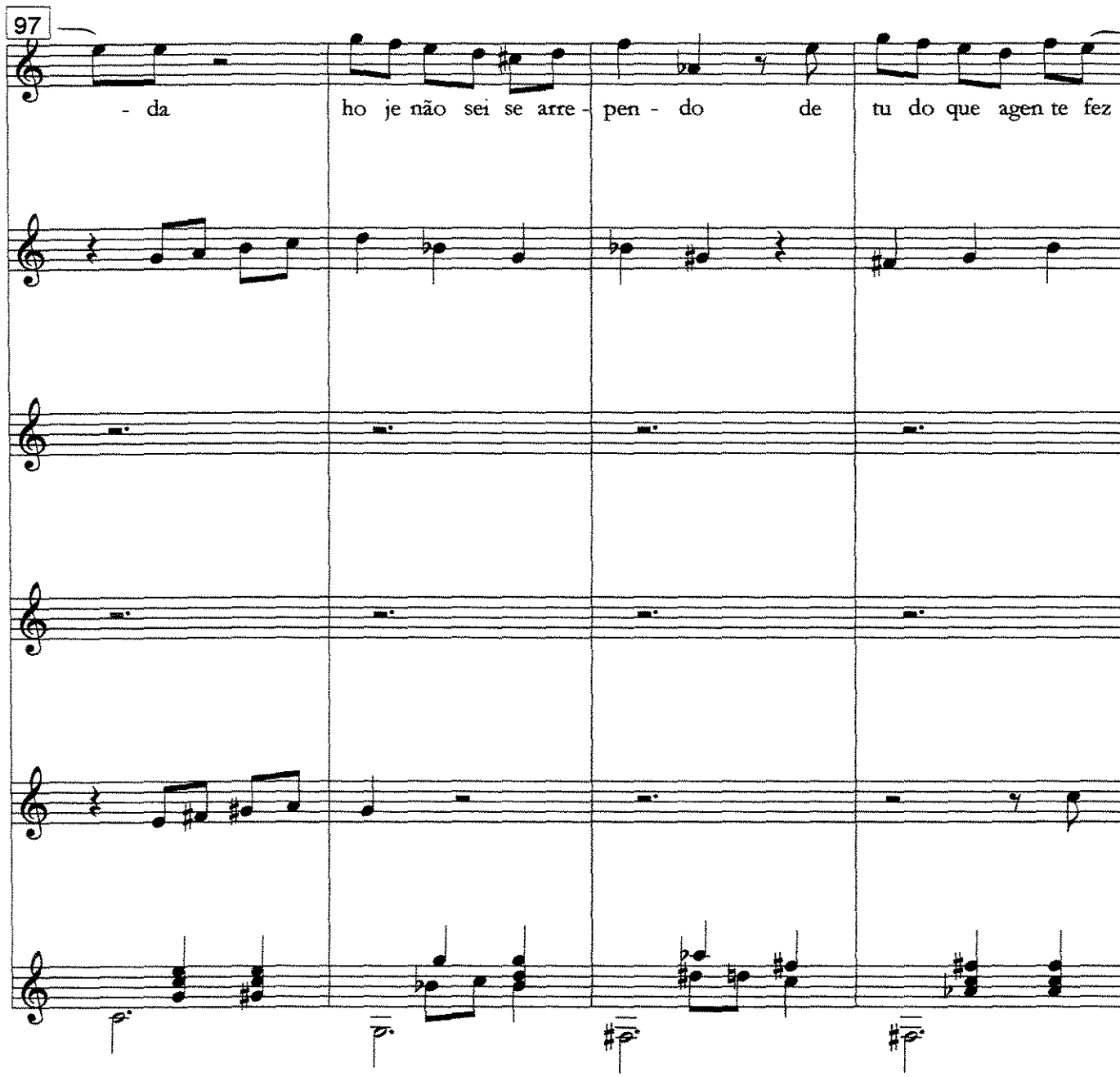

77
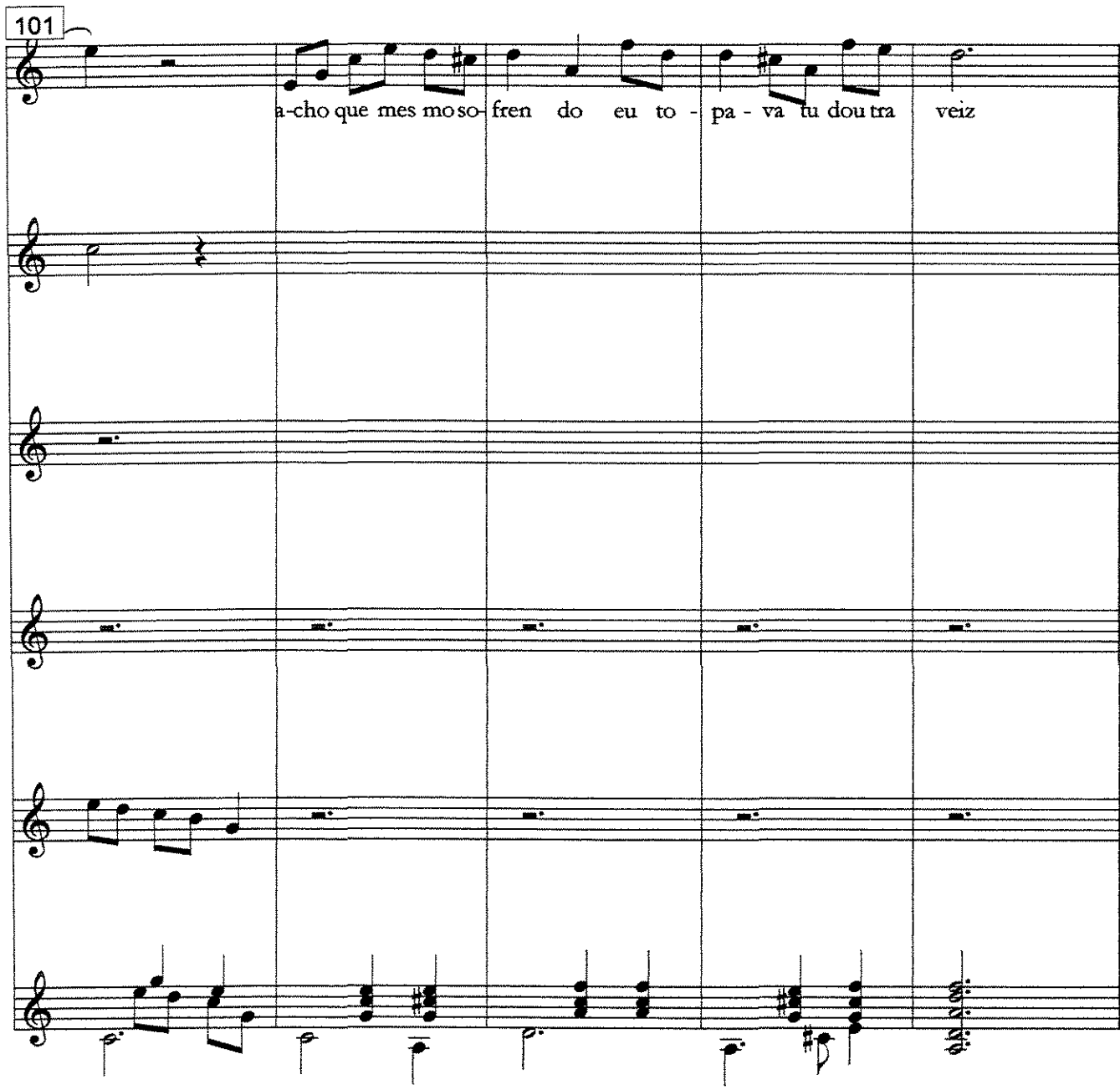

81


85


89
E desdea pri mei ra vez que por e - le fui bei -
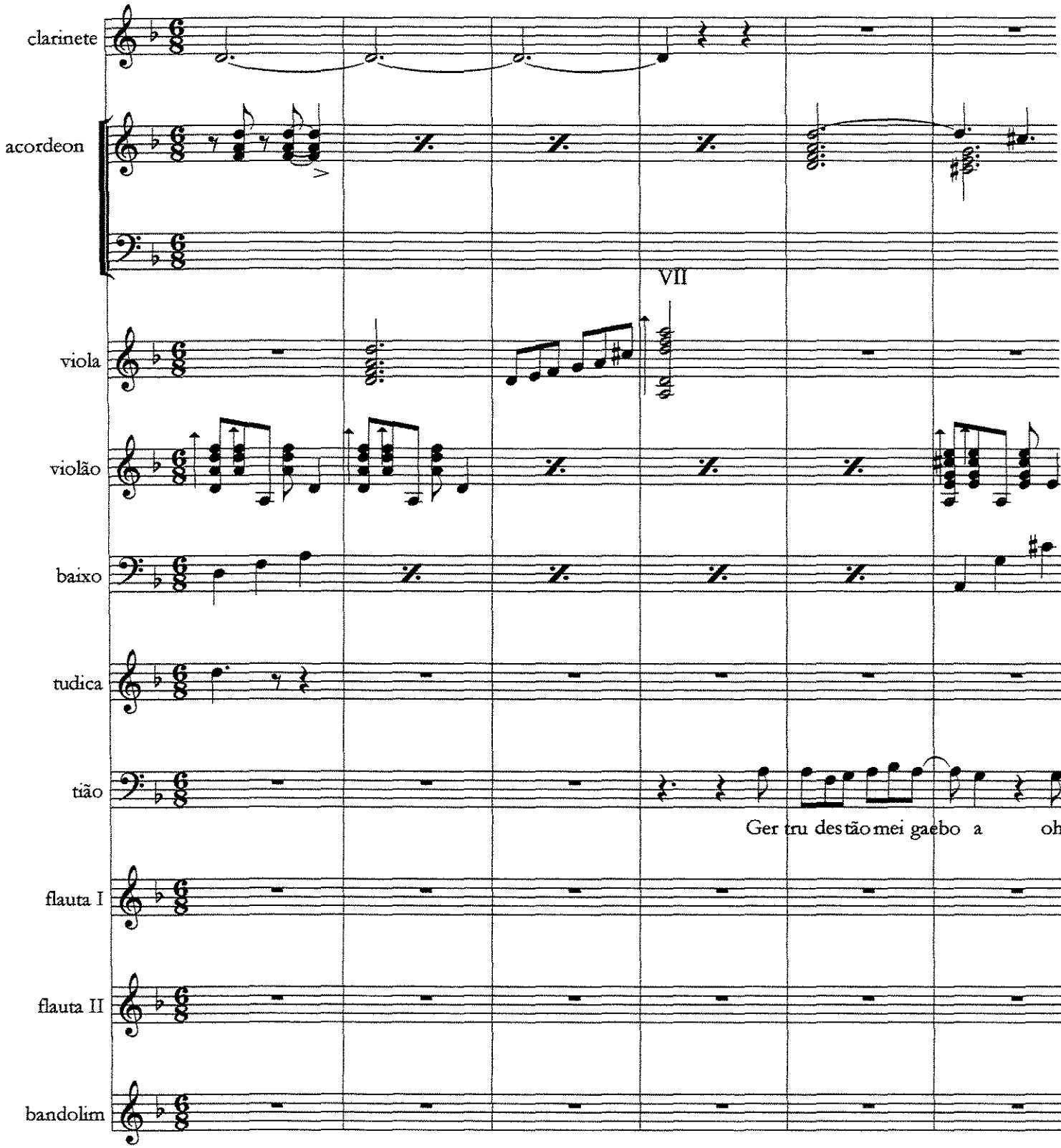

93
ja - da meu co ra ção e eu in tei ra já ti - vea si na tra-ça
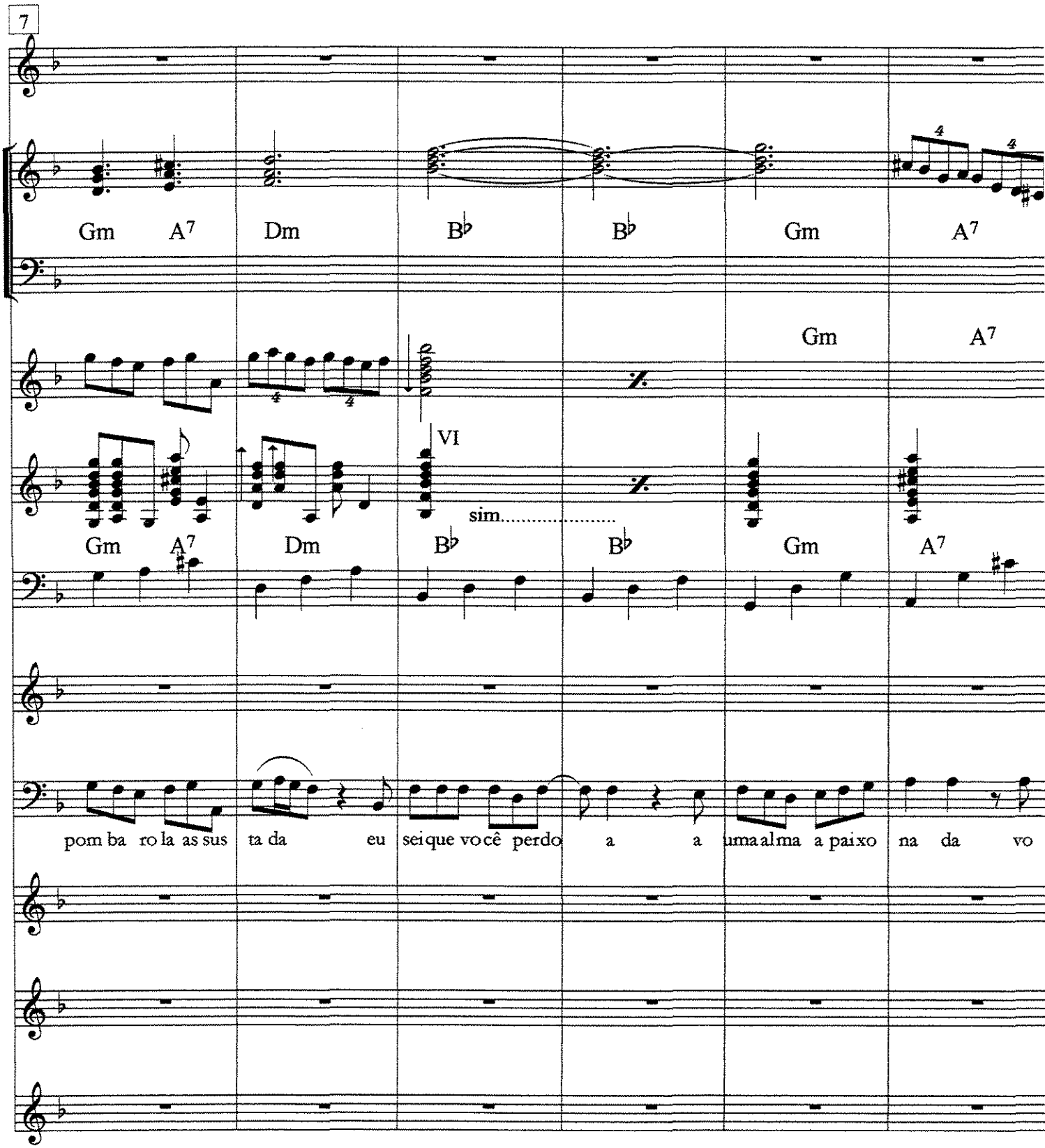

97
- da
ho je não sei se arre -
pen - do
de
tu do que agen te fez
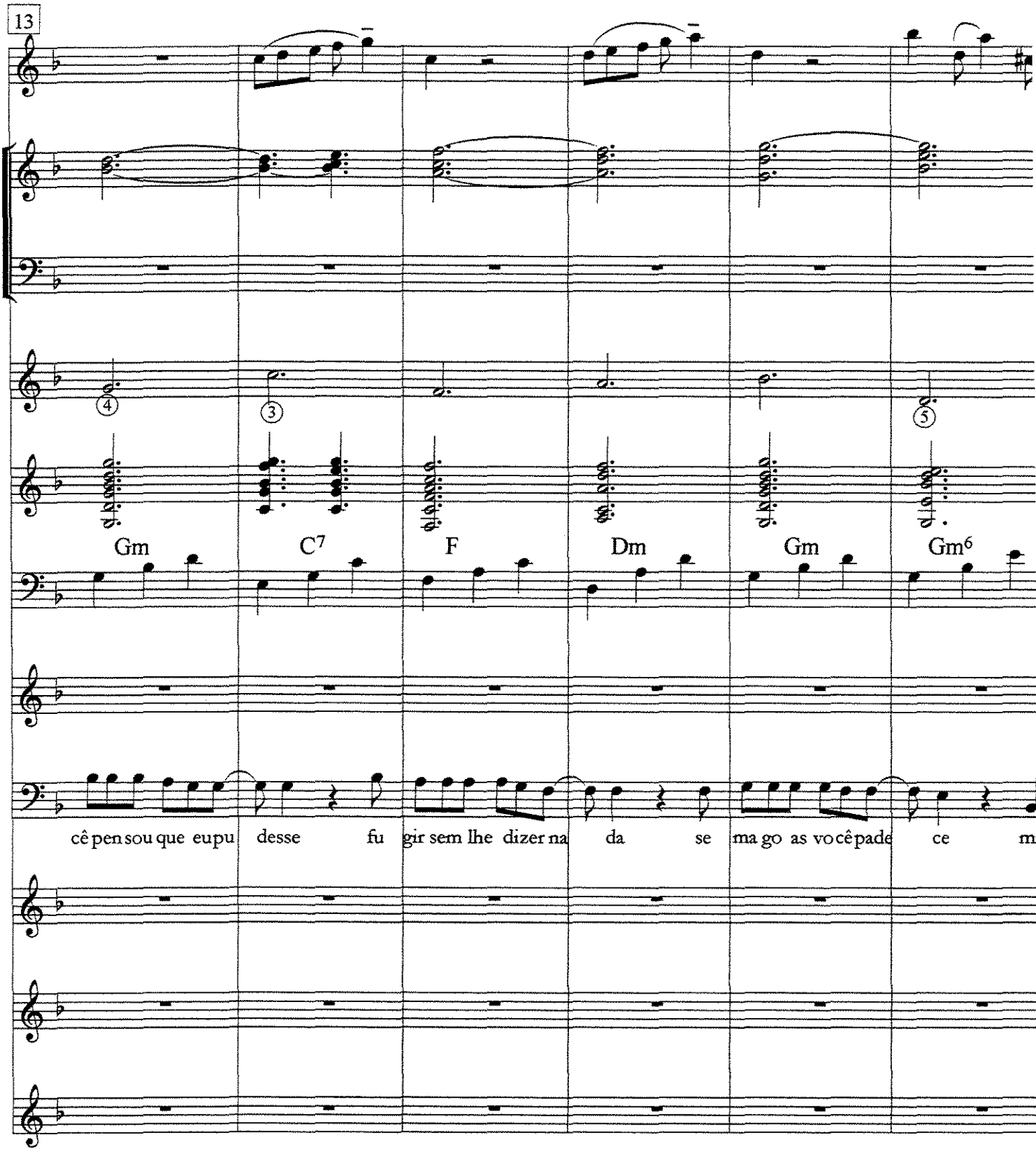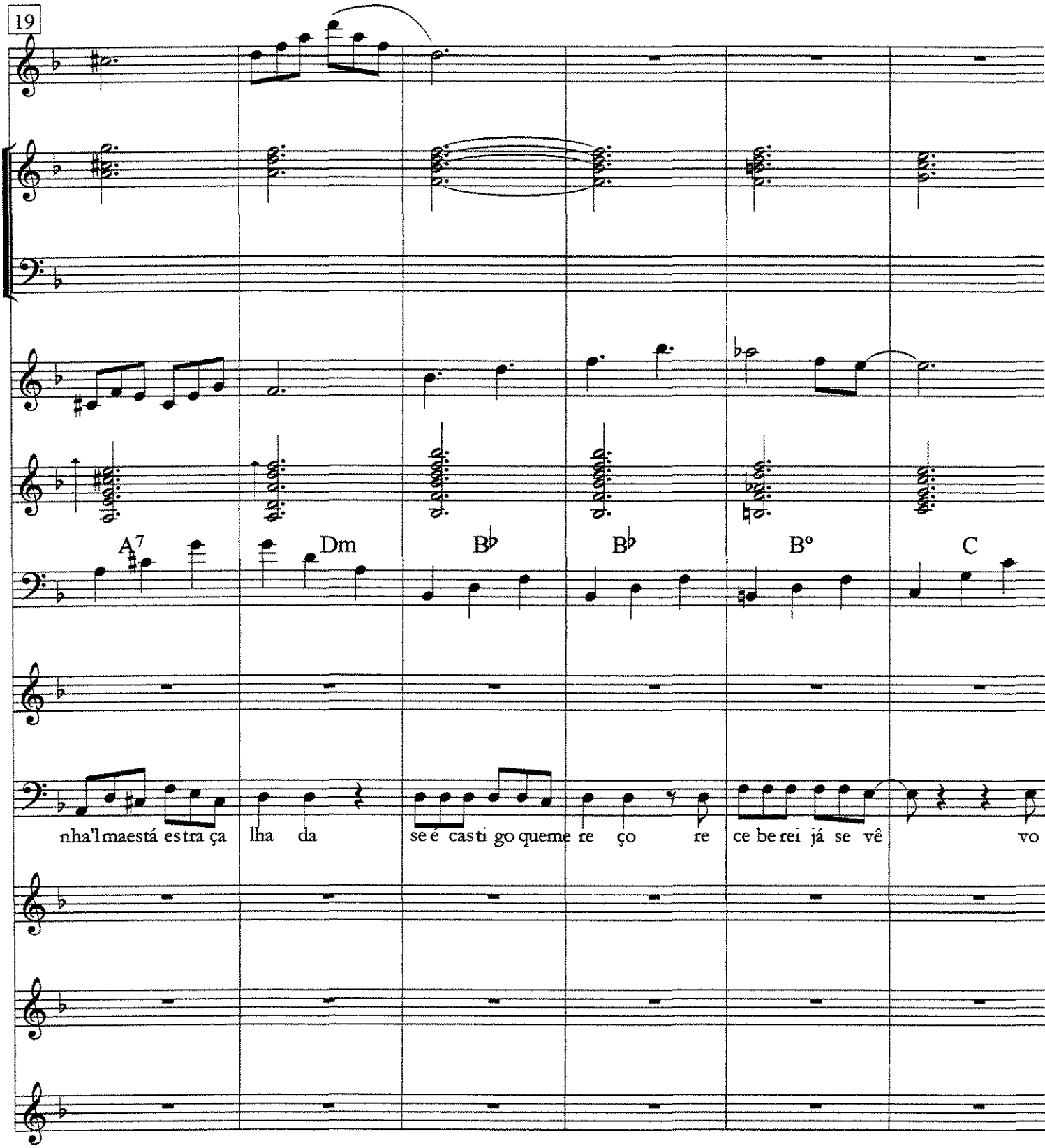


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
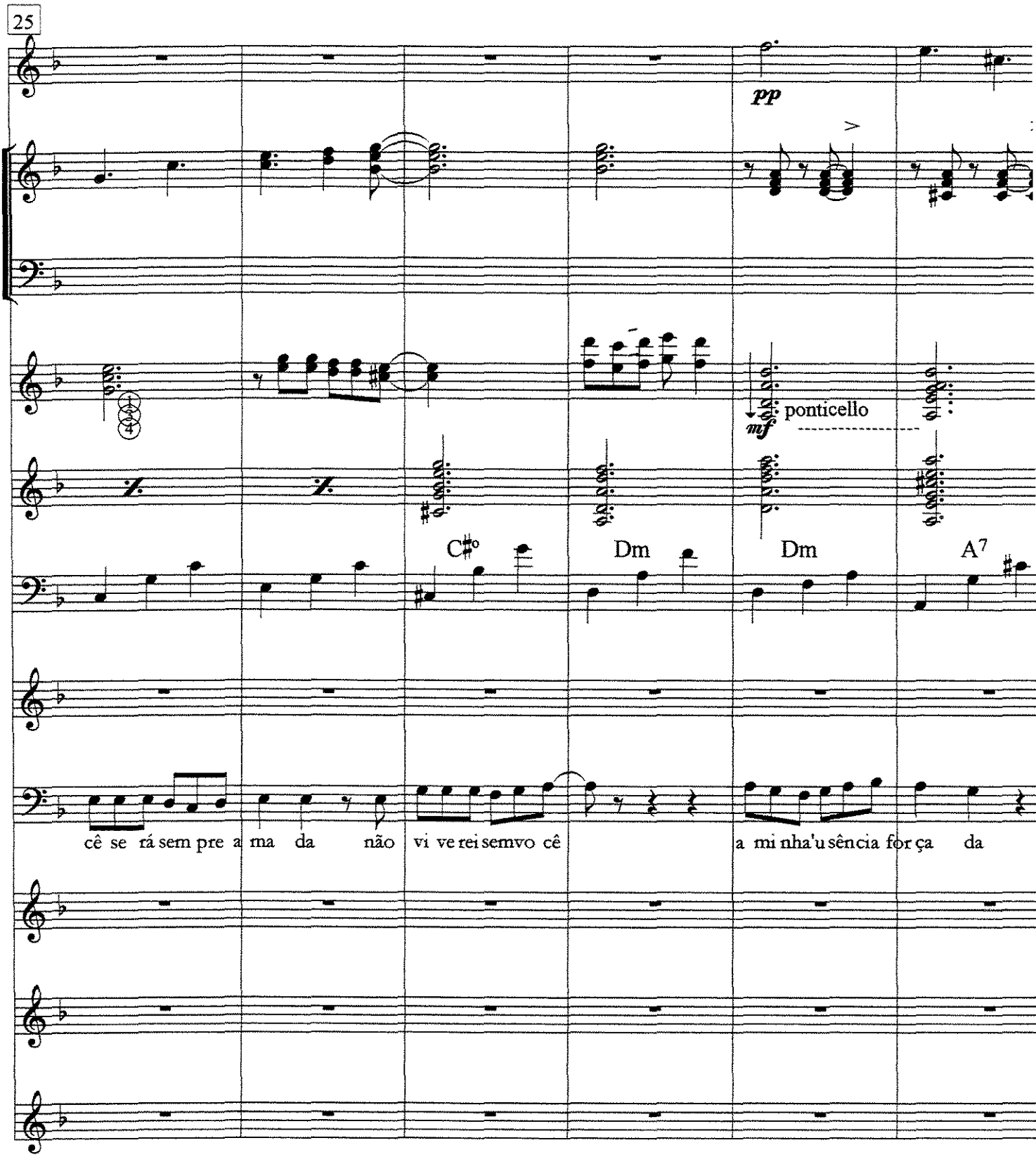
TIÃO MADEIRA
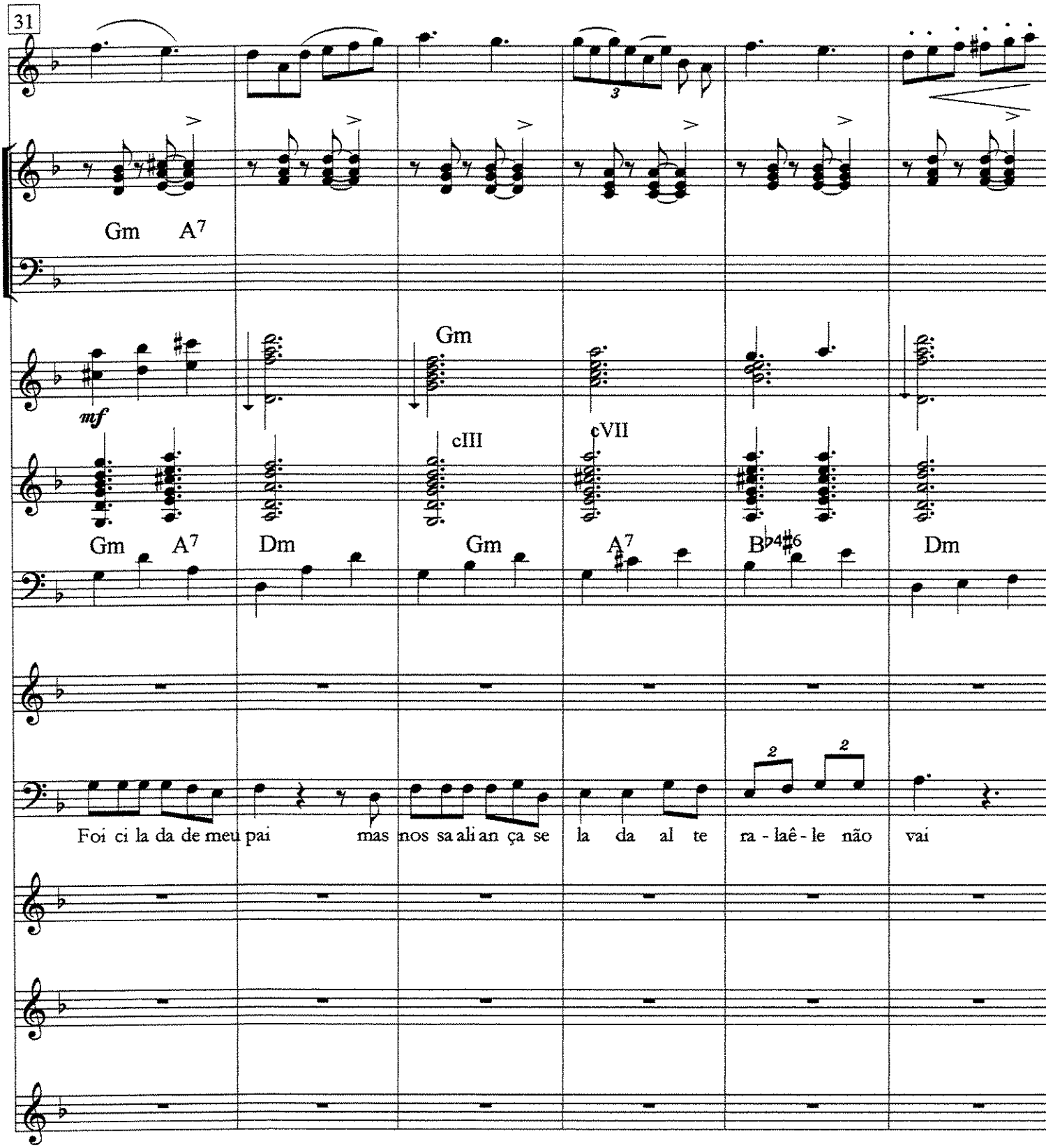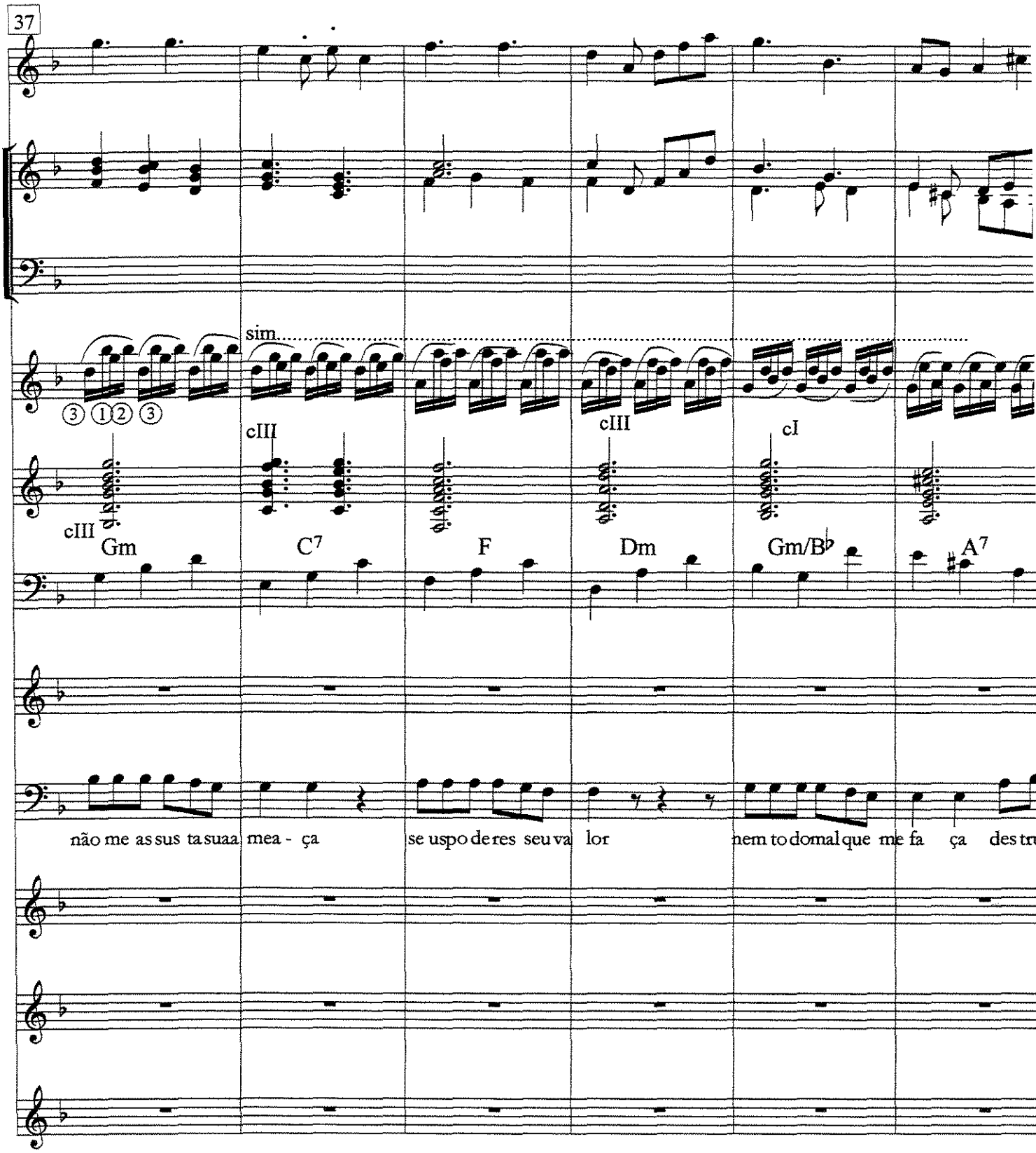



7
Gm A7 Dm B♭ B♭ Gm A7
Gm A7
VI
sim.....
Gm A7 Dm B♭ B♭ Gm A7
pom ba ro la as sus ta da eu seique você perdo a a umaalma a paixo na da vo
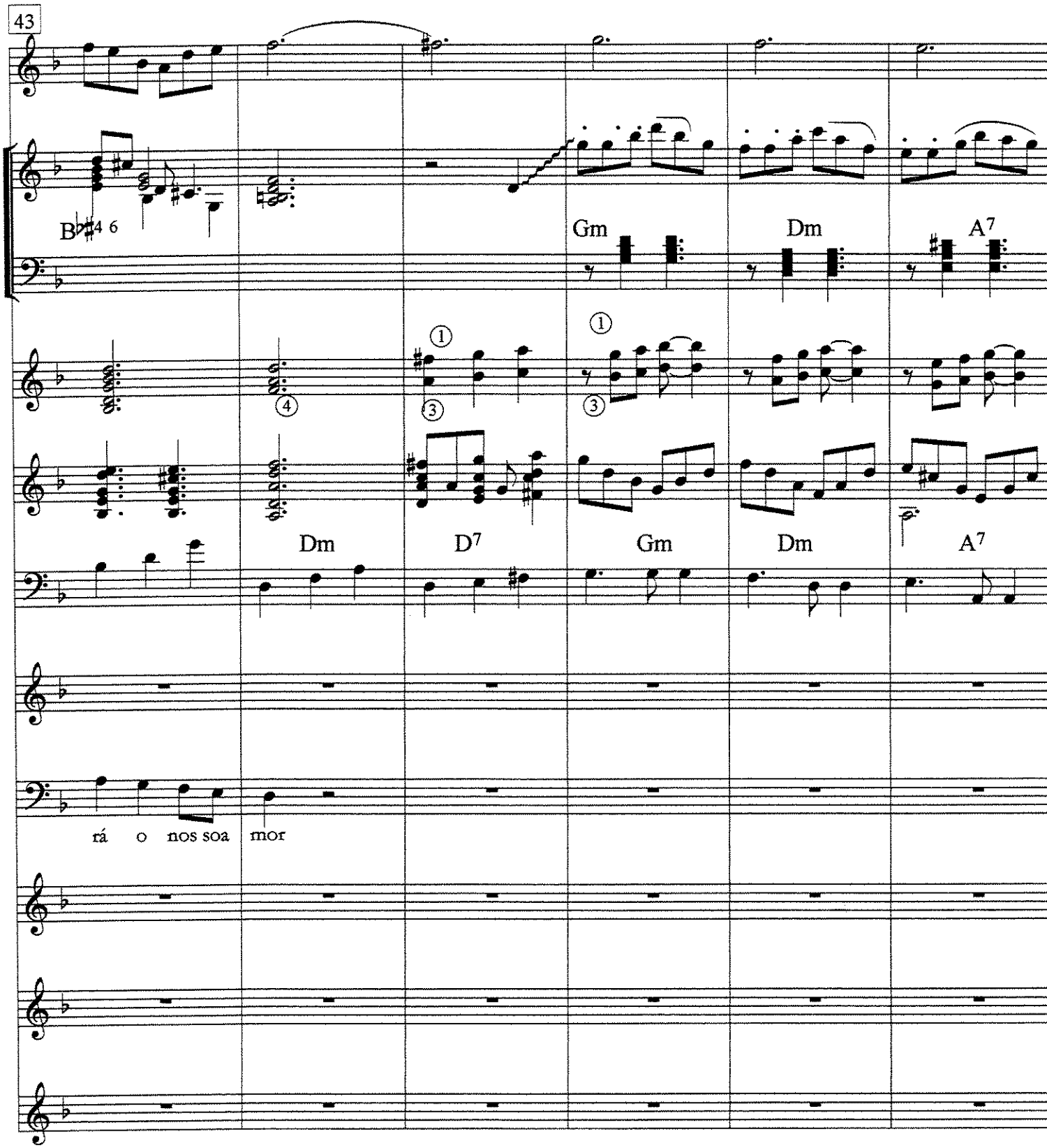

13
Gm
C7
F
Dm
Gm
Gm6
cê pen sou que eu pu desse fu gir sem lhe dizer na da se ma go as vo cê pade ce m
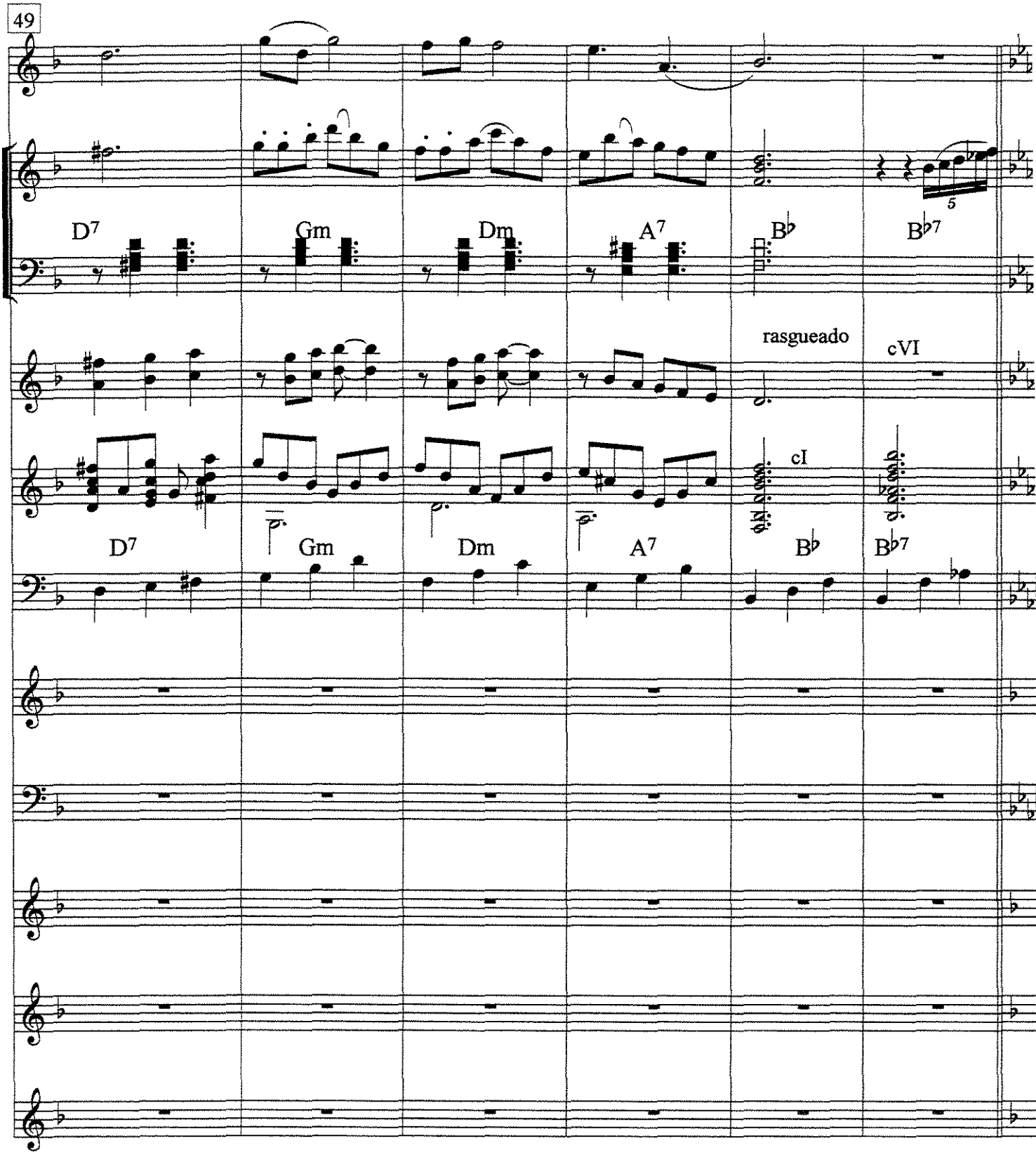

19
A7
Dm
B♭
B♭
B°
C
nha'lmaestá estra ça lha da
se é cas ti go queme re ço re
ce be rei já se vê
vo
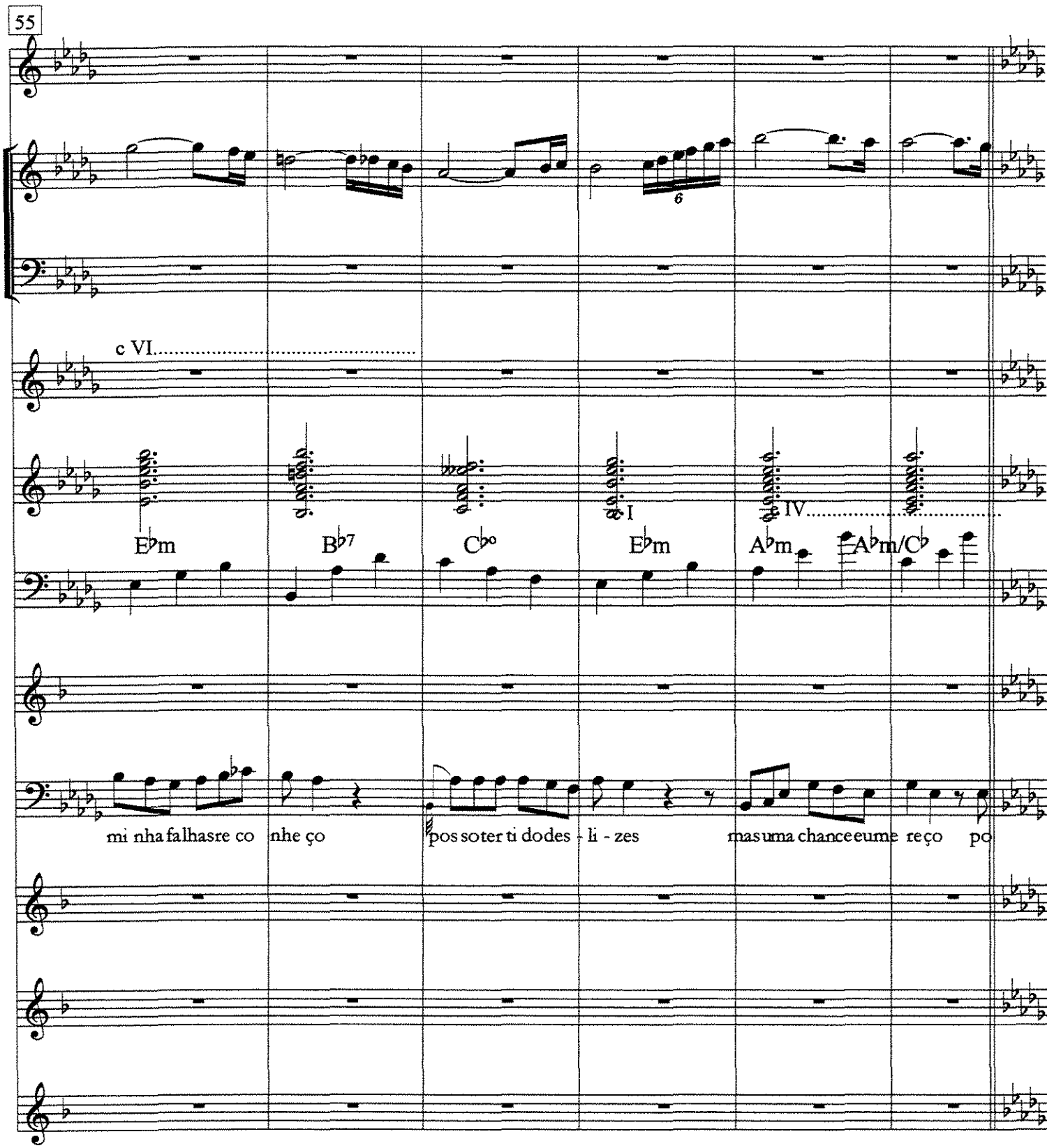

25
pp
mf
ponticello
C♯°
Dm
Dm
A7
cê se rá sem pre a ma da não vi ve rei semvo cê a mi nha'u sência for ça da
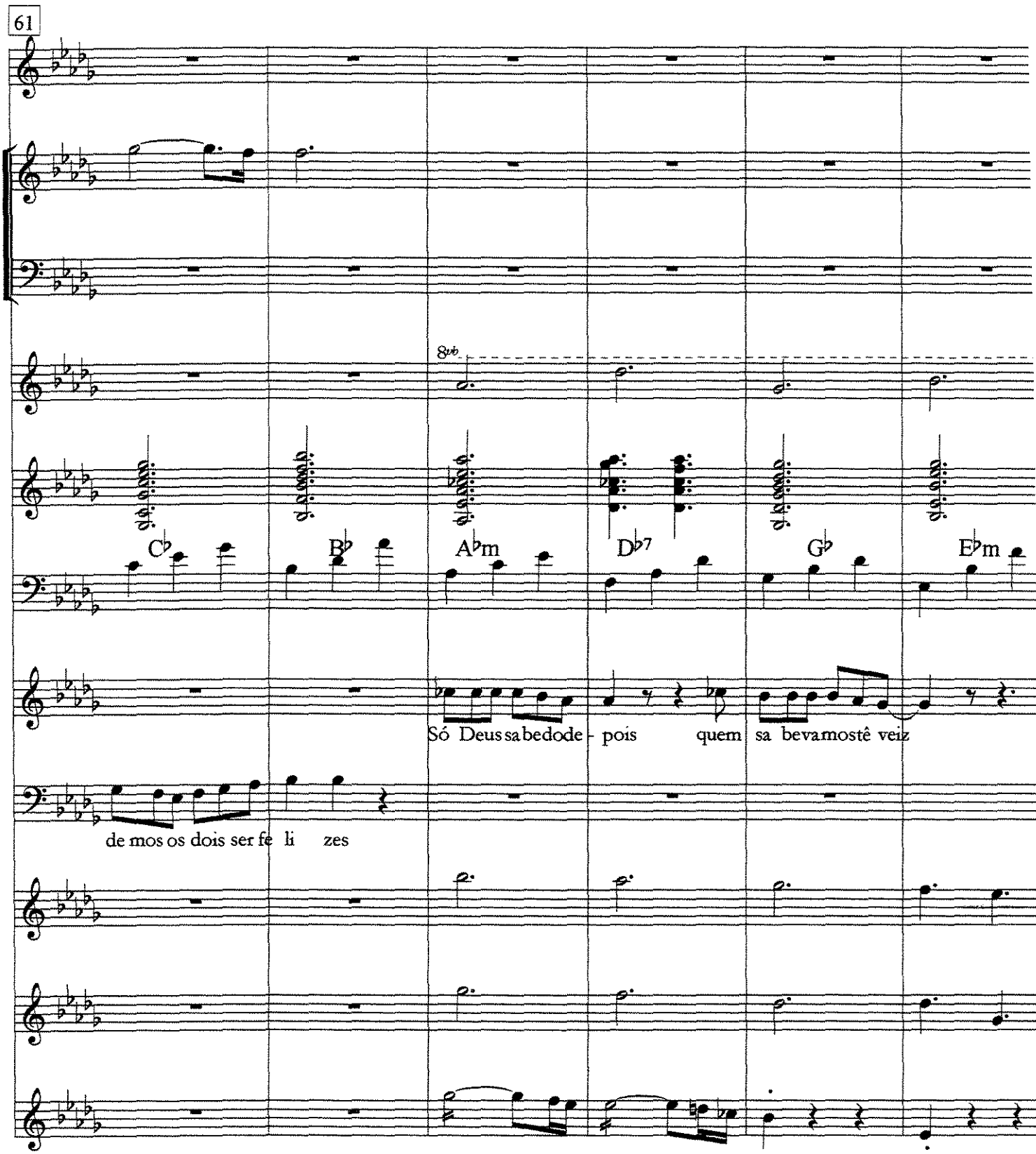

31
Gm A7
mf
Gm
cIII
cVII
Gm A7 Dm Gm A7 B♭4♯6 Dm
Foi ci la da de meu pai mas nos sa ali an ça se la da al te ra - laê - le não vai
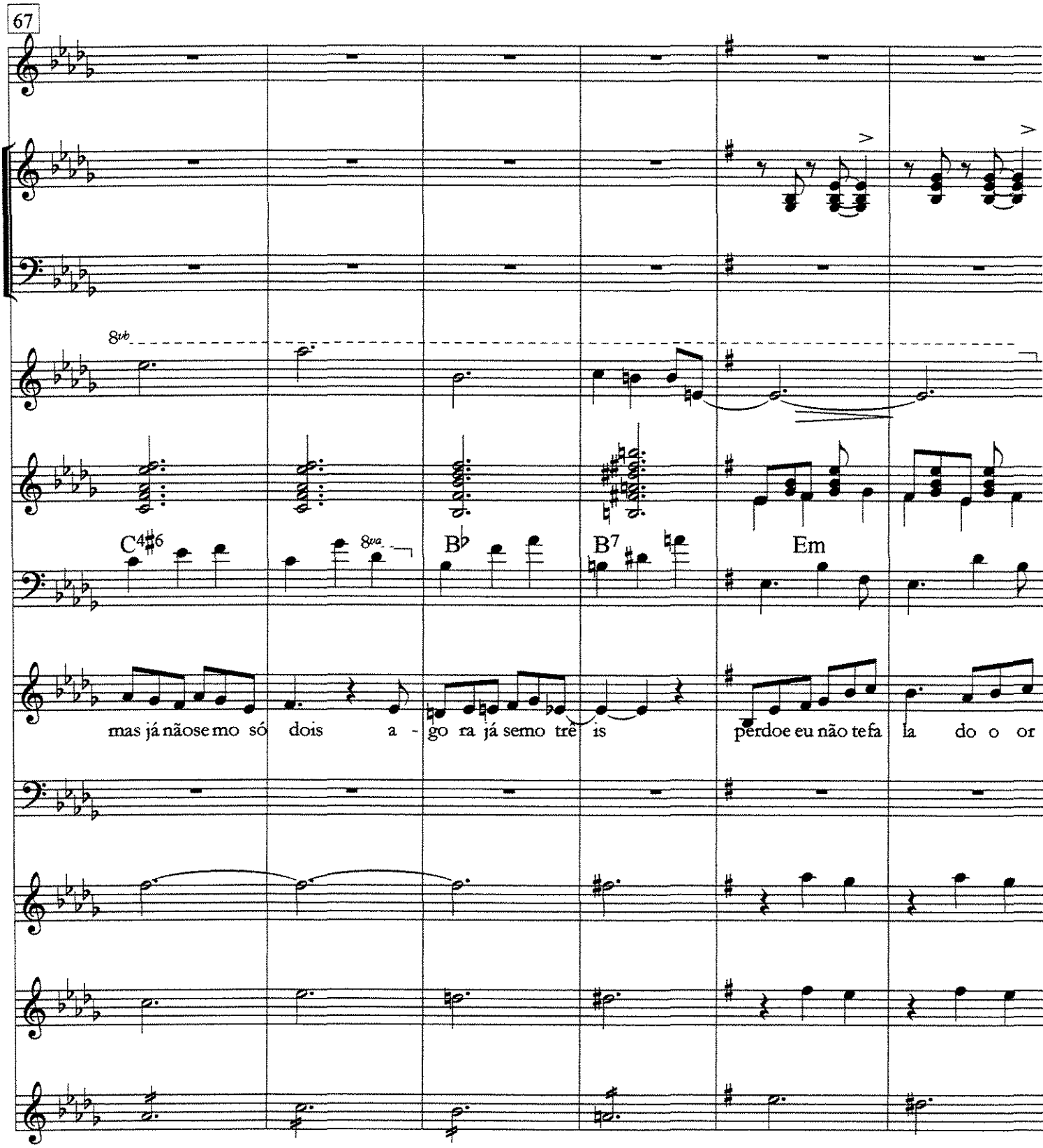

37
sim.
cIII
Gm
C7
F
Dm
Gm/B♭
A7
não me as sus ta suaa mea - ça
se uspo deres seu va lor
nem to domal que me fa ça
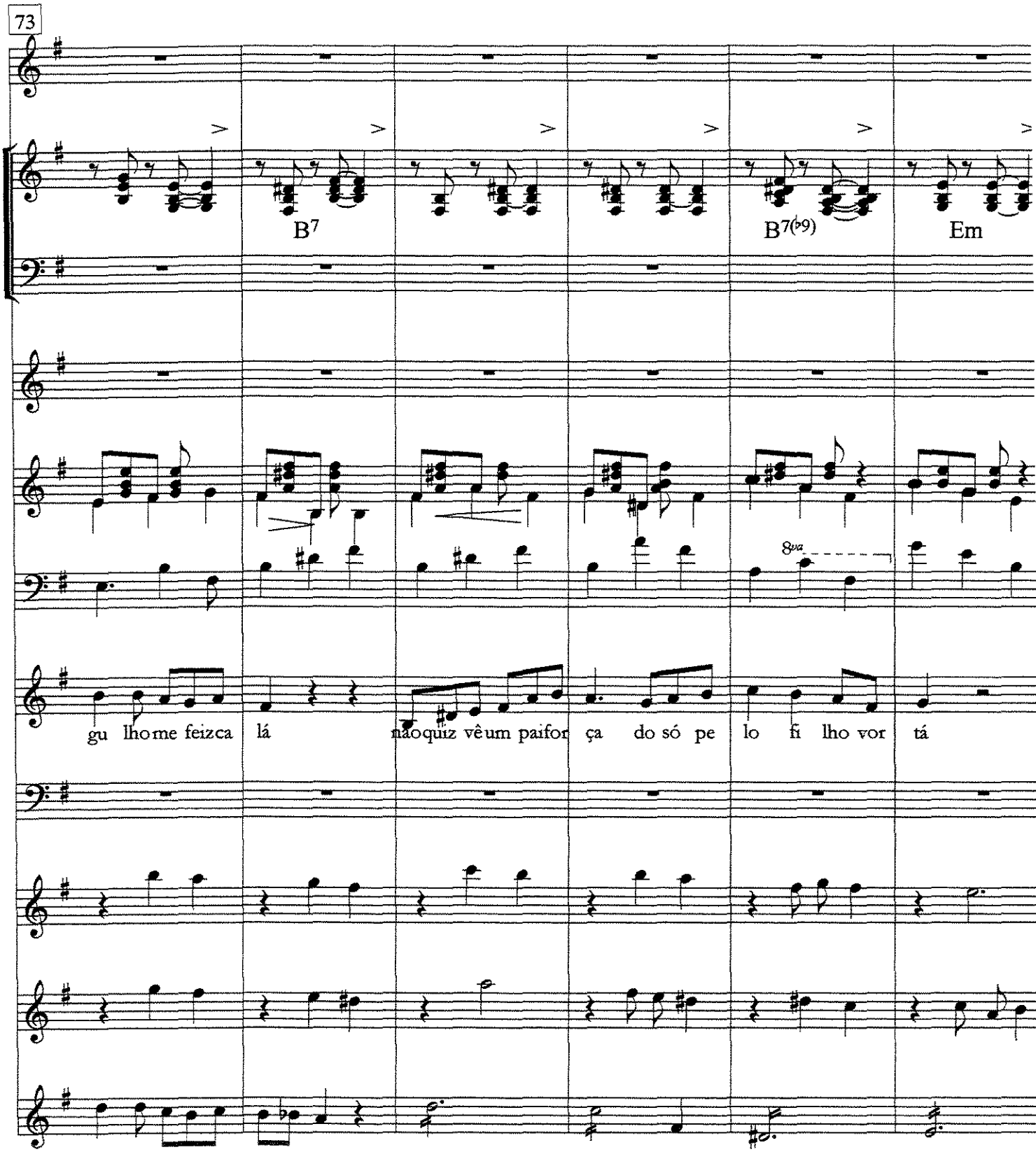

43
B♭4 6
Gm
Dm
A7
Dm
D7
Gm
Dm
A7
rá o nos soa mor
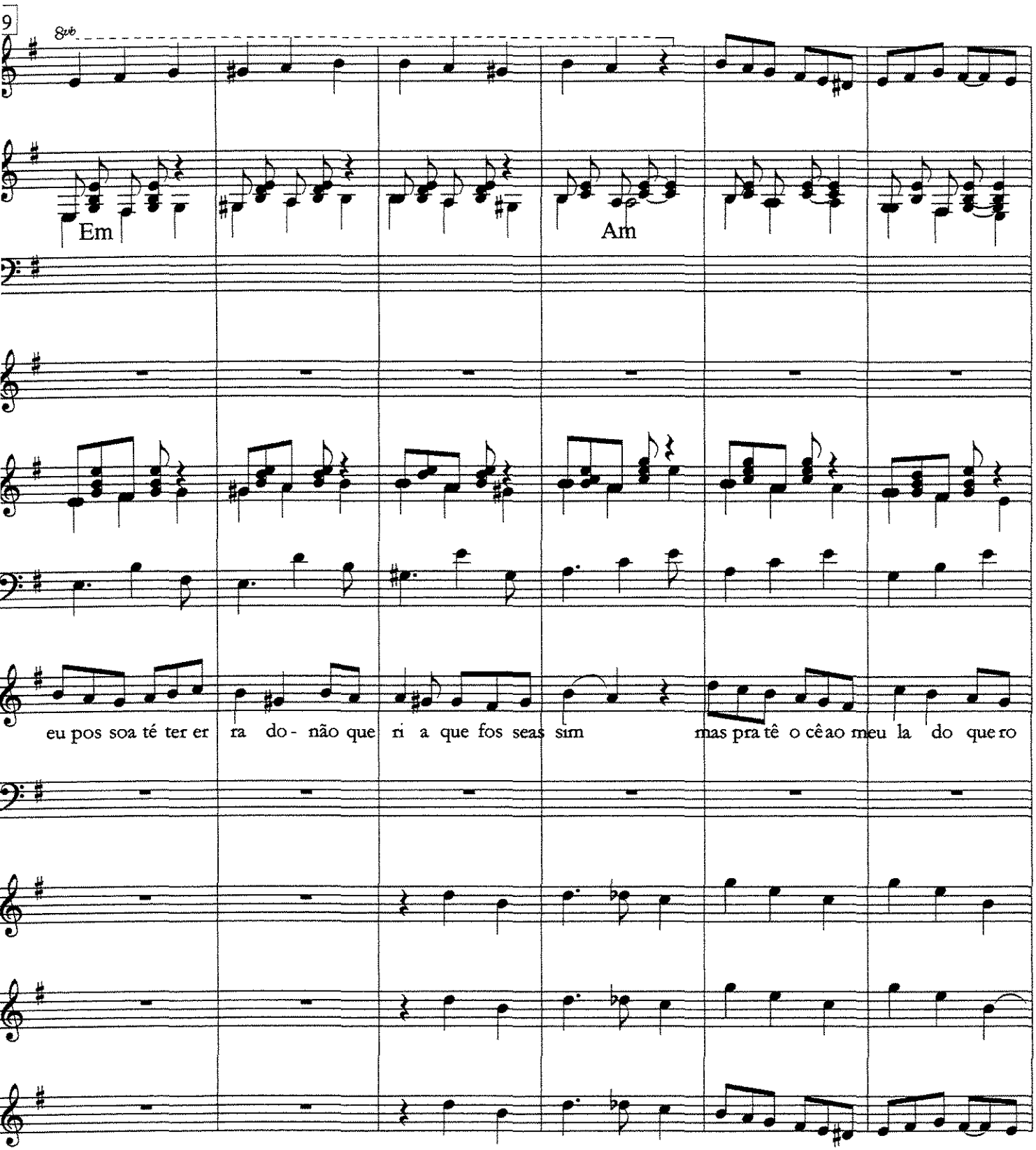

49
D7
Gm
Dm
A7
B♭
B♭7
5
rasgueado
cVI
cI
D7
Gm
Dm
A7
B♭
B♭7
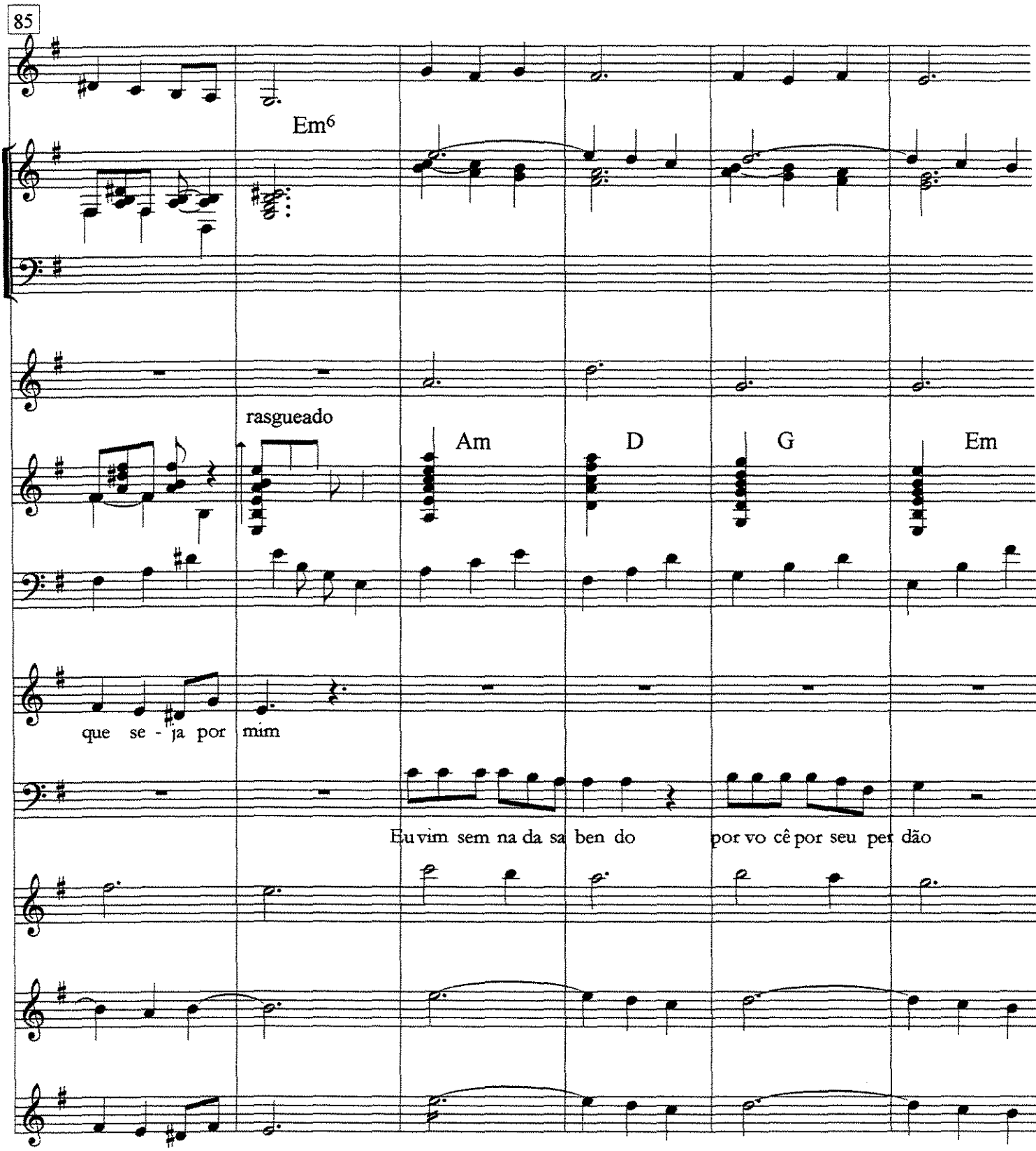

55
c VI
E♭m
B♭7
C♭o
E♭m
I
A♭m
IV
A♭m/C♭
mi nha falhasre co nhe ço
pos soter ti dodes - li - zes
masuma chanceeume reço po
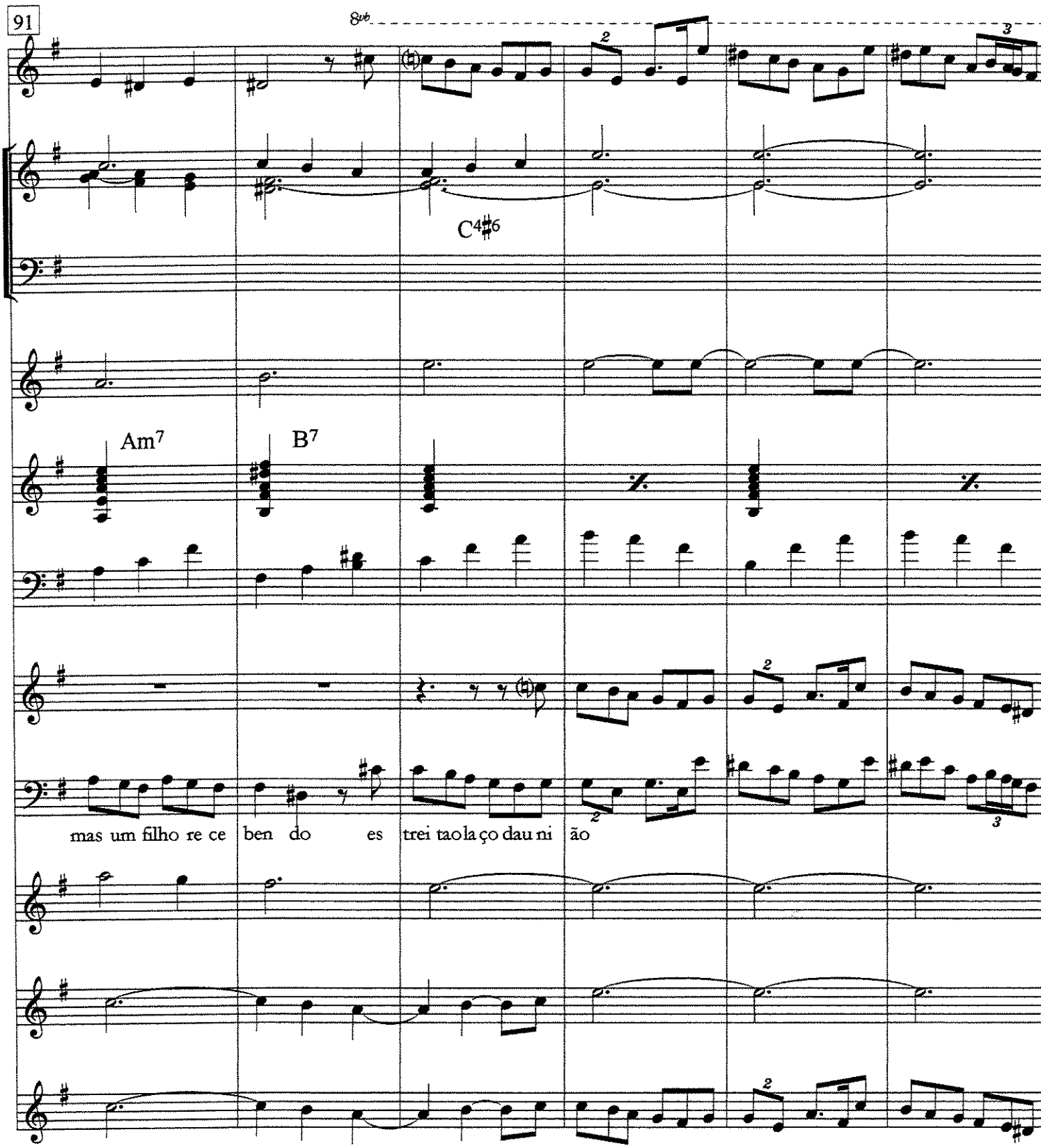

61
8vb
C♭
B♭
A♭m
D♭7
G♭
E♭m
Só Deus sabe do de - pois quem sa beva mos tê veiz
de mos os dois ser fe li zes
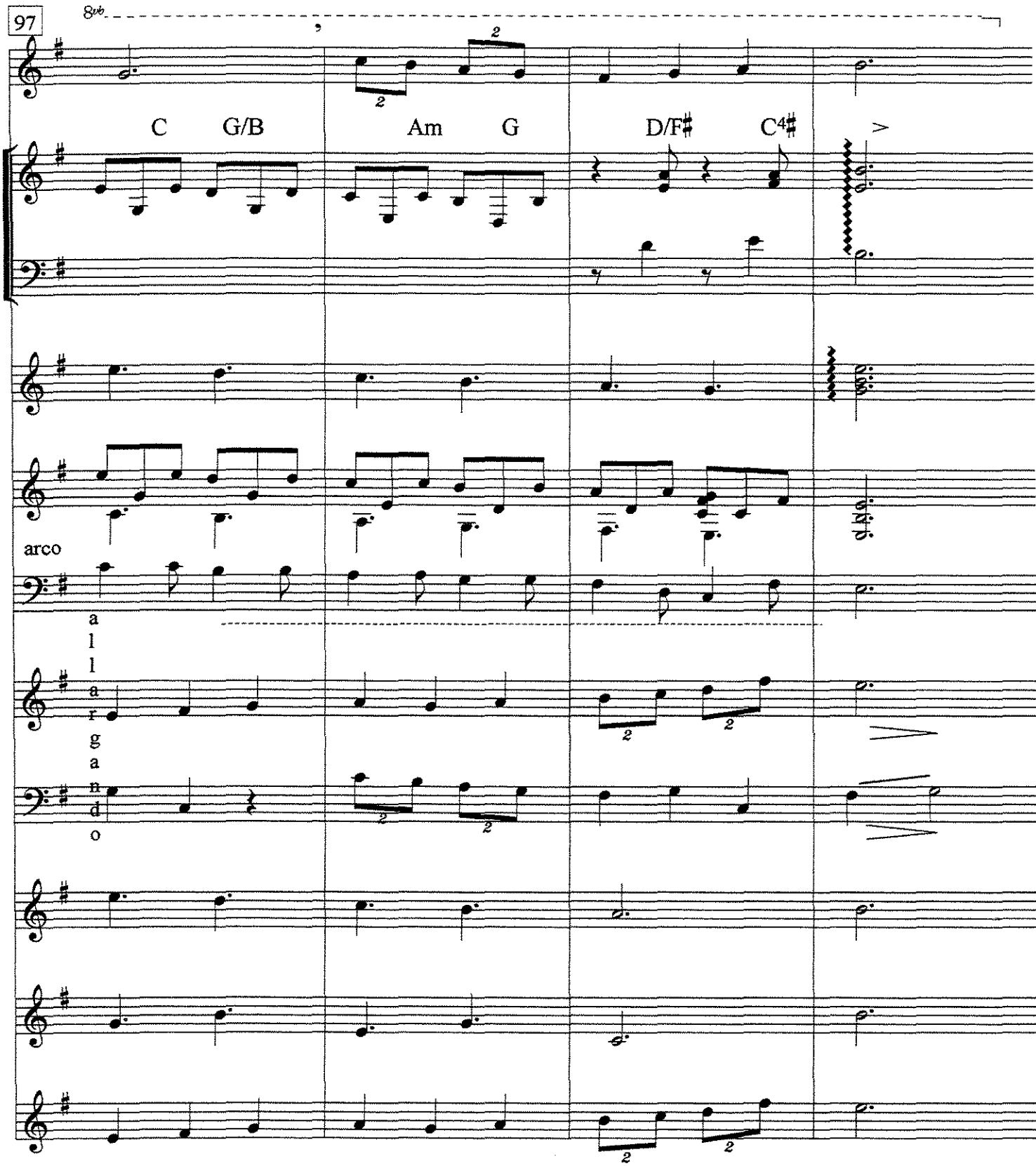

67
8vb
C4#6
8va
B♭
B7
Em
mas já nãose mo só dois a - go ra já semo trê is
perdoe eu não tefa la do o or


73
B7
B7(♭9)
Em
8va
gu lho me feiz ca lá
não quiz vê um pai for ça do só pe lo fi lho vor tá
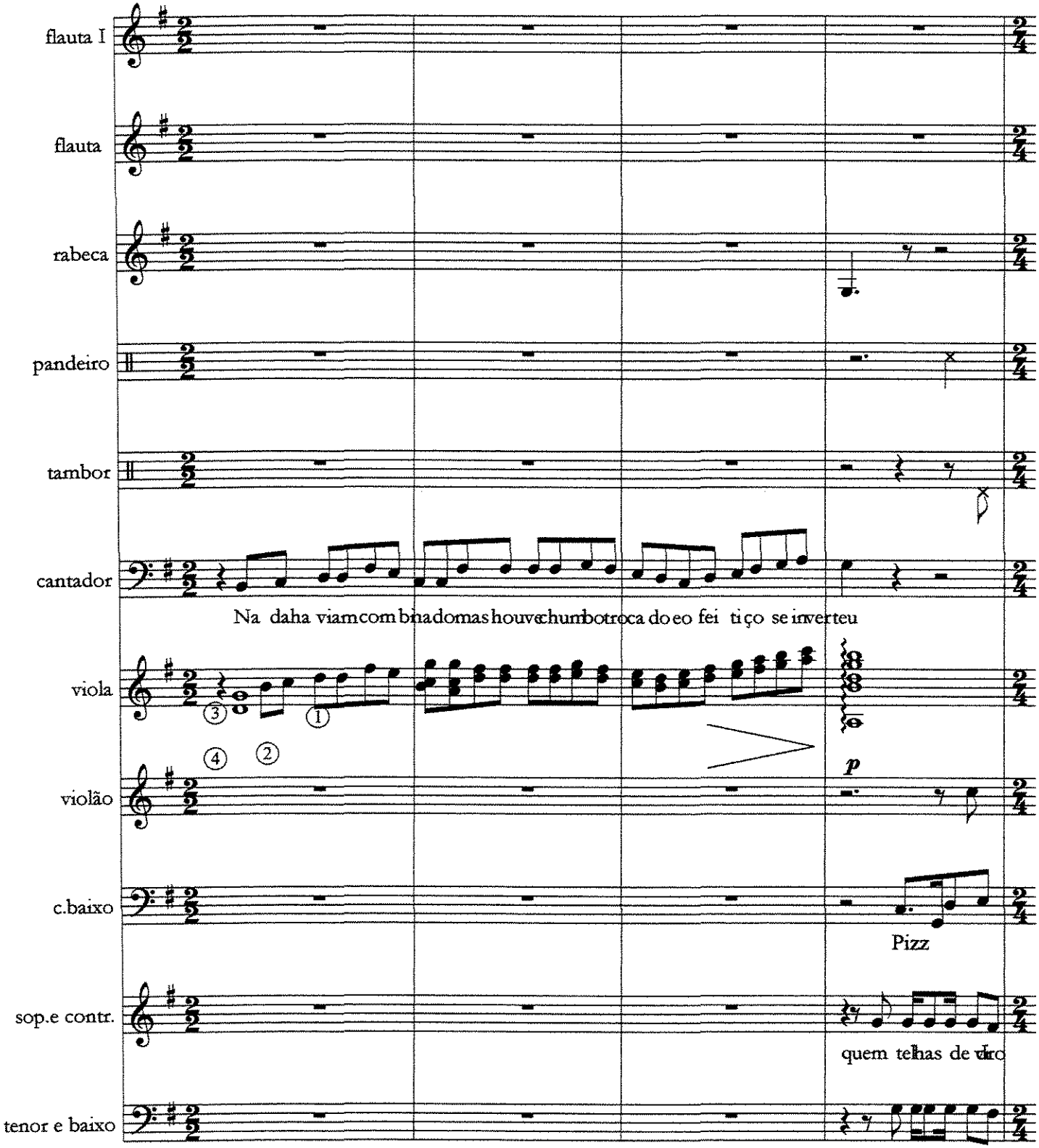

9
8vb
Em
Am
eu pos soa té ter er ra do - não que ri a que fos seas sim
mas pra tê o cê ao meu la do que ro
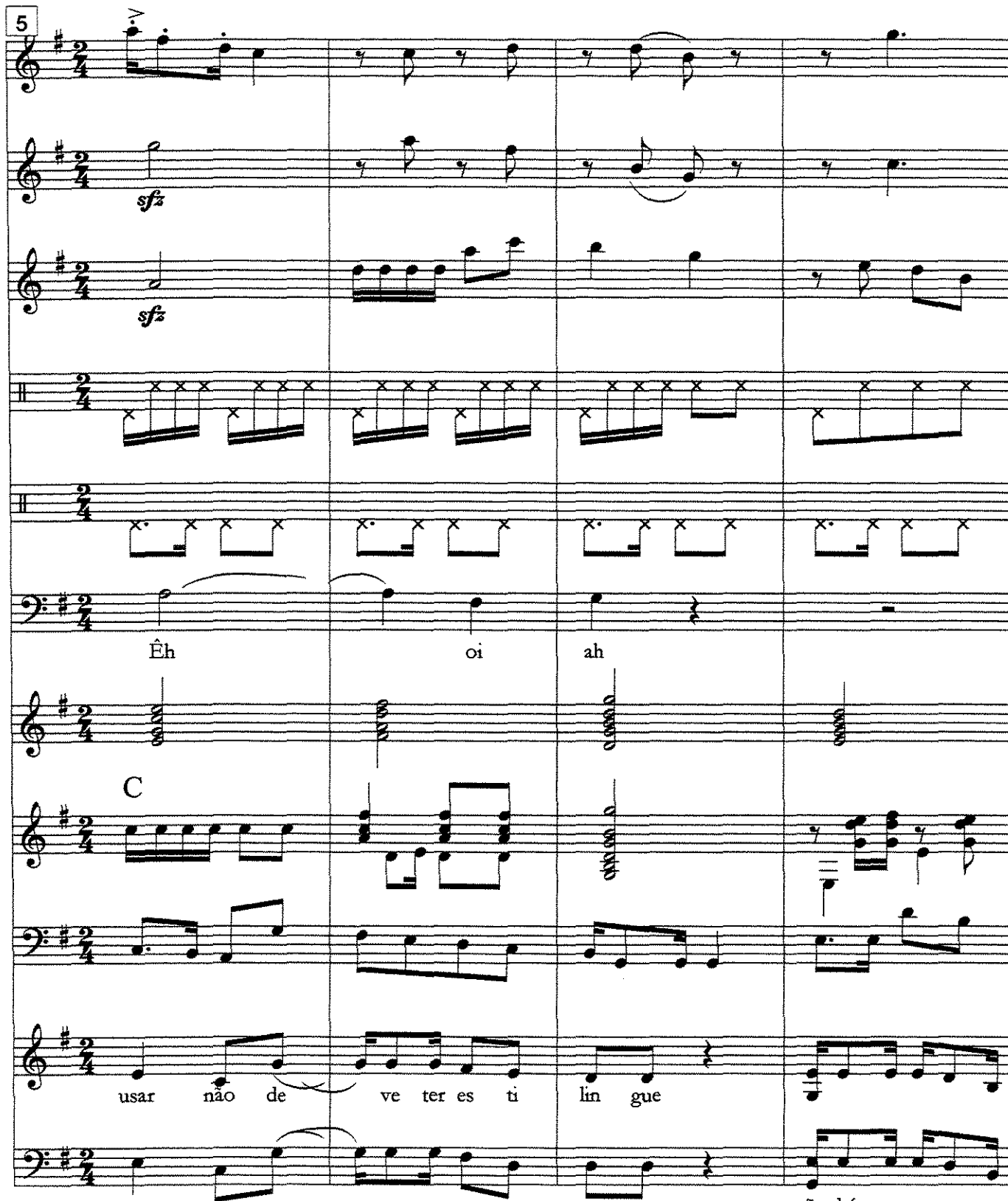

85
Em6
rasgueado
Am
D
G
Em
que se - ja por mim
Eu vim sem na da sa ben do
por vo cê por seu per dão
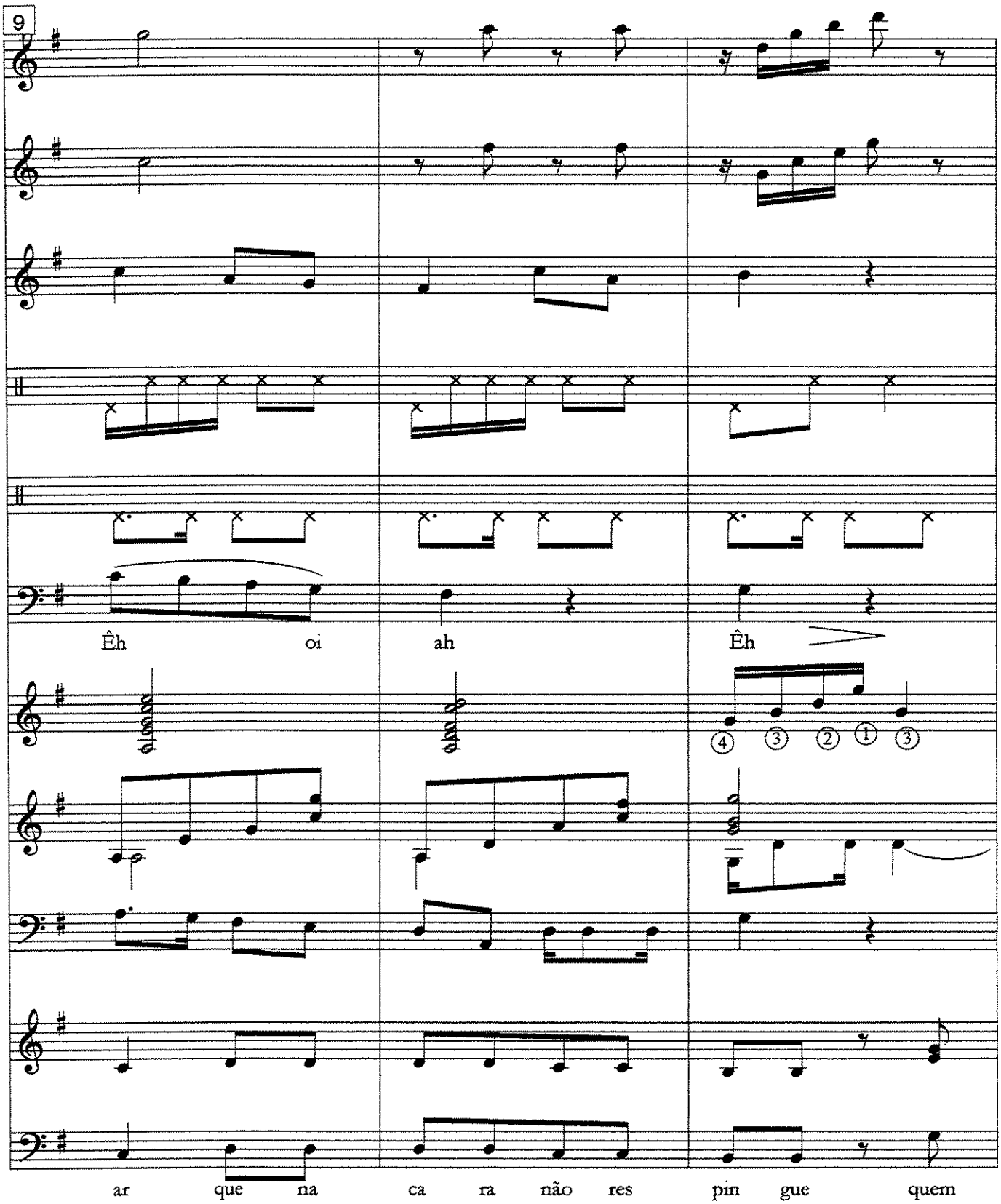

91
8vb
C4♯6
Am7
B7
mas um filho re ce ben do es trei tao la ço dau ni ão
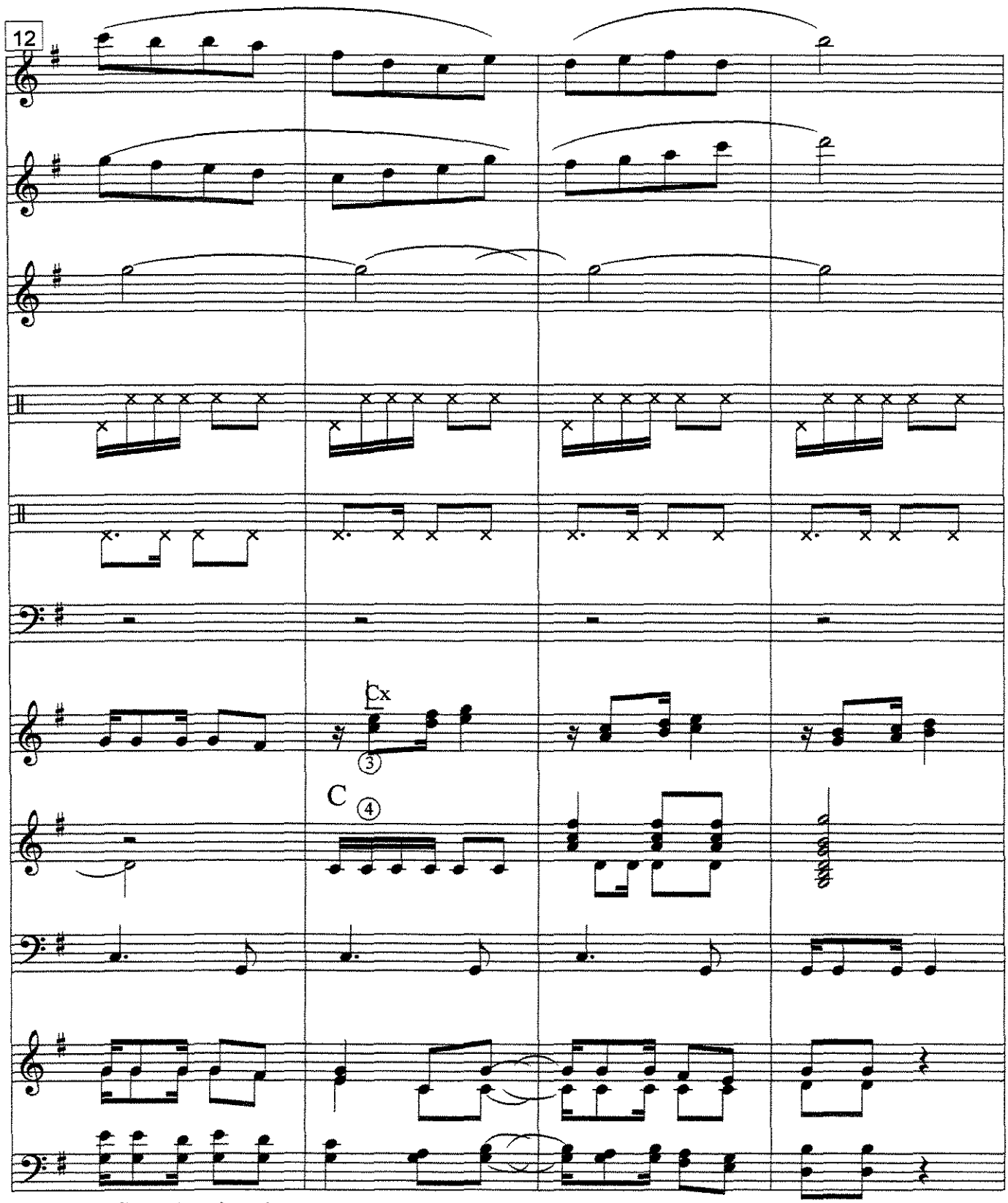

97
8vb
C
G/B
Am
G
D/F♯
C4♯
arco
allargando
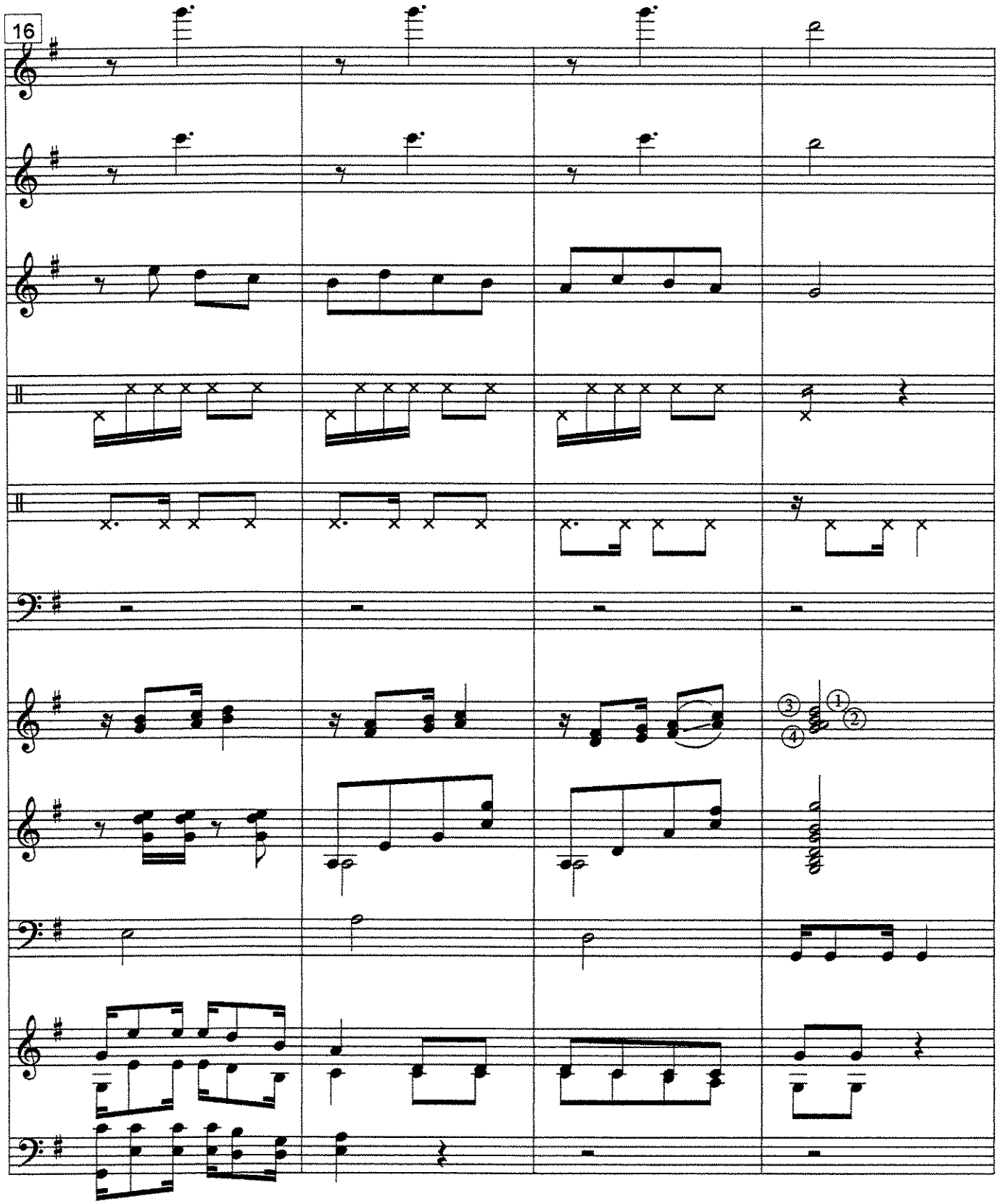
NARRADOR E
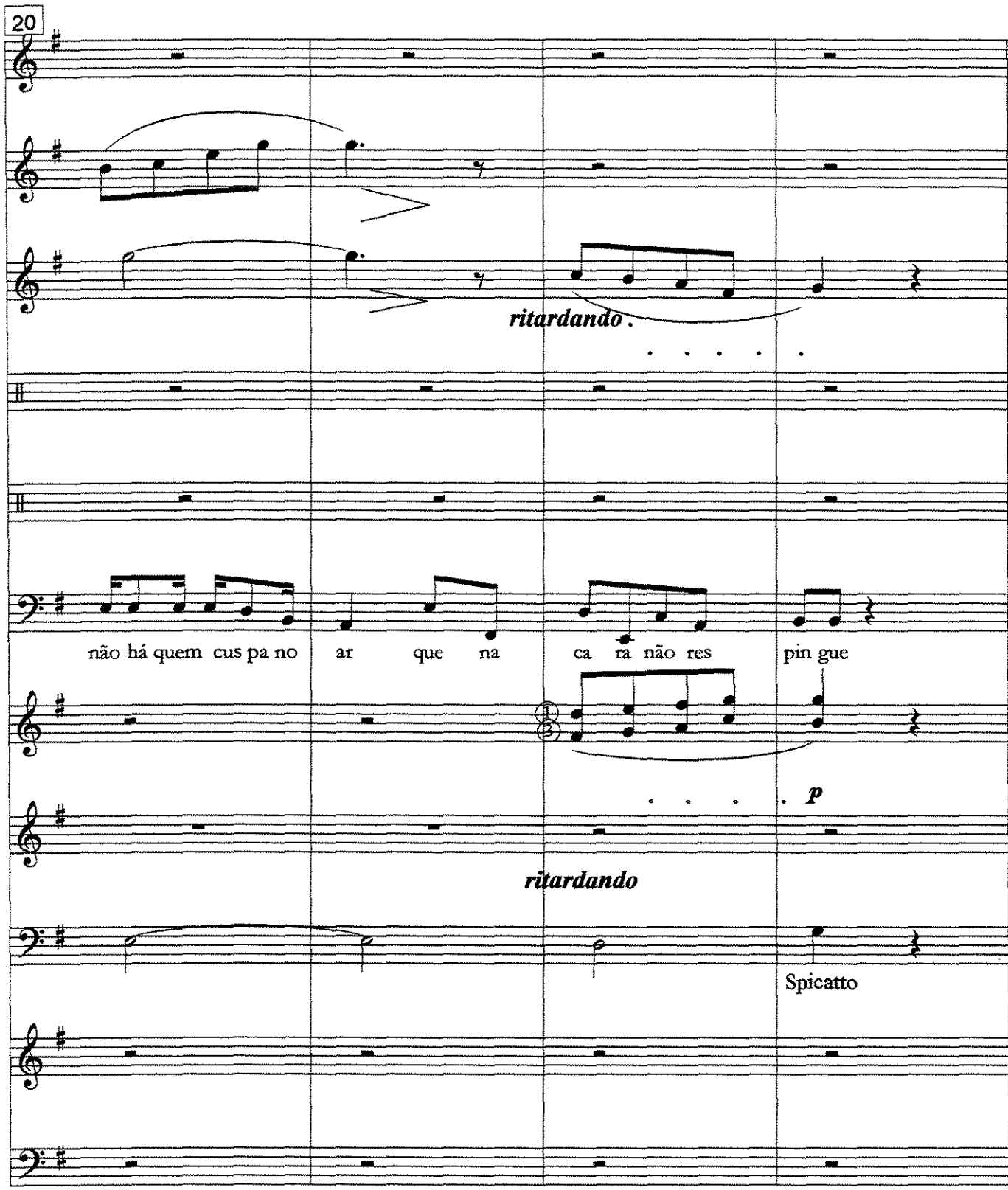

flauta I
flauta
rabeca
pandeiro
tambor
cantador
Na daha viam com bi na do mas houve chum bo troca do eo fei ti ço se in ver teu
viola
violão
c.baixo
Pizz
sop.e contr.
quem telhas de vi ro
tenor e baixo


5
sfz
sfz
Êh
oi
ah
C
usar não de ve ter es ti lin gue
não há quem cus pa no
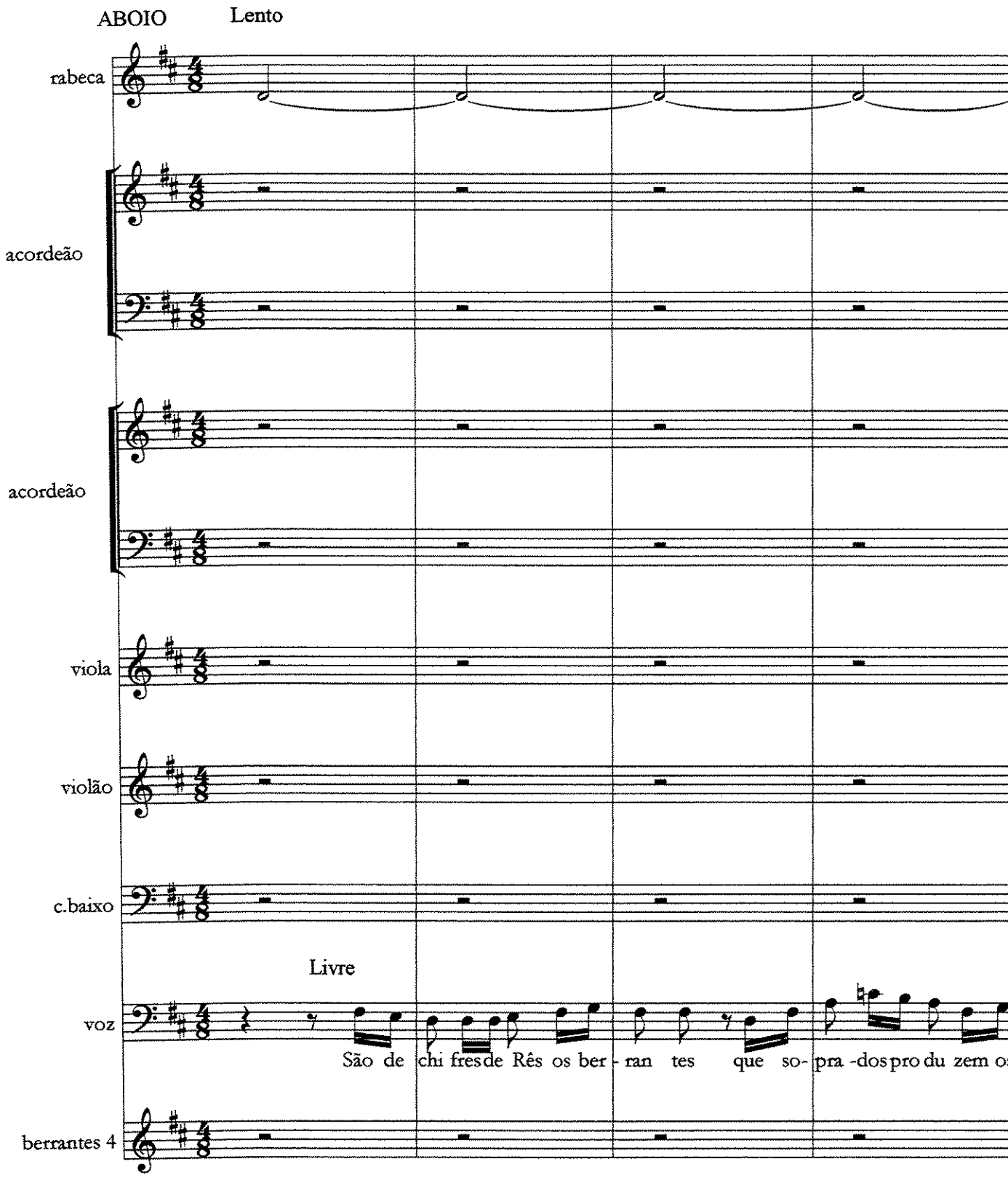

9
Êh oi ah Êh
ar que na ca ra não res pin gue quem
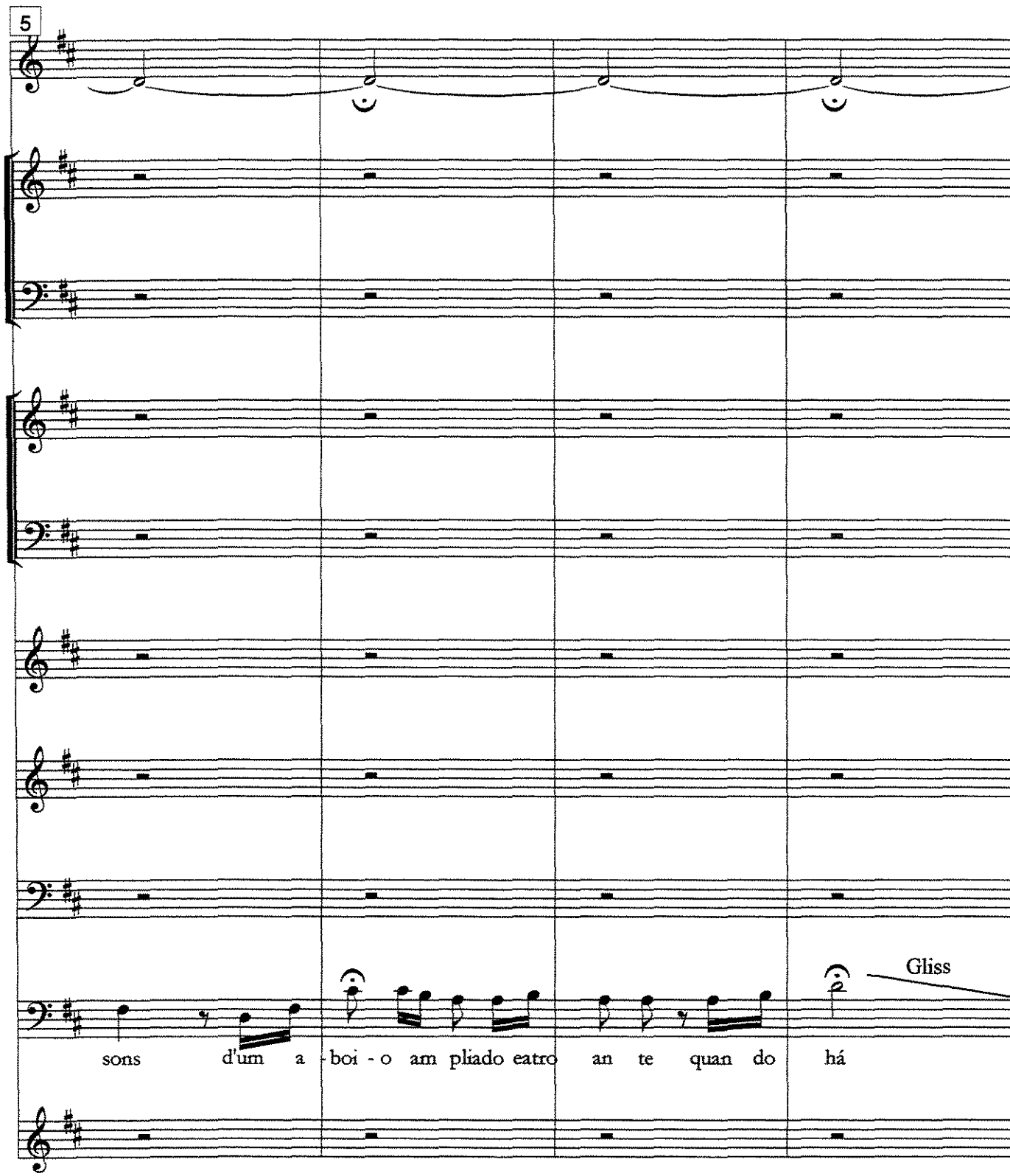

12
Cx
3
C
4
telhas de vi drou sar ... etc...
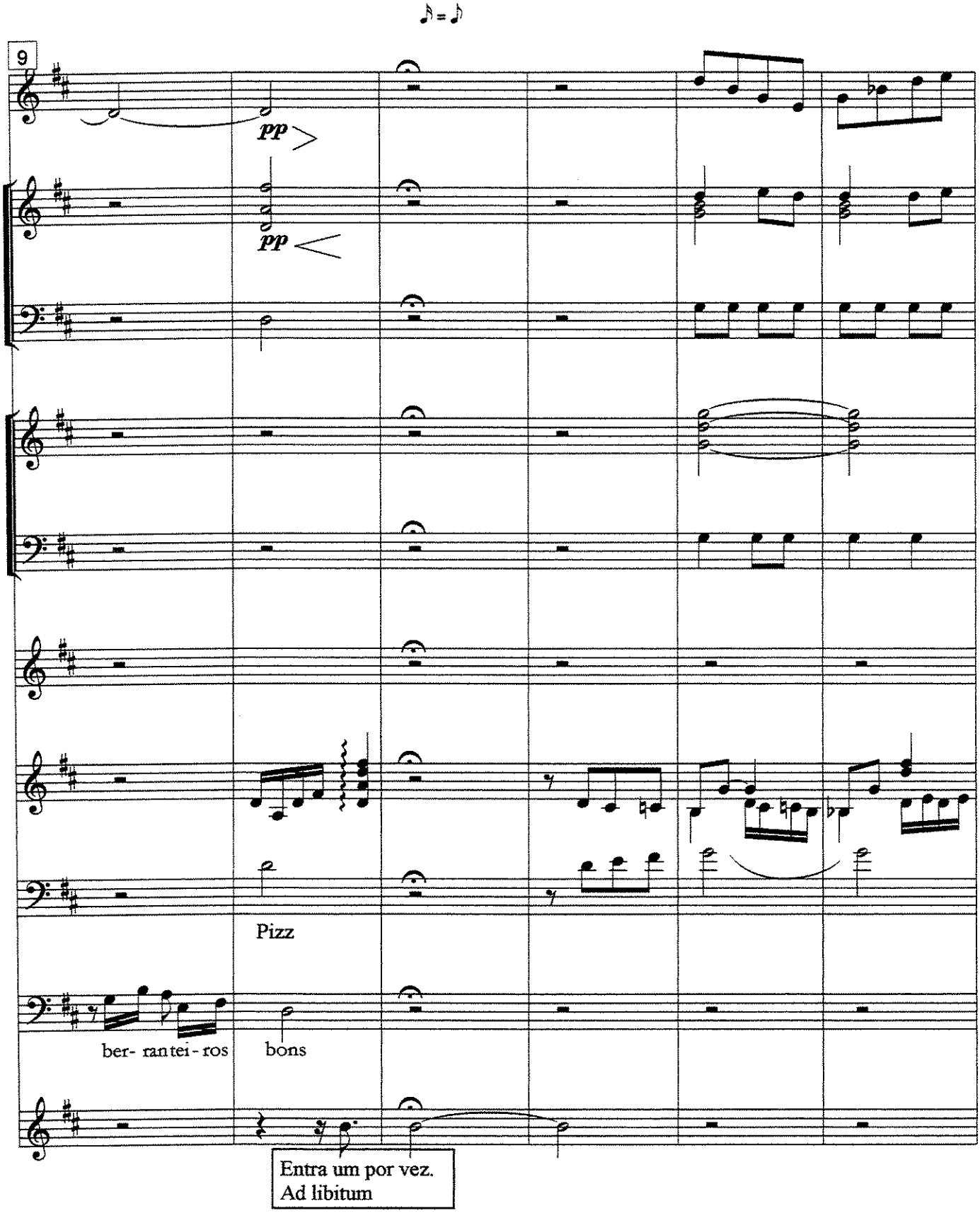

16
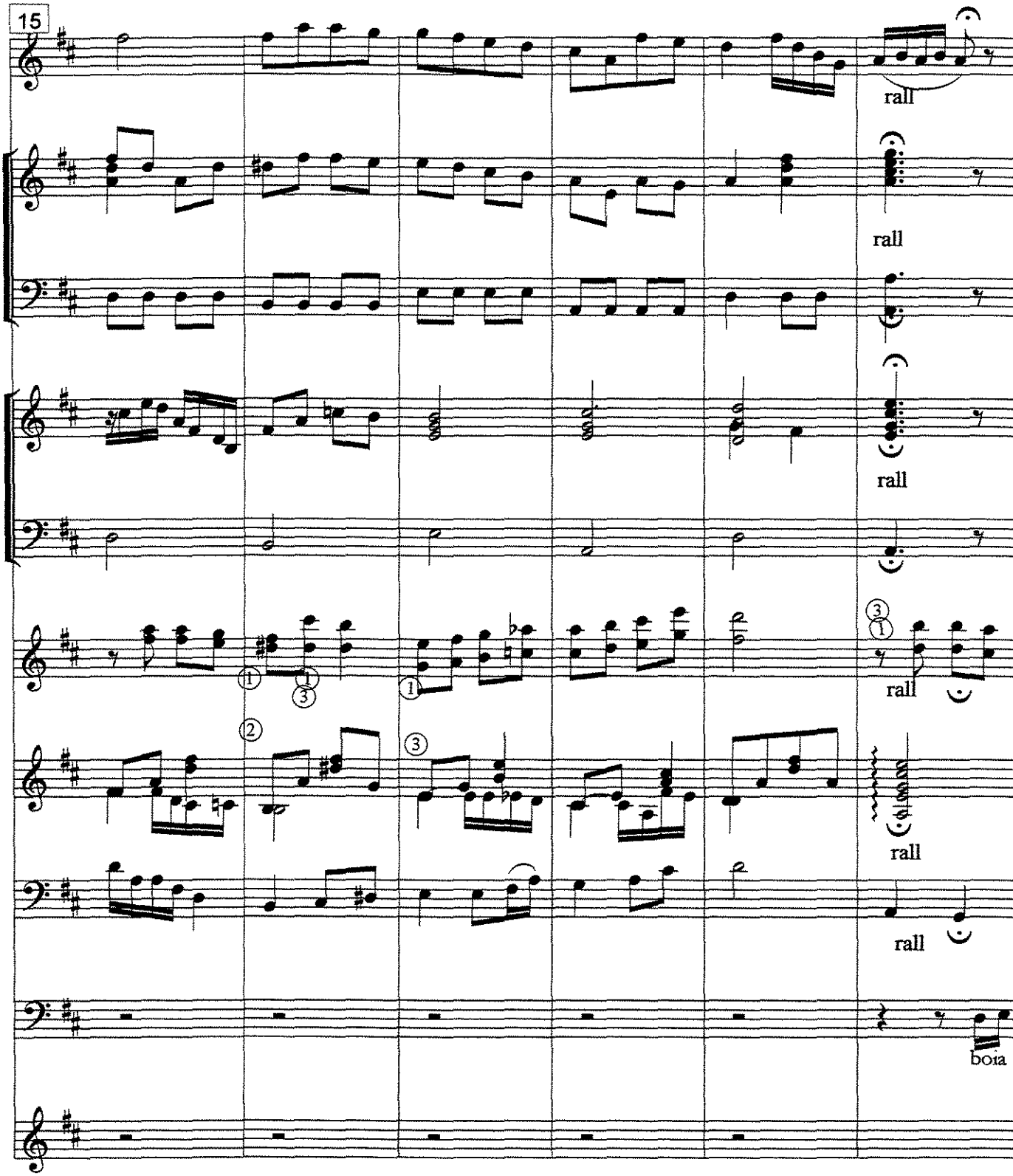

20
ritardando .
não há quem cus pa no ar que na ca ra não res pin gue
p
ritardando
Spicatto
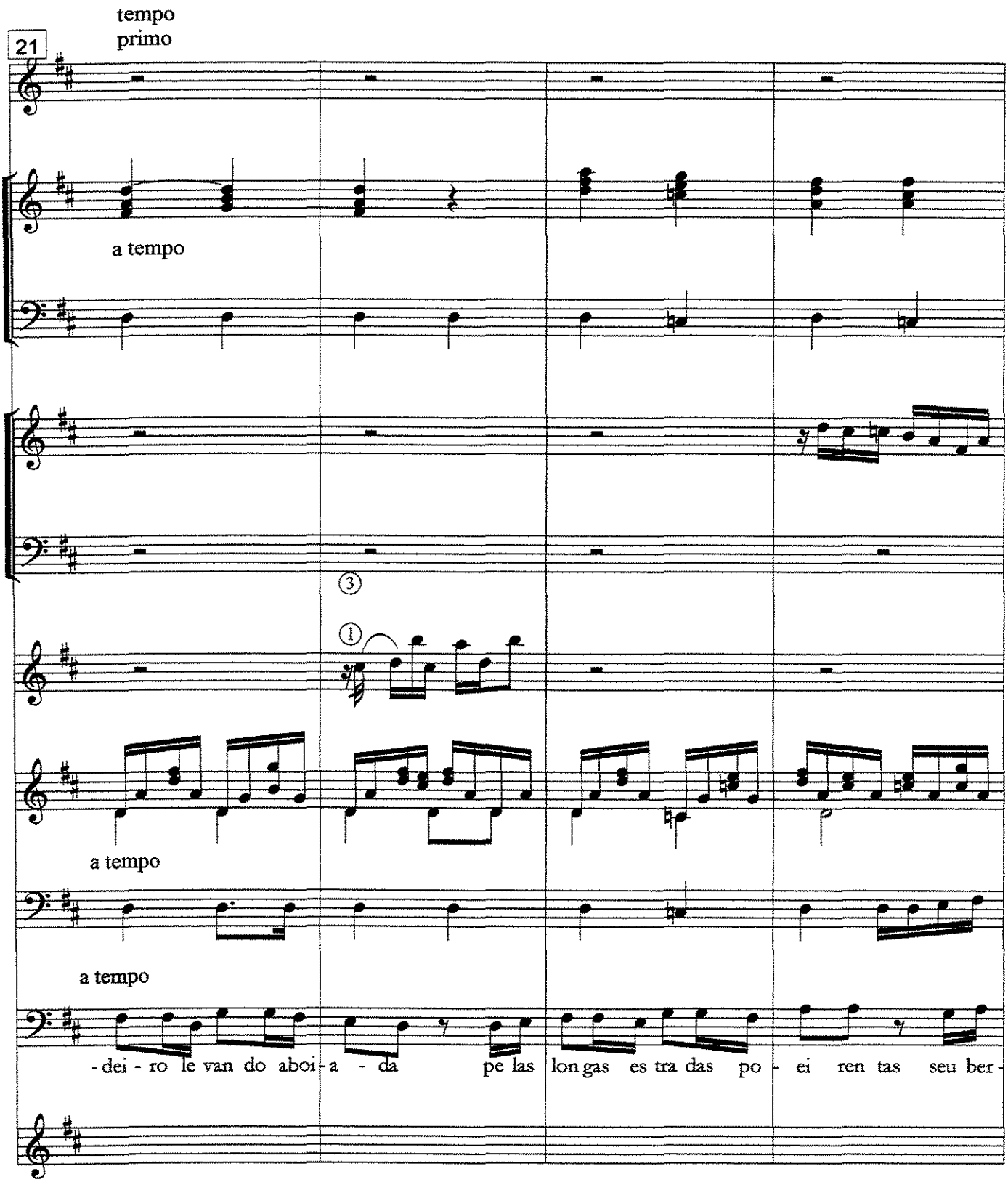
BERRANTEIRO
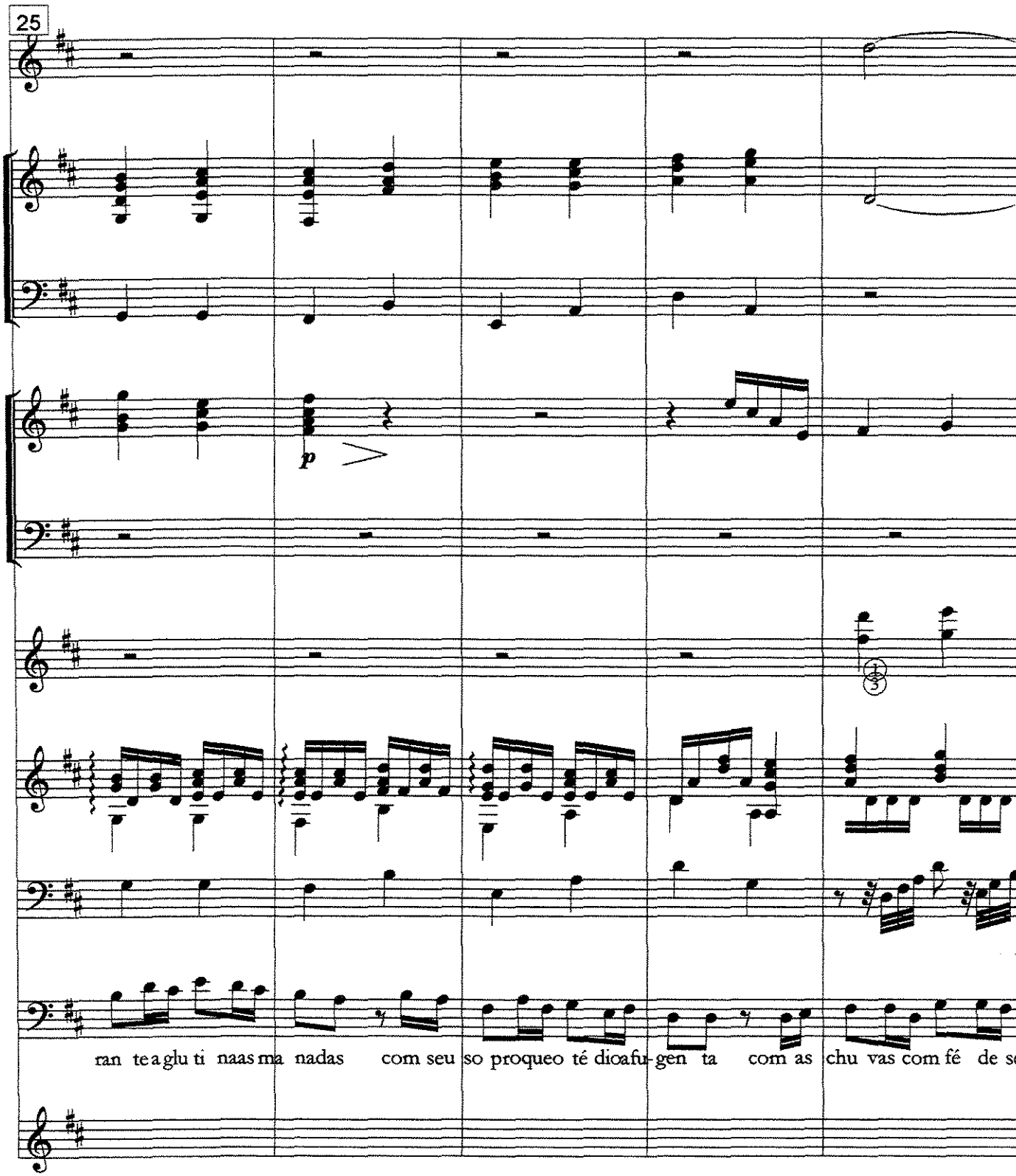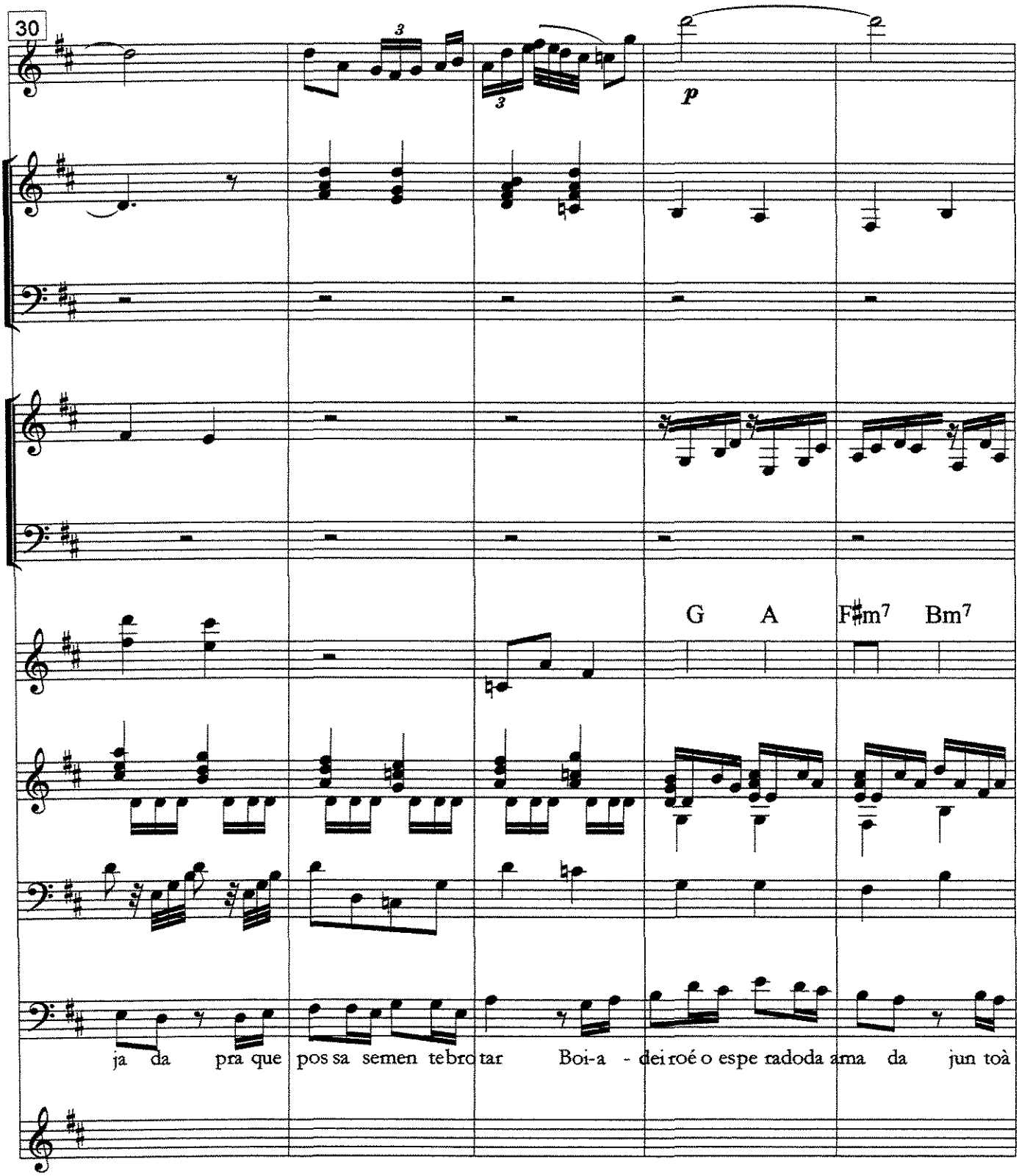



5
Gliss
sons d'um a - boi - o am pliado eatro an te quan do há
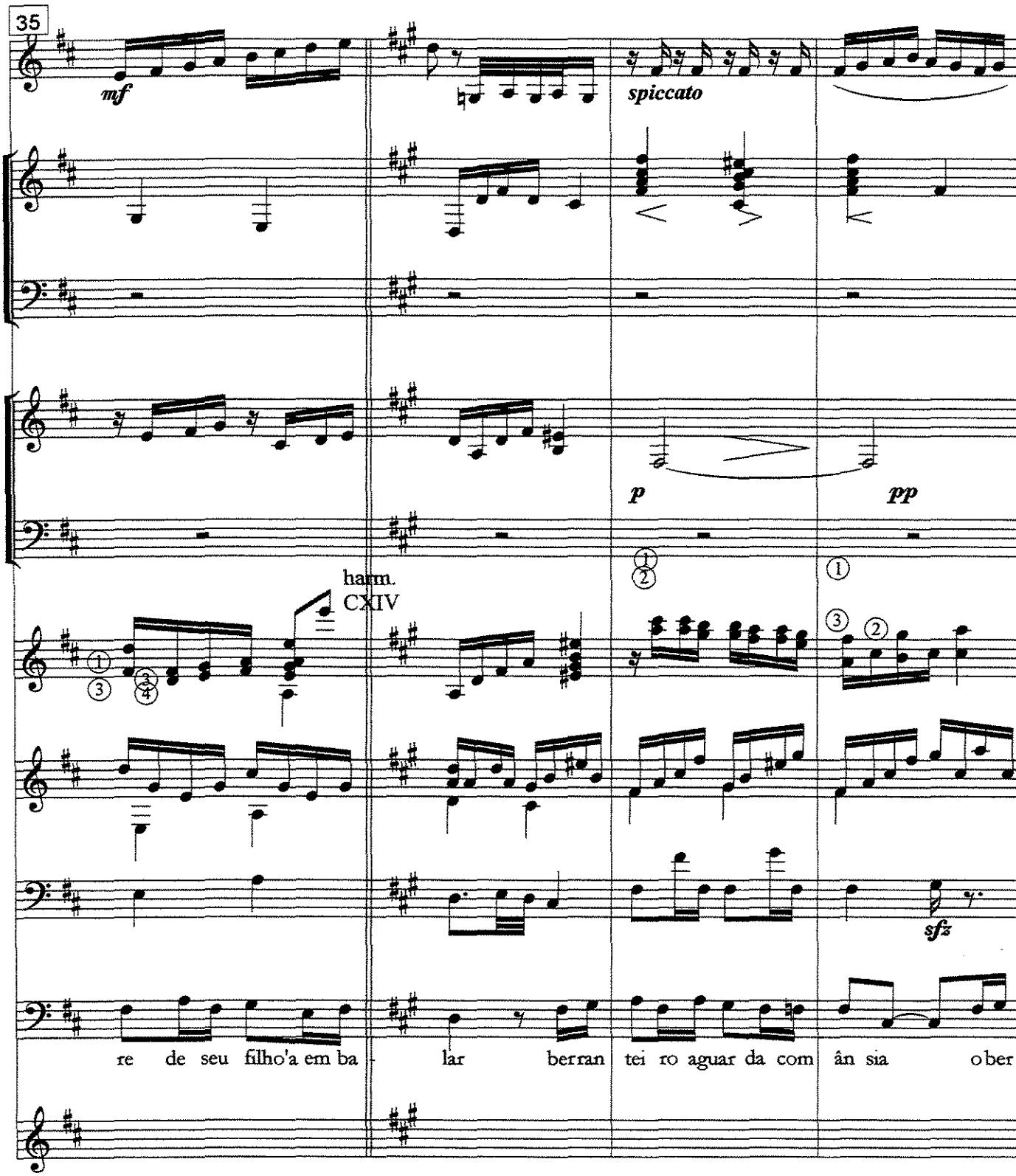

♪ = ♪
9
pp
pp
Pizz
ber- ran tei - ros
bons
Entra um por vez.
Ad libitum
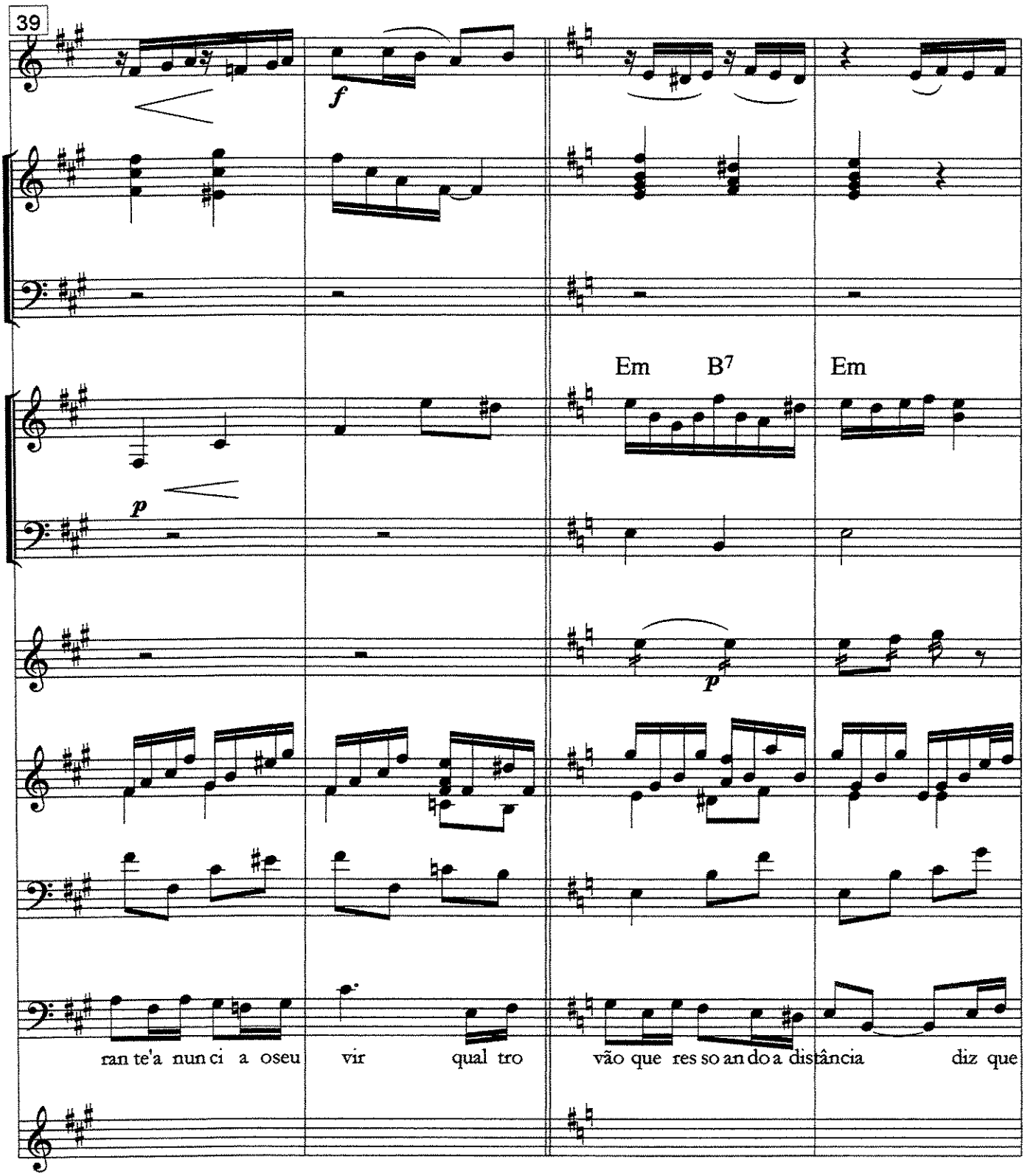

15
rall
rall
rall
rall
rall
rall
bota
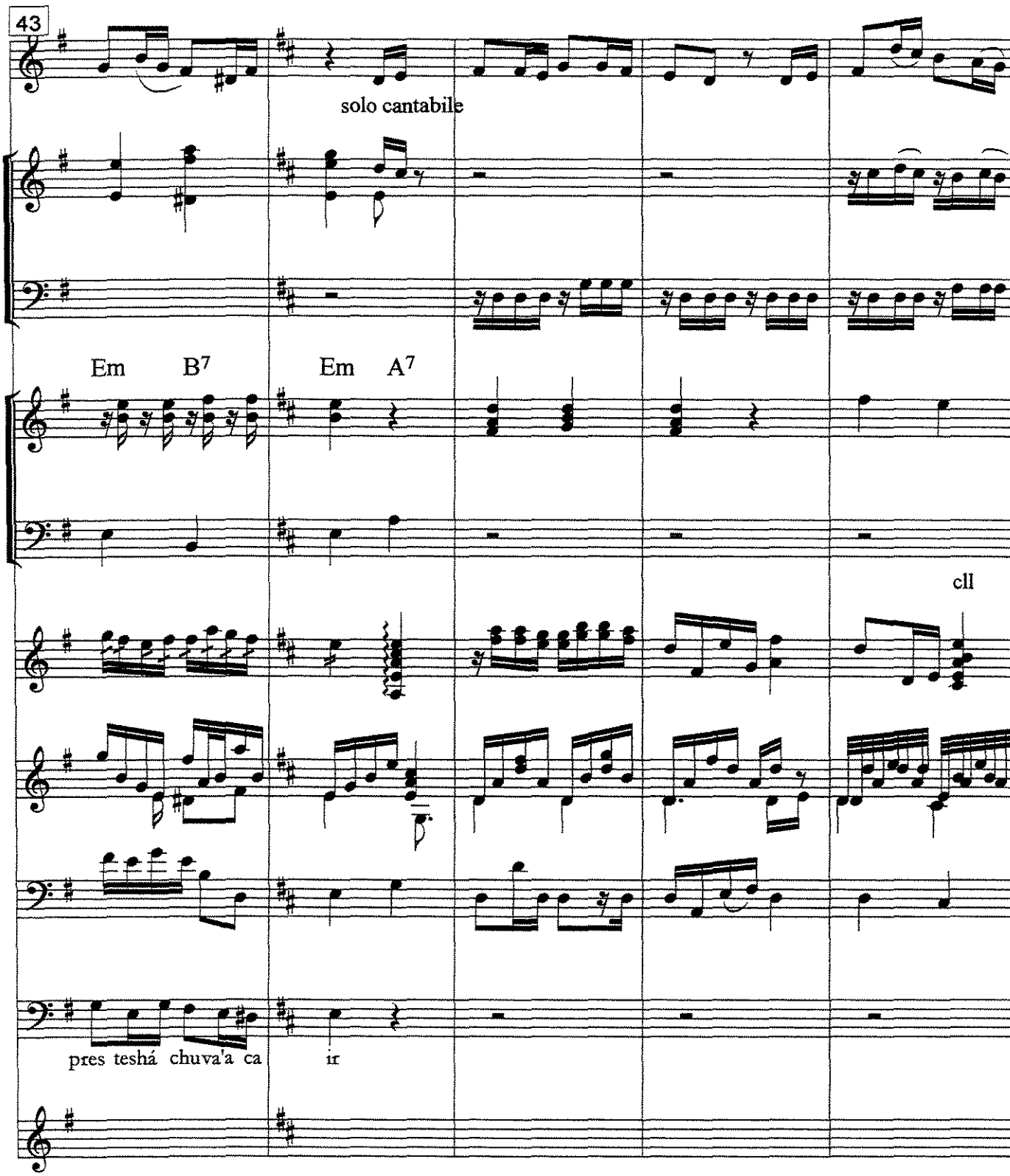

tempo
primo
21
a tempo
3
1
a tempo
a tempo
- dei - ro le van do aboi - a - da pe las lon gas es tra das po - ei ren tas seu ber -
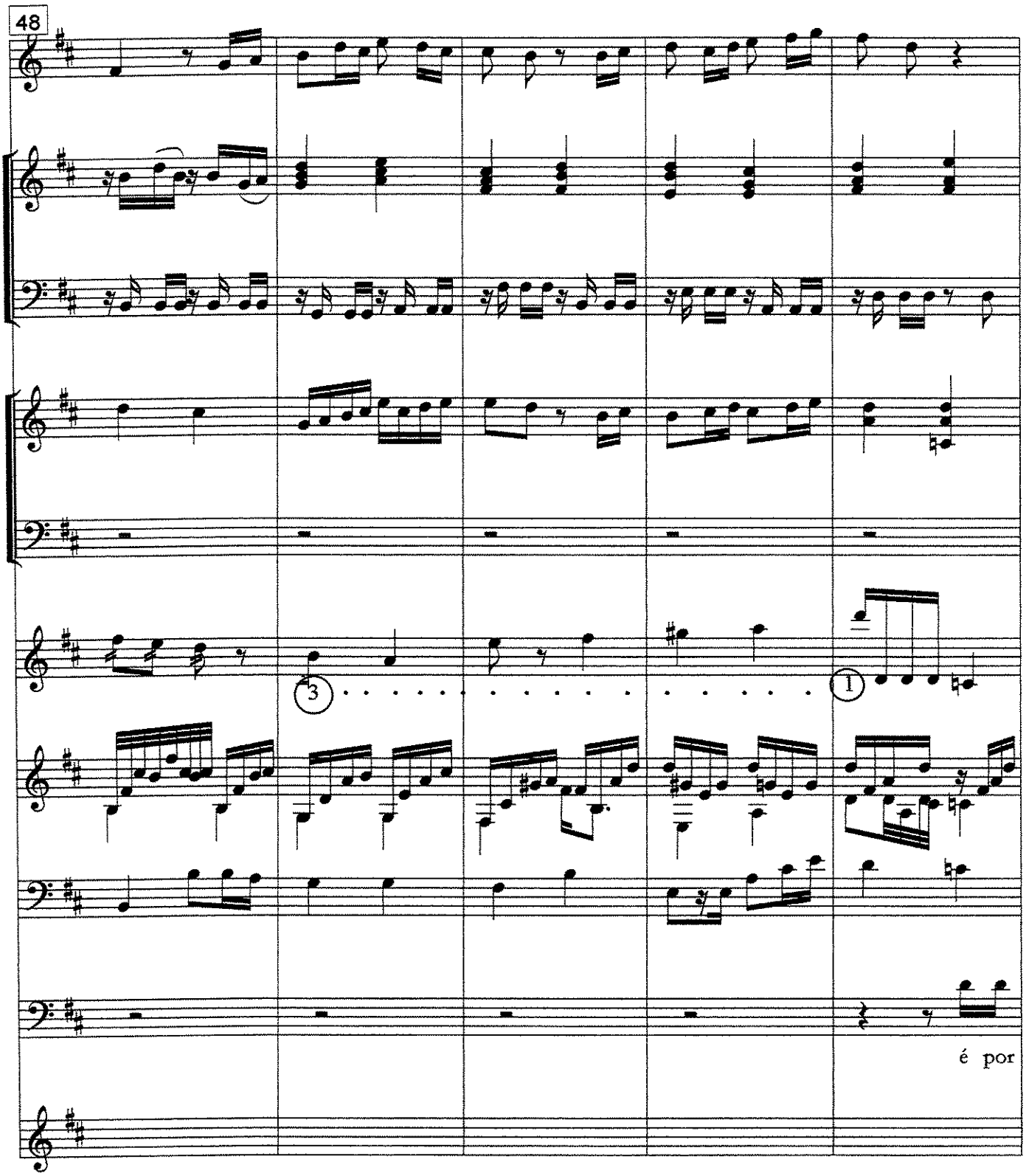

25
p
ran te a glu ti naas ma nadas com seu so proqueo té dioafu gen ta com as chu vas com fé de se
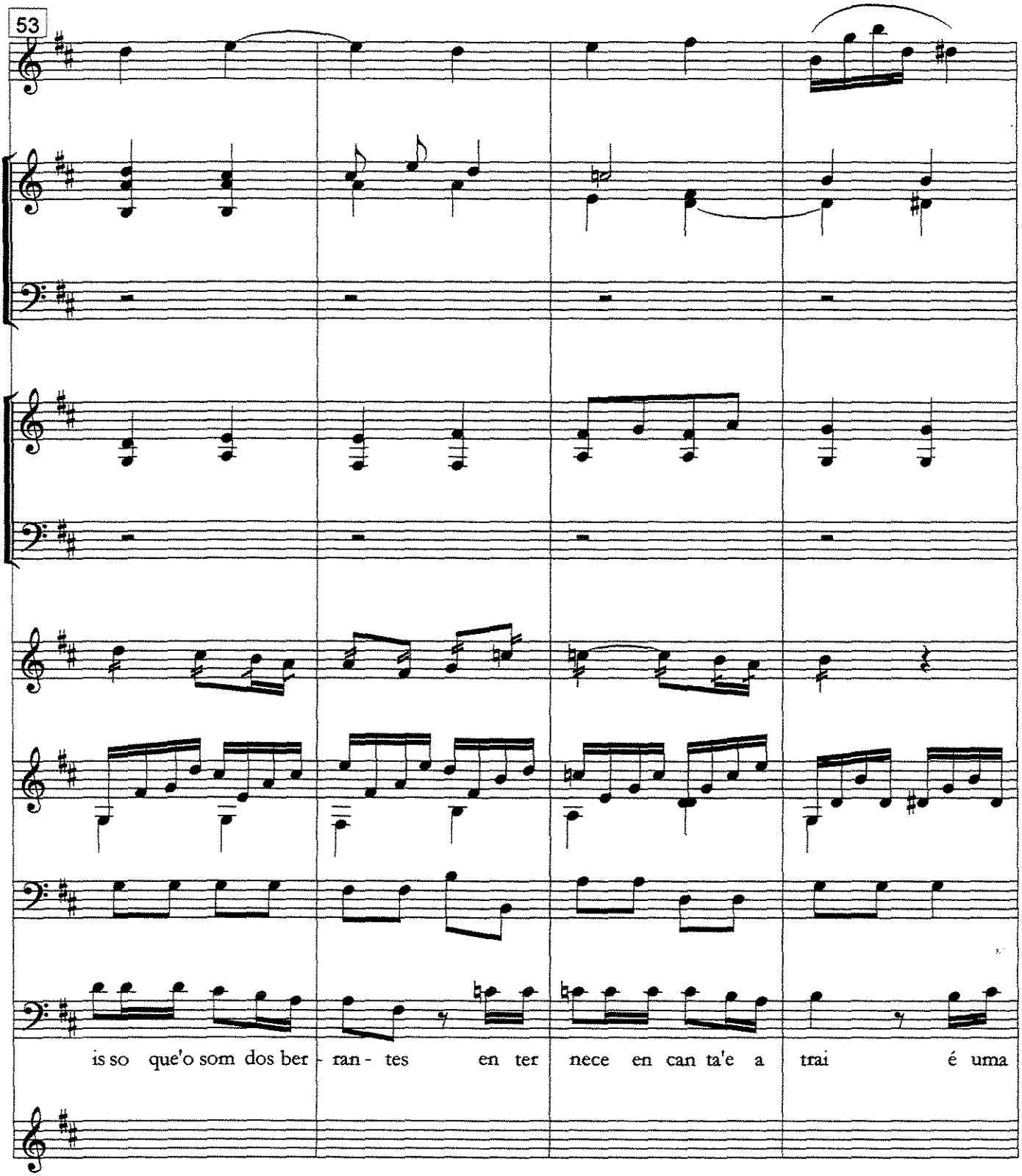

30
p
G A F♯m7 Bm7
ja da pra que pos sa semen te bro tar Boi-a - dei roé o espe radoda ama da jun toà
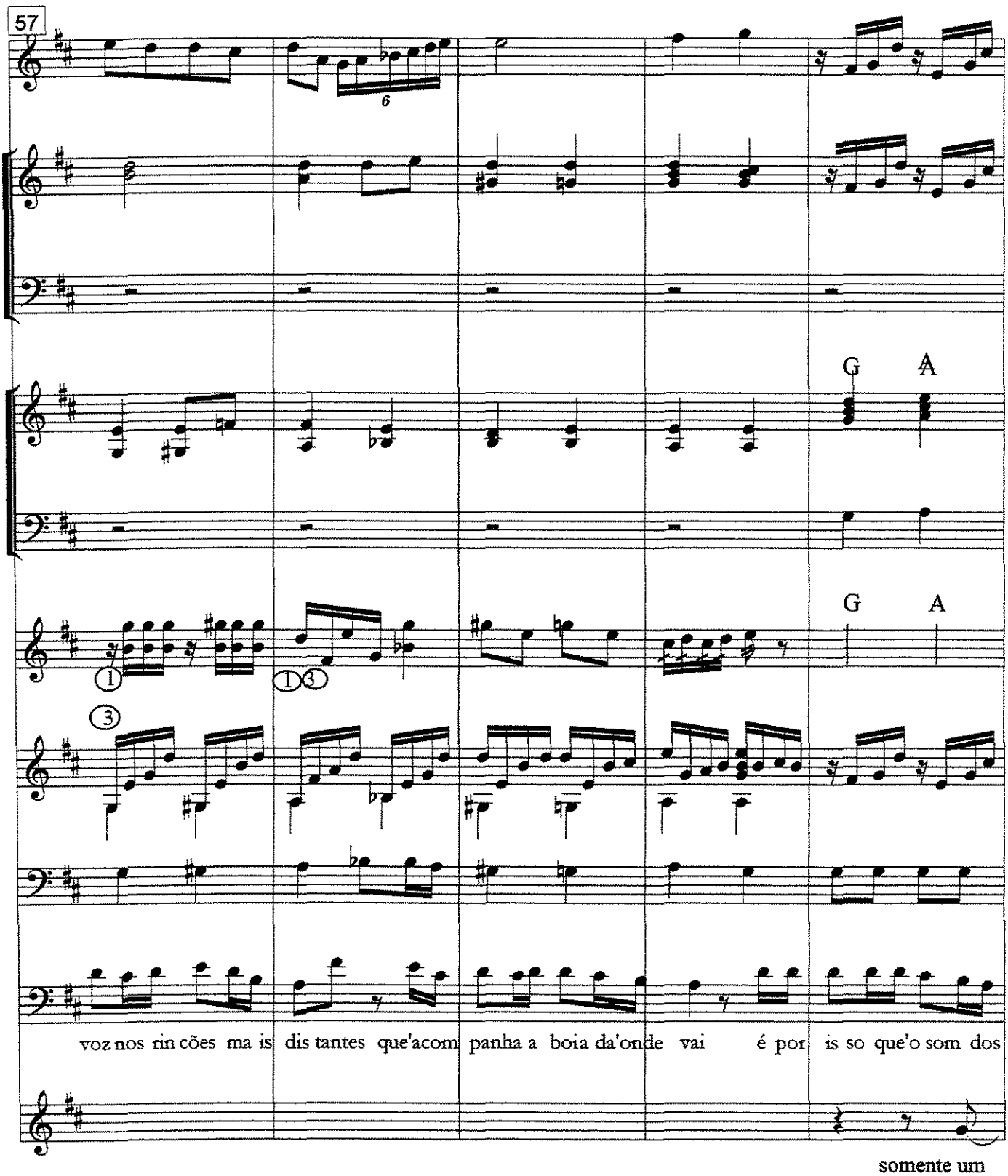

35
mf
spiccato
p
pp
harm.
CXIV
sfz
re de seu filho'a em ba lar berran tei ro aguar da com ân sia o ber
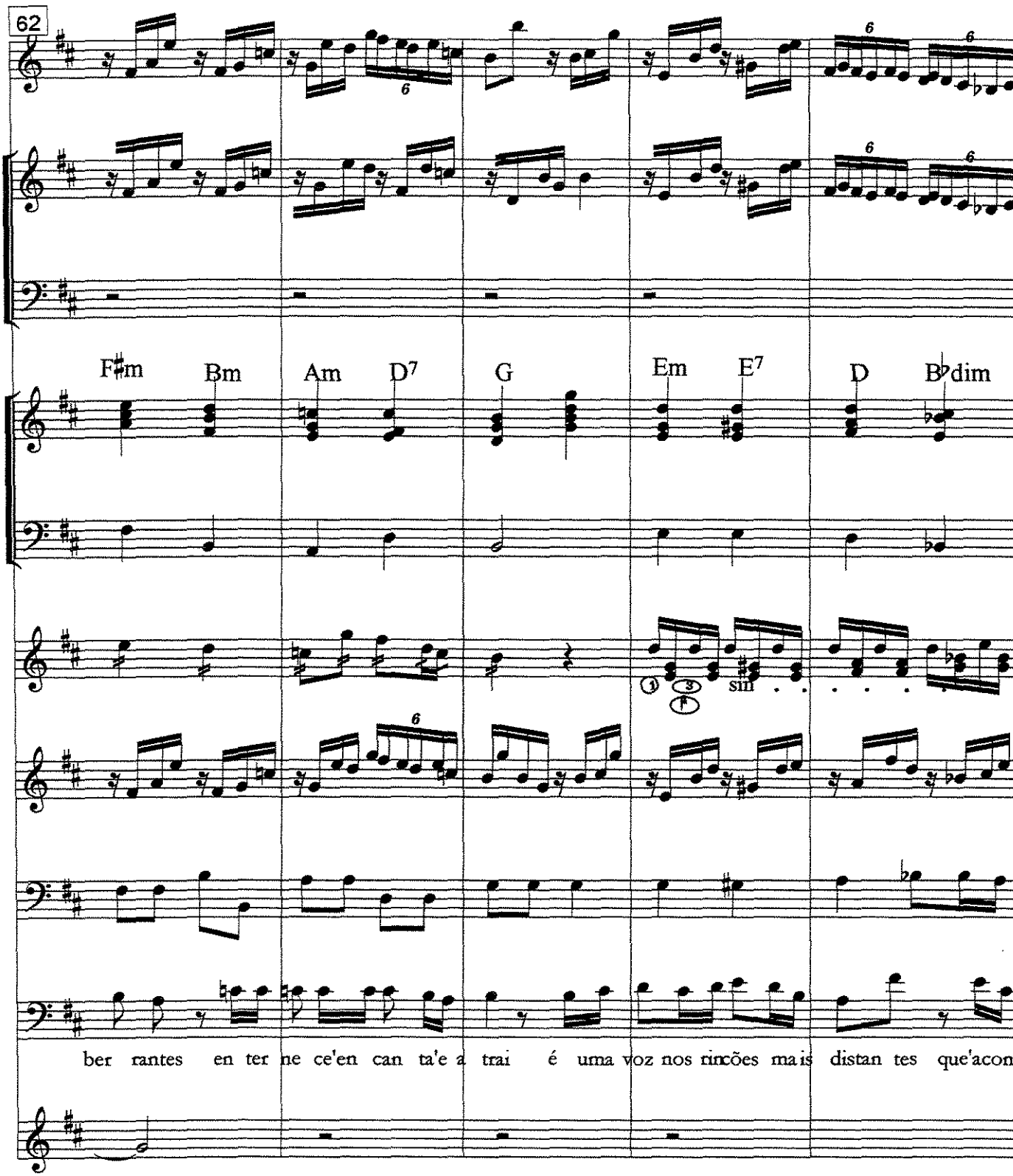

39
f
Em
B7
Em
p
p
ran te'a nun ci a oseu vir qual tro vão que res so an do a dis tância diz que
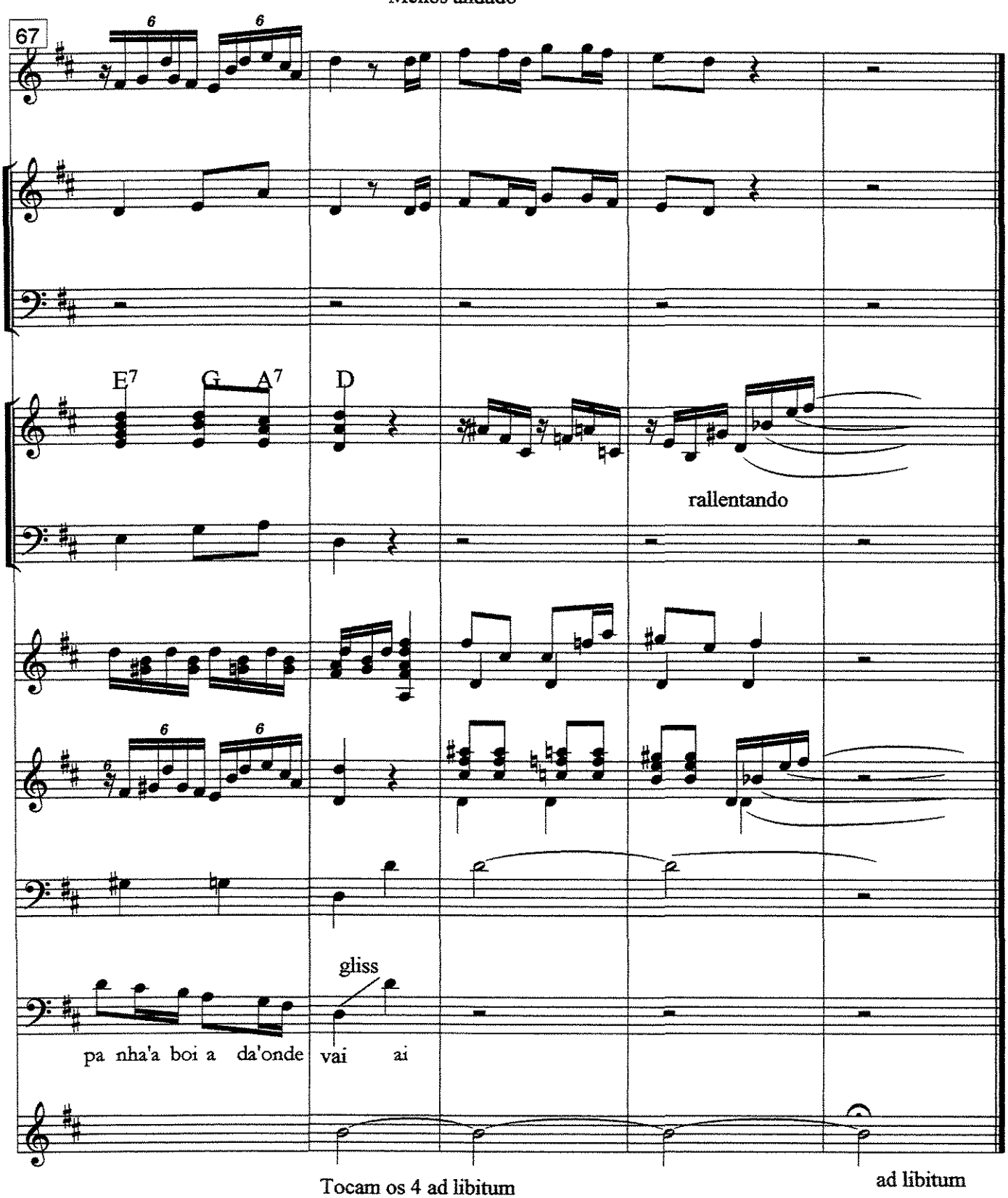

43
solo cantabile
Em B7 Em A7
cll
pres teshá chuva'a ca ir


48
3
1
é por


53
is so que'o som dos ber - ran - tes en ter nece en can ta'e a trai é uma
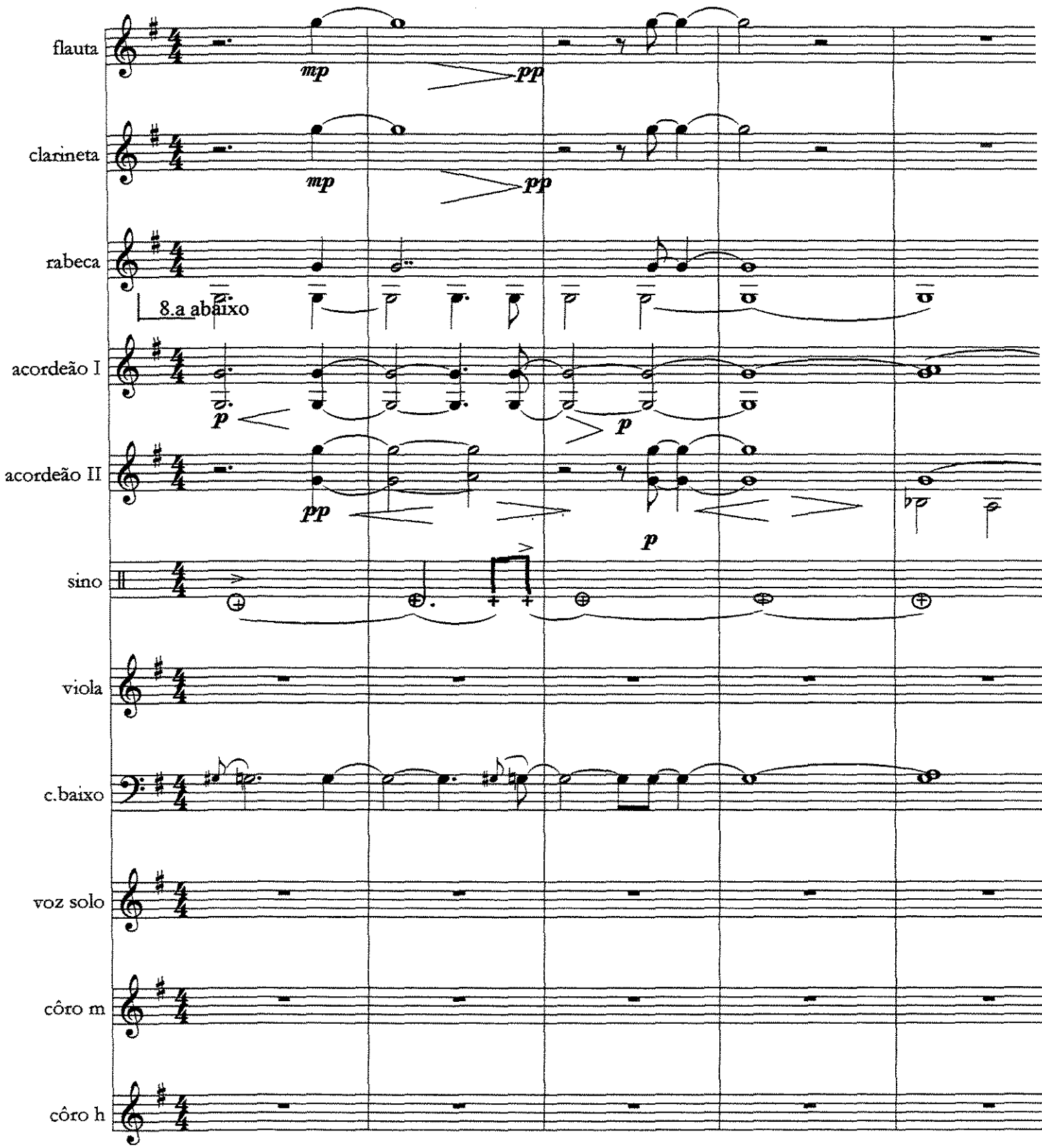

57
6
G
A
G
A
voz nos rin cões ma is dis tantes que'acom panha a boia da'onde vai é por is so que'o som dos
somente um
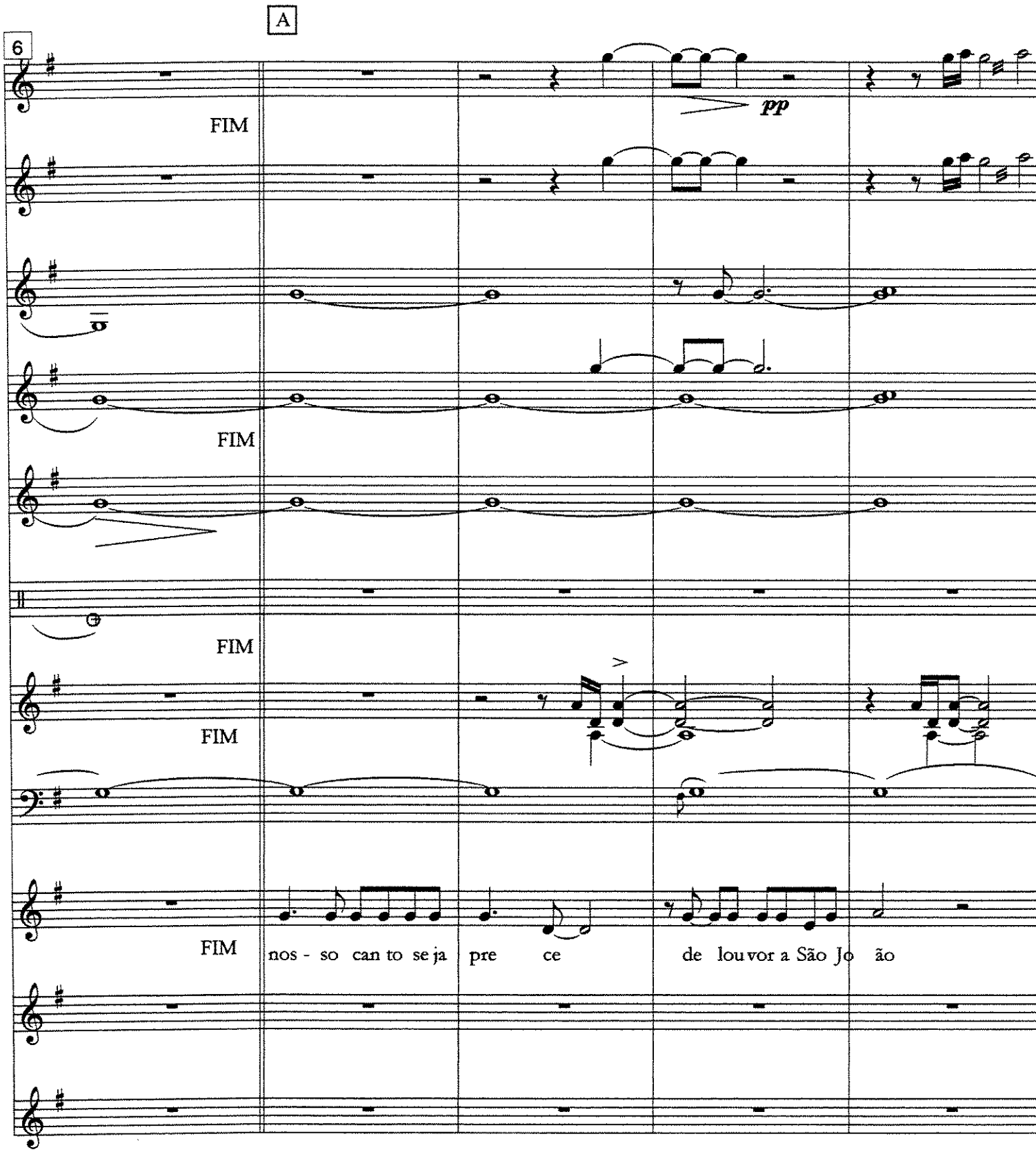

62
F♯m
Bm
Am
D7
G
Em
E7
D
B♭dim
sim
ber rantes en ter ne ce'en can ta'e a trai é uma voz nos rincões mais distan tes que'acom
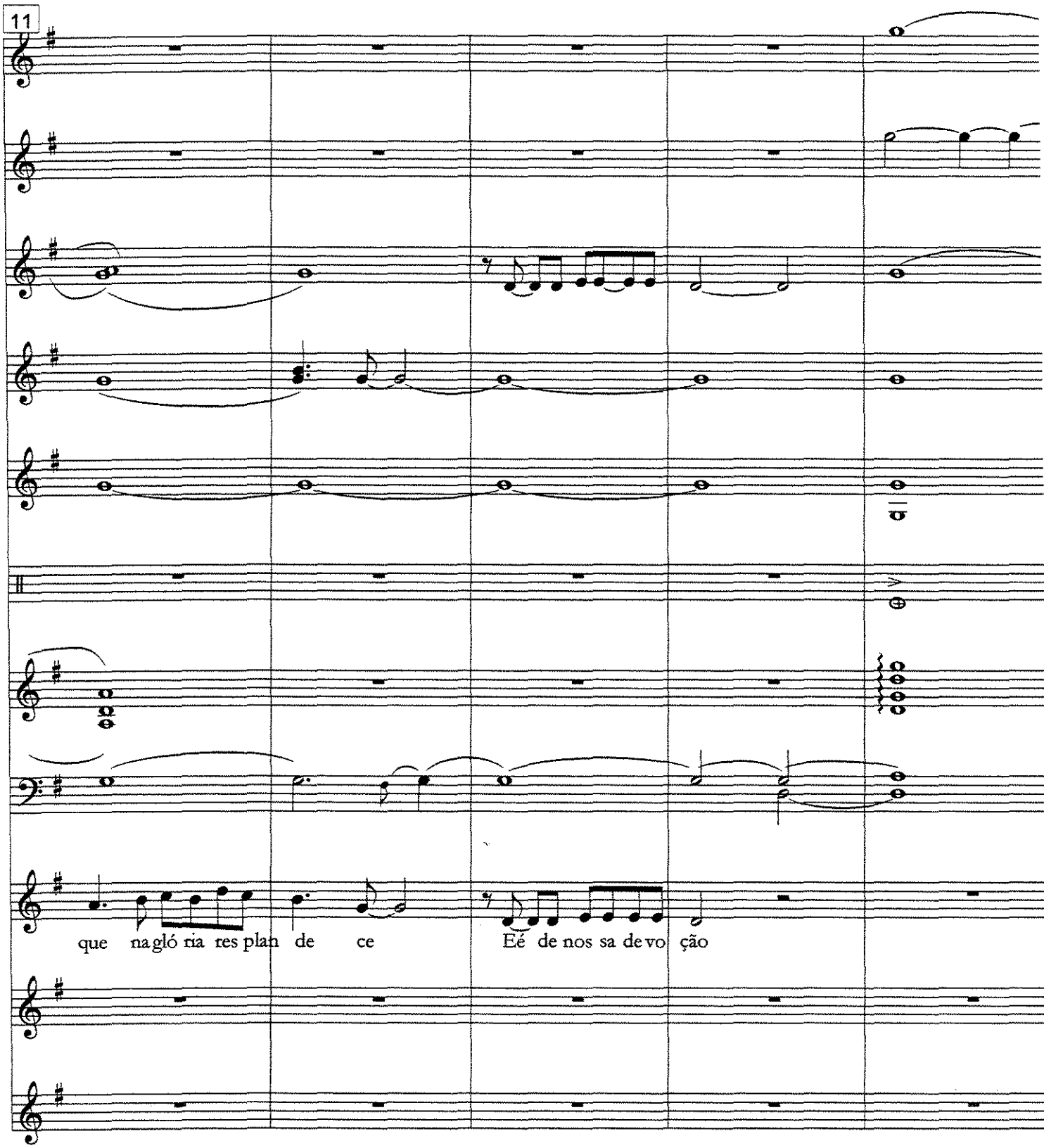

Menos andado
67
E7
G
A7
D
rallentando
gliss
pa nha'a boi a da'onde vai ai
Tocam os 4 ad libitum
ad libitum
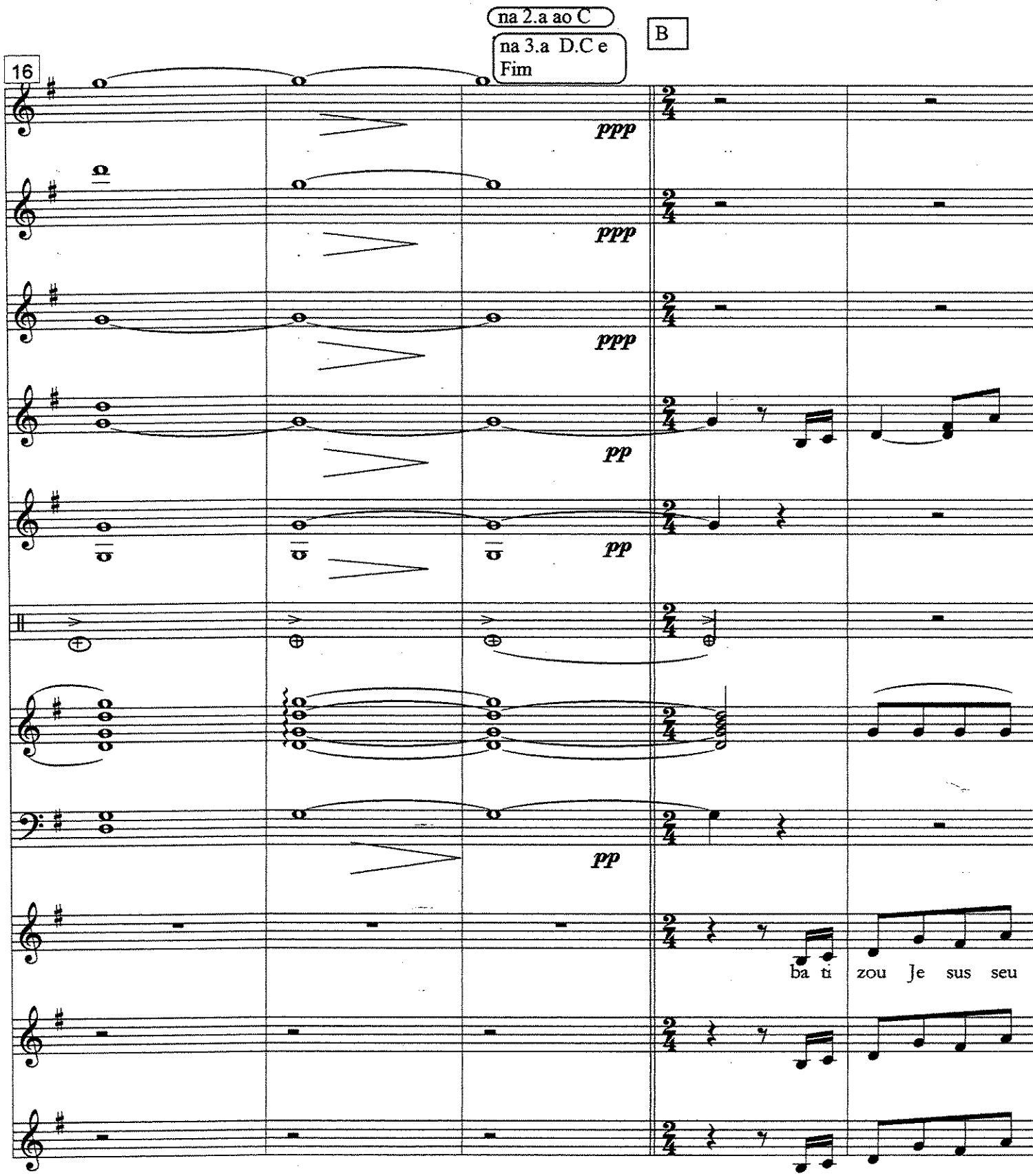
SALVE SÃO JOÃO
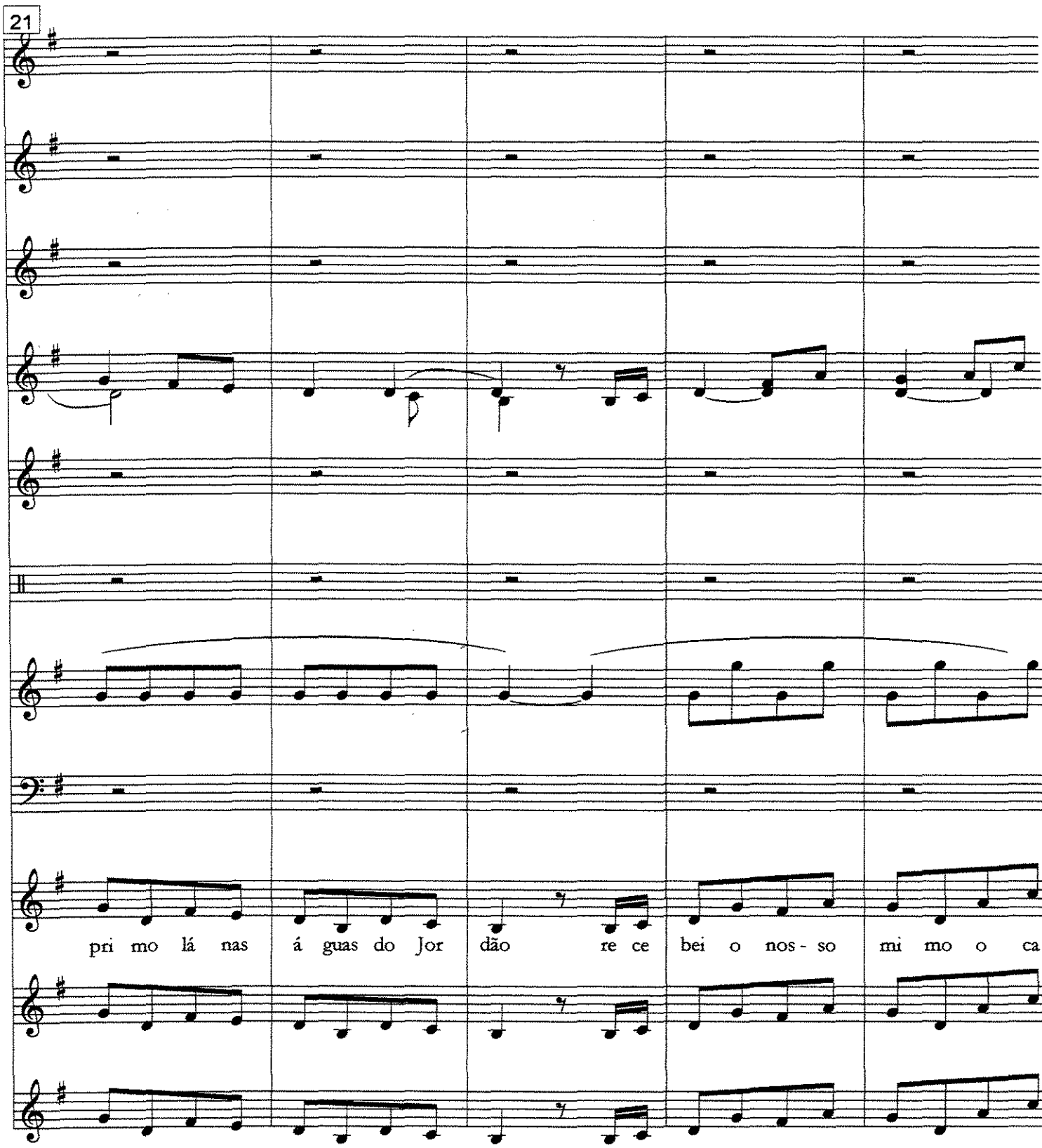
Forma: DC A B A C DC A DC
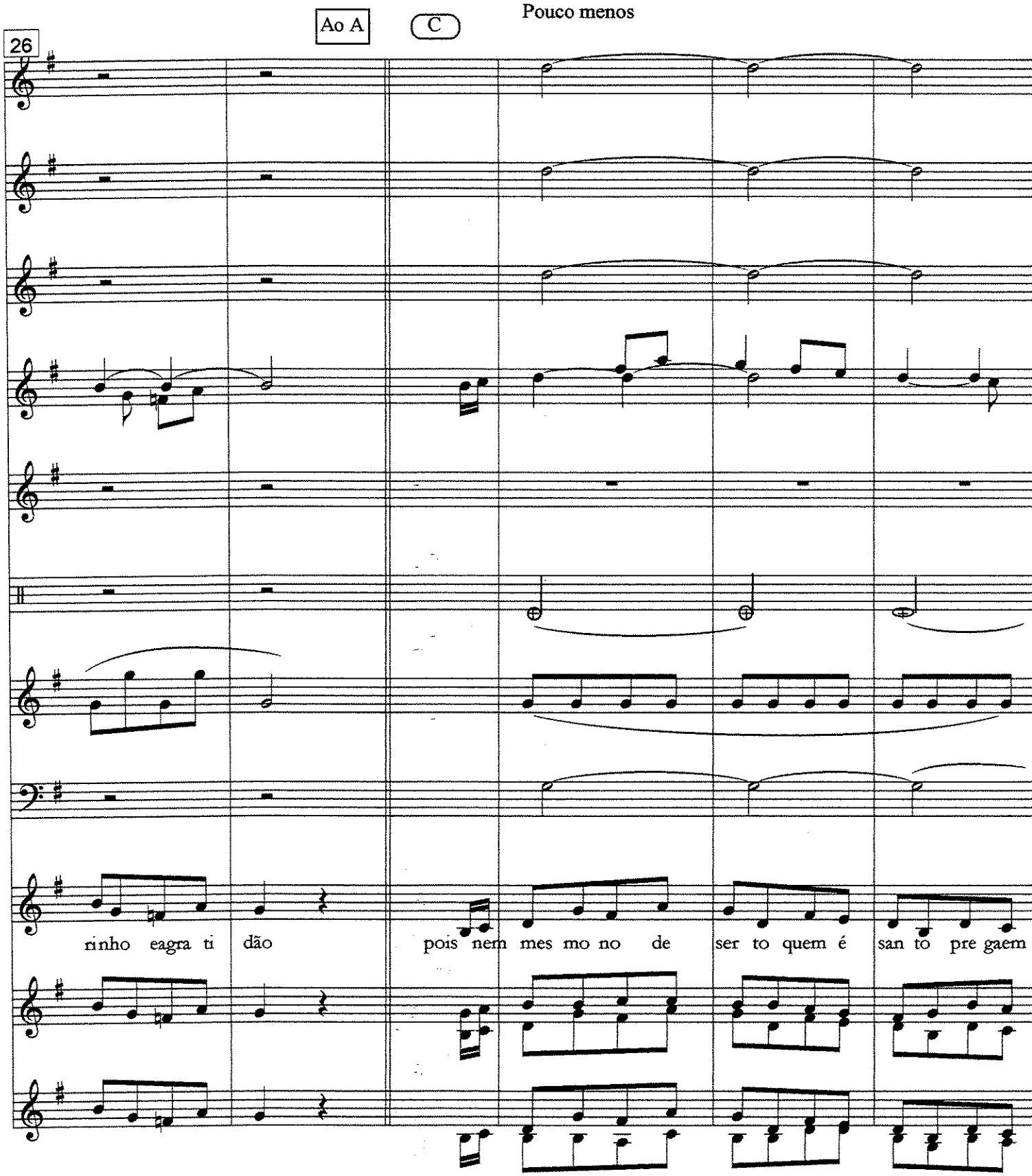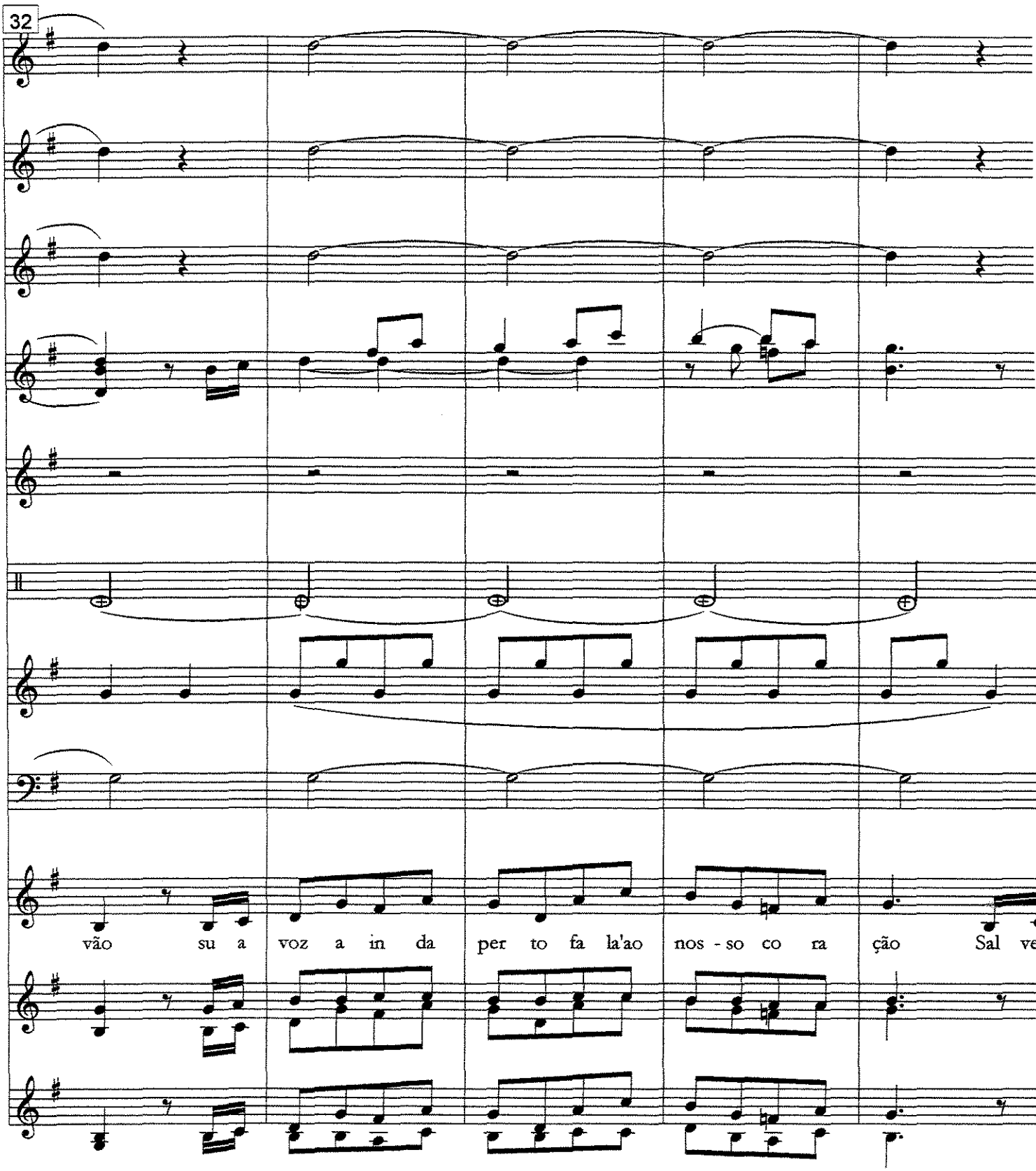



A
6
pp
FIM
FIM
FIM
FIM
FIM
nos - so can to se ja pre ce de lou vor a São Jo ão
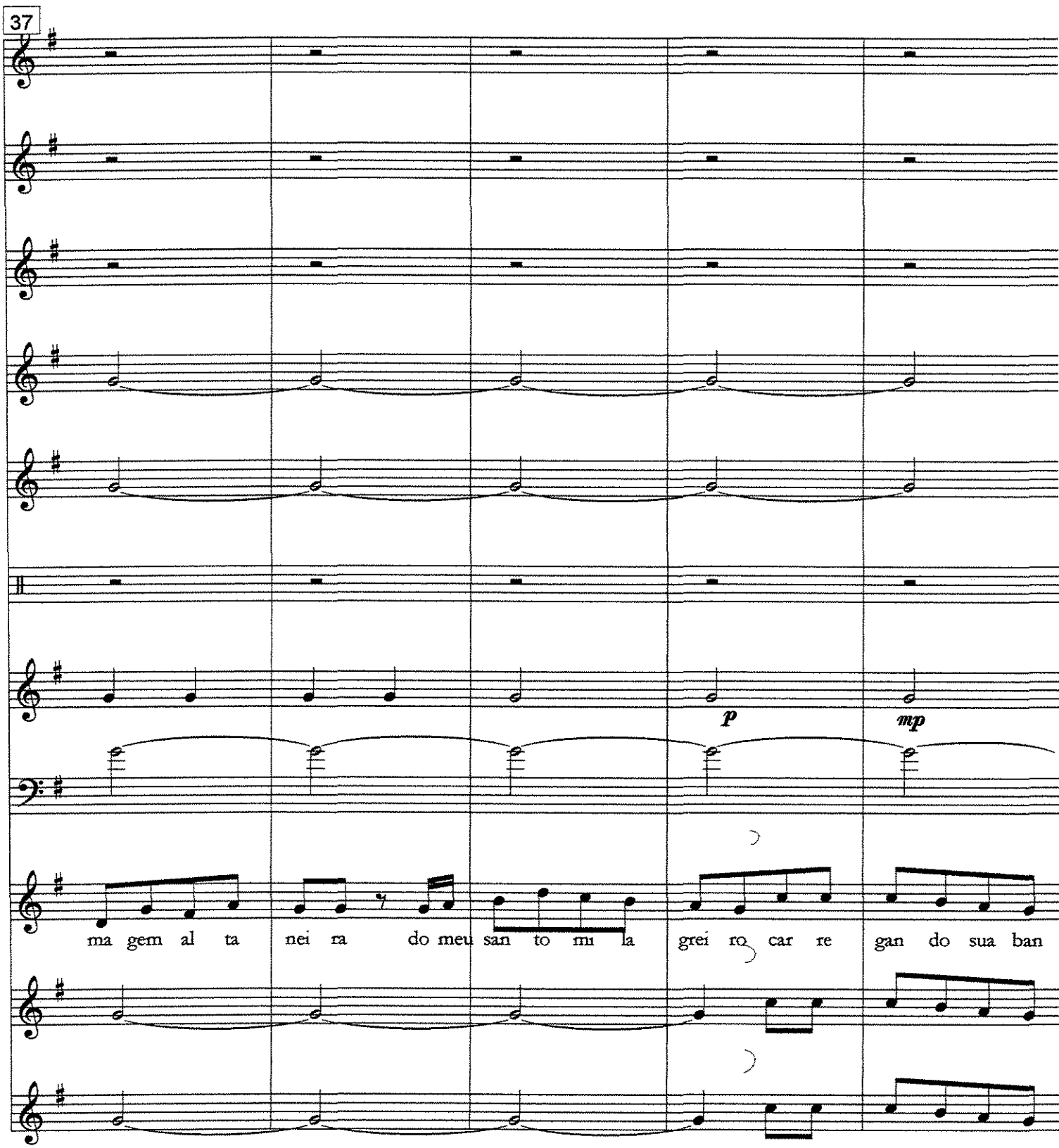

11
que na gló ria res plan de ce
Eé de nos sa de vo ção
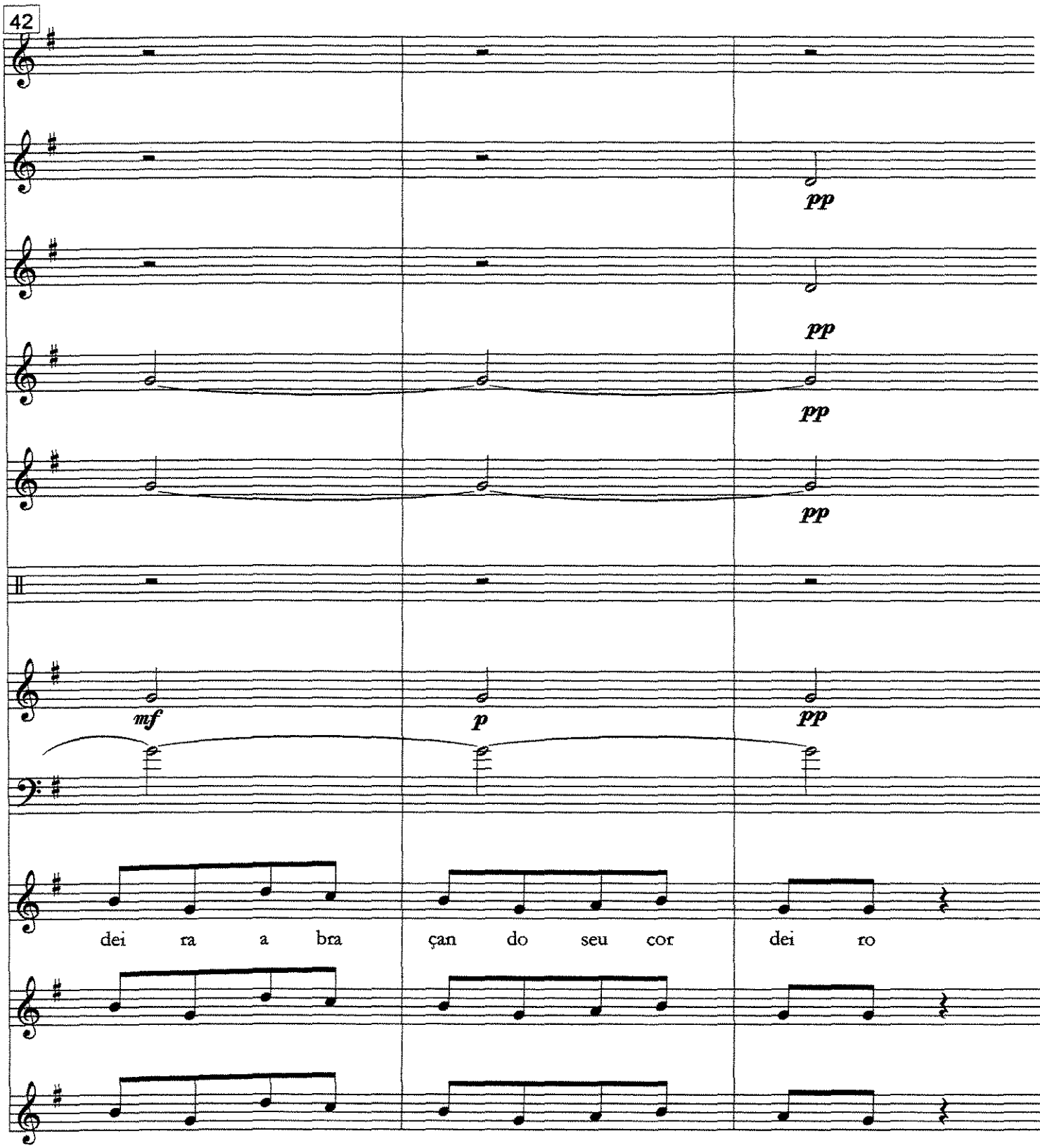

na 2.a ao C
na 3.a D.C e Fim
B
16
ppp
ppp
ppp
pp
pp
pp
ba ti zou Je sus seu


21
pri mo lá nas á guas do Jor dão re ce bei o nos - so mi mo o ca


Ao A
C
Pouco menos
26
rinho eagra ti dão
pois nem mes mo no de
ser to quem é san to pre gaem


32
vão su a voz a in da per to fa la'ao nos - so co ra ção Sal


37
p
mp
ma gem al ta nei ra do meu san to mu la grei ro car re gan do sua ban
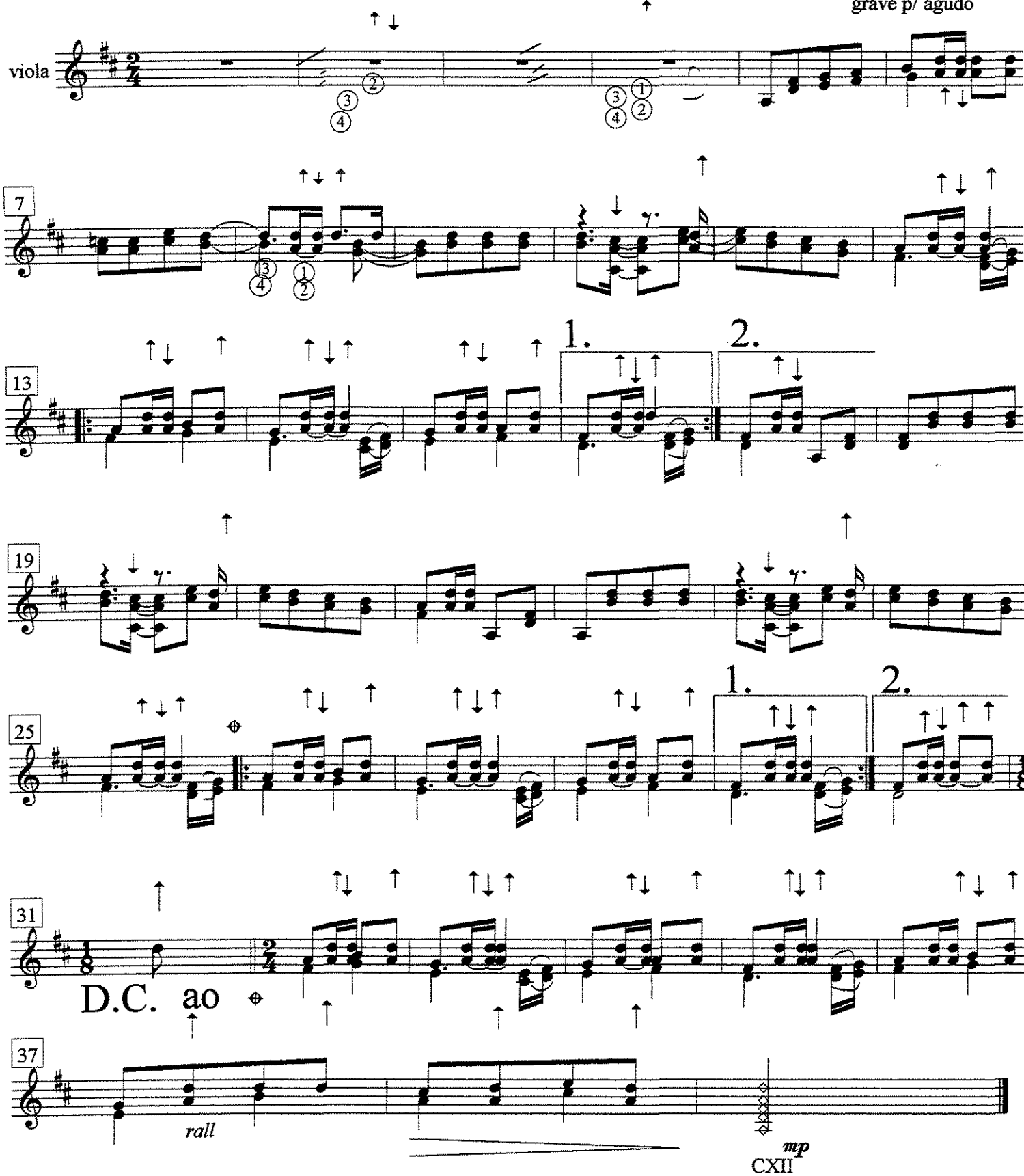

42
pp
pp
pp
pp
mf
p
pp
dei ra a bra
çan do seu cor
dei ro

CURURU PRÁ SÃO JOÃO

↓ polegar p/cima
agudo p/ grave

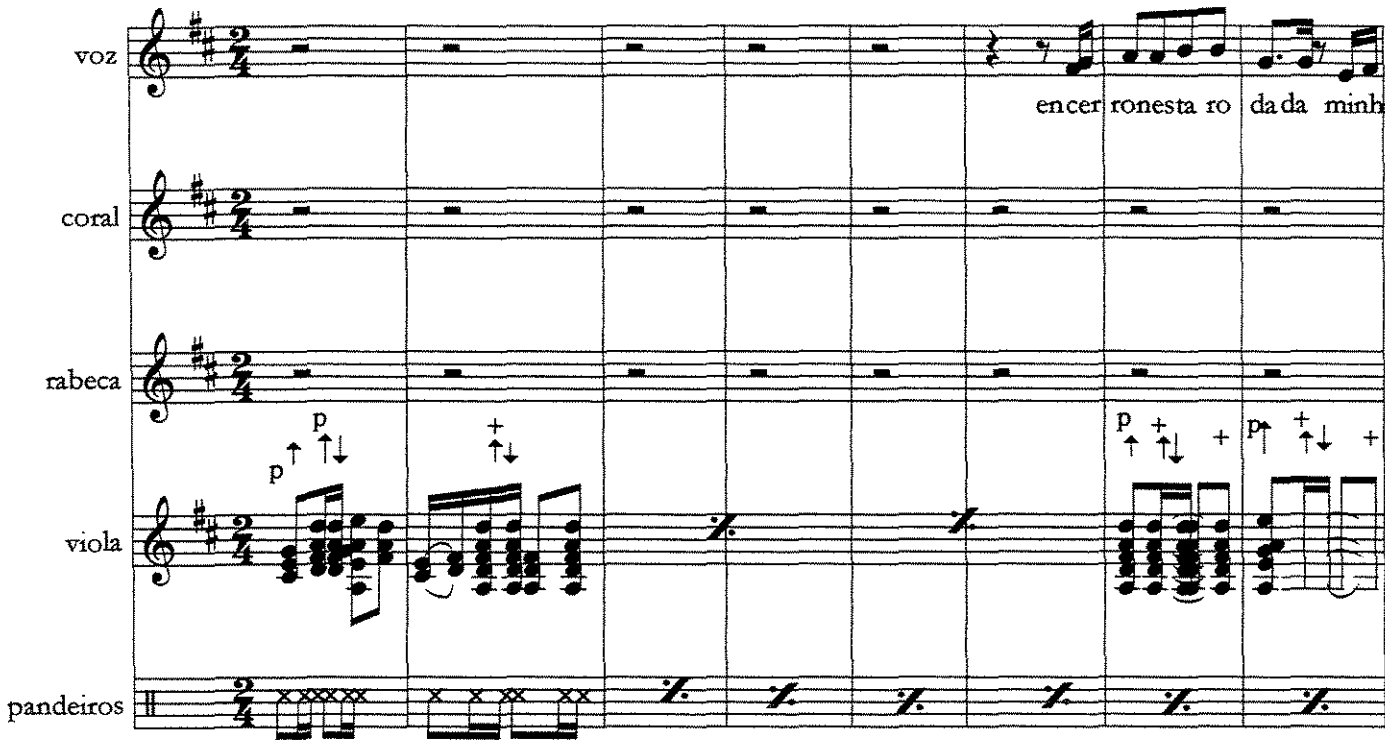
↑ poleg. p/baixo
grave p/ agudo
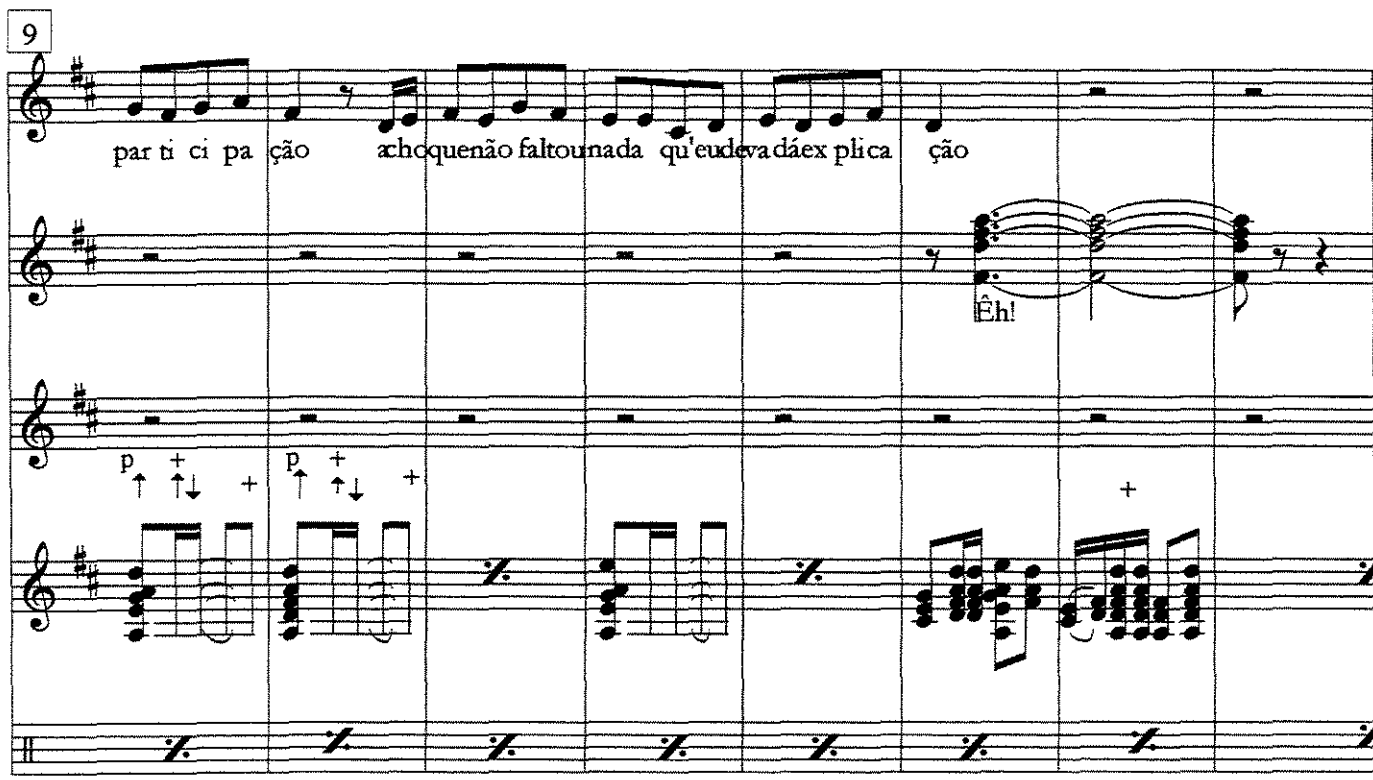
viola solo
tocar só com o polegar (p/ cima e p/ baixo)
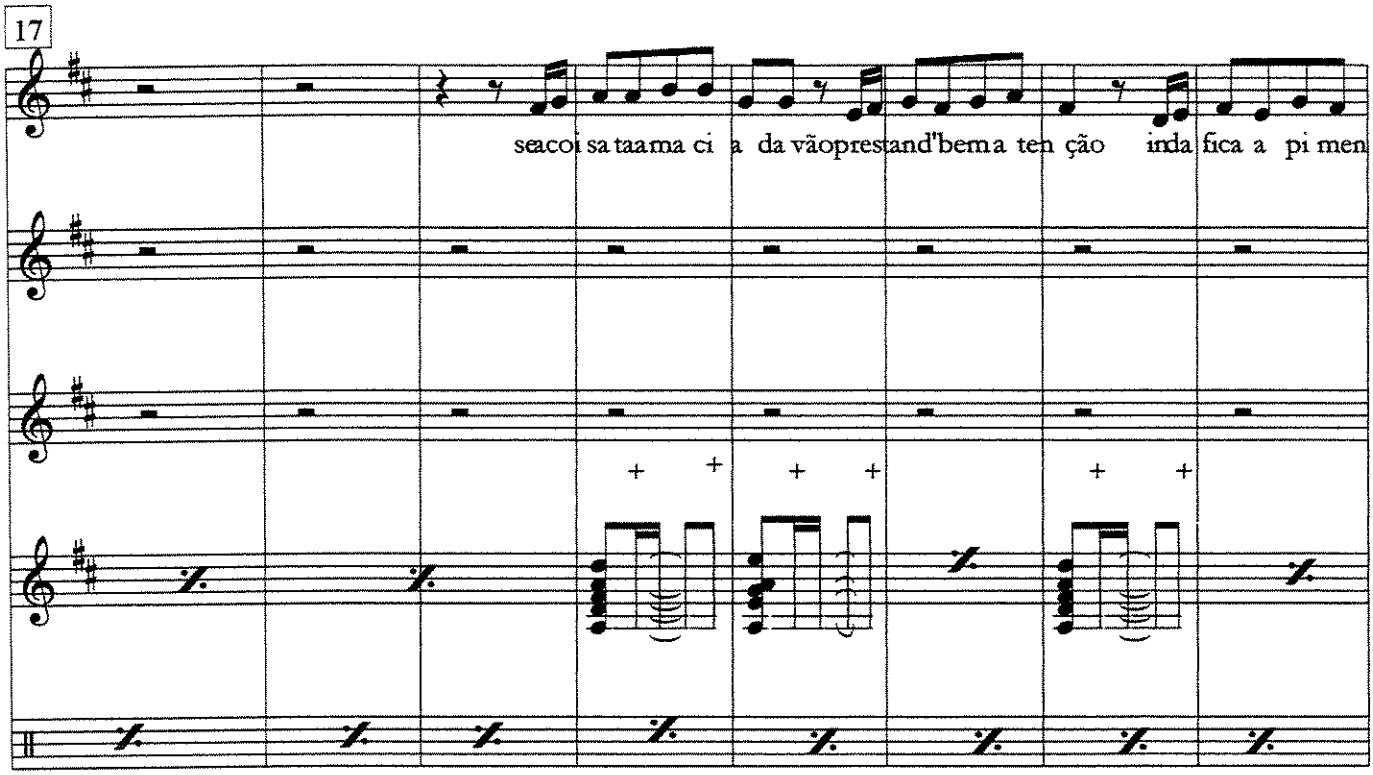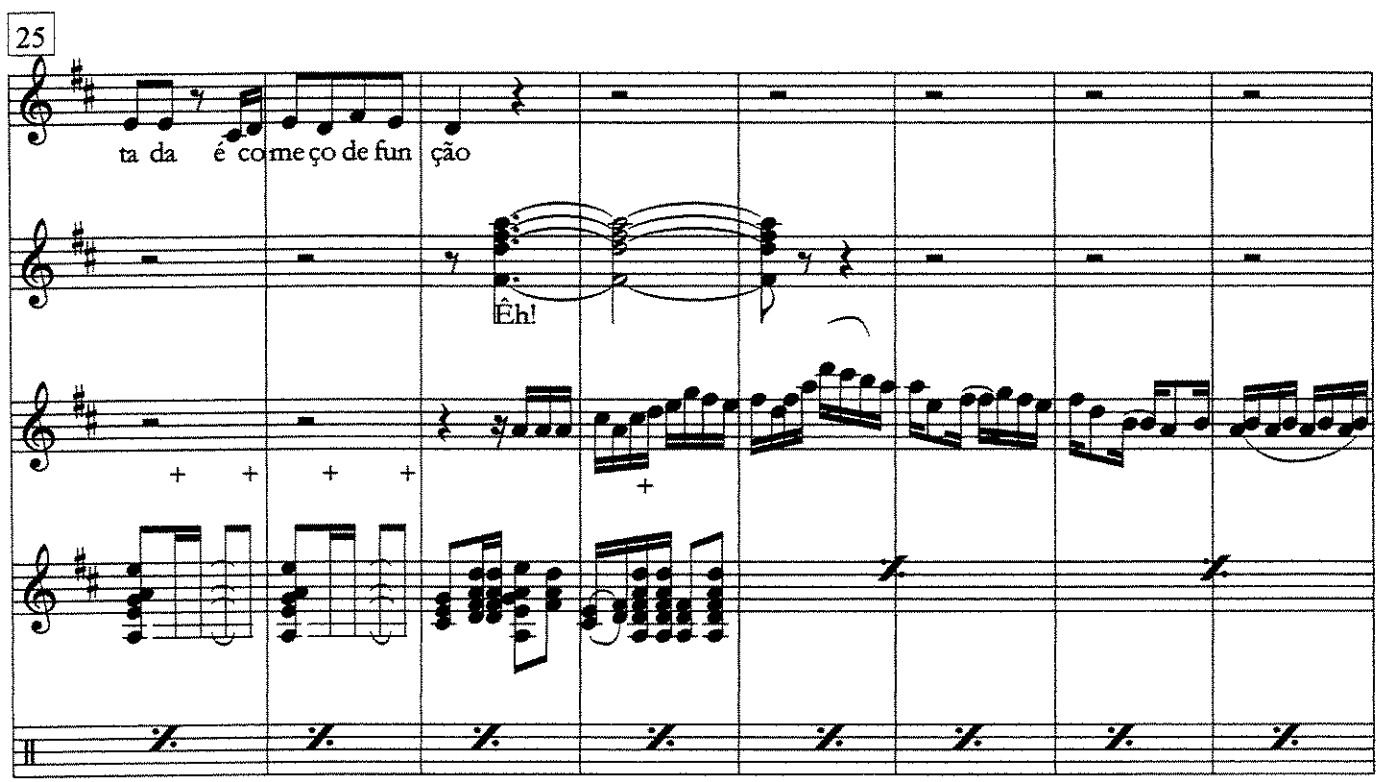


CURURU DITO CRESPO
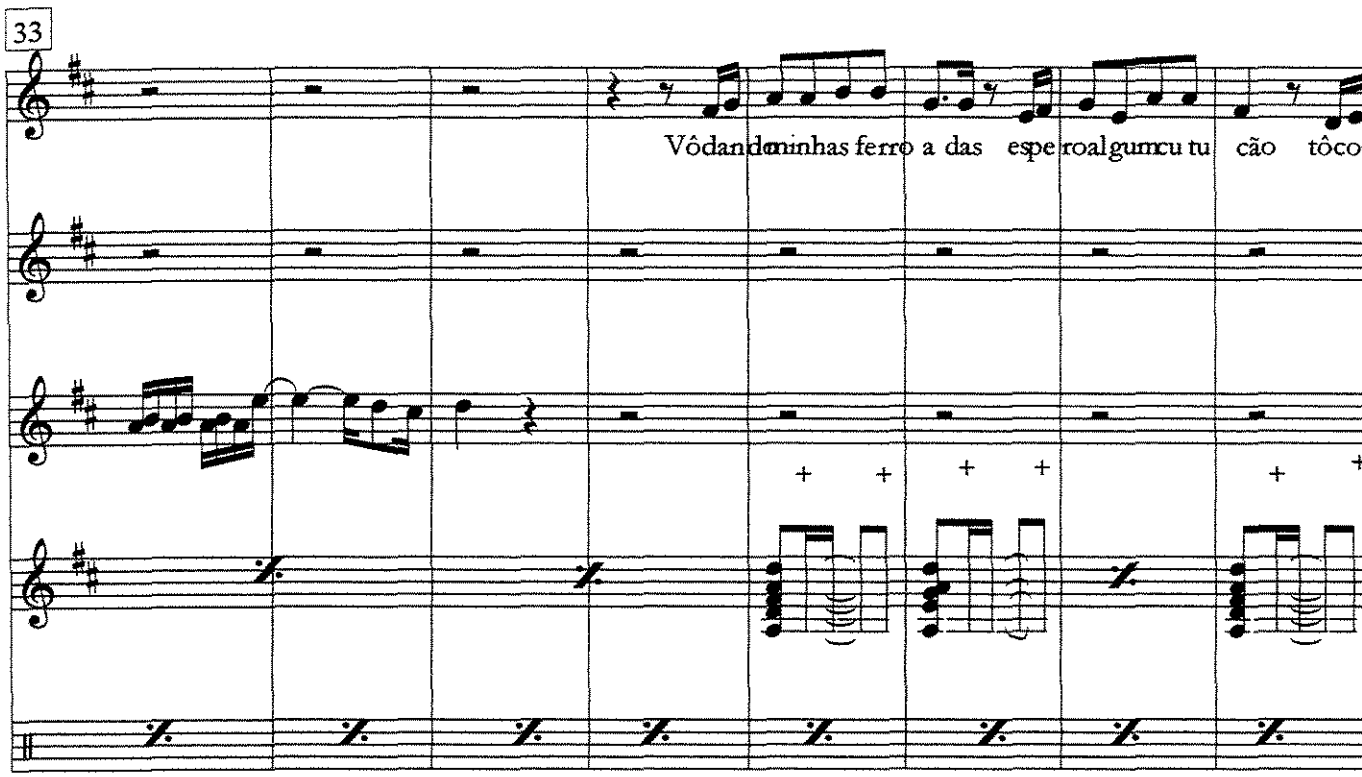
+ matada
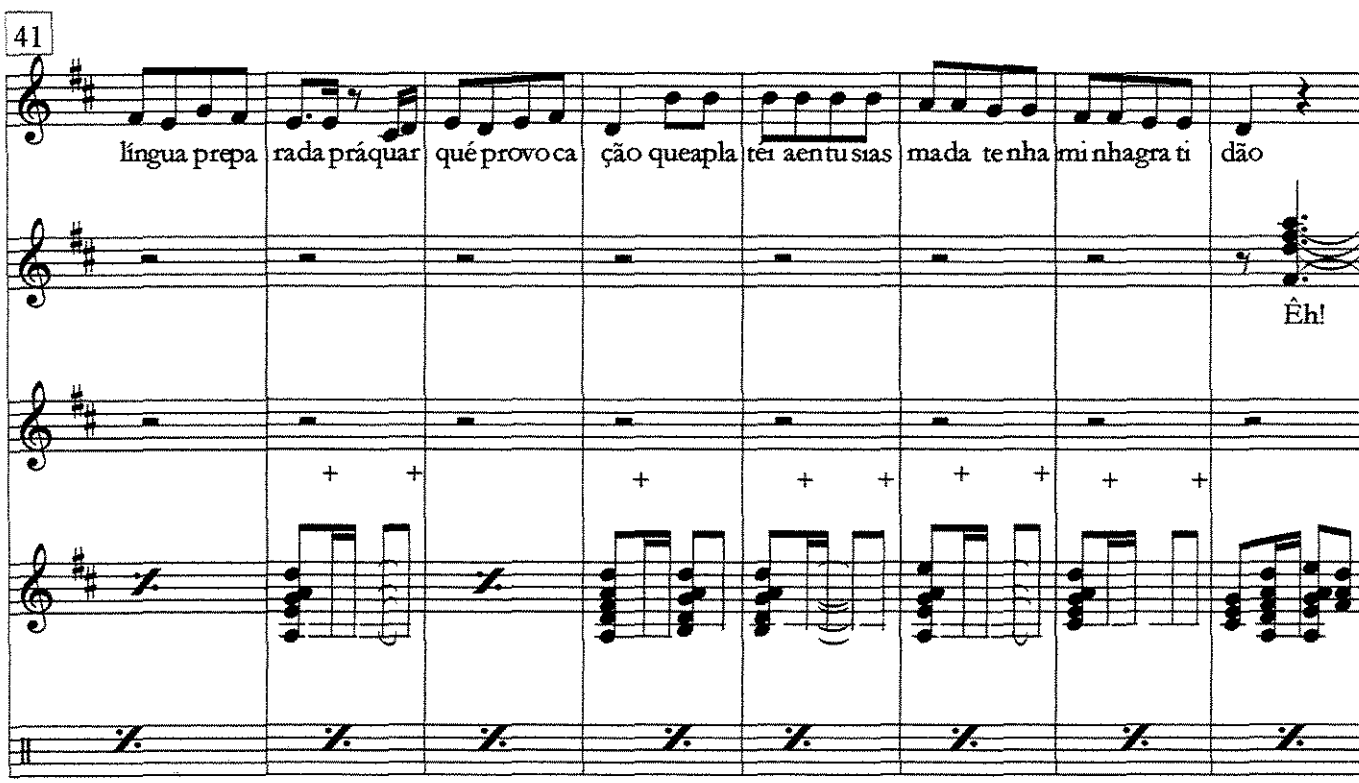


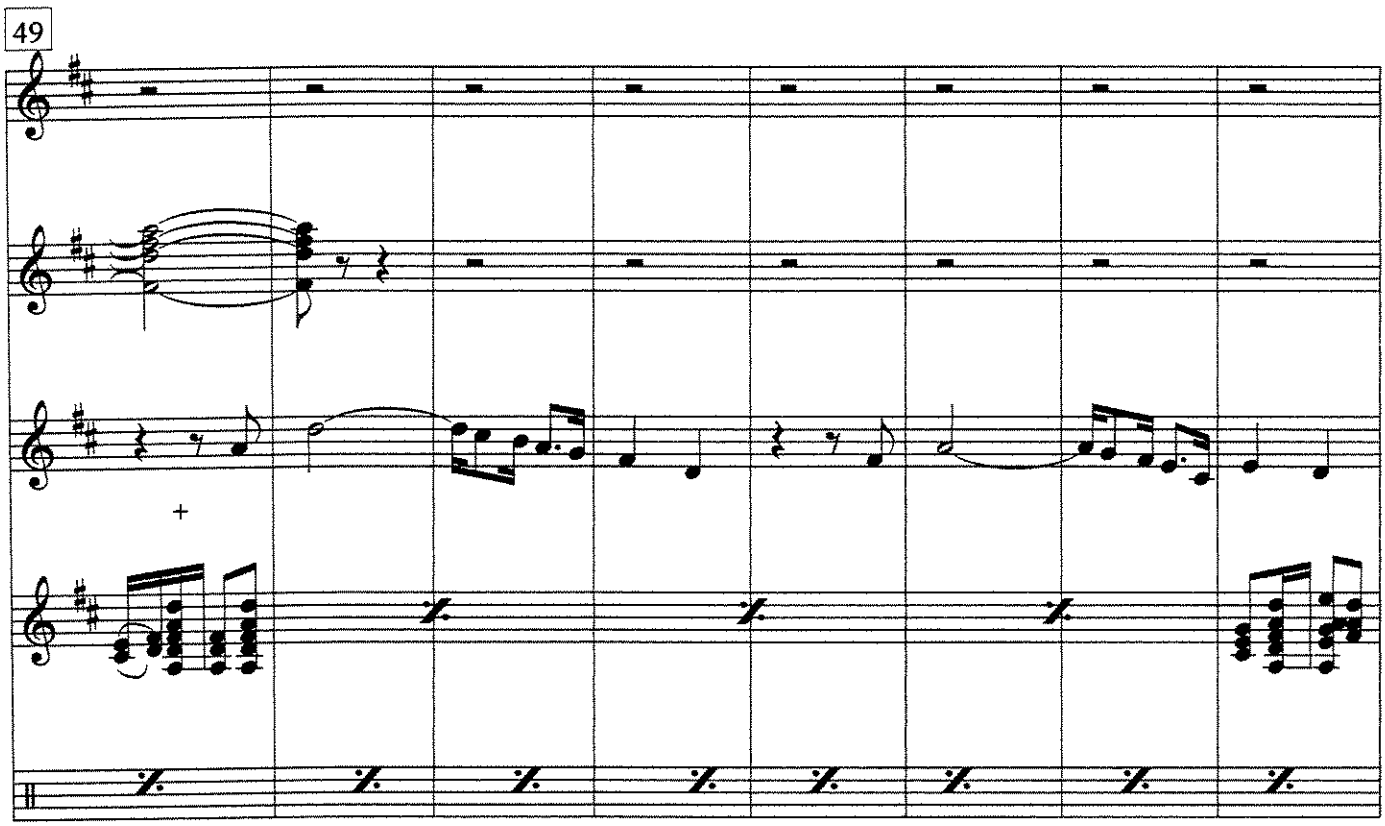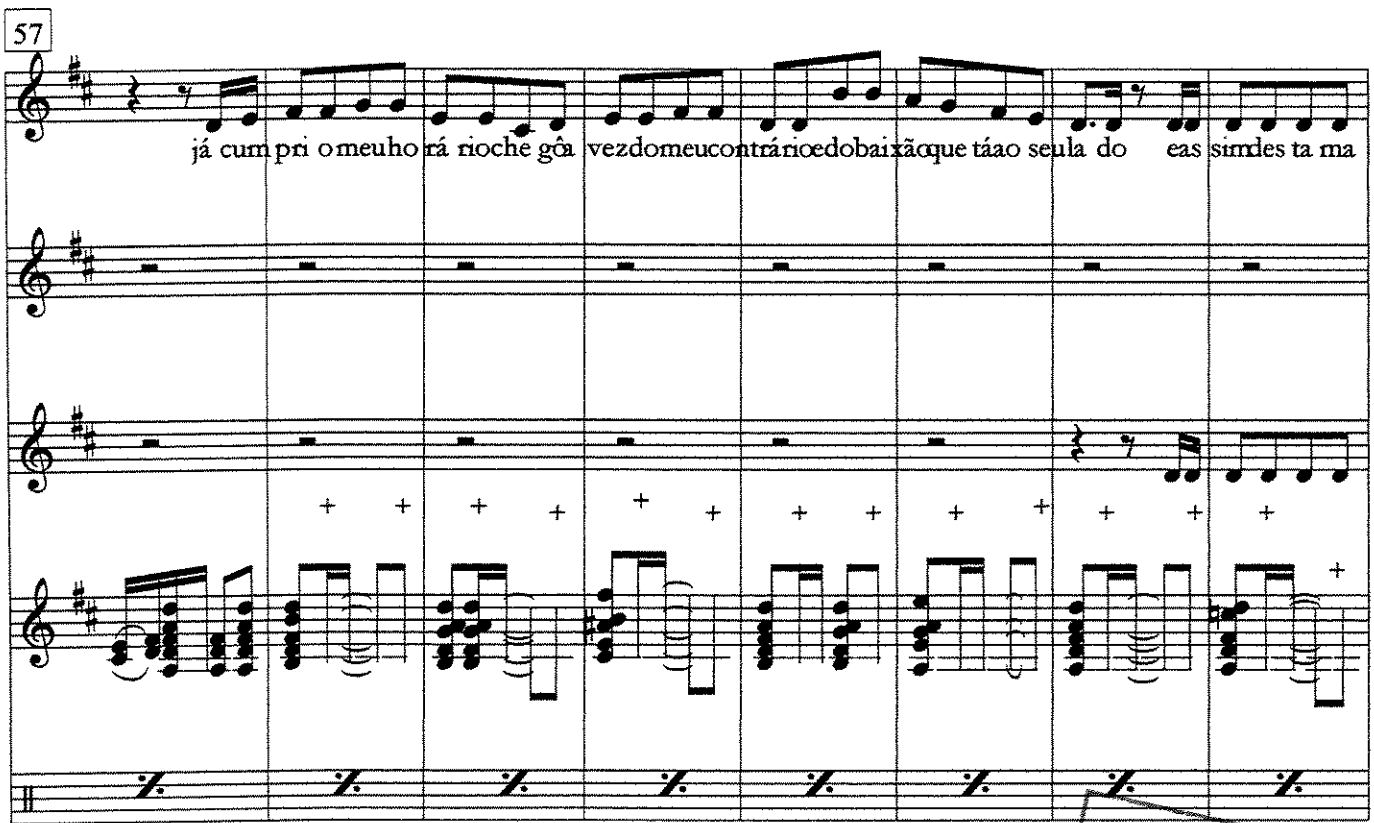



17
seacoi sa taama ci a da vãoprestand'bema ten ção inda fica a pi men


25
ta da é co me ço de fun ção
Êh!
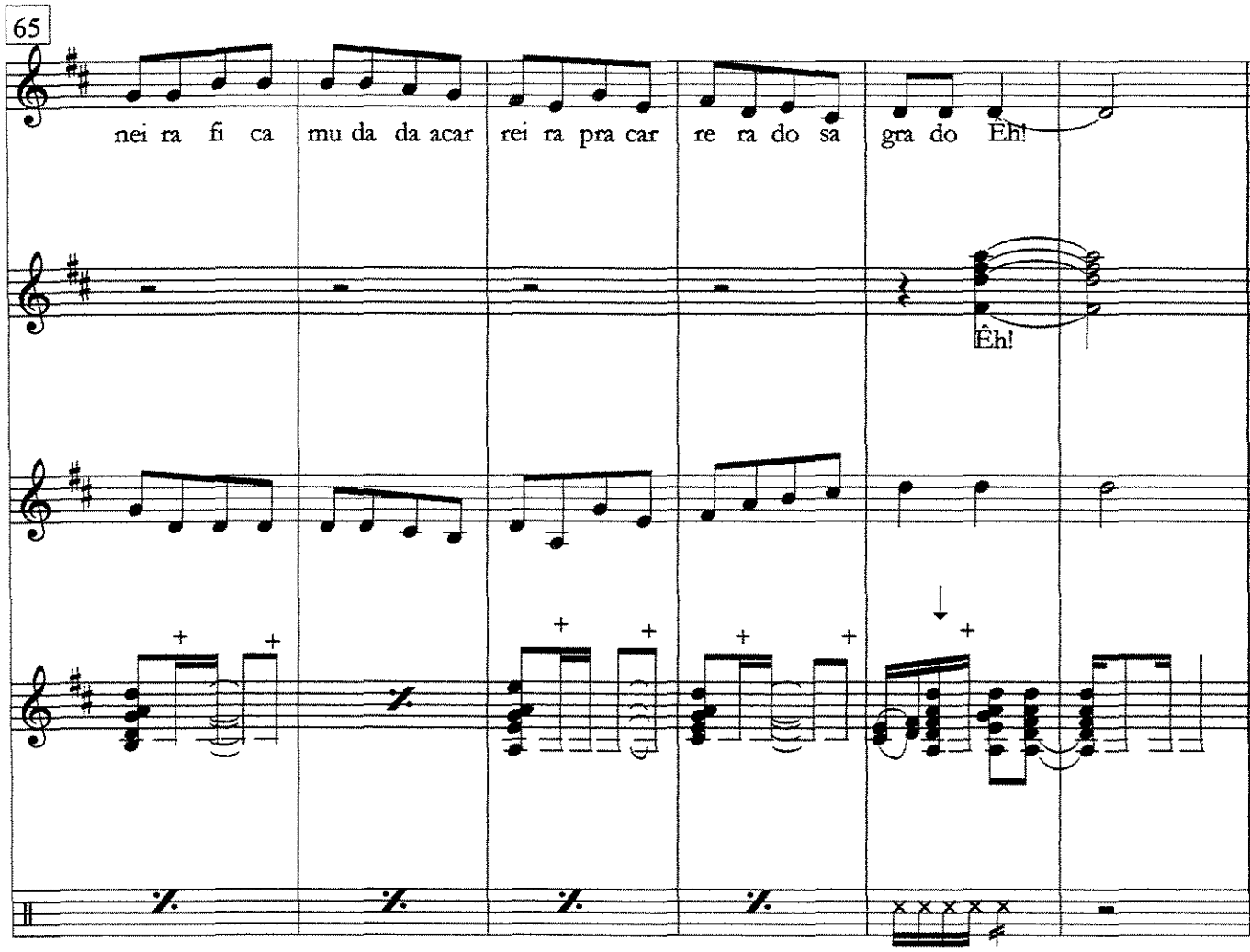

33
Vôdandominhas ferro a das espe roalgumcu tu cão tôcoa


41
língua prepa rada práquar qué provoca ção queapla tei aentusias mada tenha minhagra ti dão
Êh!





UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE


65
nei ra fi ca mu da da acar rei ra pra car re ra do sa gra do Êh!
Êh!
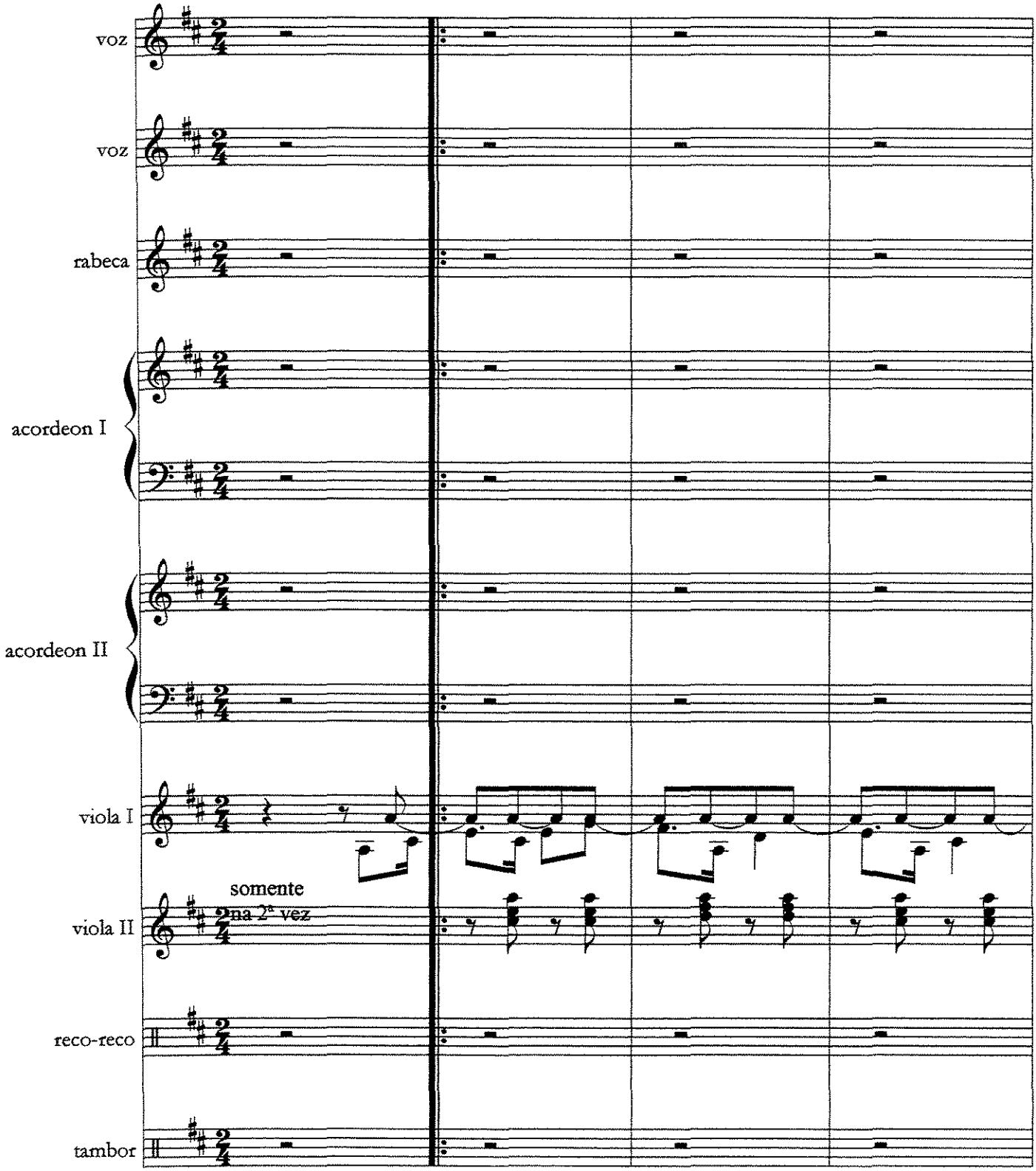
CURURU ZÉ CURUJA
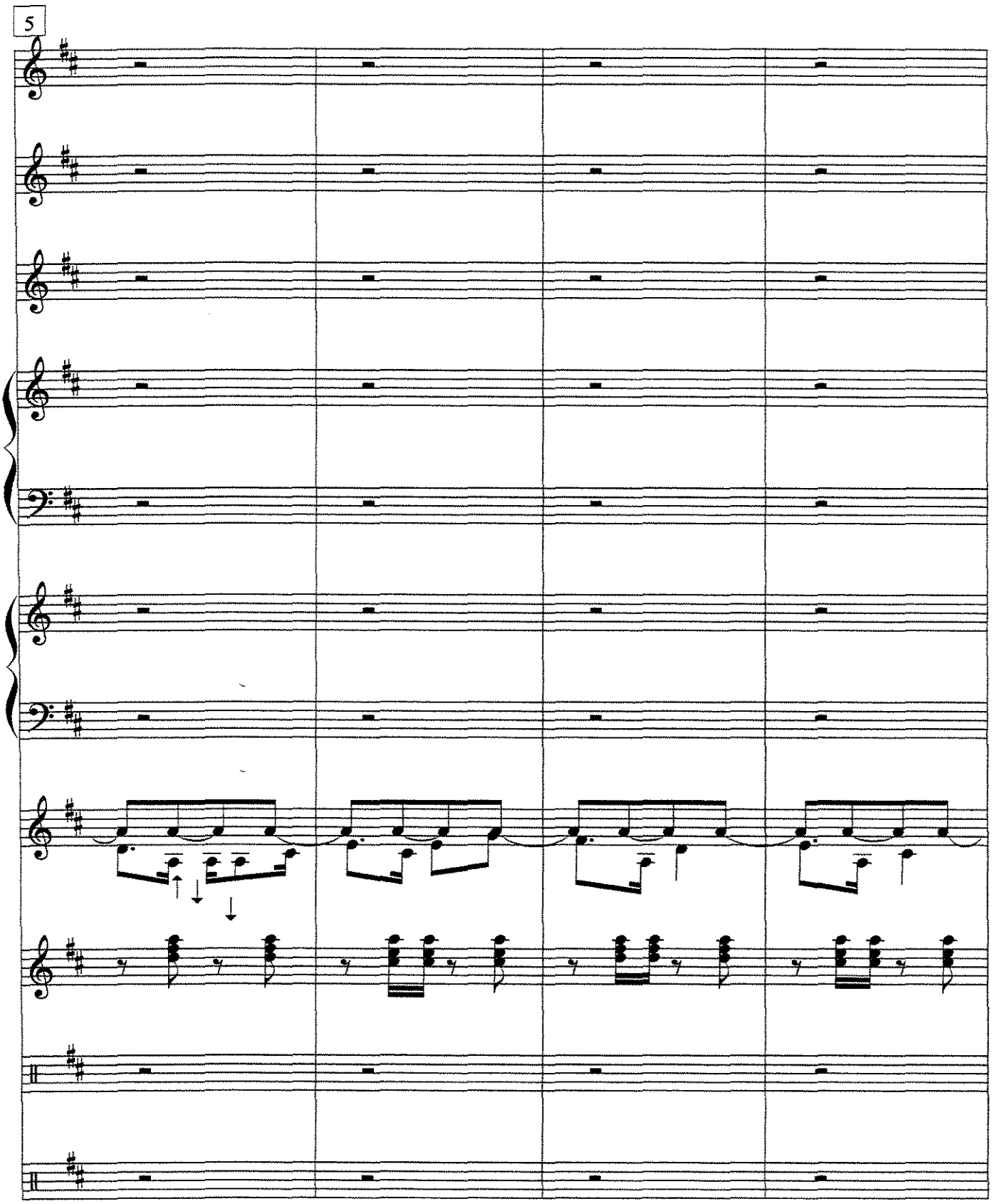
↓ polegar p/ baixo
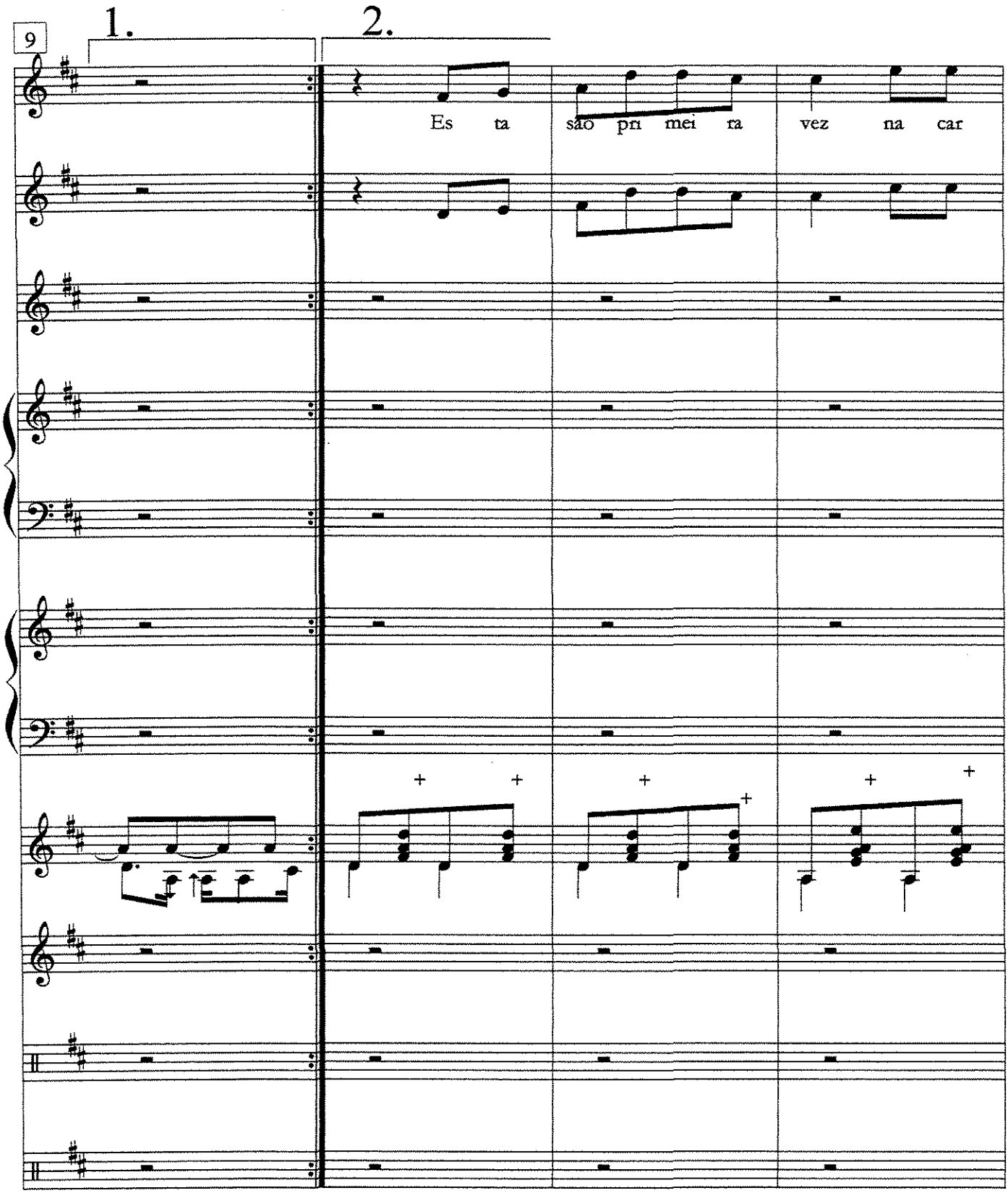
↑ polegar p/ cima
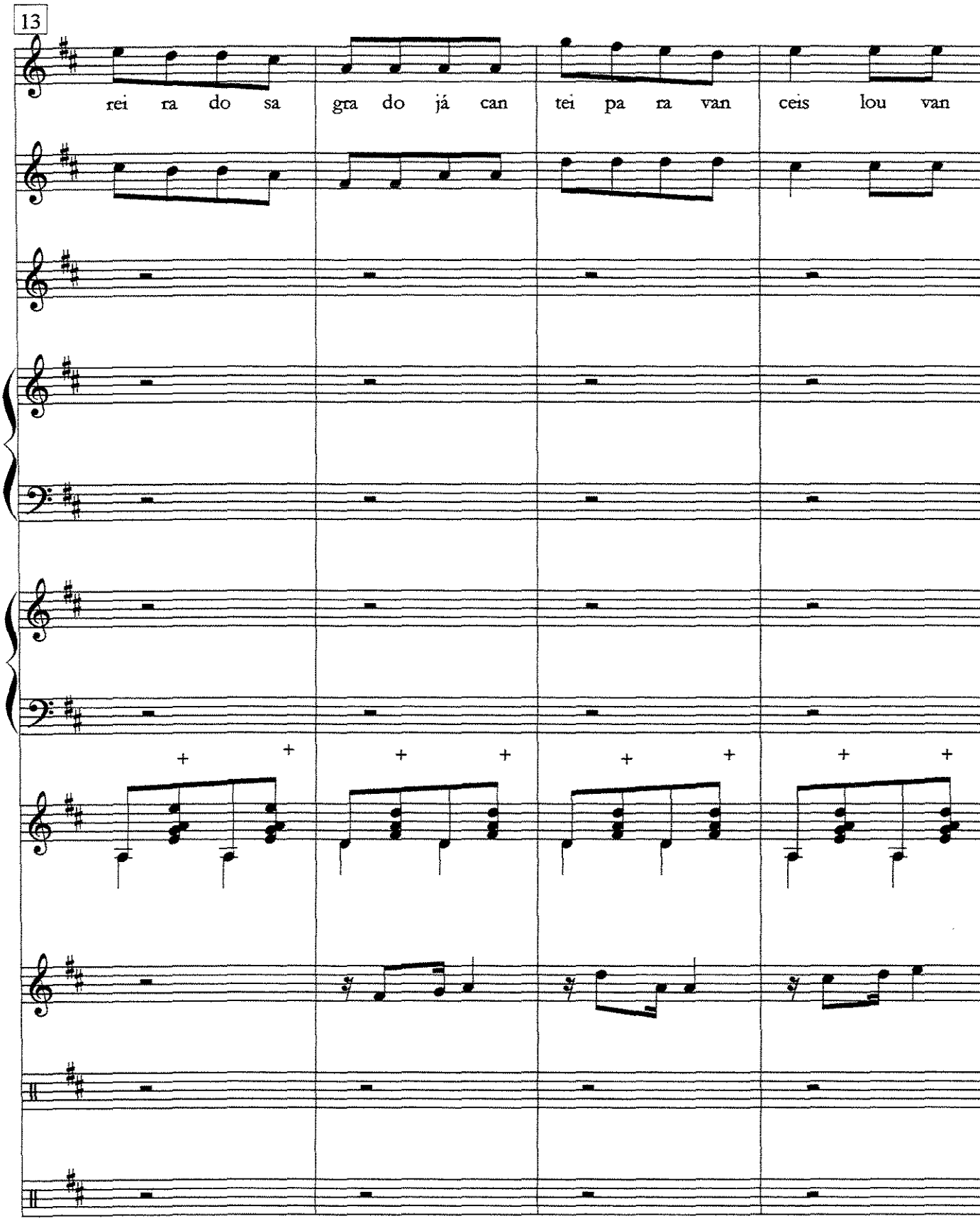
\+ matada
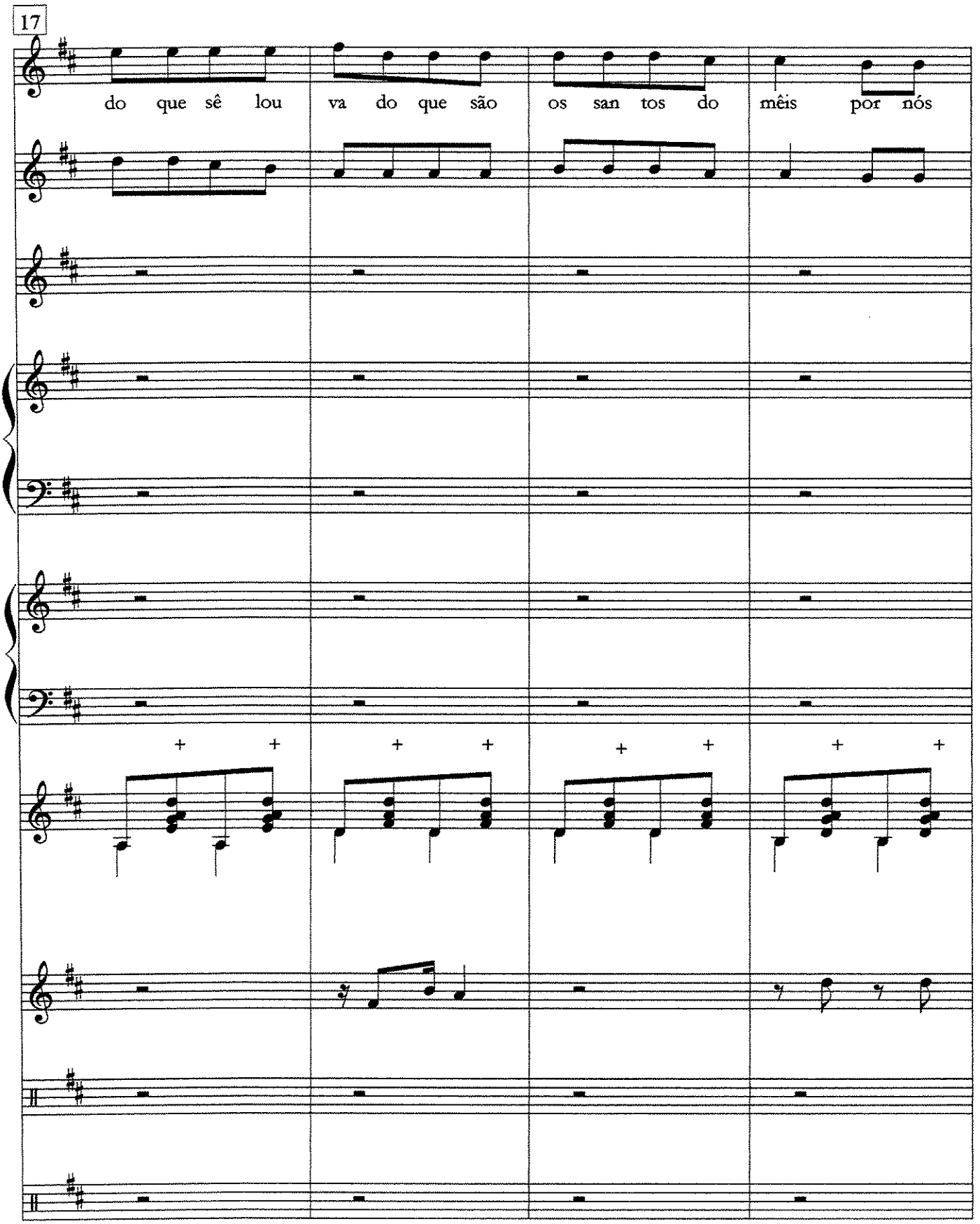
2ª voz com volume consideravelmente menor
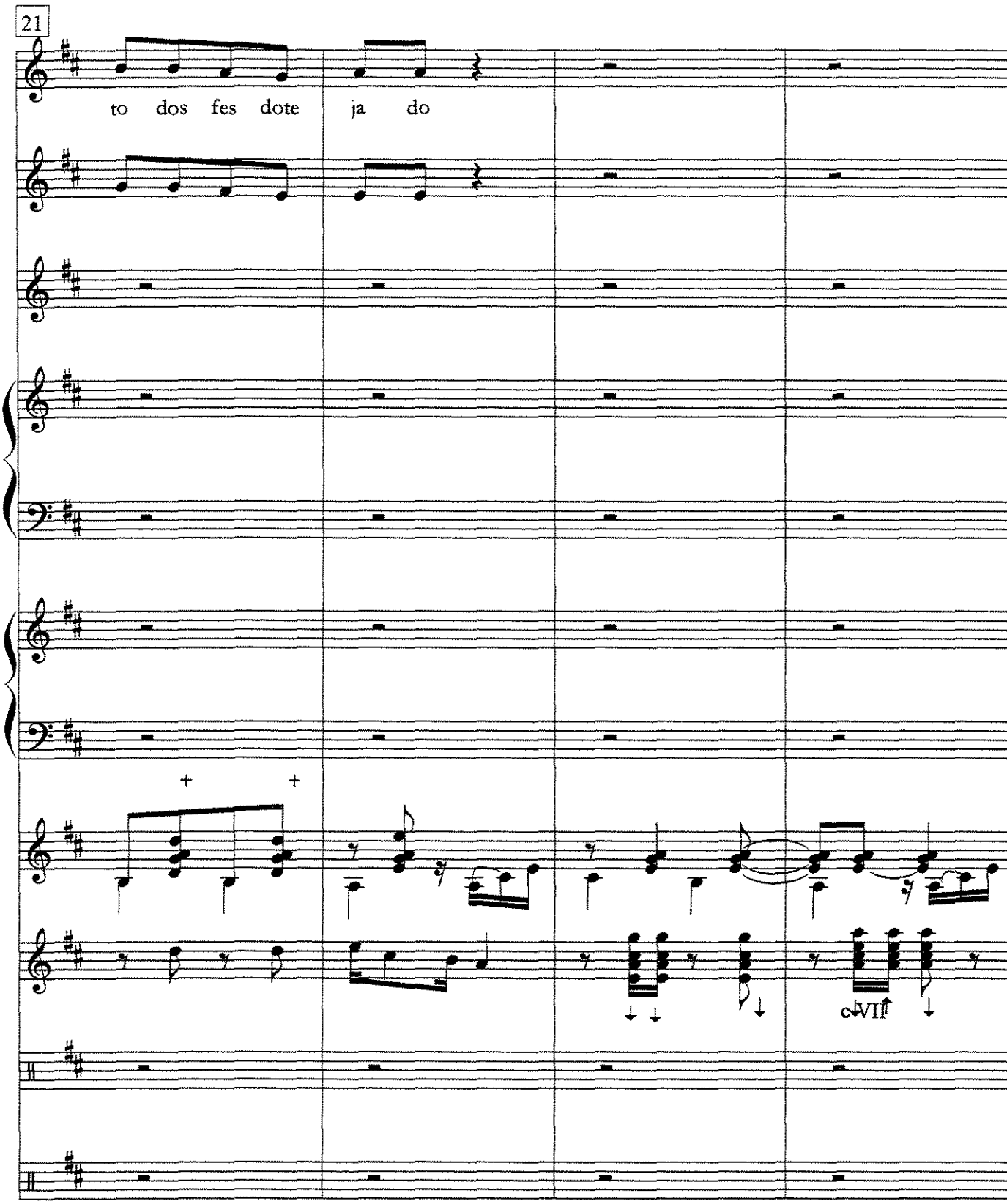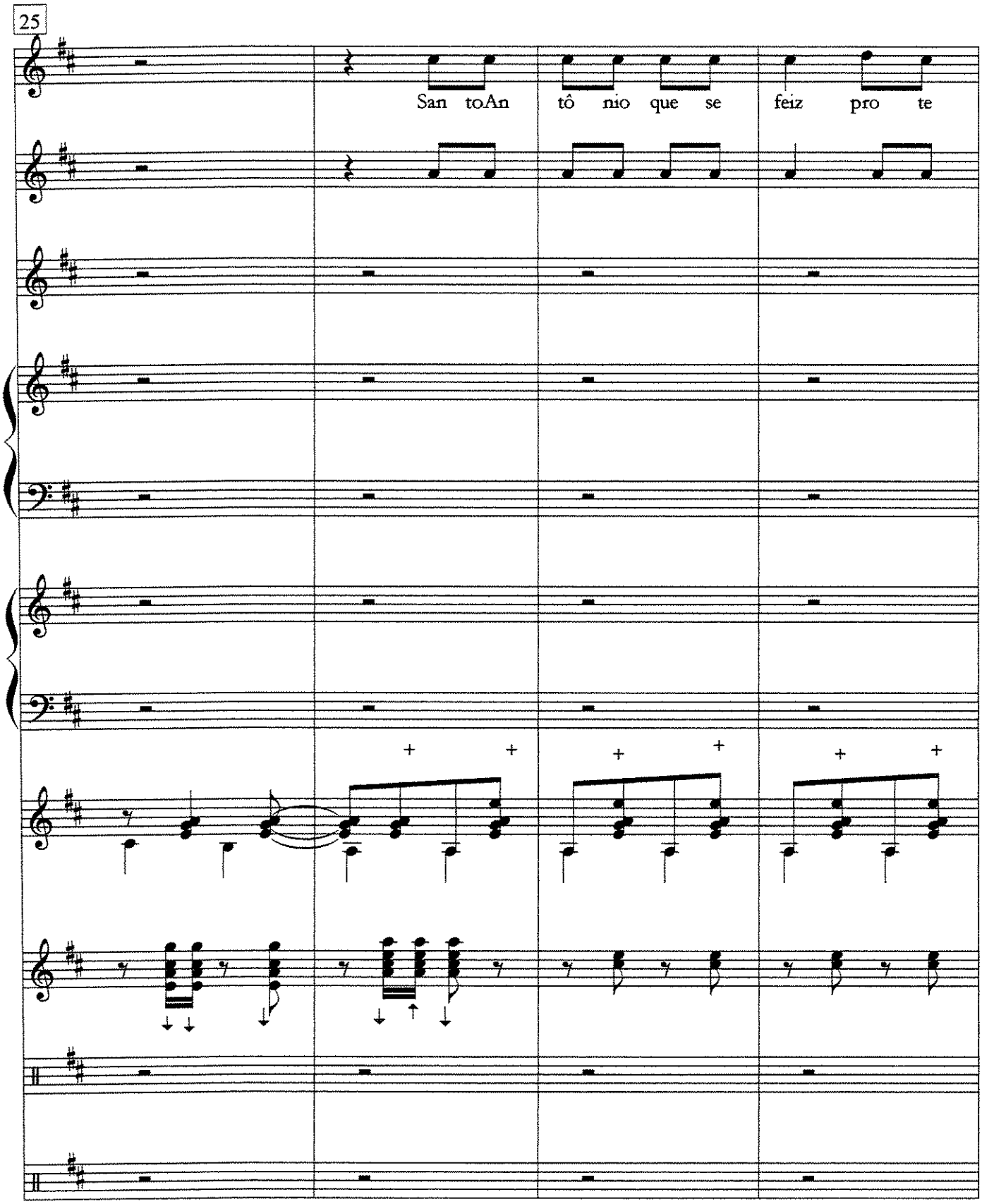



5
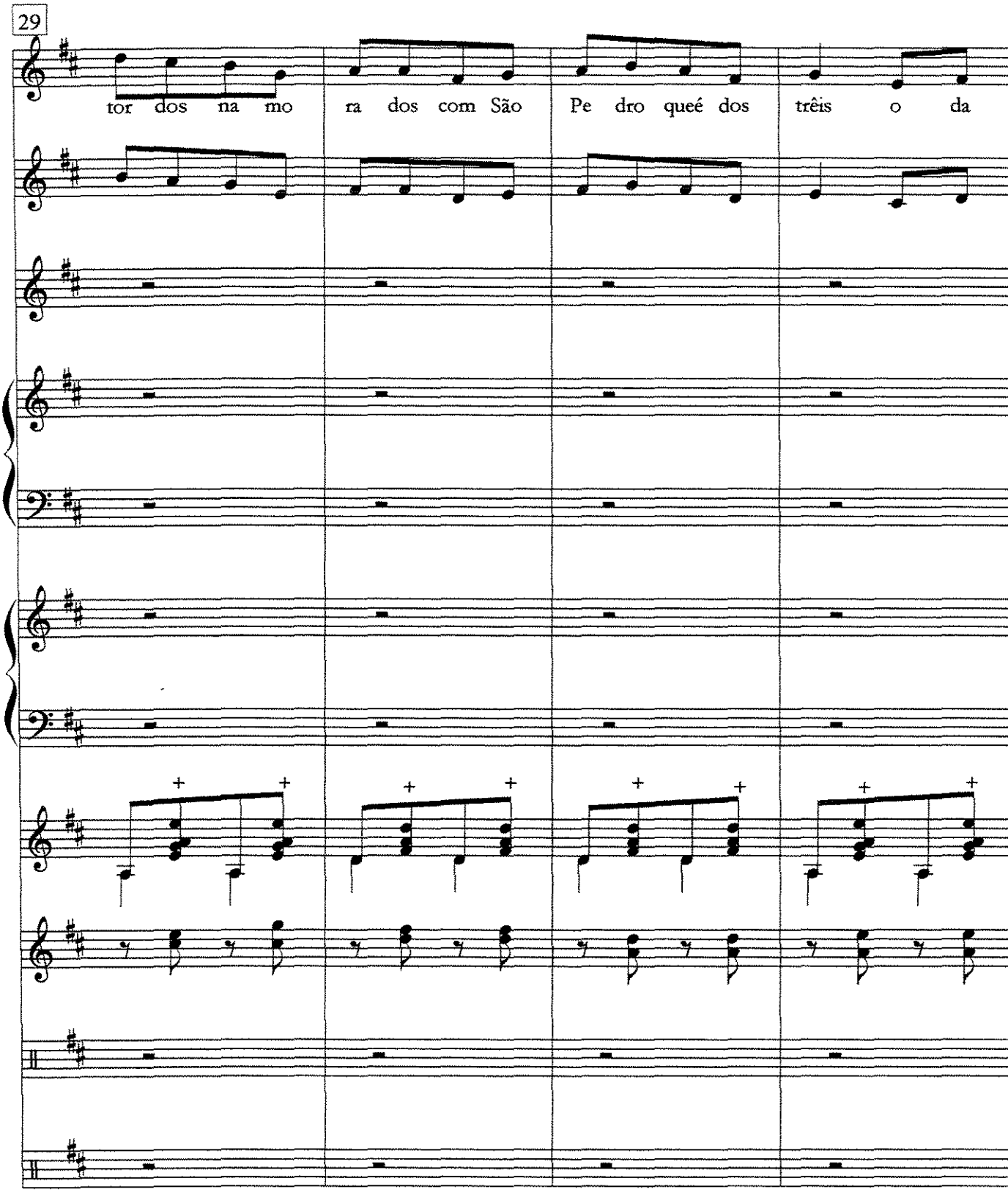

9
1.
2.
Es ta são pri mei ra vez na car
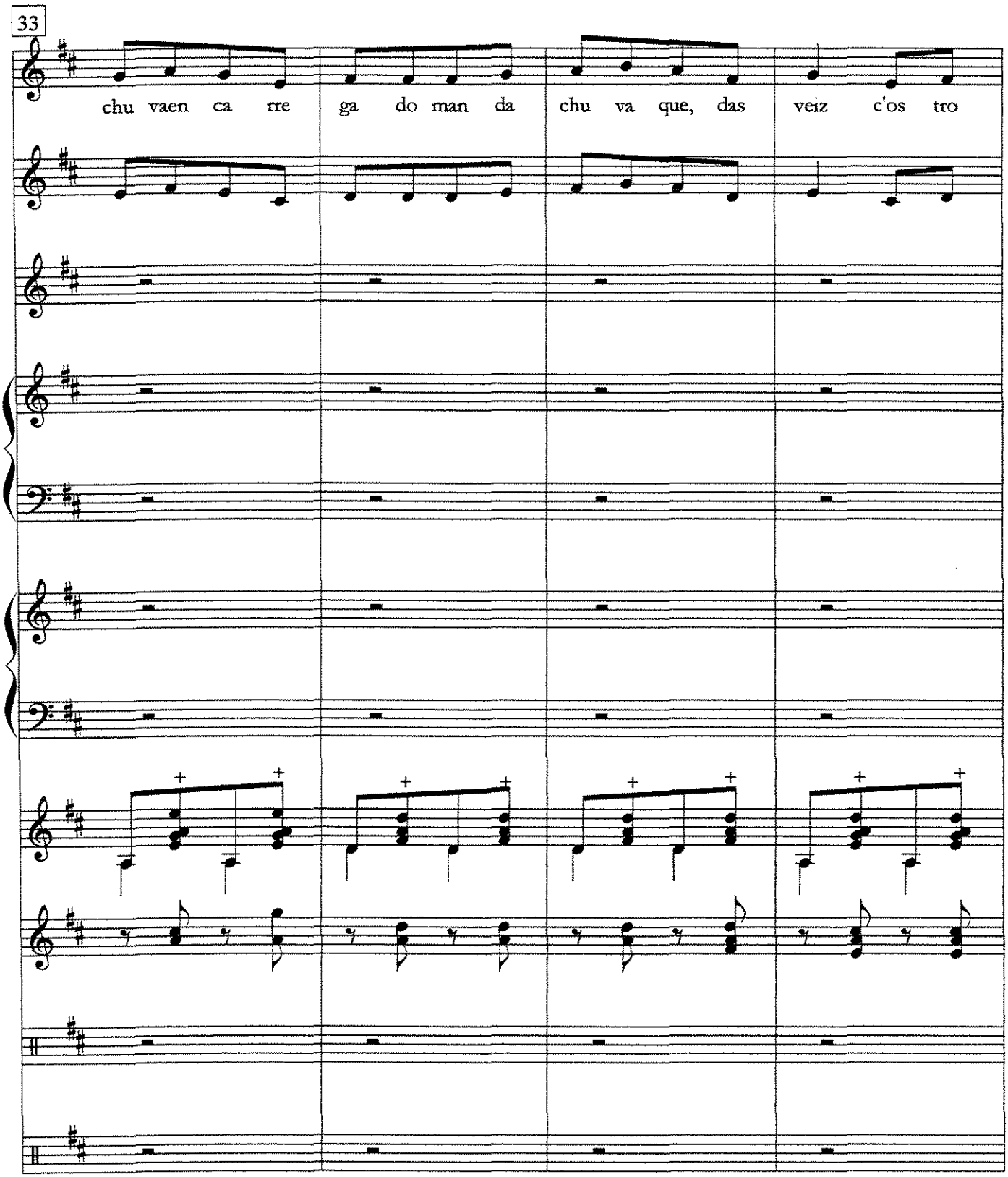

13
rei ra do sa gra do já can tei pa ra van ceis lou van
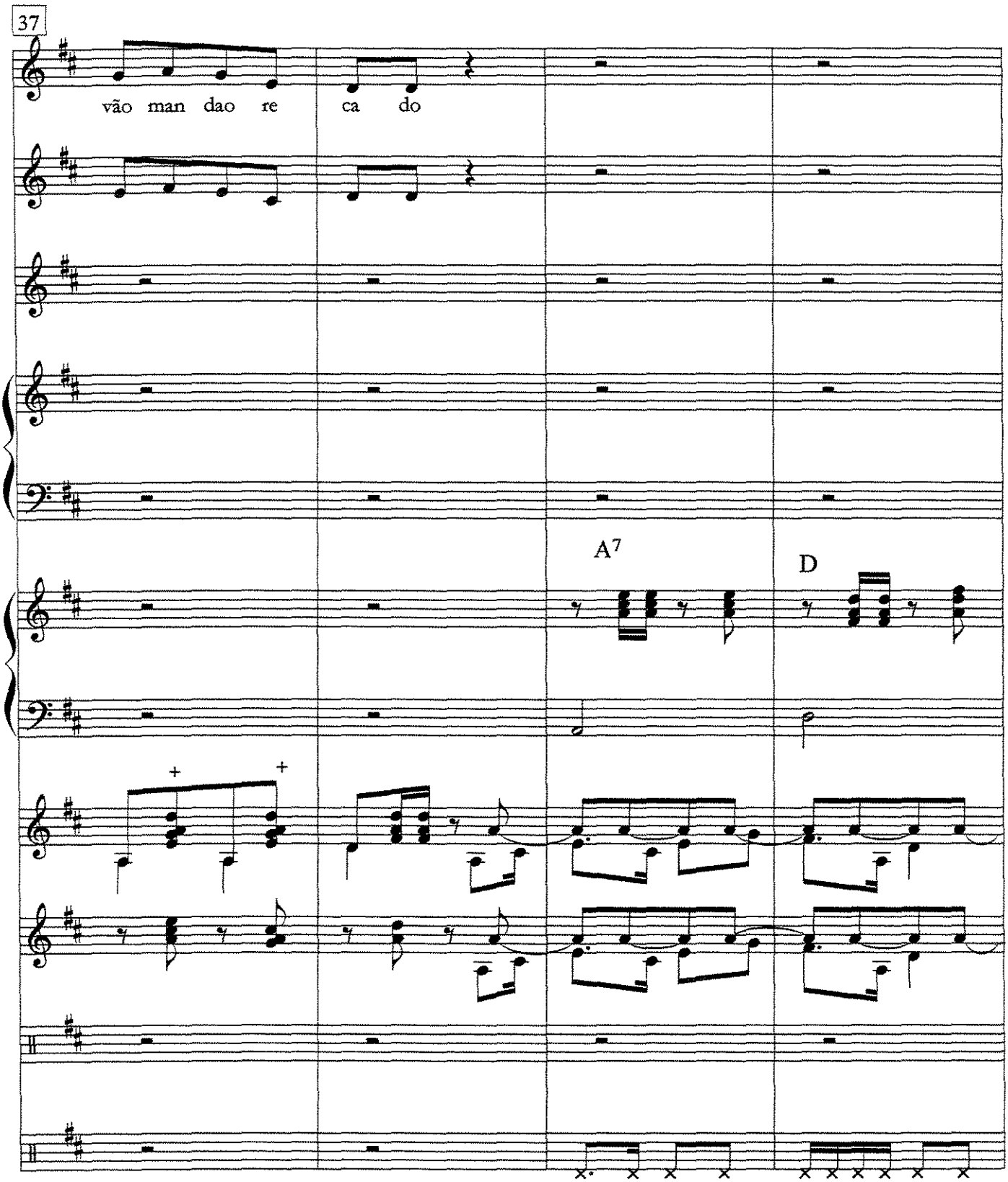

17
do que sê lou va do que são os san tos do mêis por nós
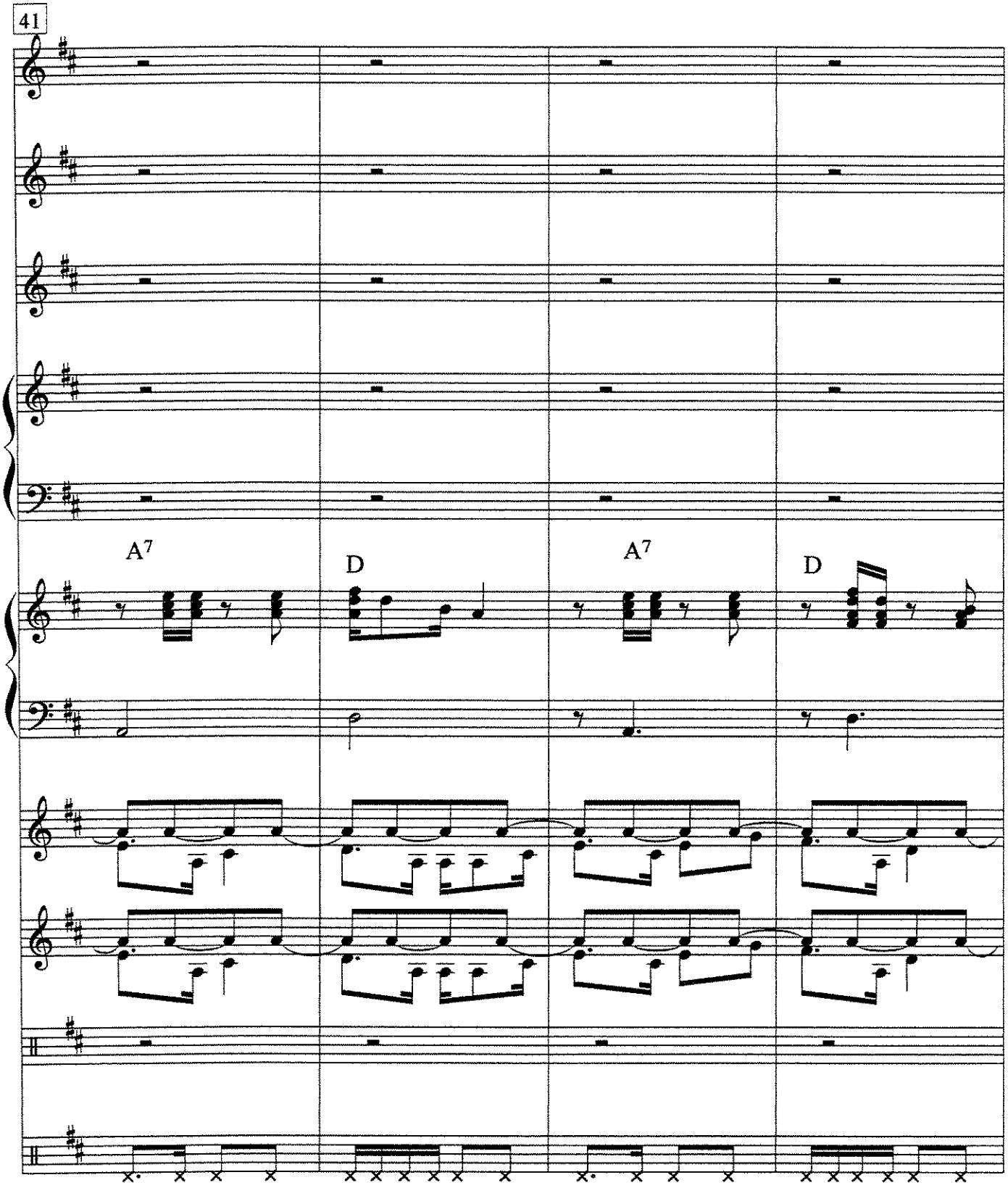

21
to dos fes dote ja do
VII
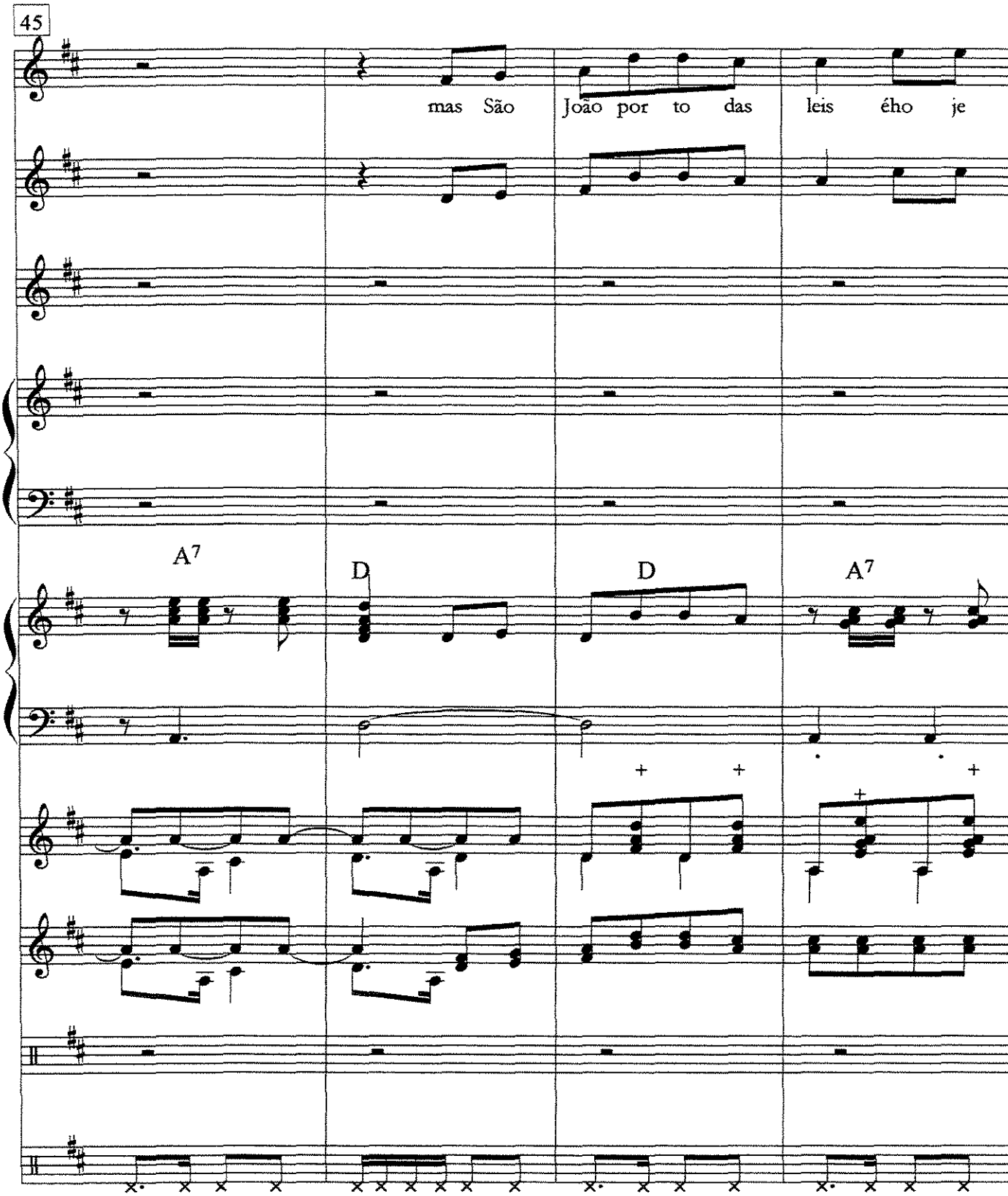

25
San toAn
tô nio que se
feiz pro te
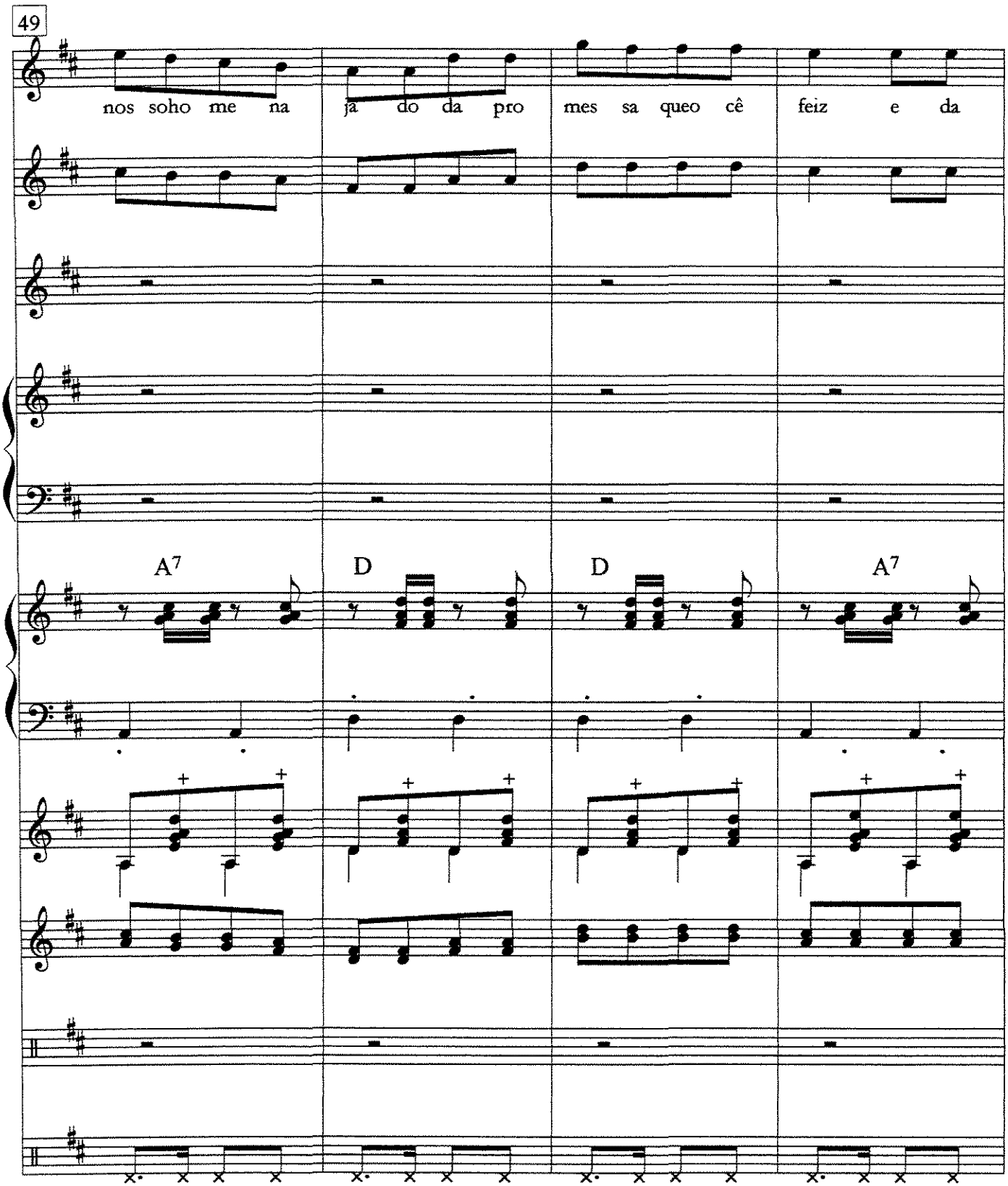

29
tor dos na mo
ra dos com São
Pe dro queé dos
trêis o da
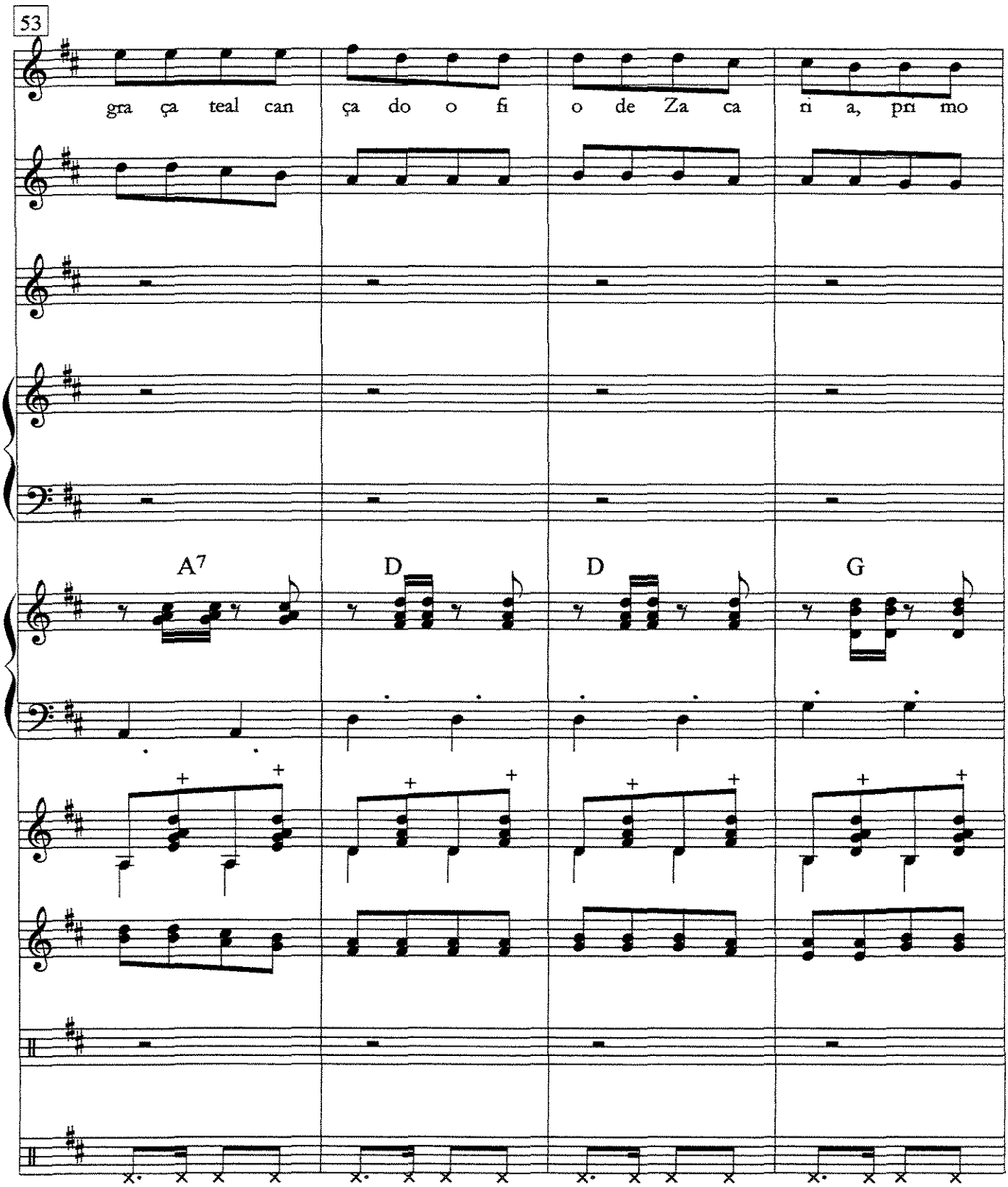

33
chu vaen ca rre ga do man da chu va que, das veiz c'os tro
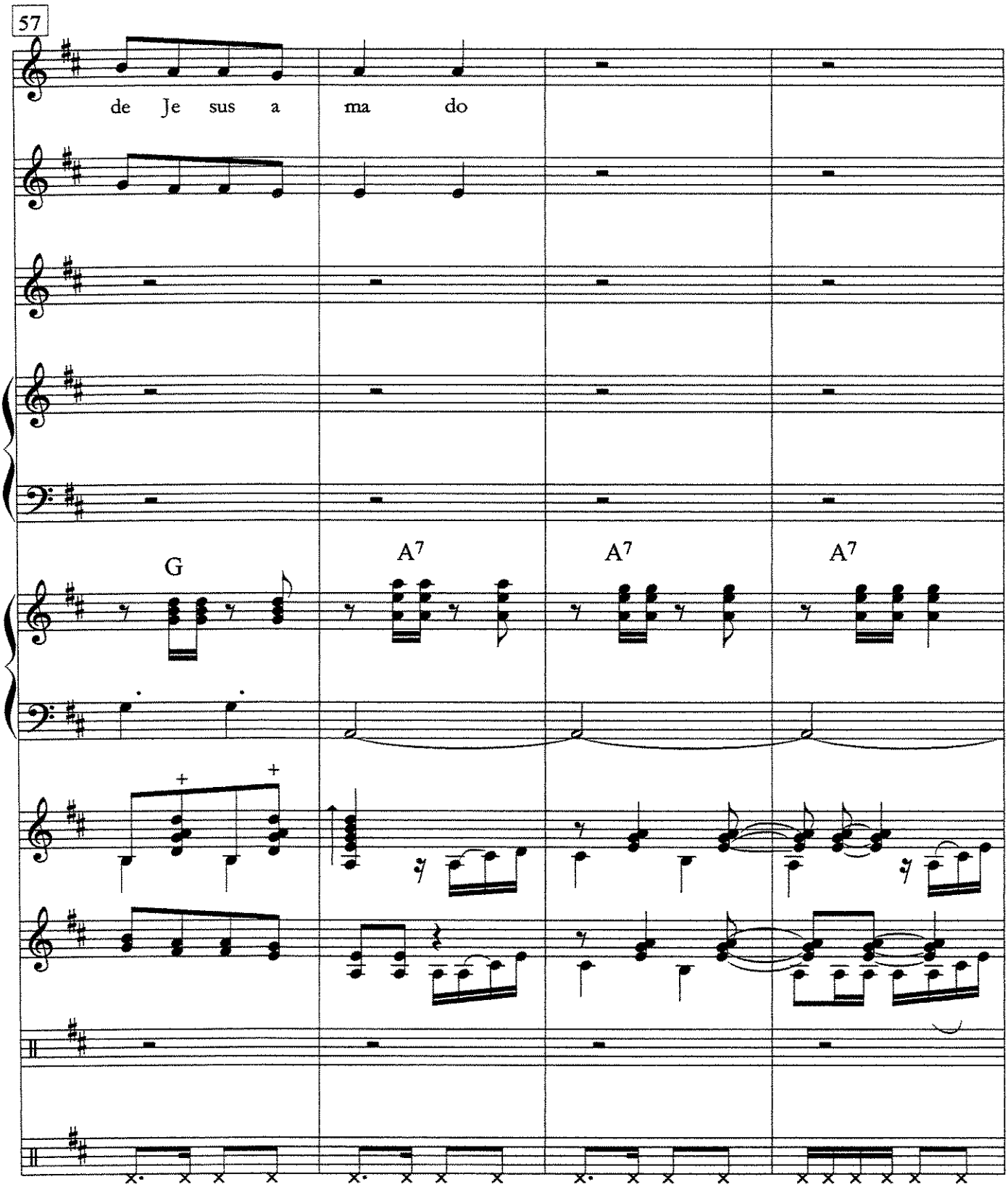

37
vão man dao re ca do
A7
D
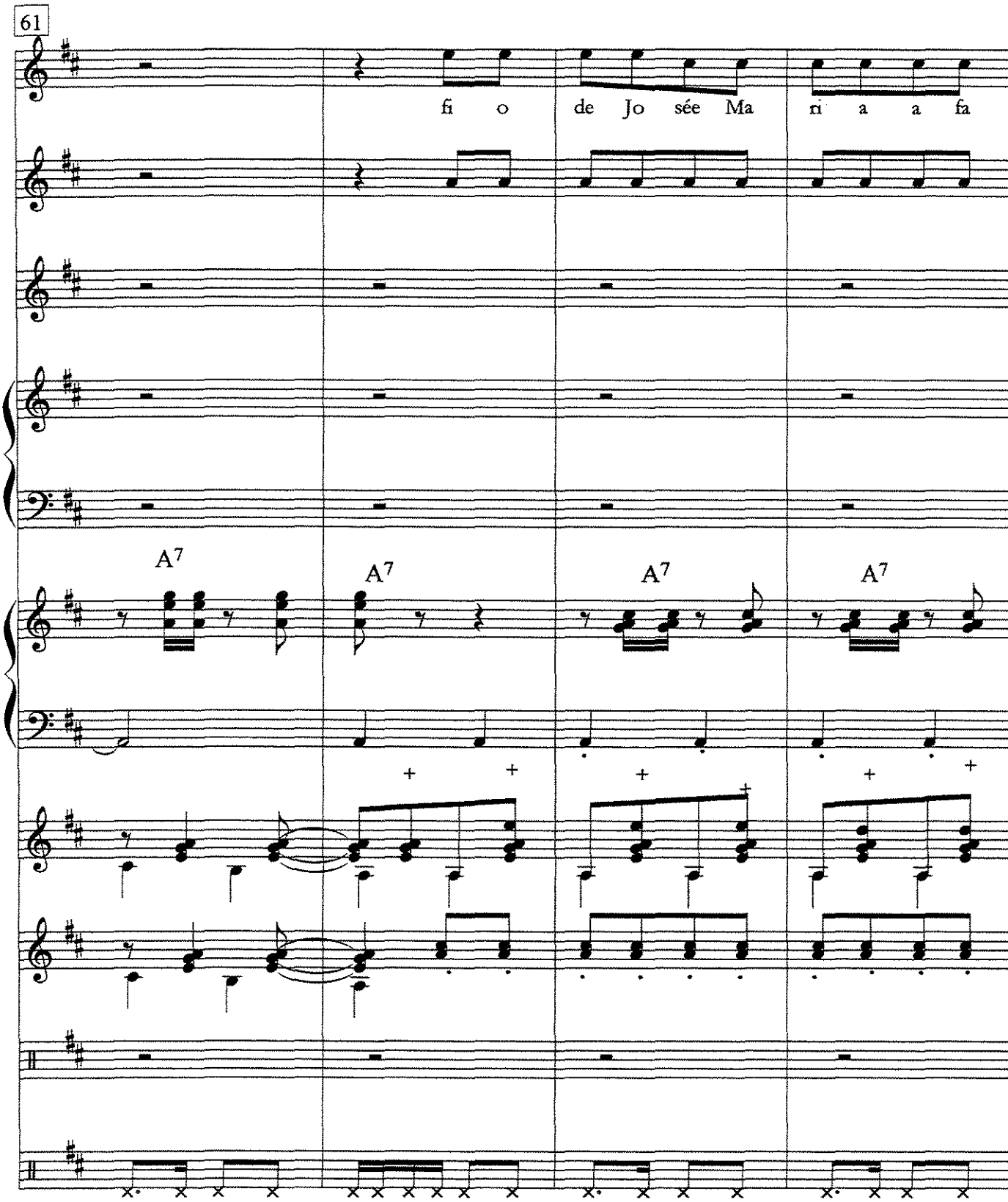

41
A7
D
A7
D
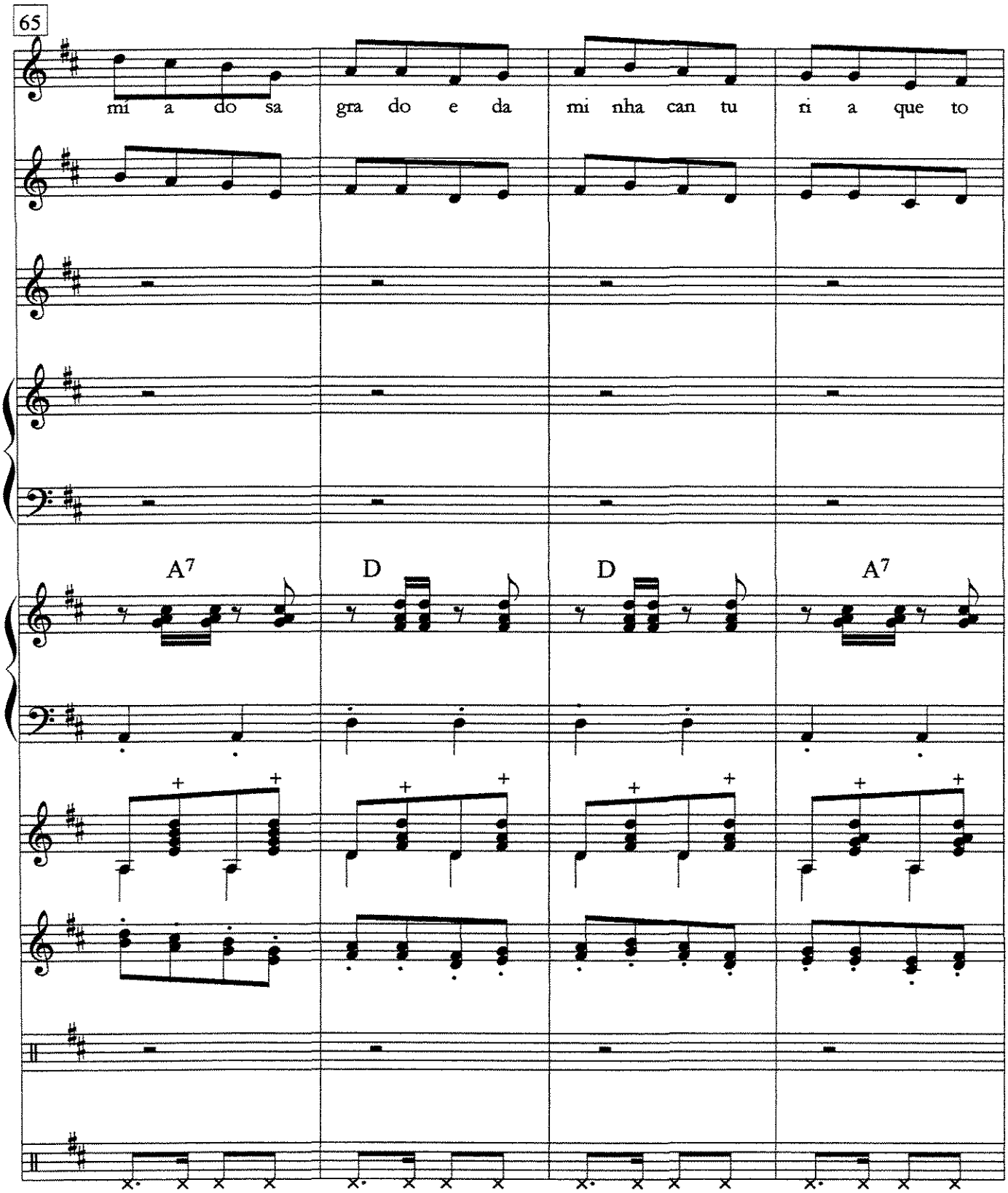

45
mas São João por to das leis ého je
A7
D
D
A7
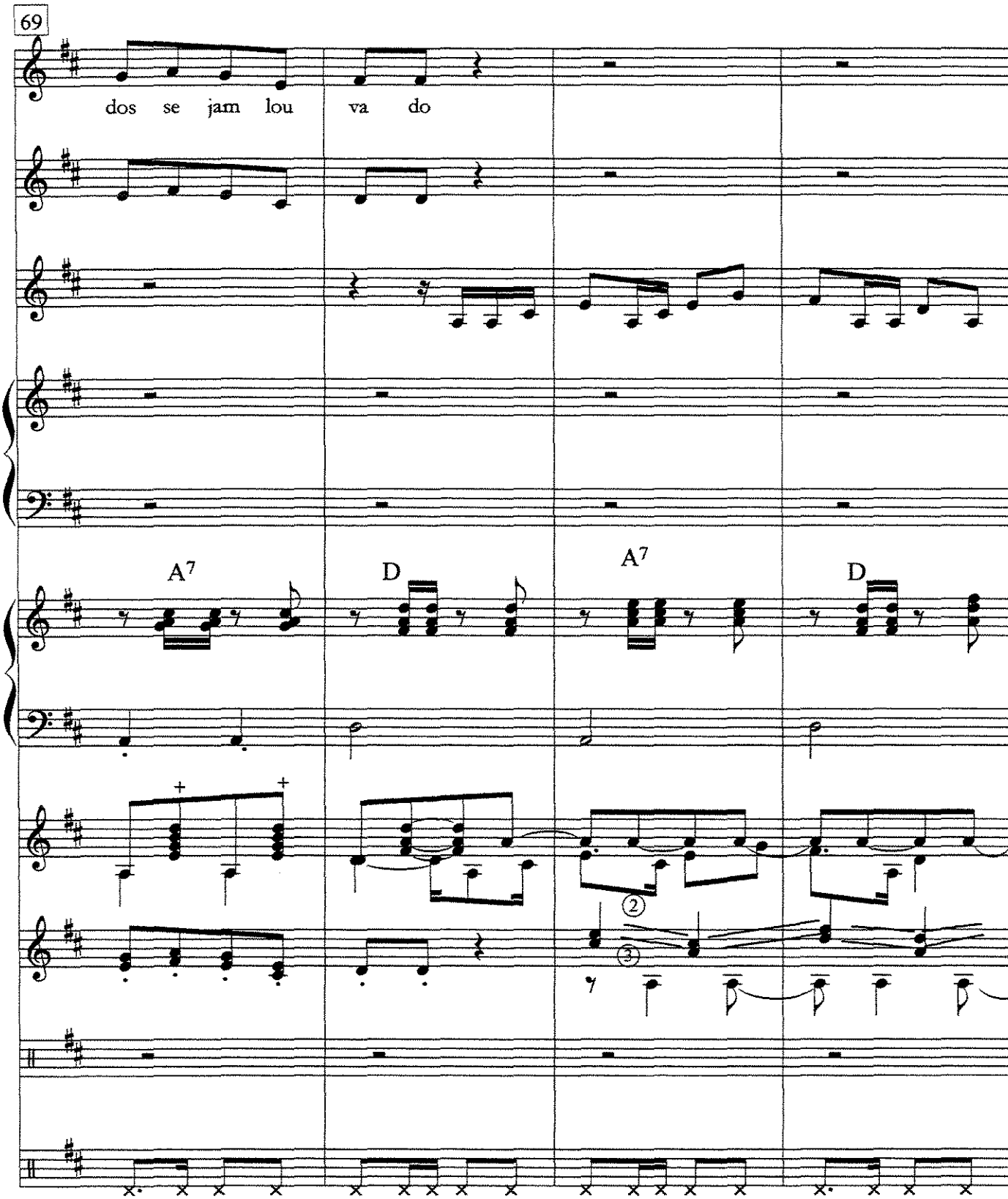

49
nos soho me na
ja do da pro
mes sa queo cê
feiz e da
A7
D
D
A7
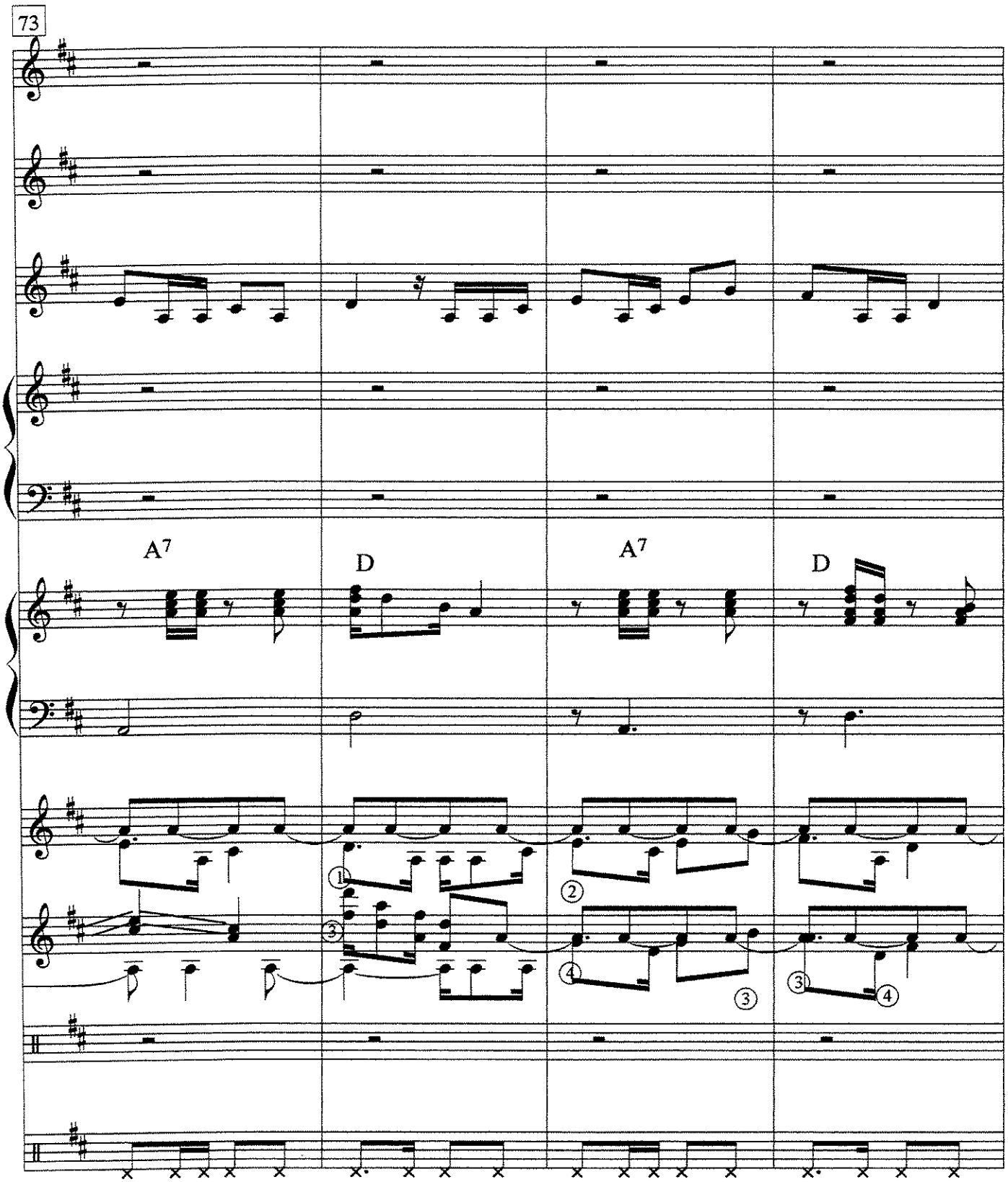

53
gra ça teal can ça do o fi o de Za ca ri a, pri mo
A7
D
D
G
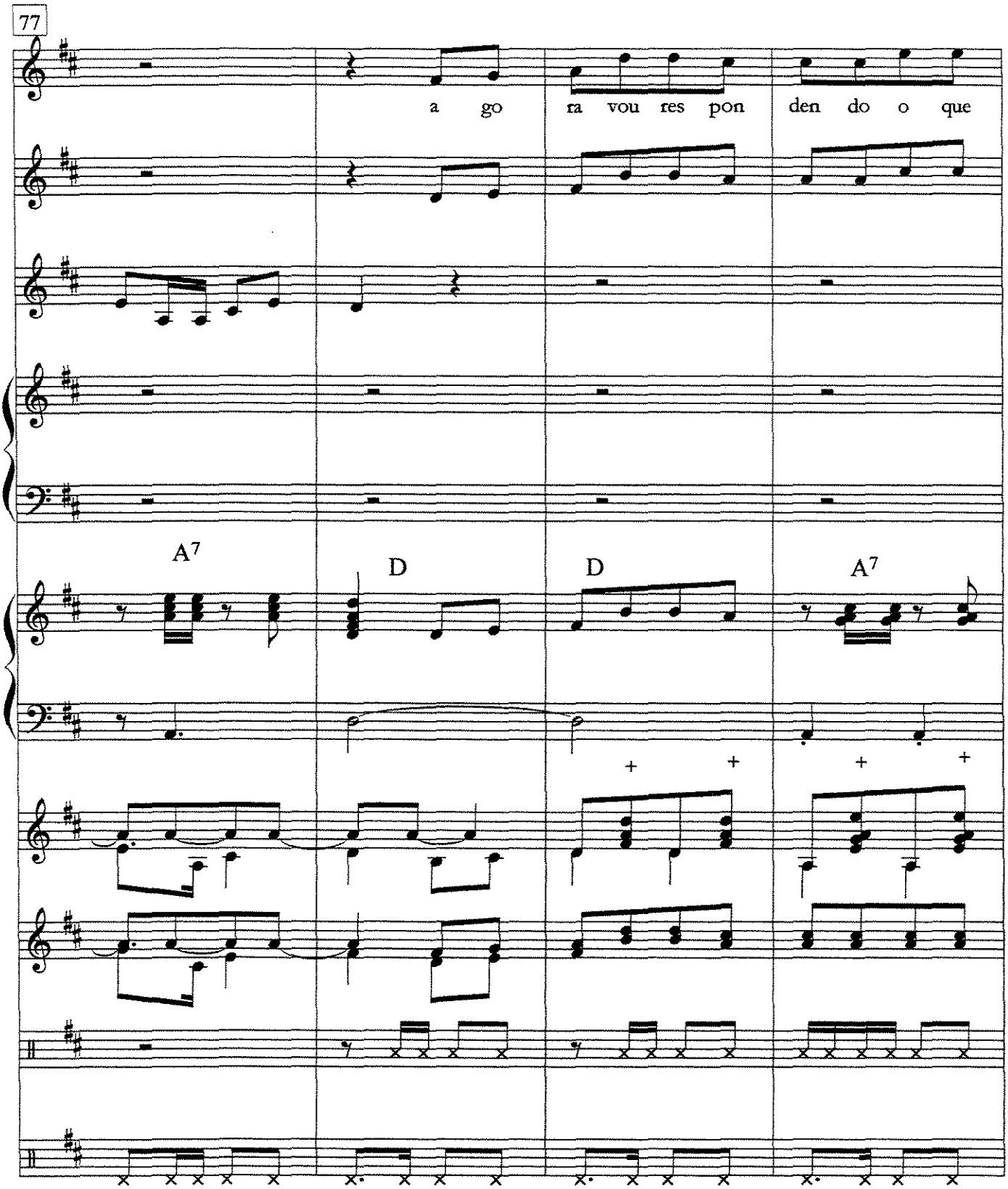

57
de Je sus a ma do
G
A7
A7
A7
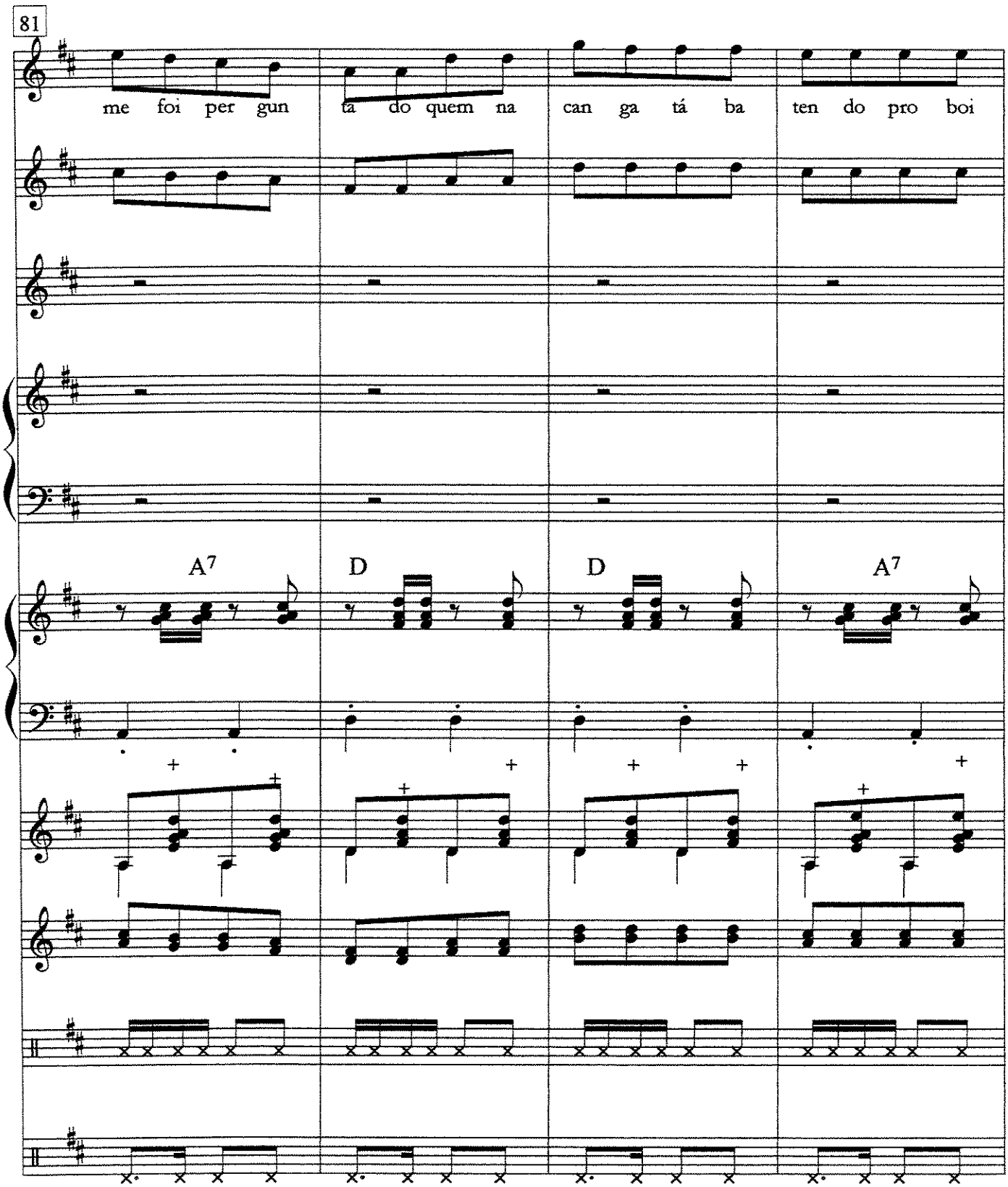

61
fi o de Jo sée Ma ri a a fa
A7
A7
A7
A7
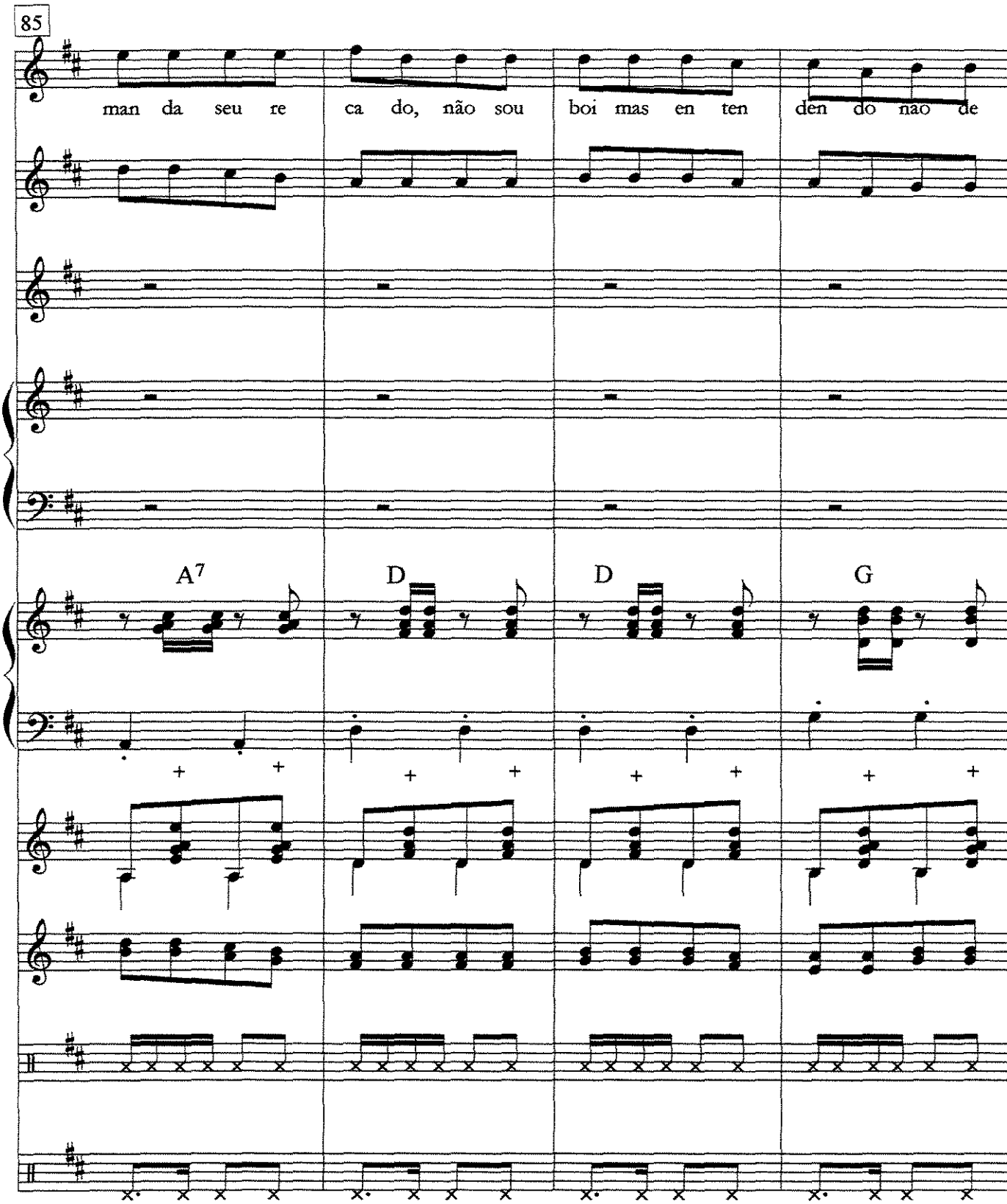

65
mi a do sa gra do e da mi nha can tu ri a que to
A7
D
D
A7
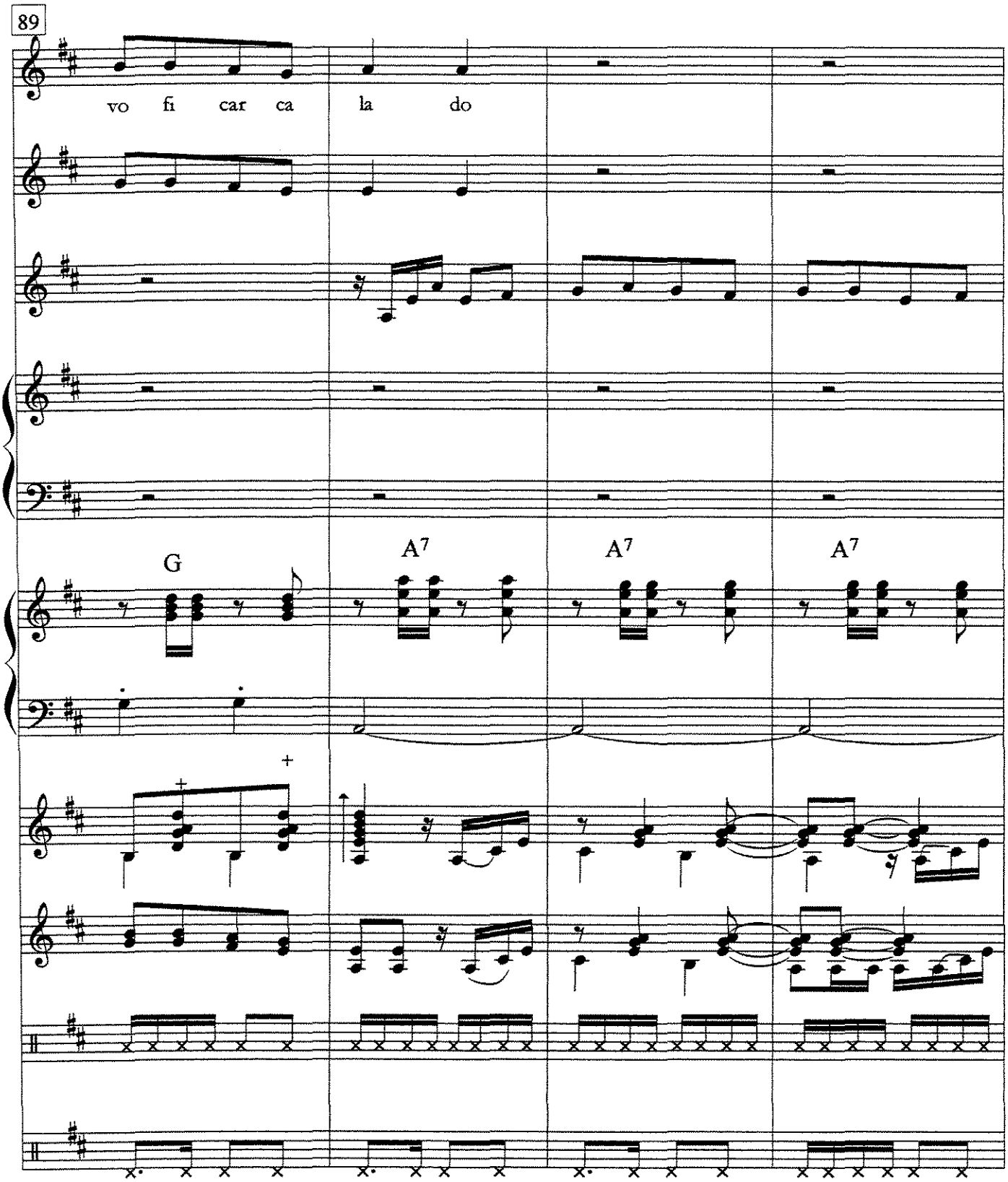

69
dos se jam lou va do
A7
D
A7
D


73
A7
D
A7
D
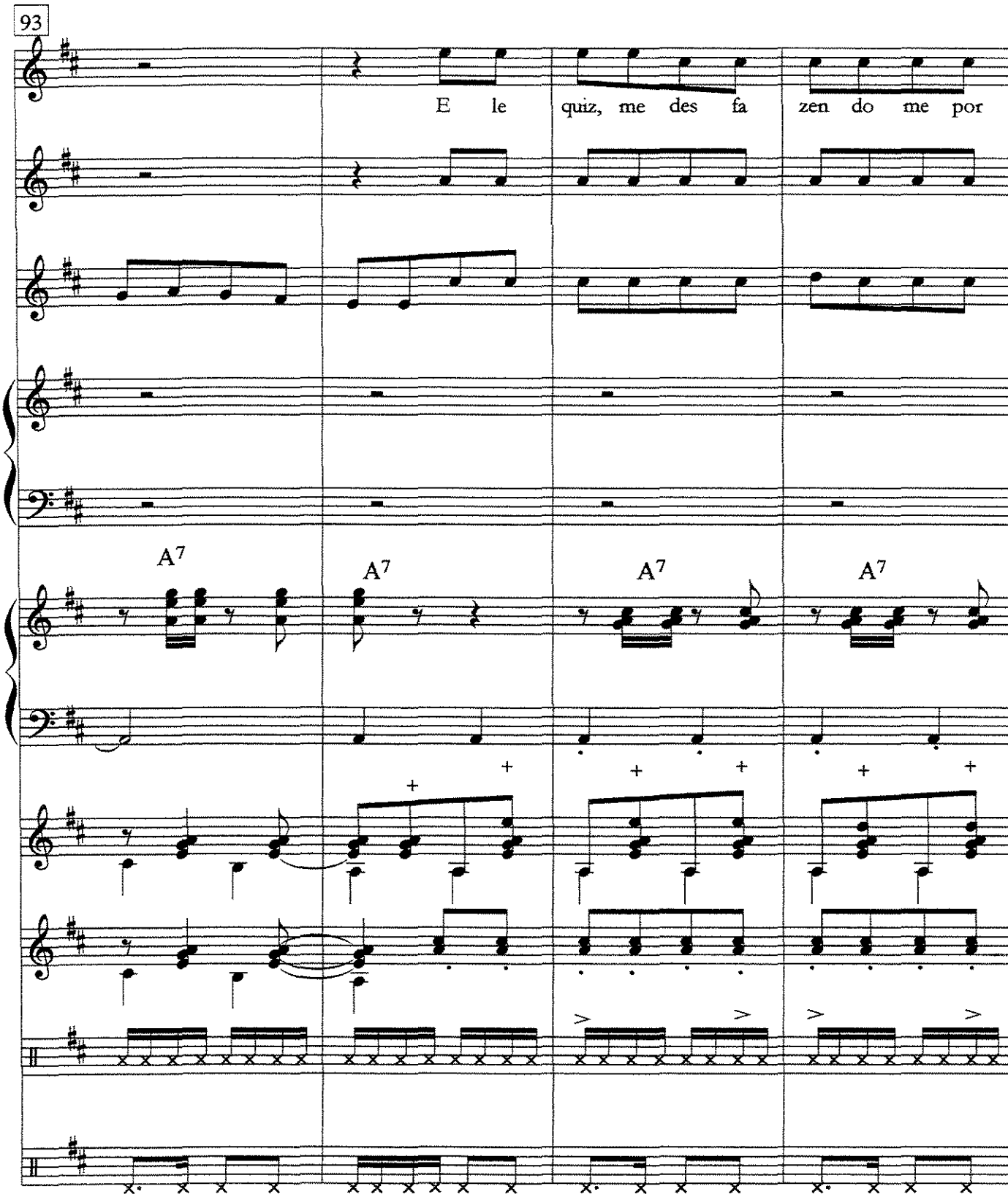

77
a go ra vou res pon den do o que
A7
D
D
A7
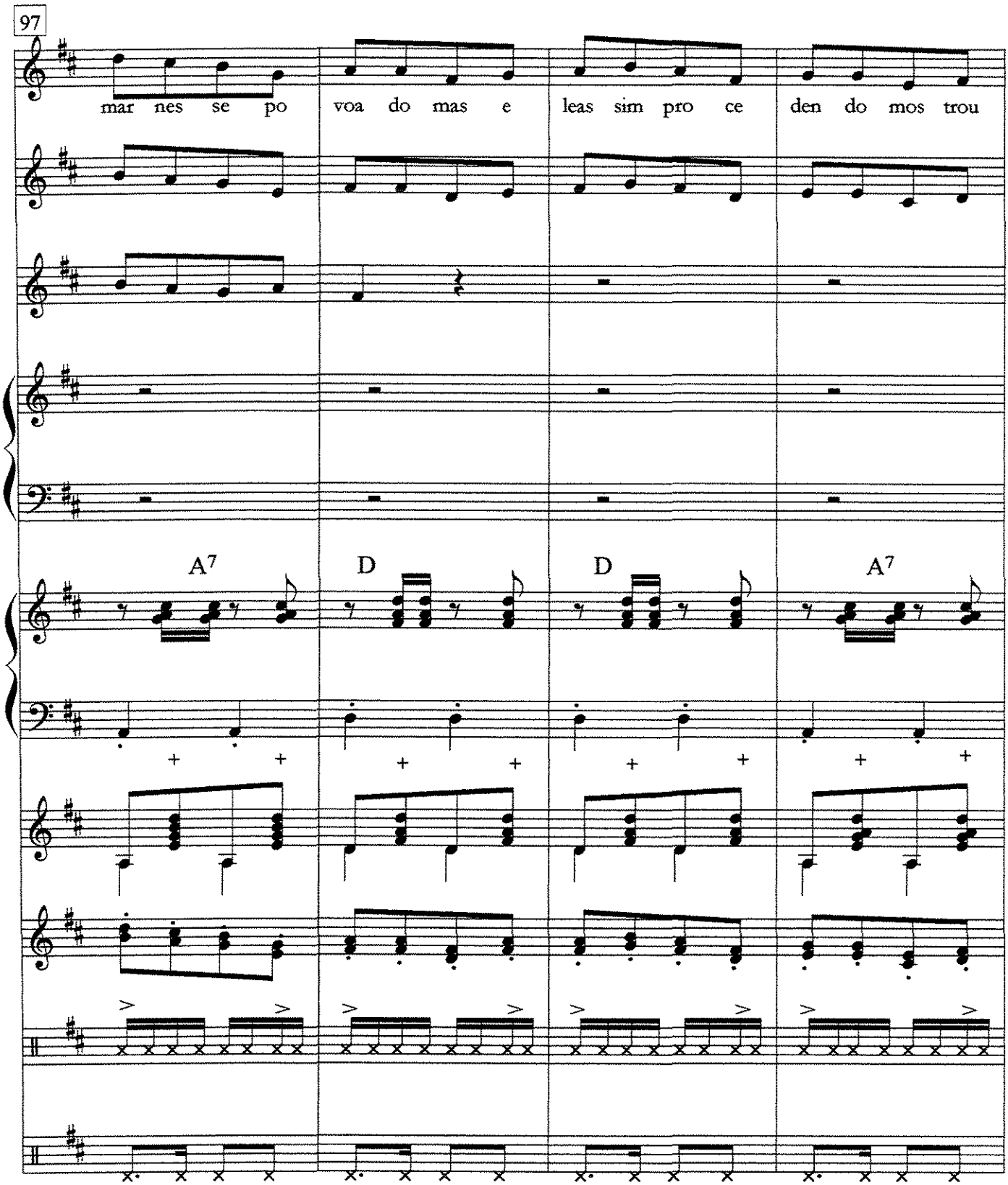

81
me foi per gun
tá do quem na
can ga tá ba
ten do pro boi
A7
D
D
A7
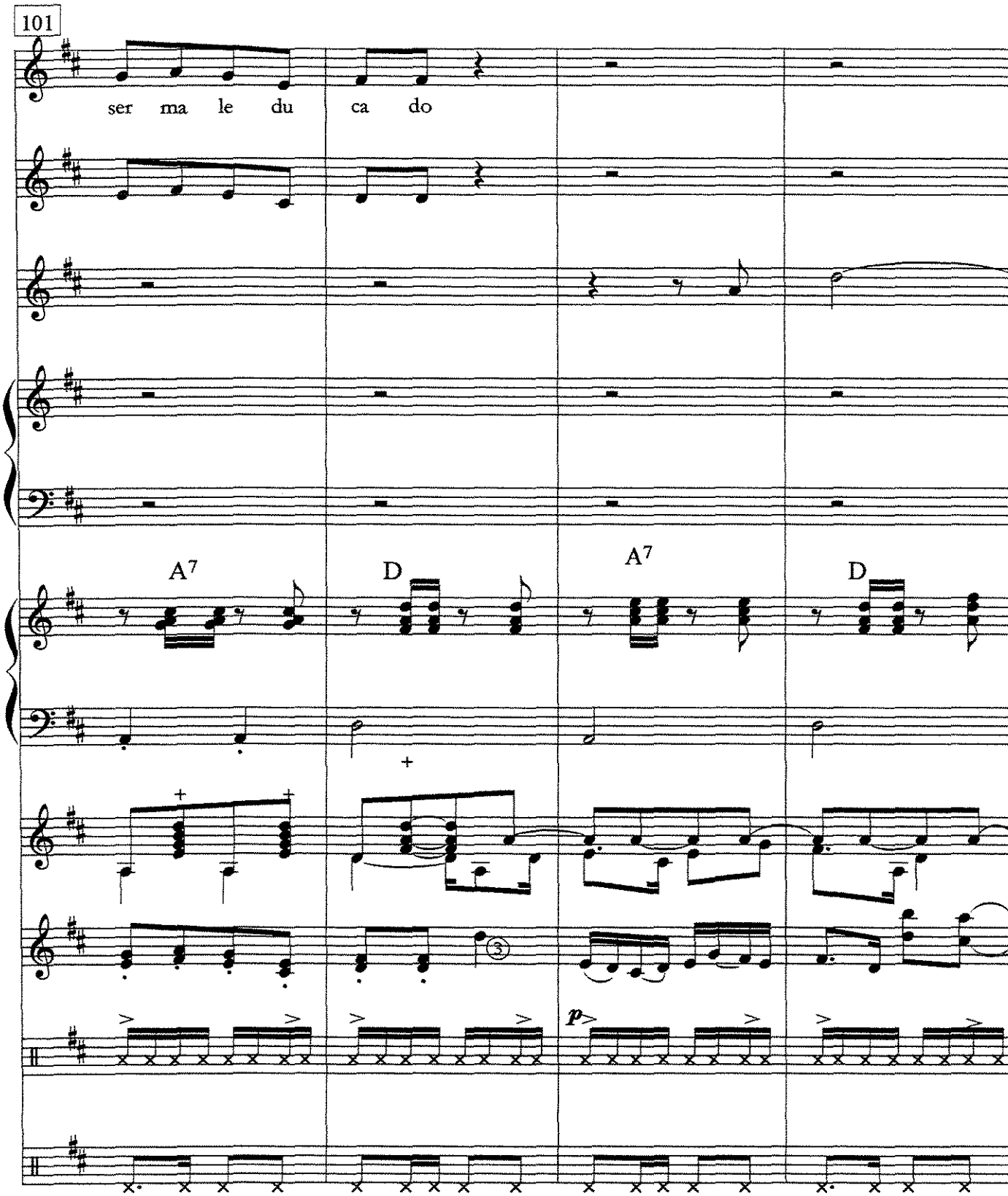

85
man da seu re ca do, não sou boi mas en ten den do não de
A7
D
D
G
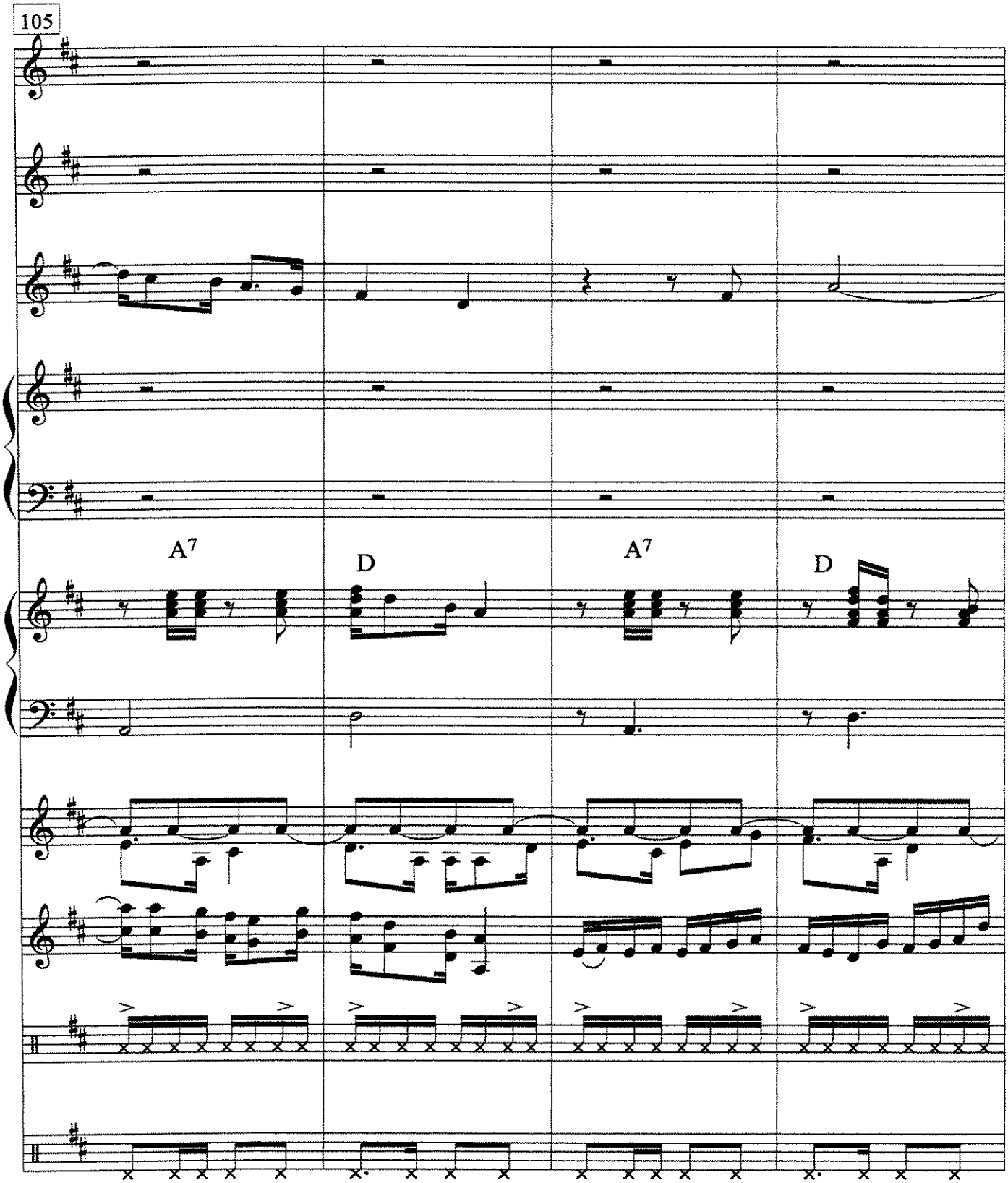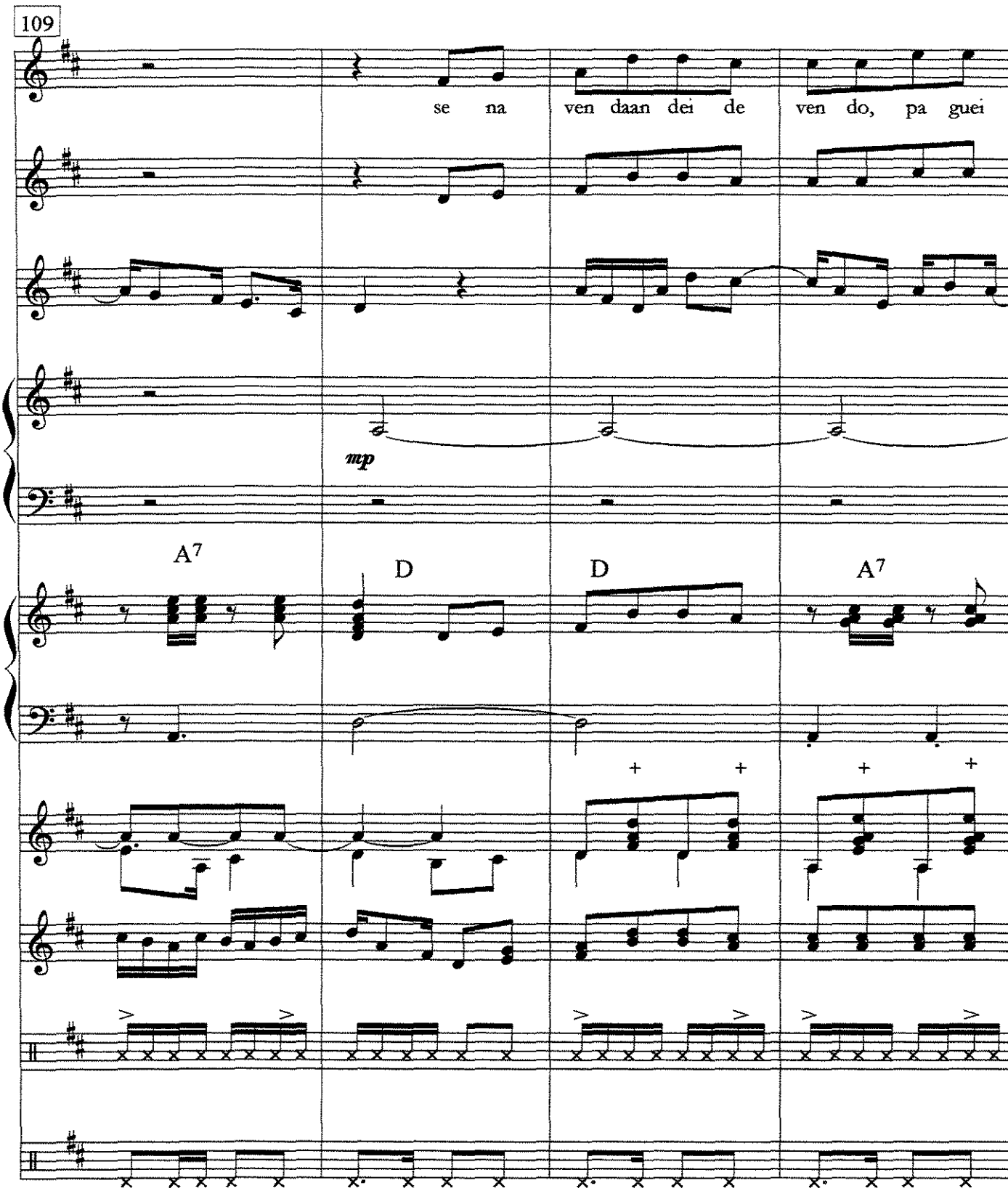


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
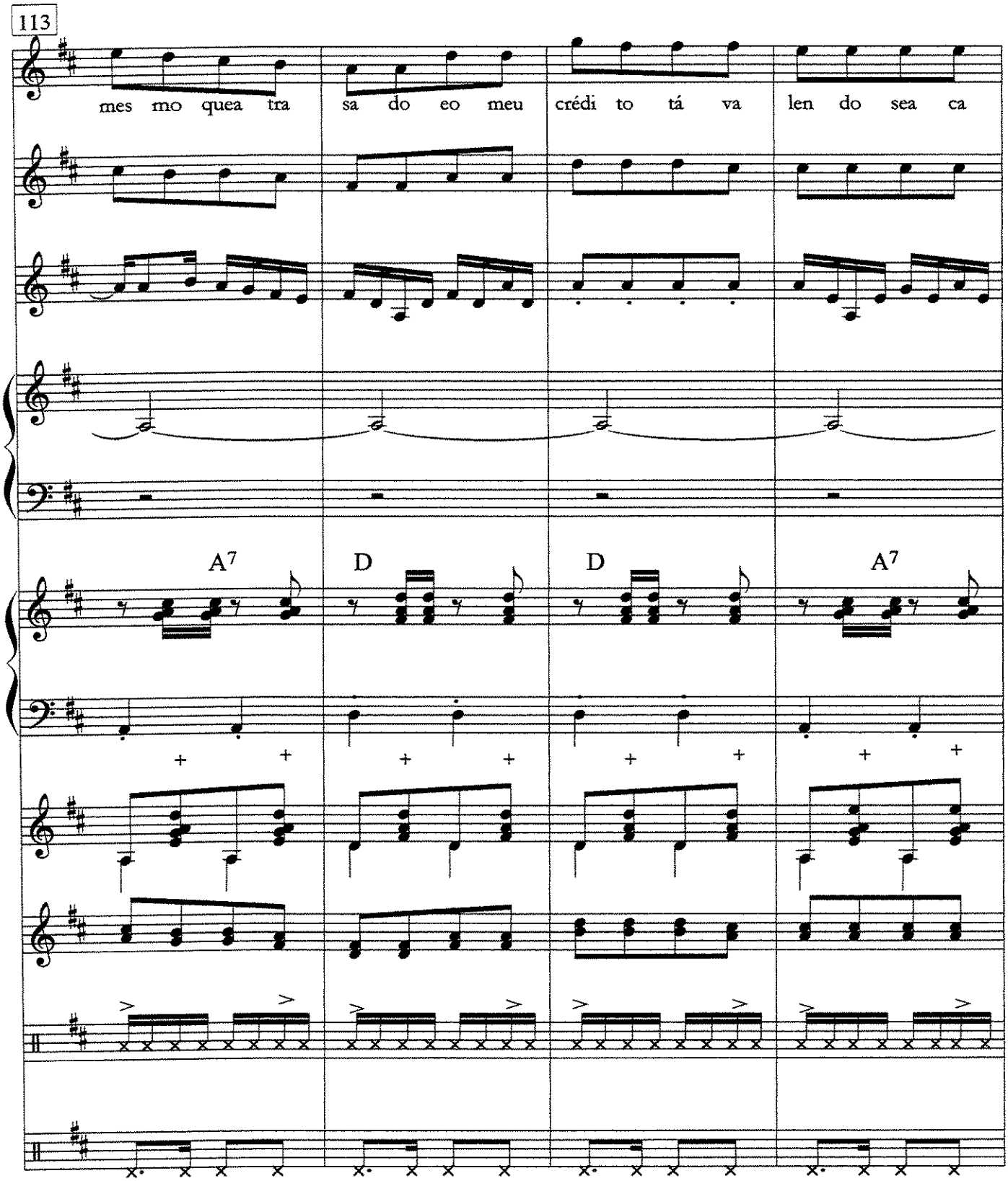

93
E le quiz, me des fa zen do me por
A7
A7
A7
A7
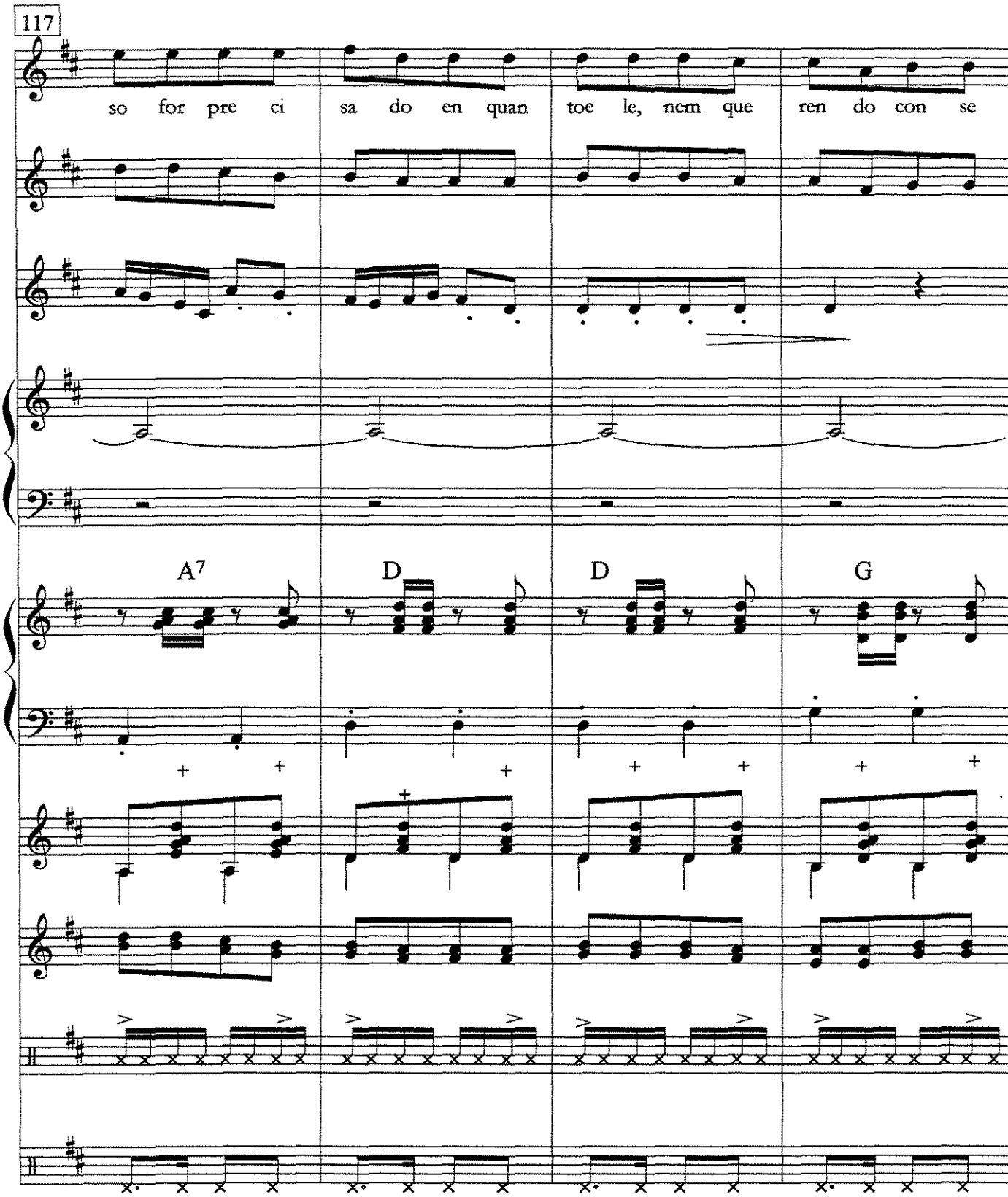

97
mar nes se po
voa do mas e
leas sim pro ce
den do mos trou
A7
D
D
A7
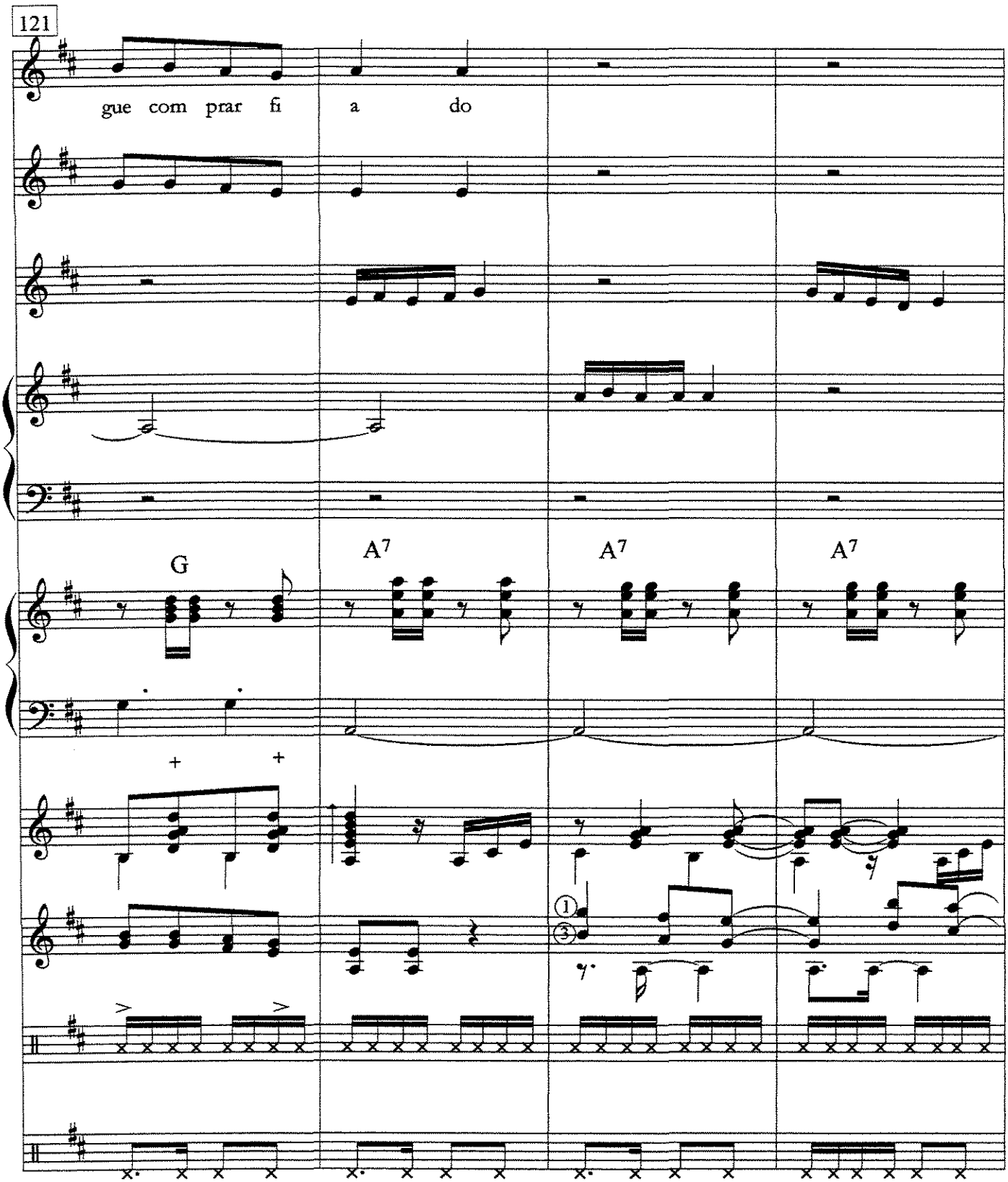

101
ser ma le du ca do
A7
D
A7
D
p
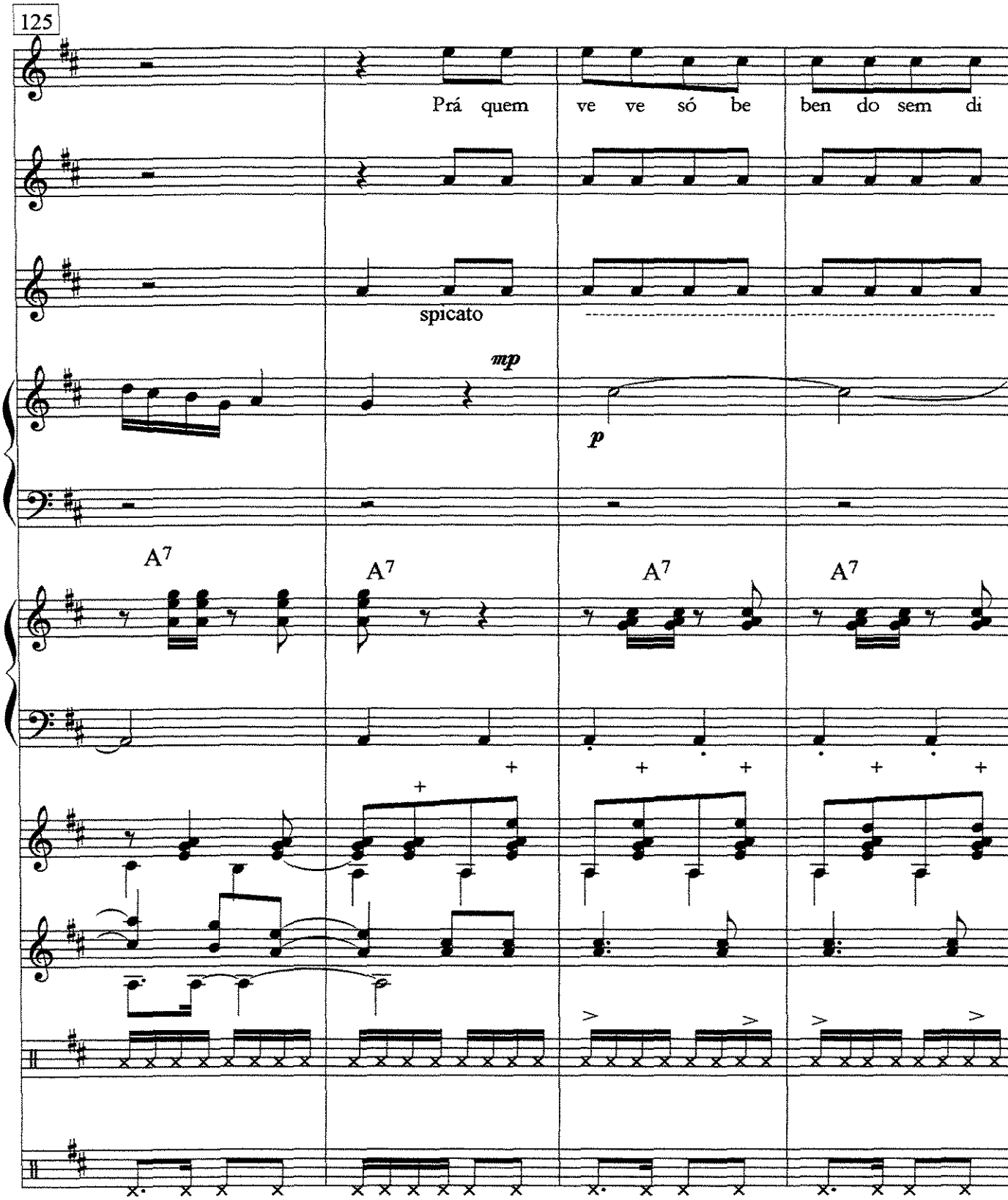

105
A7
D
A7
D
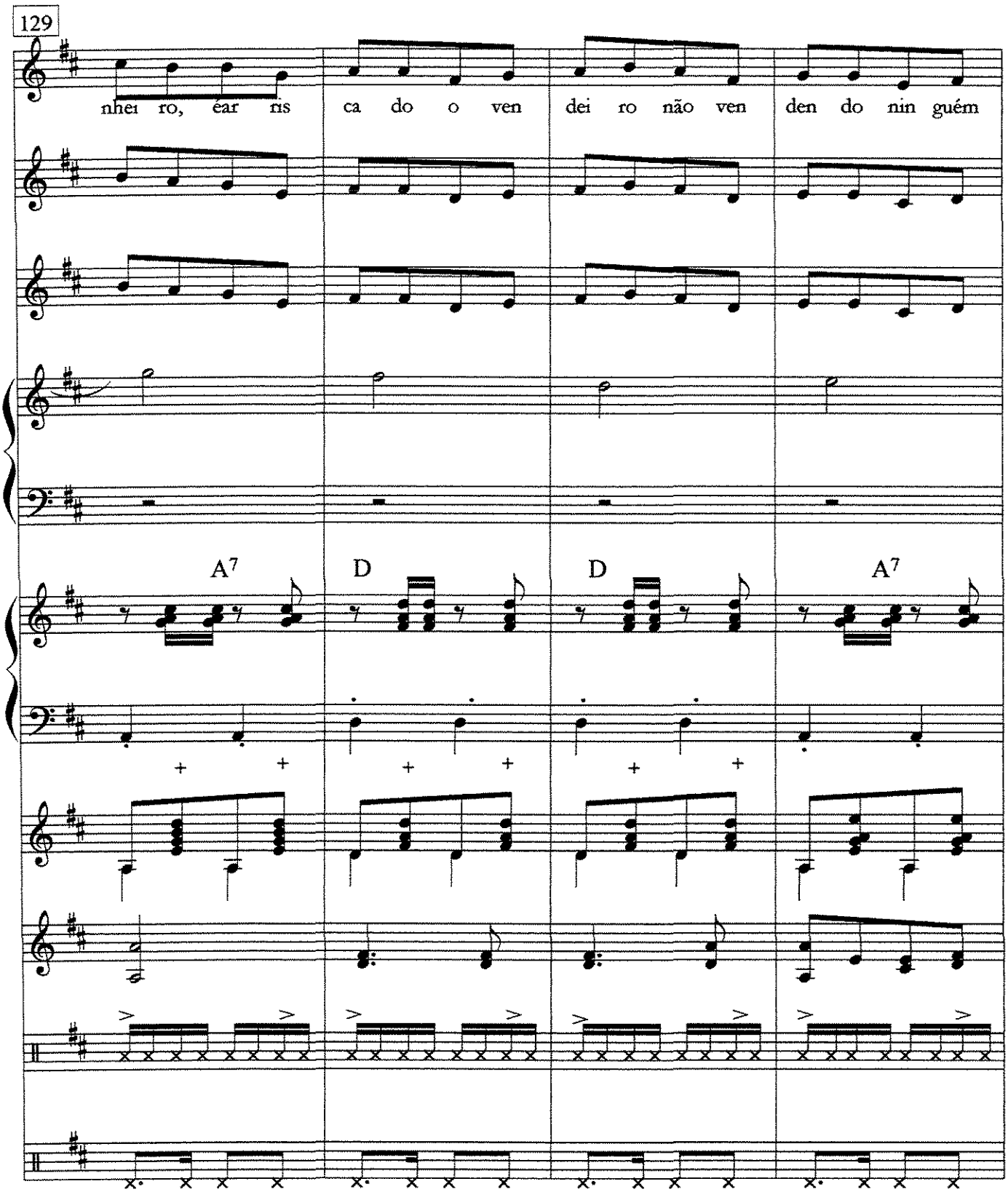

109
se na ven daan dei de ven do, pa guei
mp
A7
D
D
A7
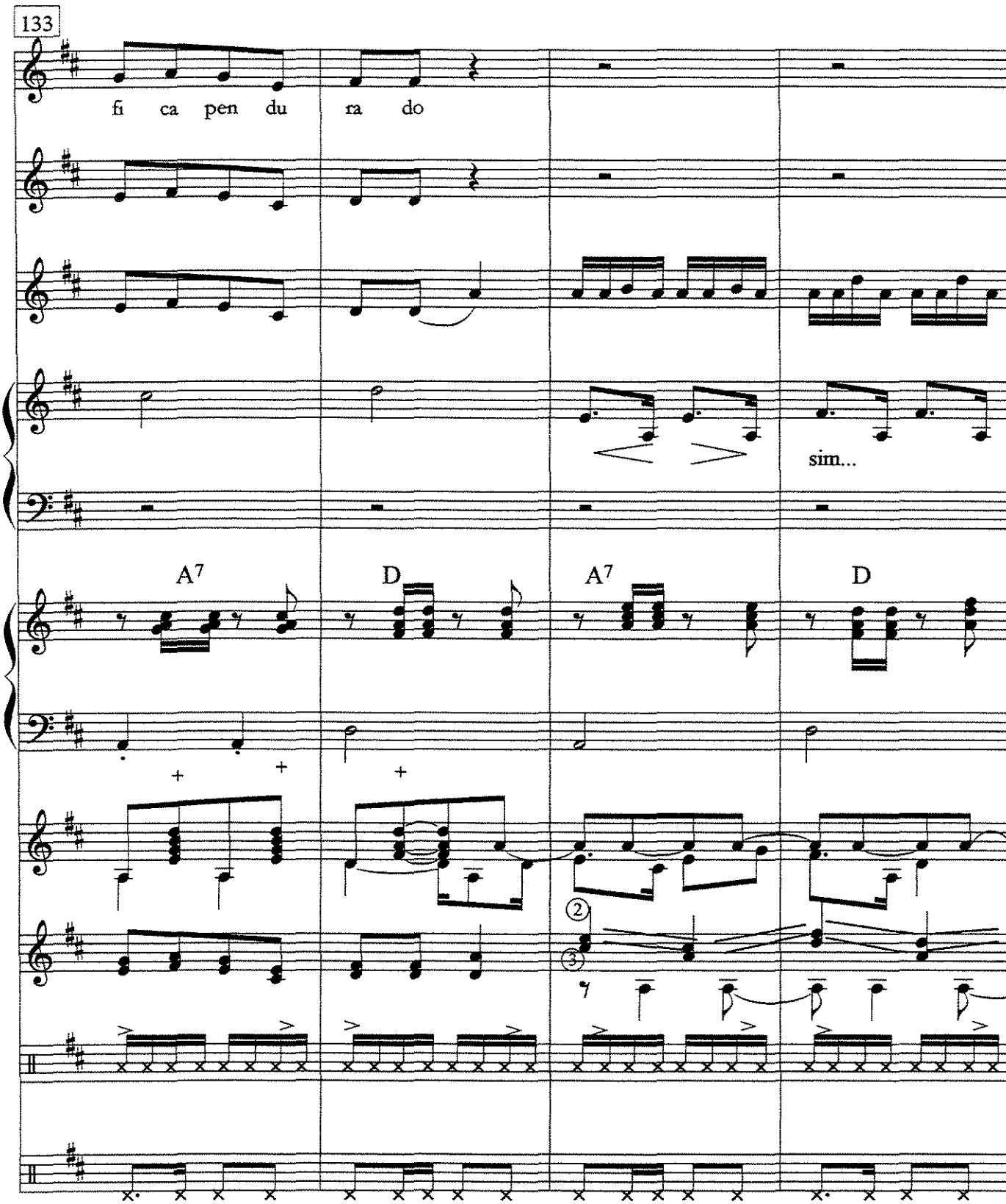

113
mes mo quea tra
sa do eo meu
crédi to tá va
len do sea ca
A7
D
D
A7
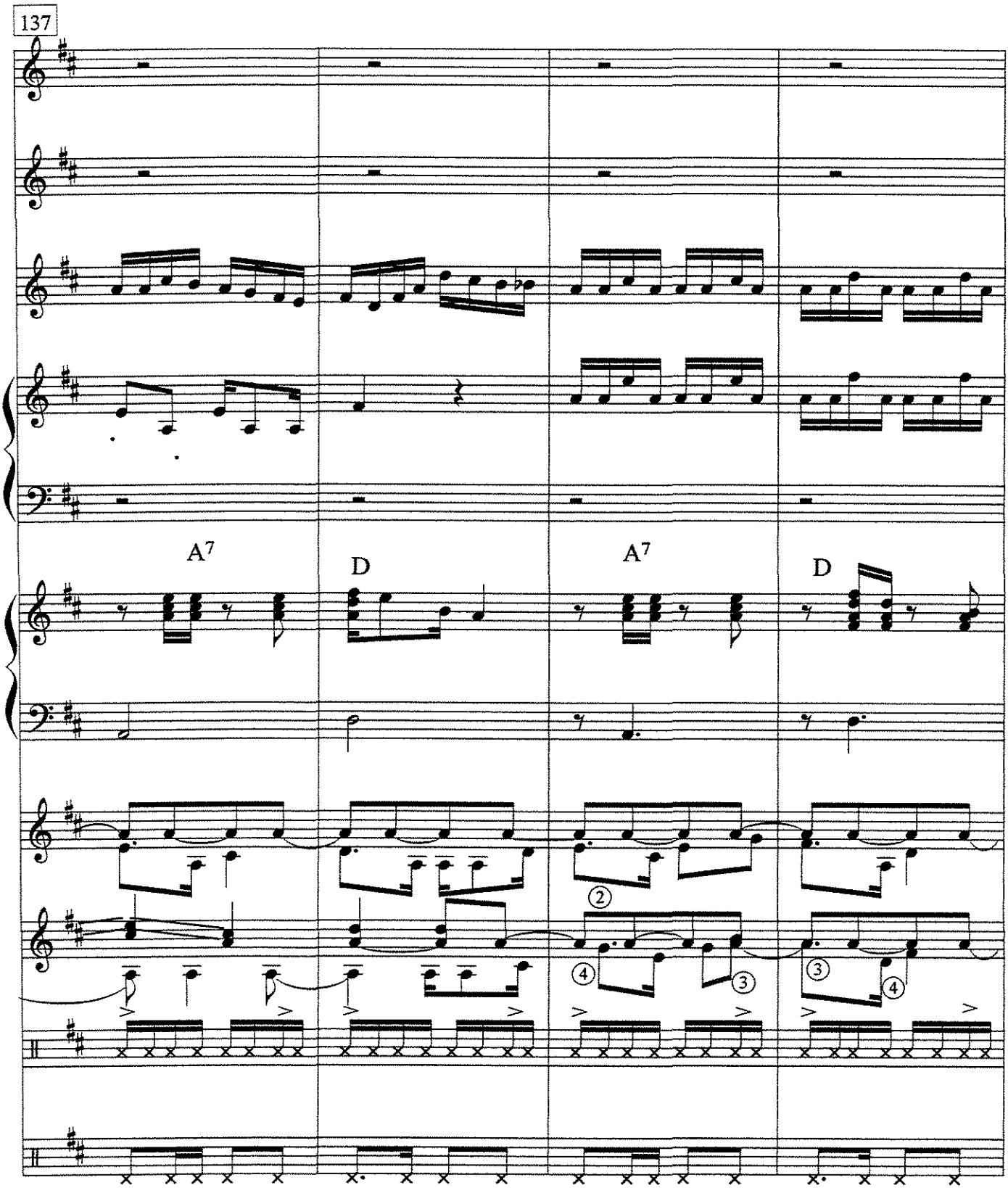

117
so for pre ci sa do en quan toe le, nem que ren do con se
A7
D
D
G


121
gue com prar fi a do
G
A7
A7
A7
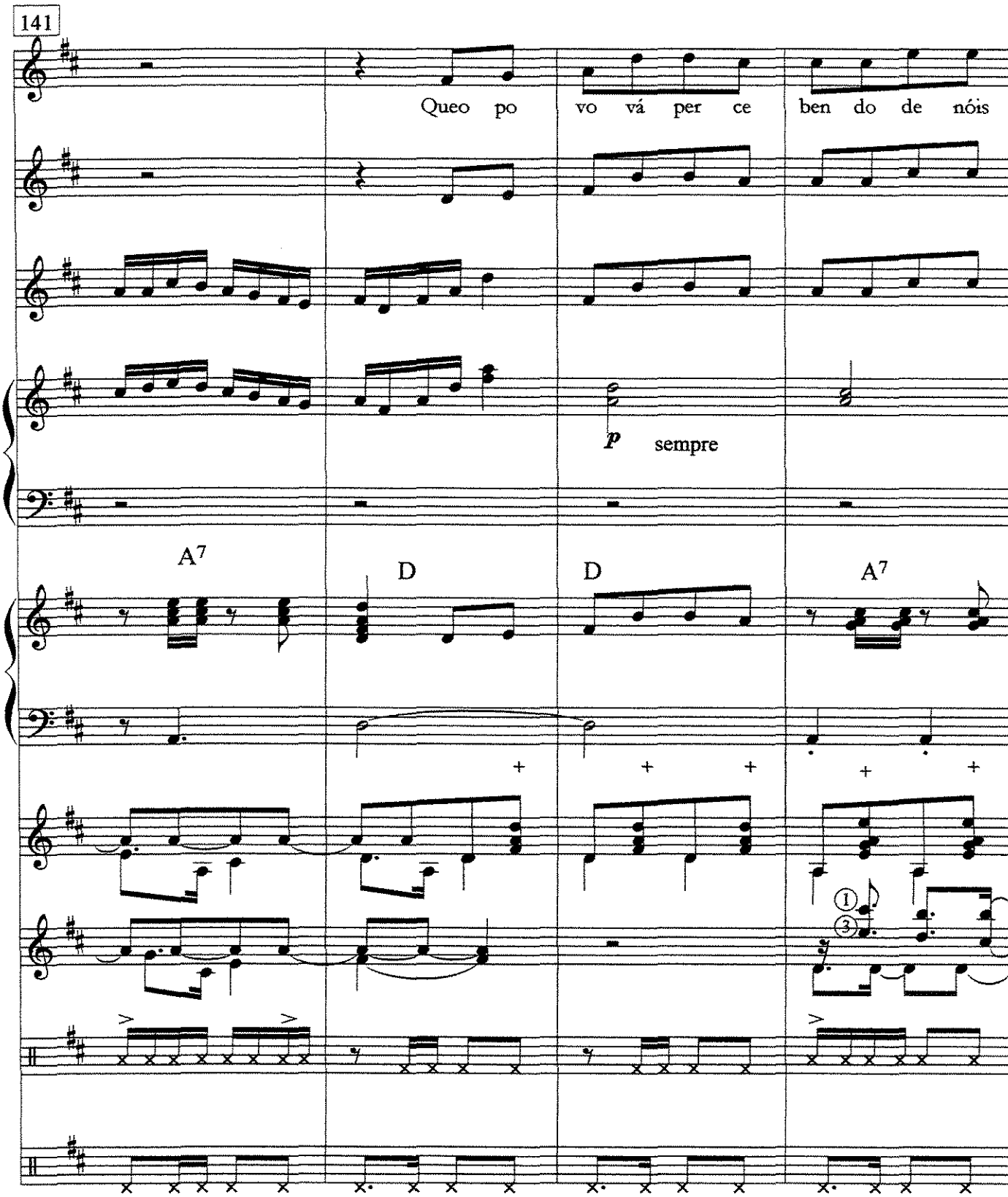

125
Prá quem ve ve só be ben do sem di
spicato
mp
p
A7
A7
A7
A7
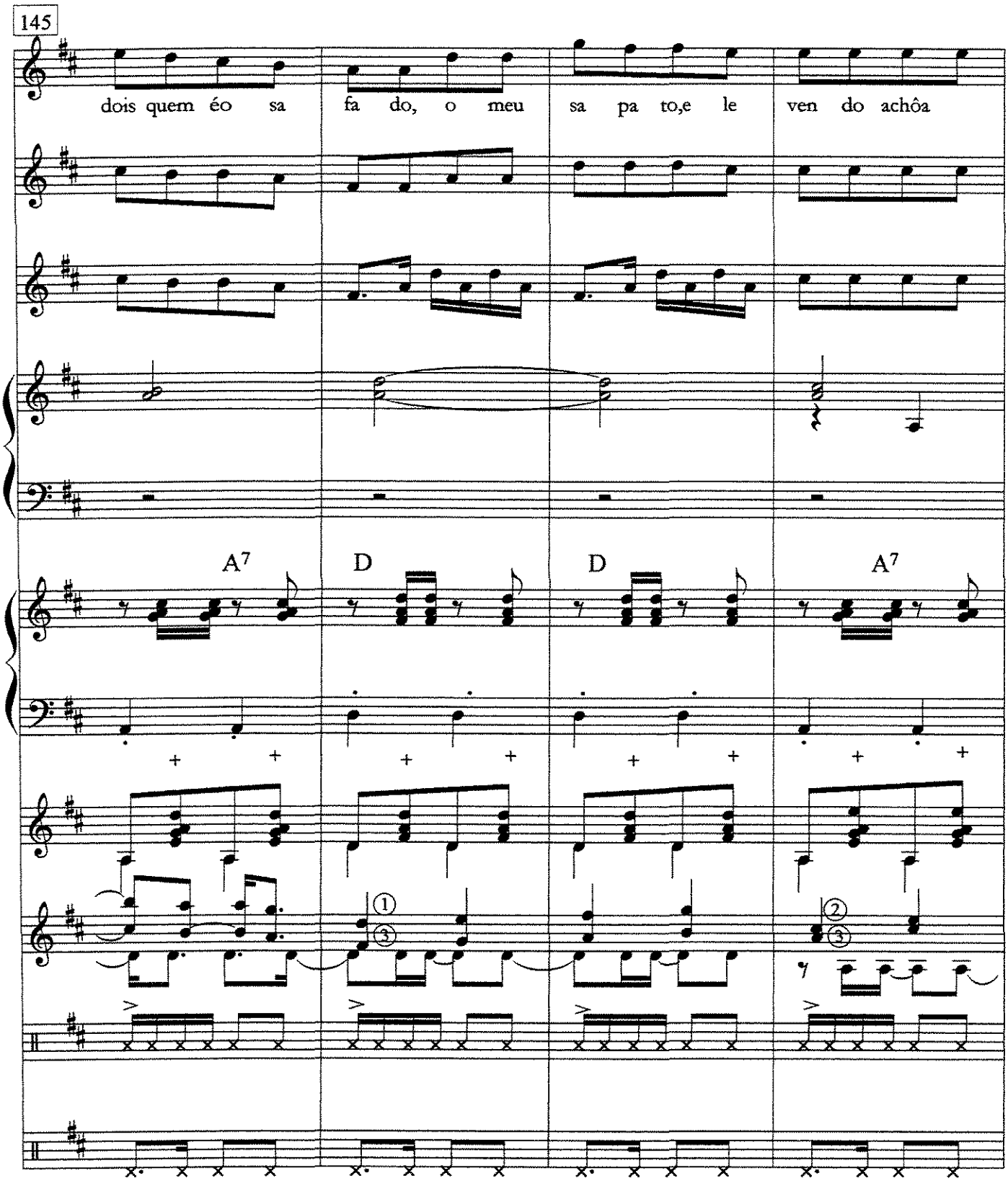

129
nhei ro, ear ris ca do o ven dei ro não ven den do nin guém
A7
D
D
A7
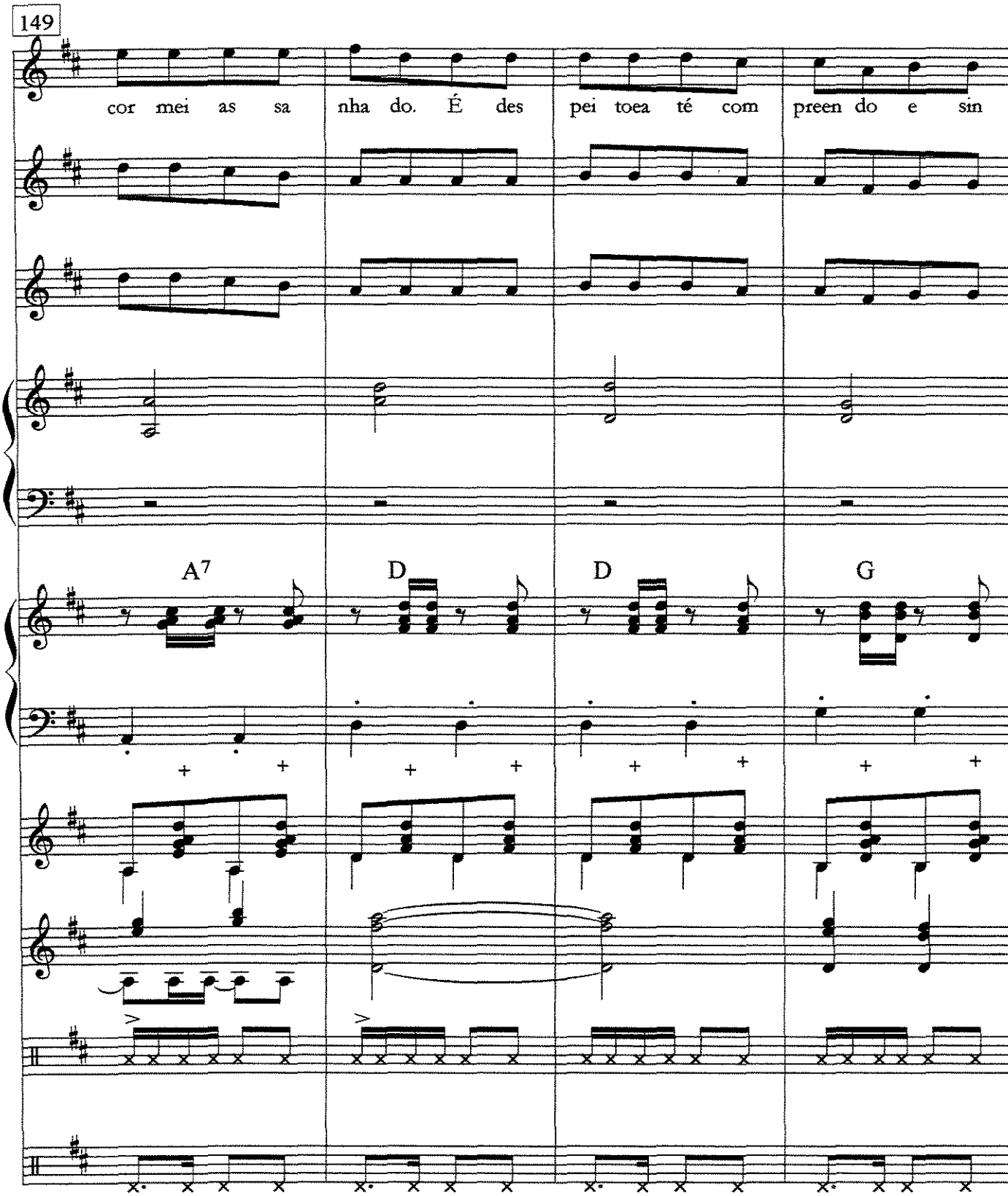

133
fi ca pen du ra do
sim...
A7
D
A7
D
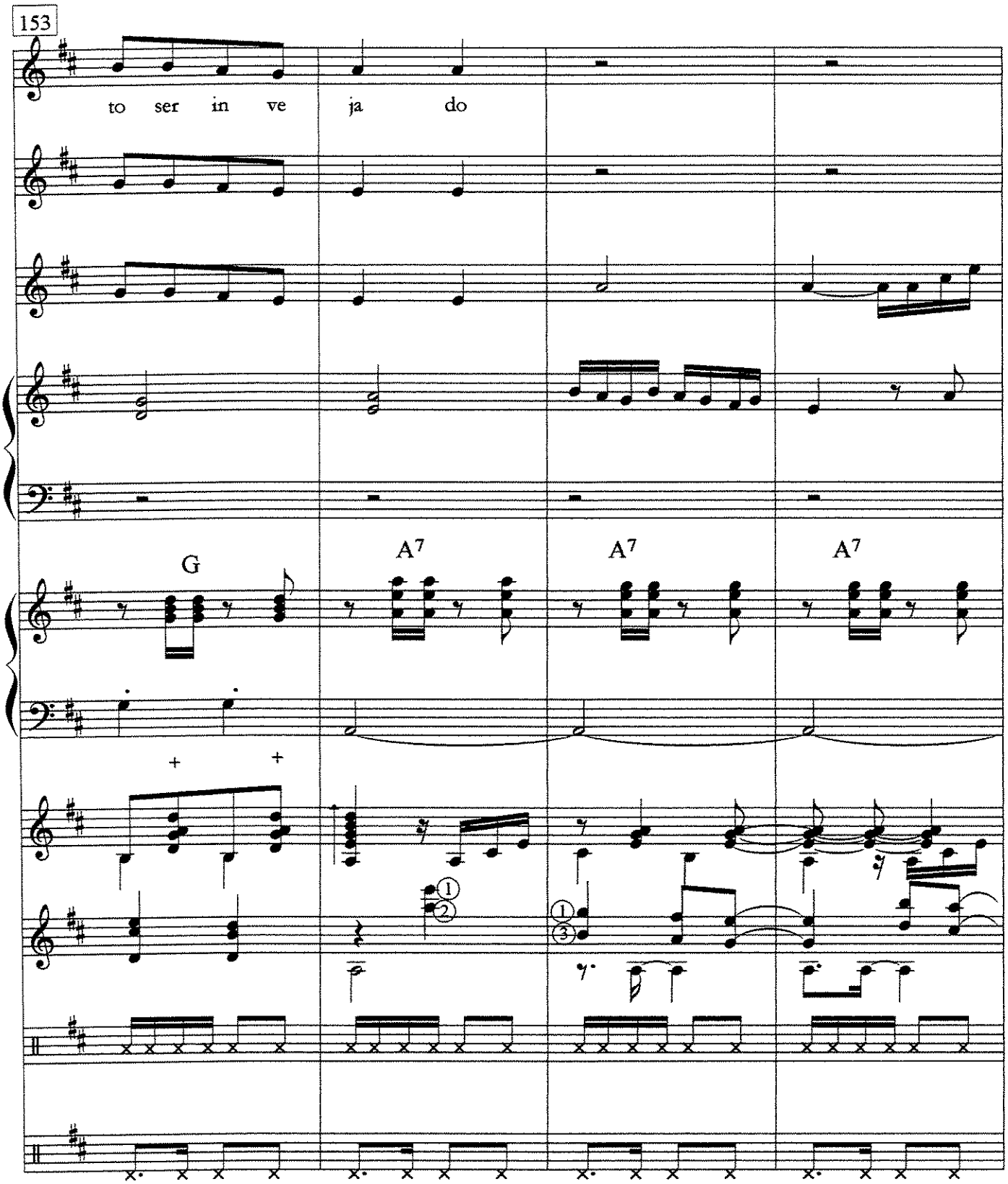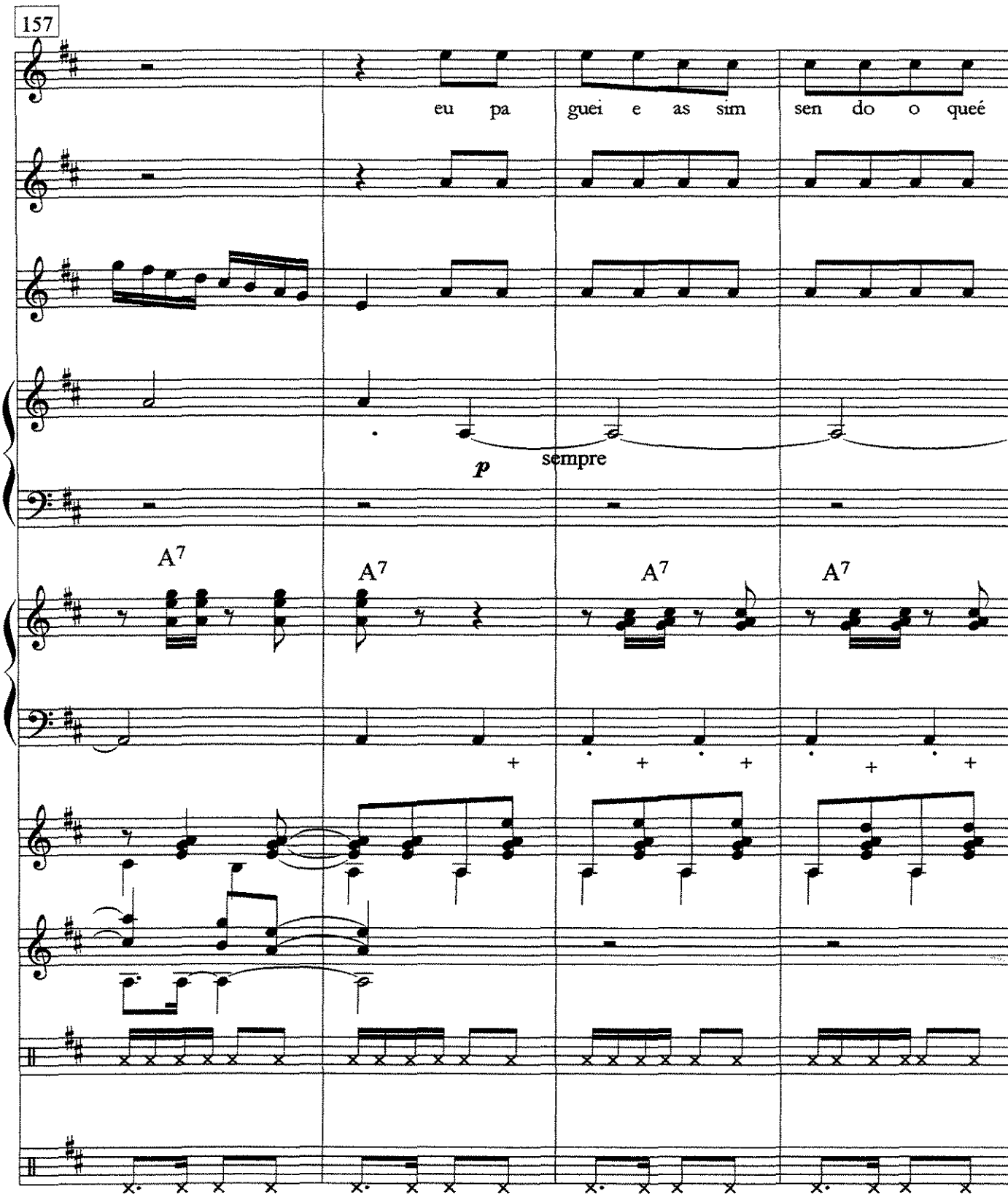


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
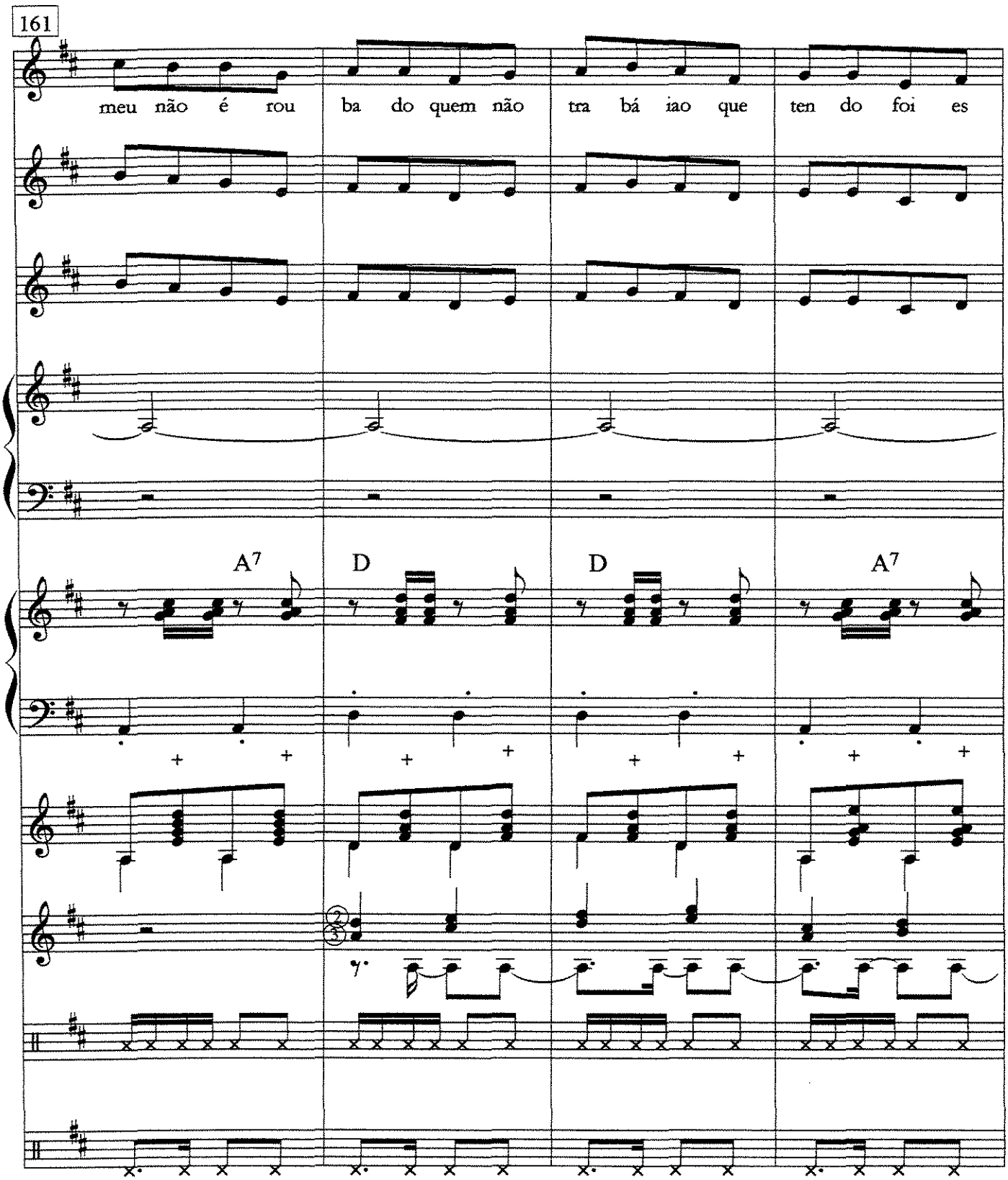

141
Queo po vo vá per ce ben do de nóis
p sempre
A7
D
D
A7
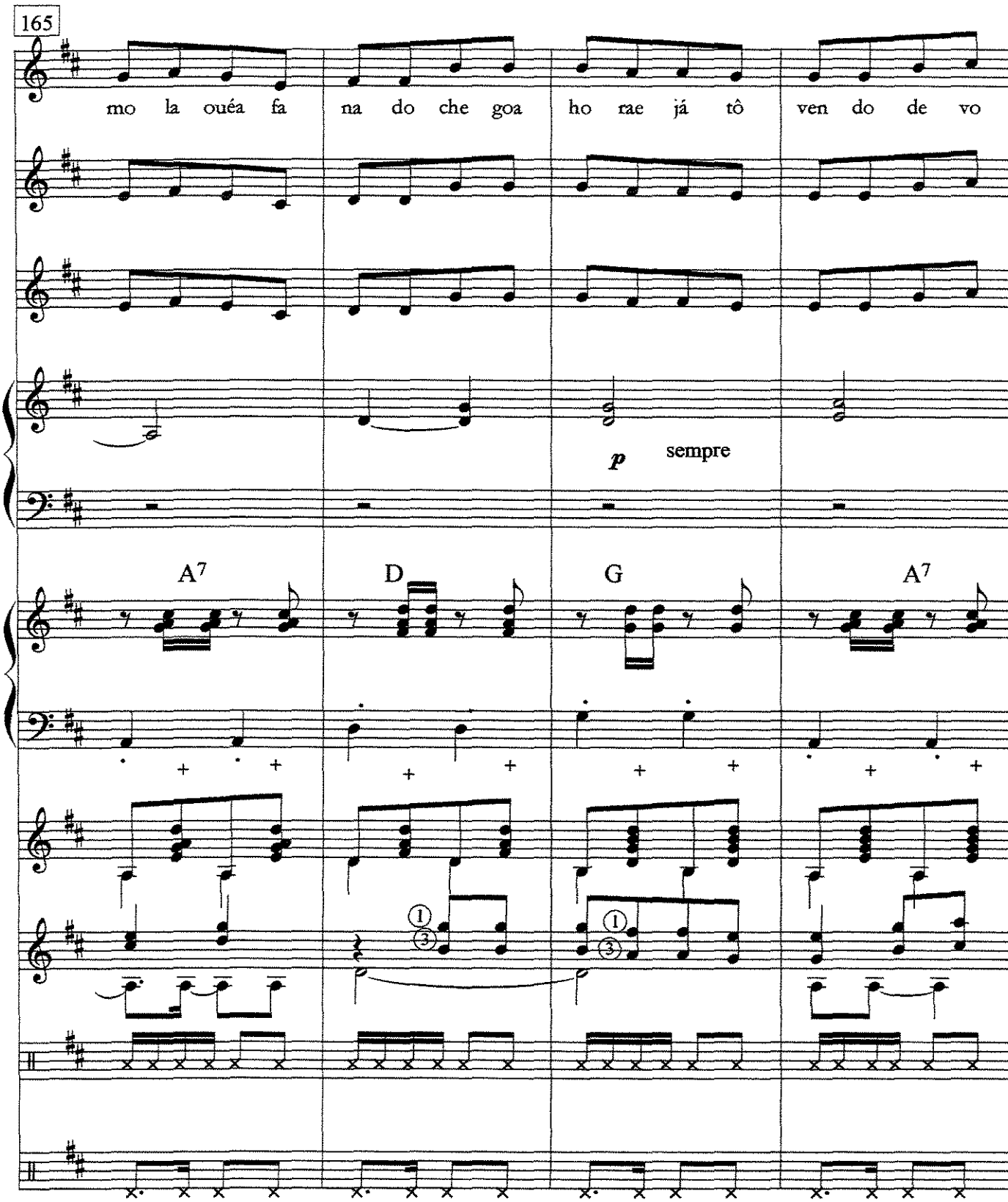

145
dois quem éo sa fa do, o meu sa pa to,e le ven do achôa
A7
D
D
A7
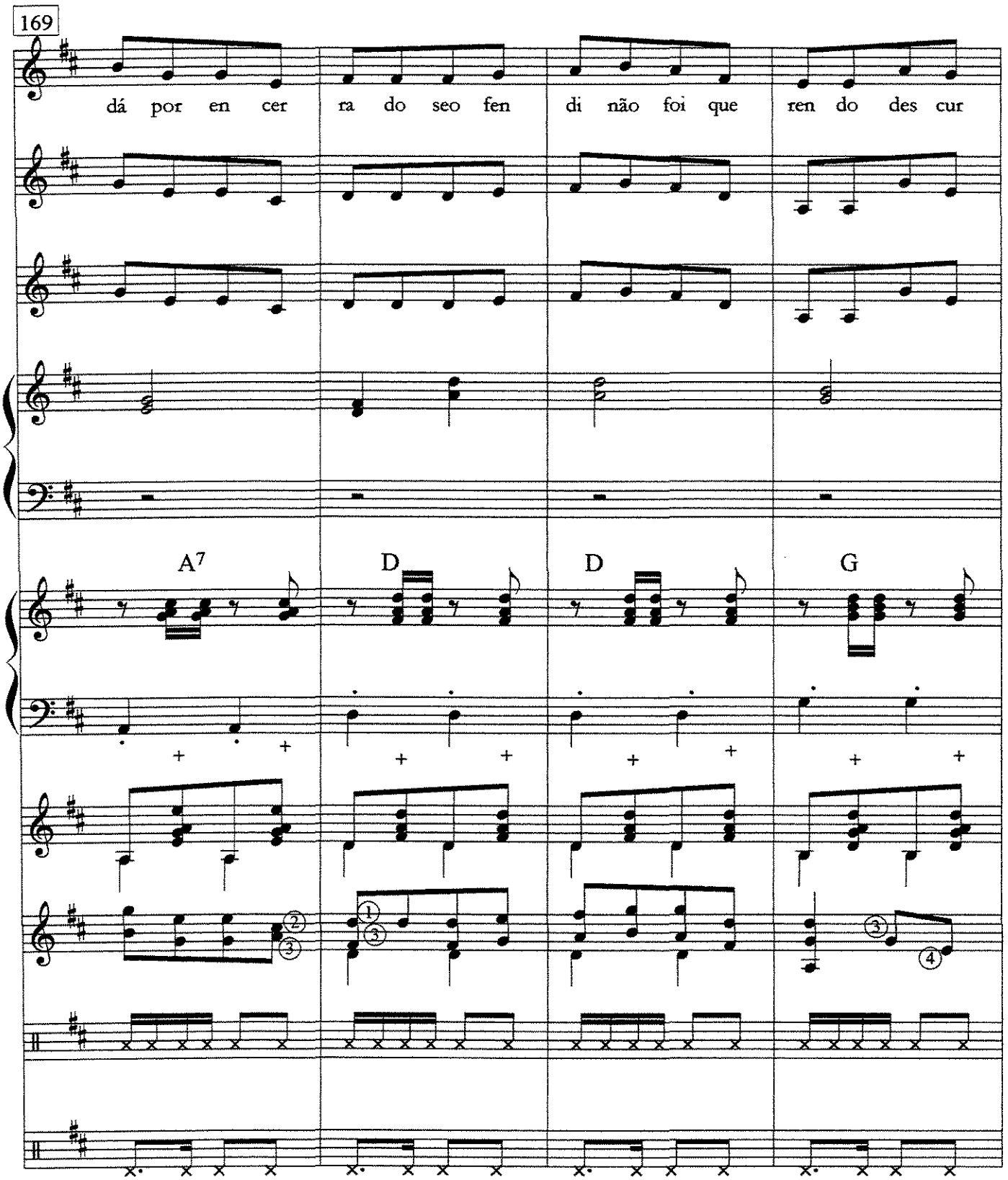

149
cor mei as sa nha do. É des pei toea té com preen do e sin
A7
D
D
G
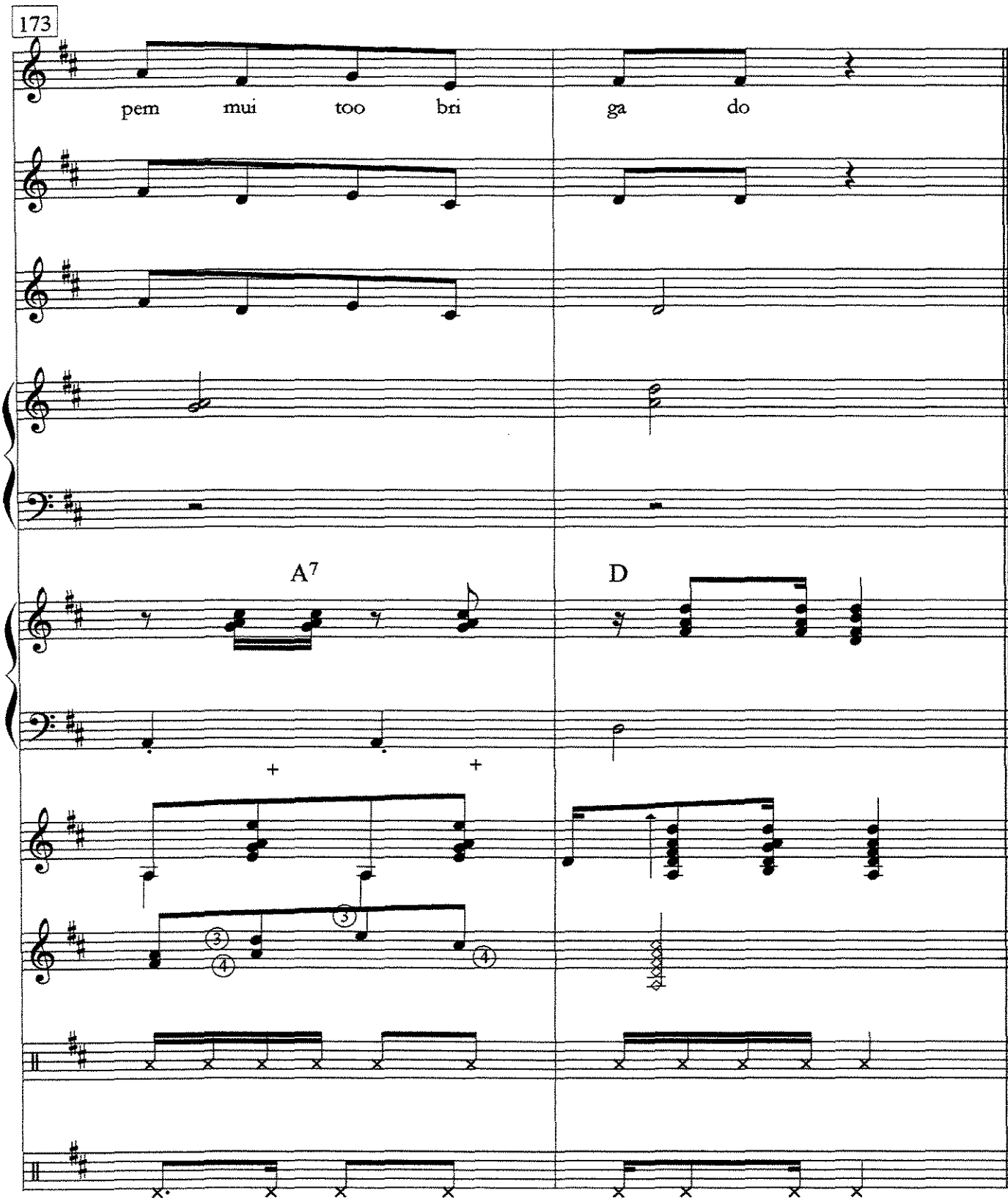

153
to ser in ve ja do
G
A7
A7
A7


157
eu pa guei e as sim sen do o queé
p
sempre
A7
A7
A7
A7
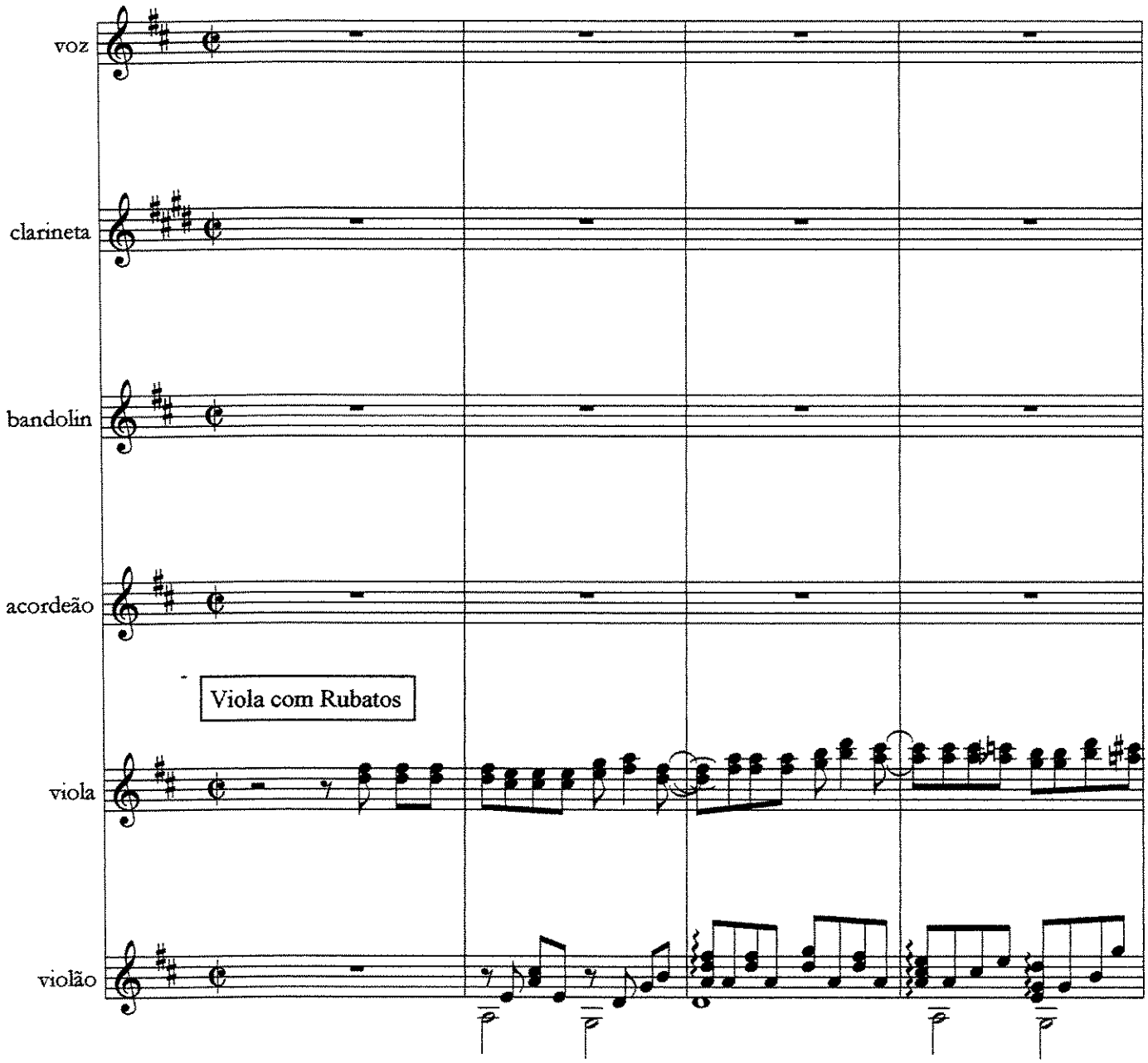

161
meu não é rou ba do quem não tra bá iao que ten do foi es
A7
D
D
A7
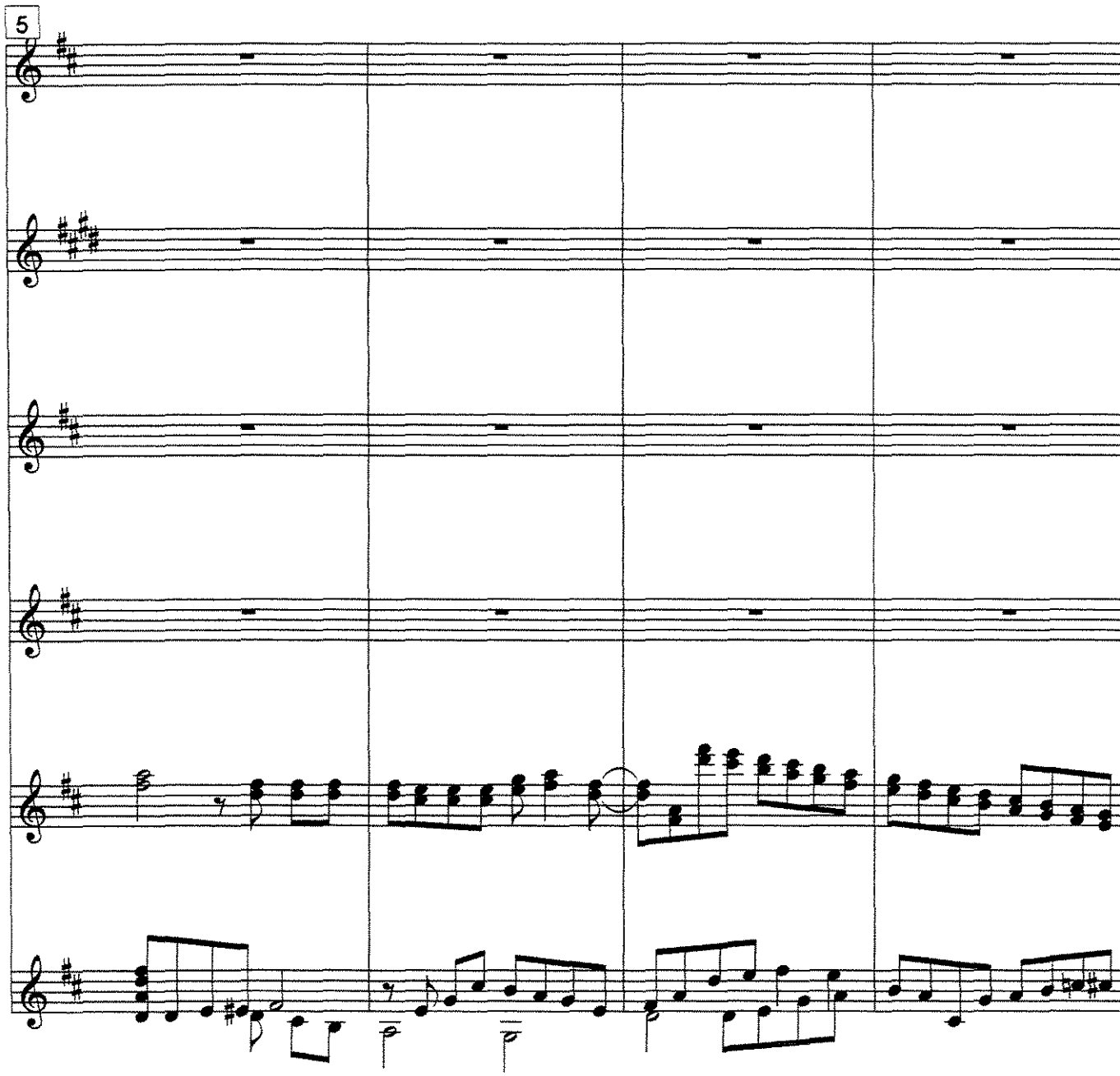

165
mo la ouéa fa na do che goa ho rae já tô ven do de vo
p sempre
A7 D G A7
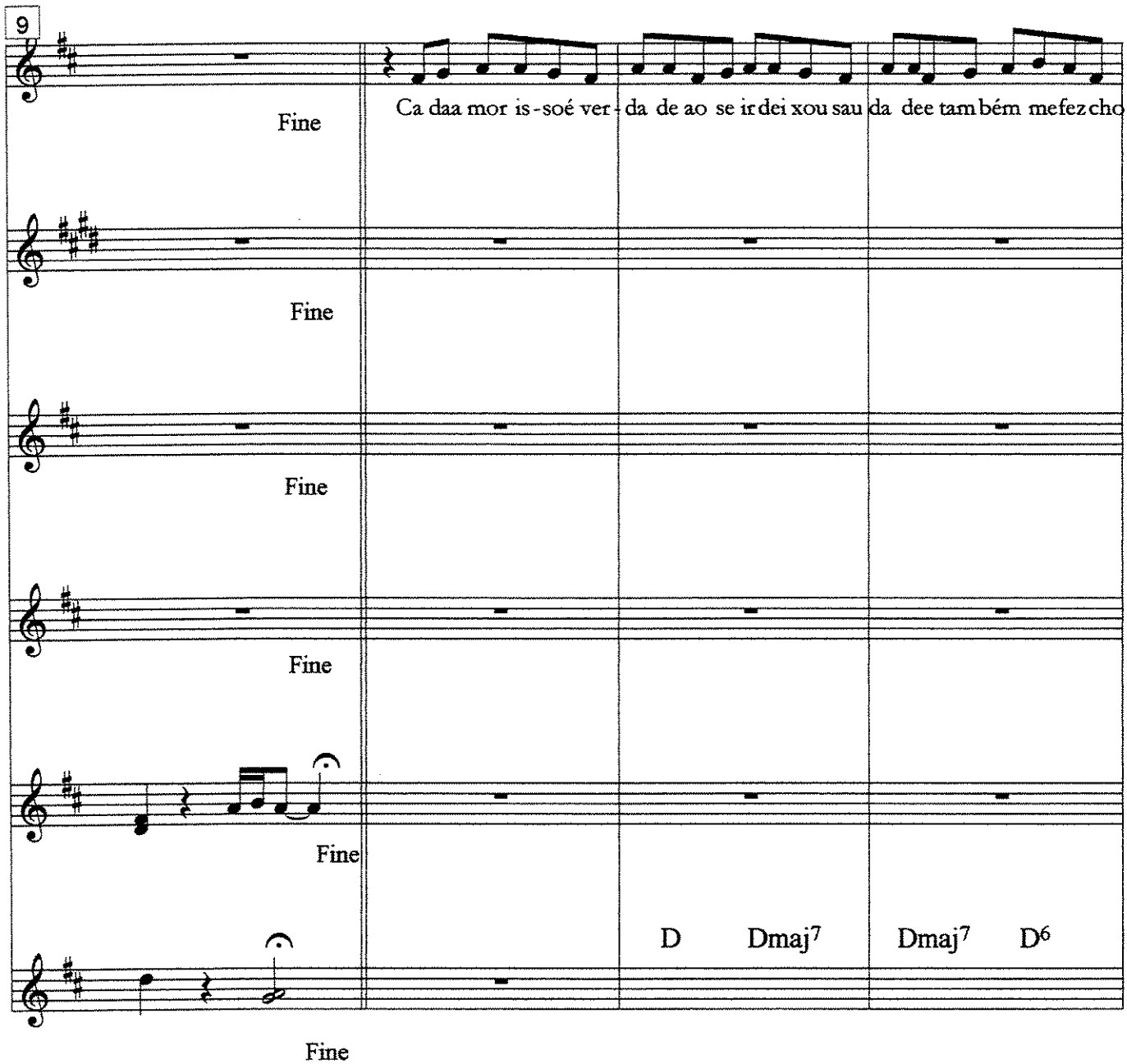

169
dá por en cer ra do seo fen di não foi que ren do des cur
A7
D
D
G
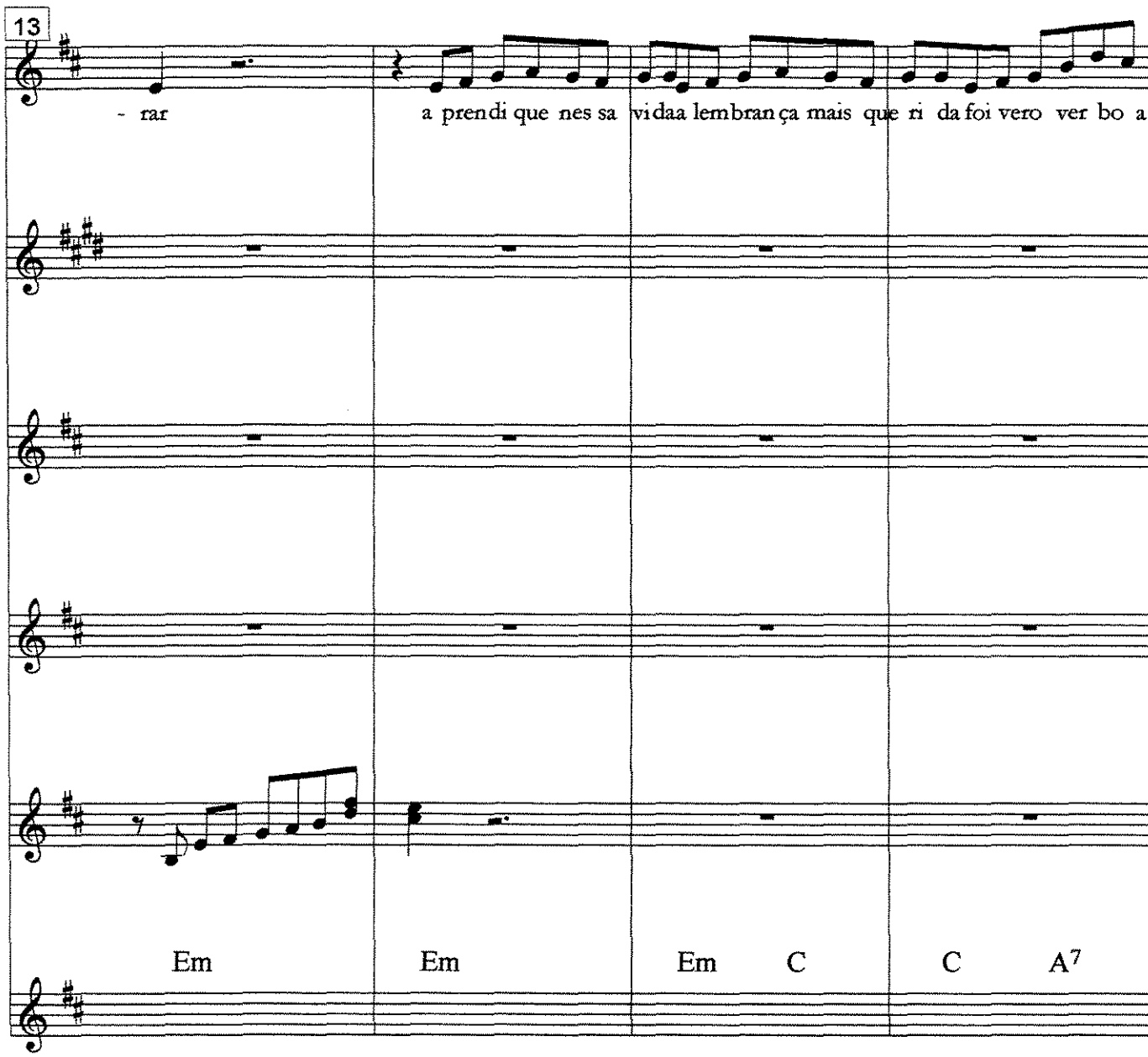

173
pem mui too bri ga do
A7
D
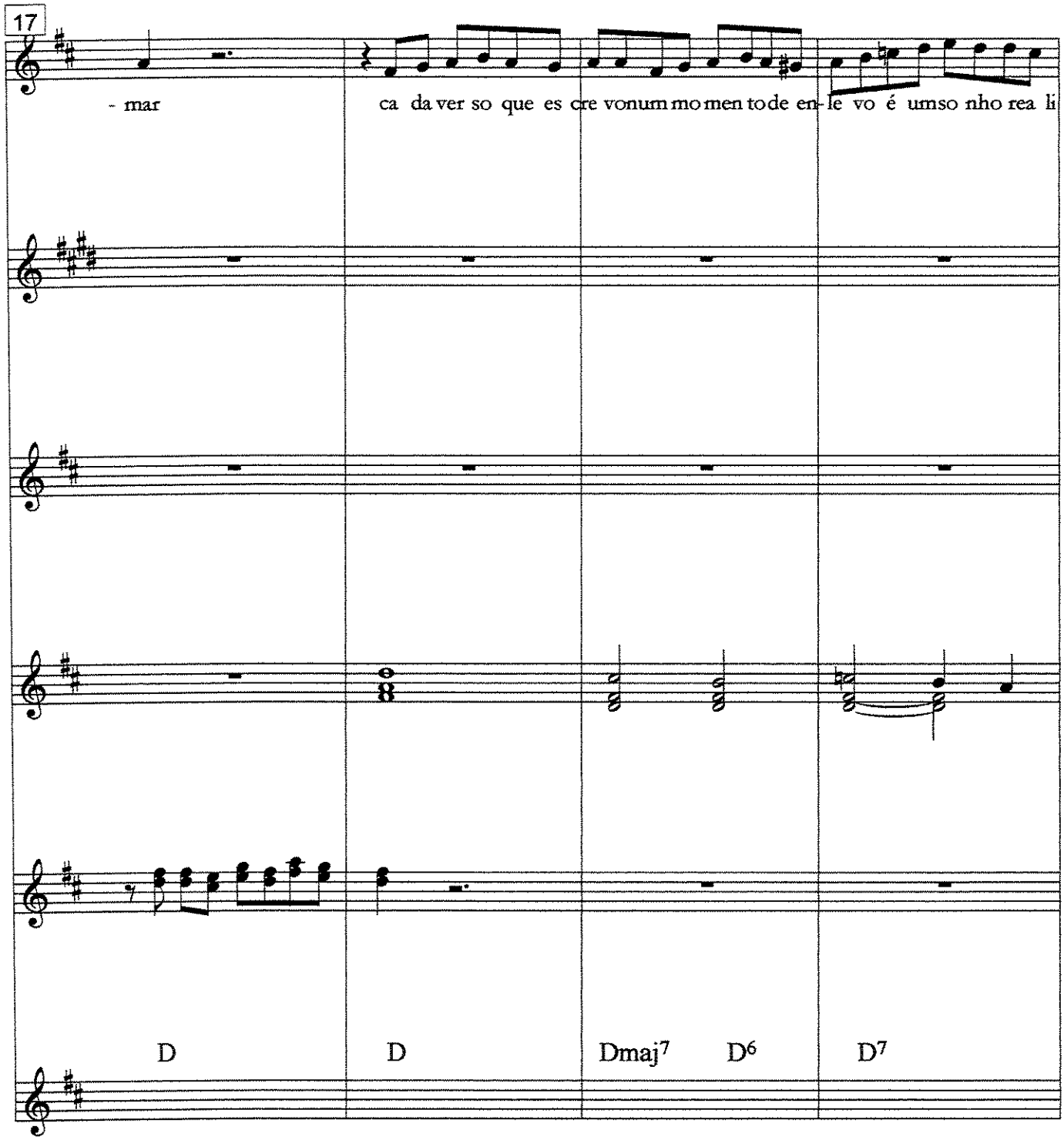
SOU ROCEIRO
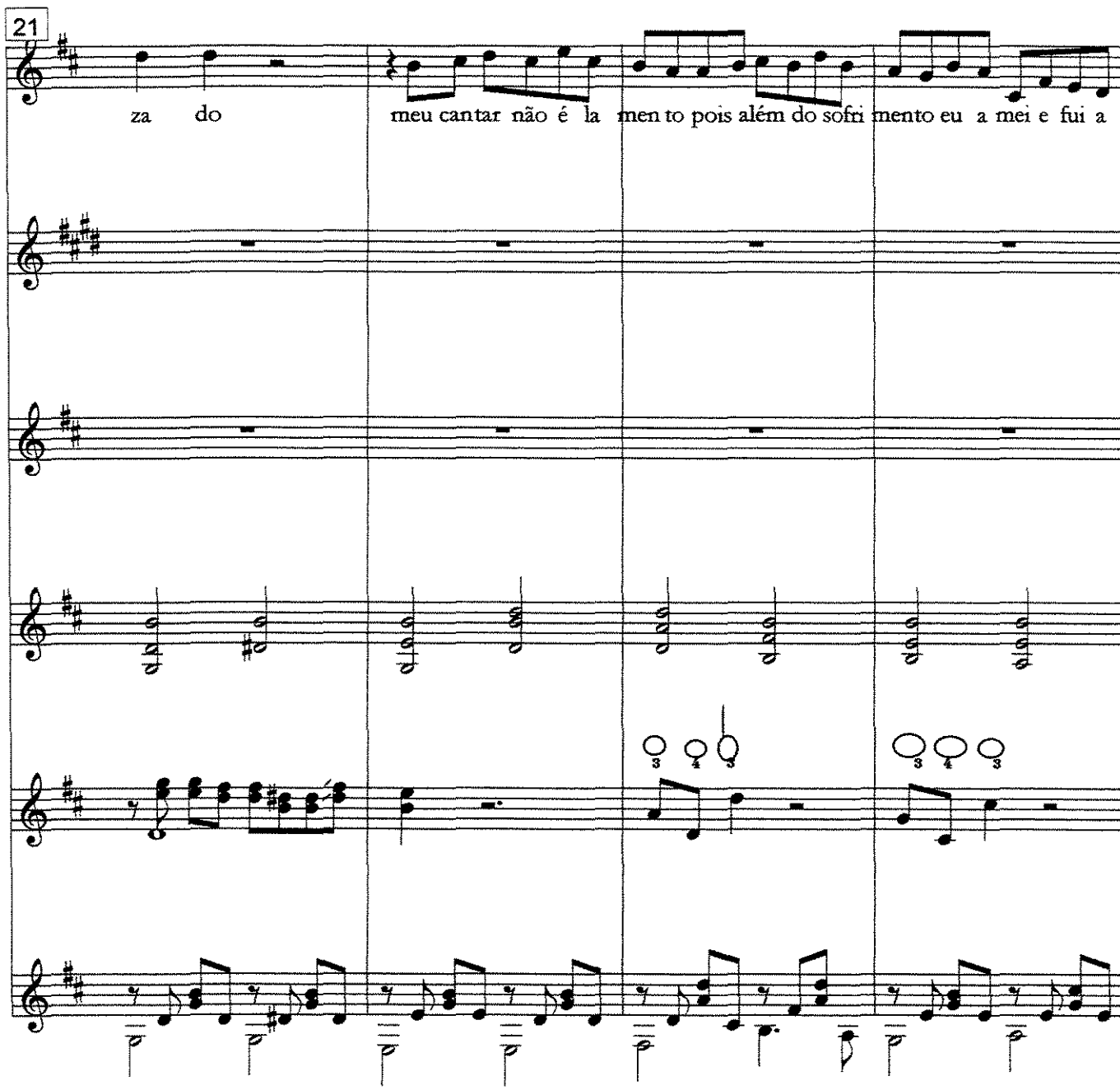

voz
clarineta
bandolin
acordeão
Viola com Rubatos
viola
violão
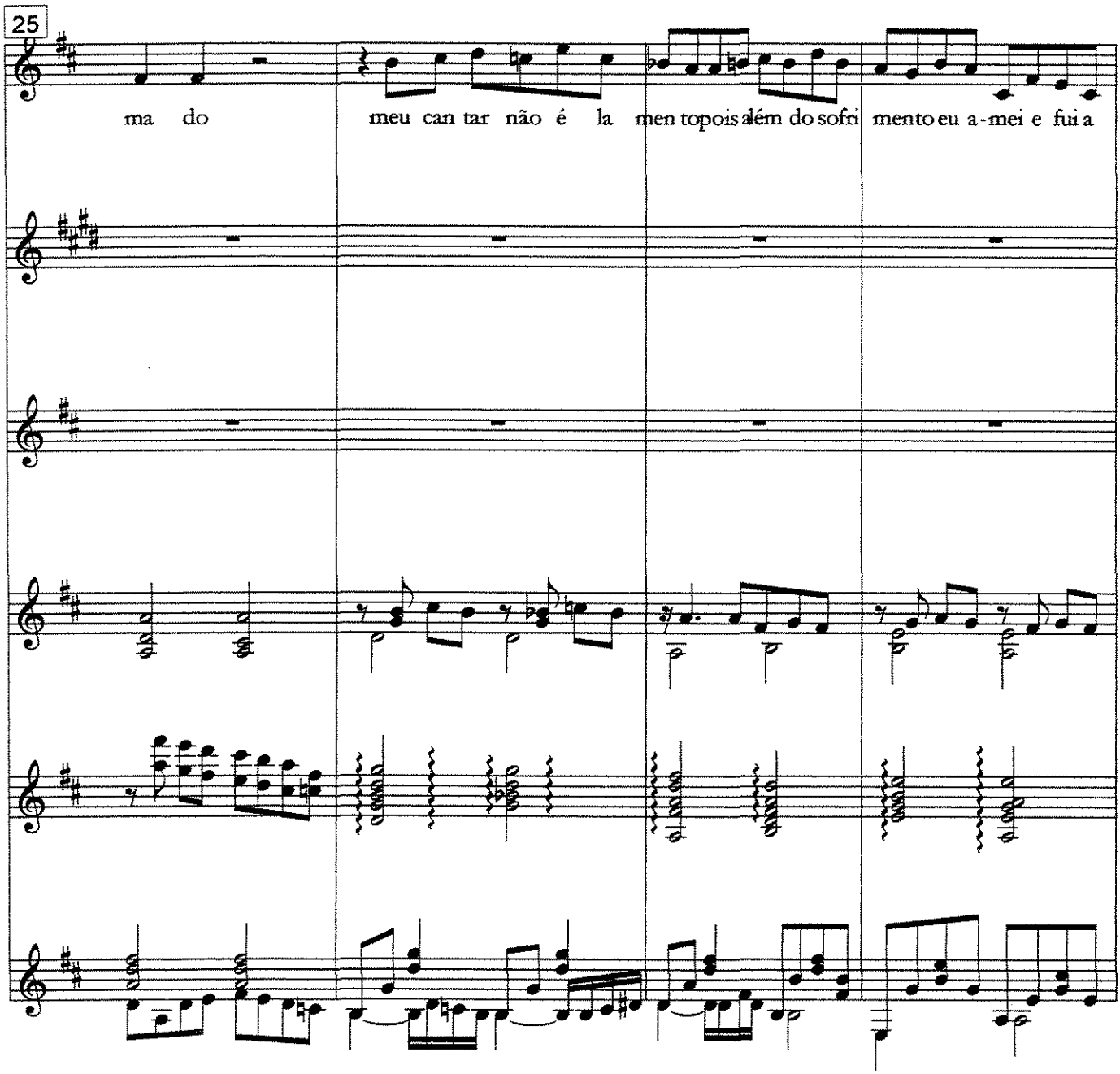

5
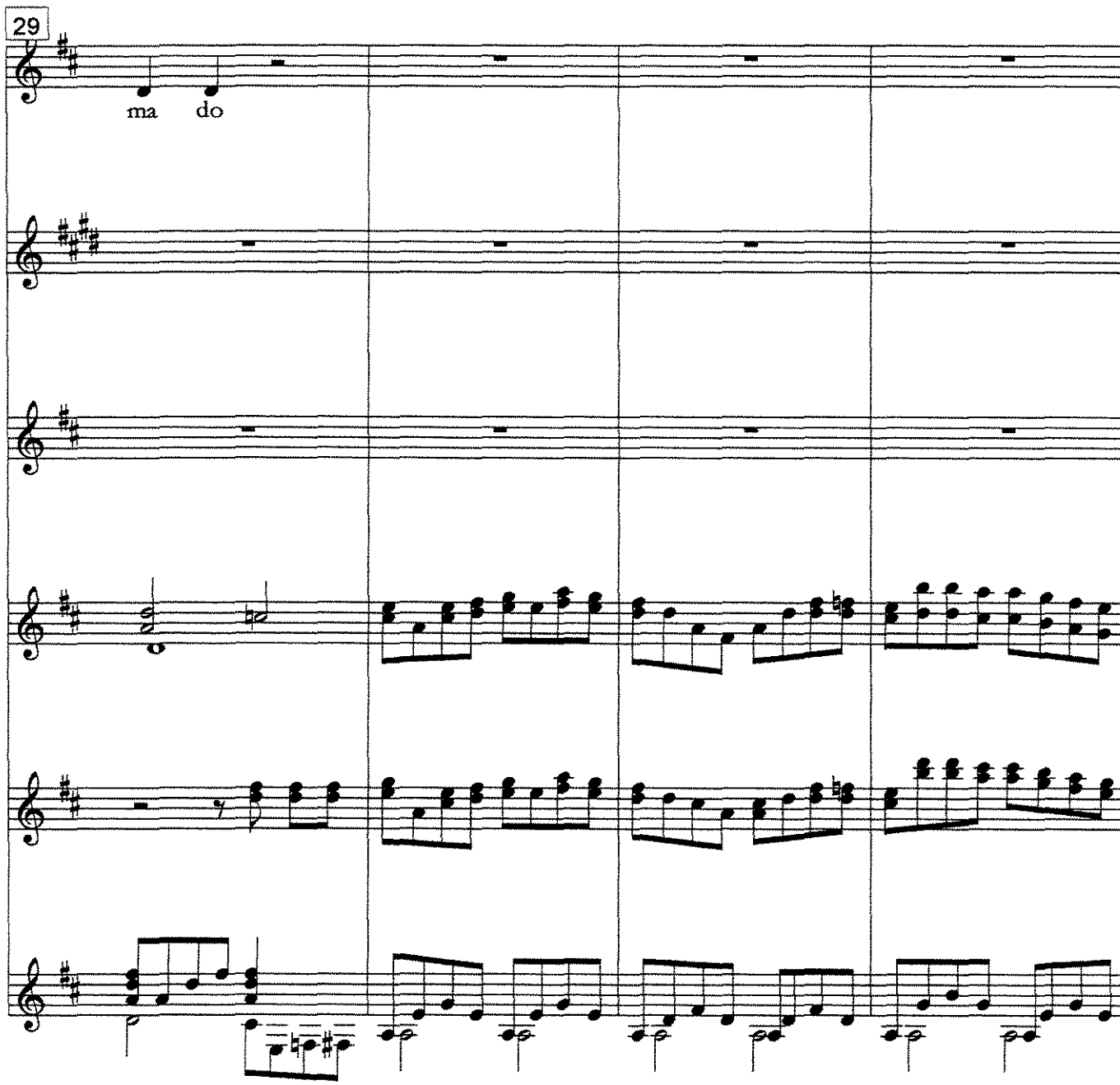

9
Fine
Ca daa mor is - soé ver - da de ao se ir dei xou sau da dee tam bém me fez cho
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
D
Dmaj7
Dmaj7
D6
Fine
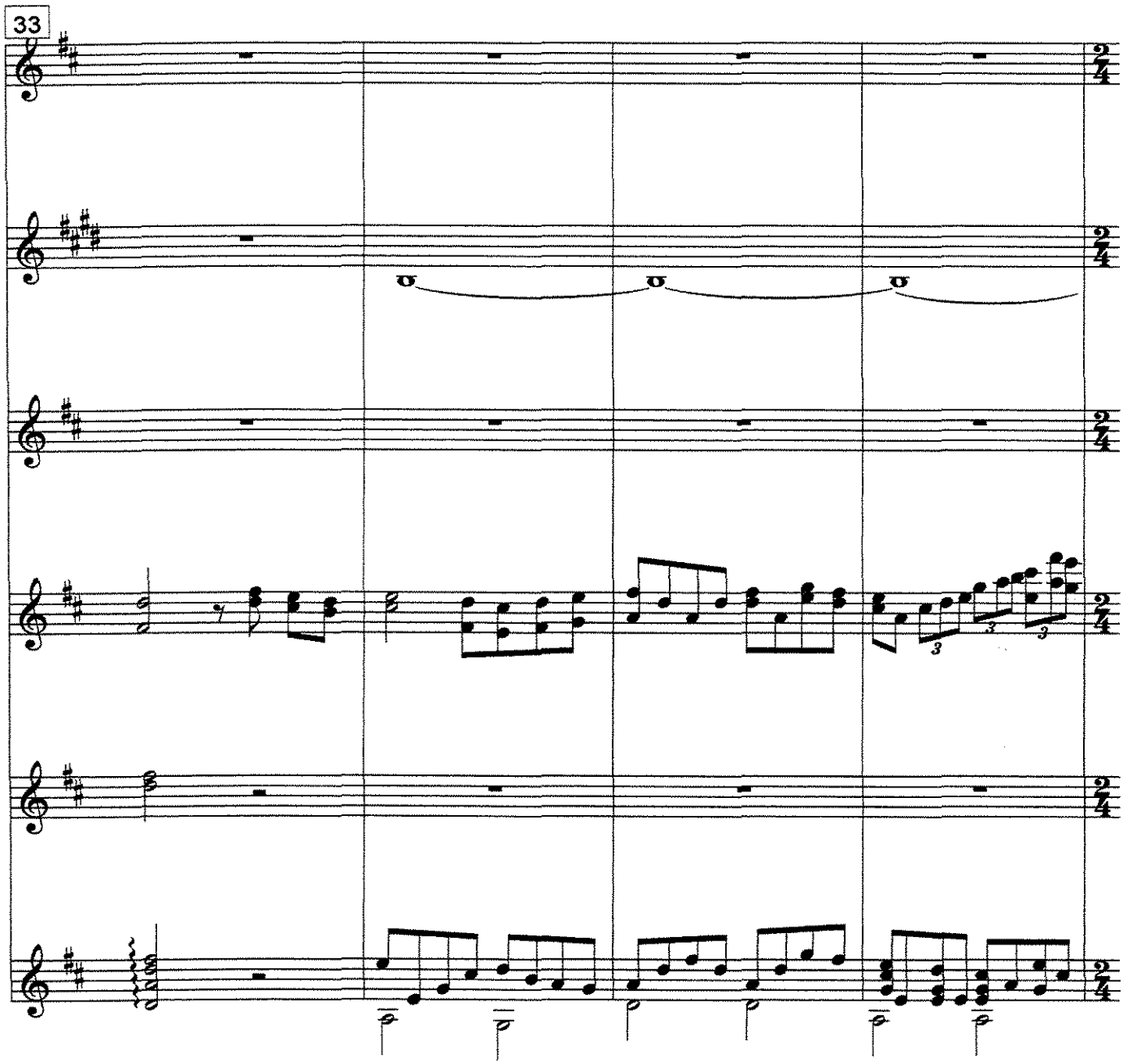

13
- rar
a prendi que nes sa vidaa lembrança mais que ri da foi vero ver bo a
Em
Em
Em C
C A7
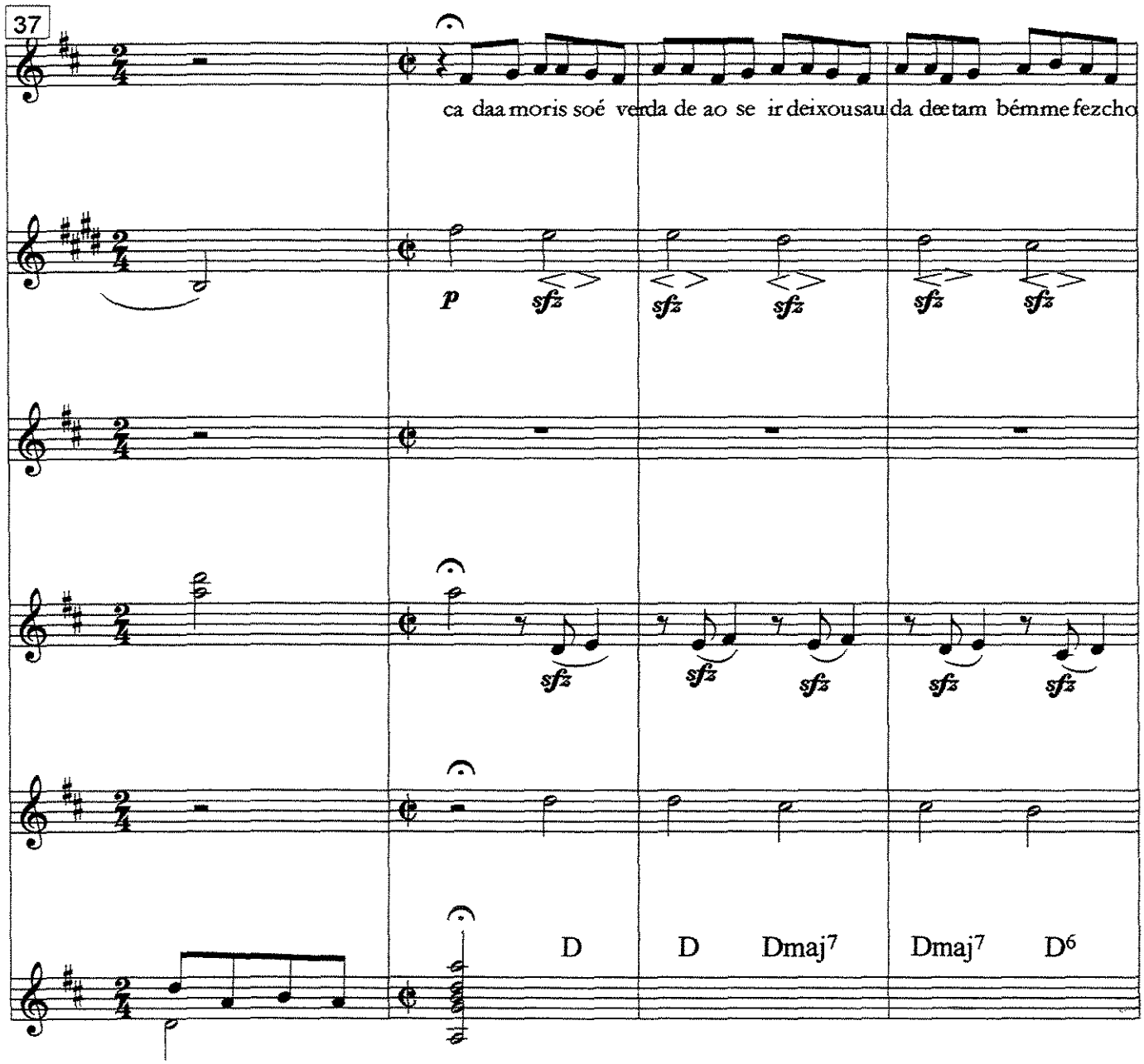

17
- mar
ca da ver so que es cre vonum mo men to de en- le vo é um so nho rea li
D
D
Dmaj7
D6
D7
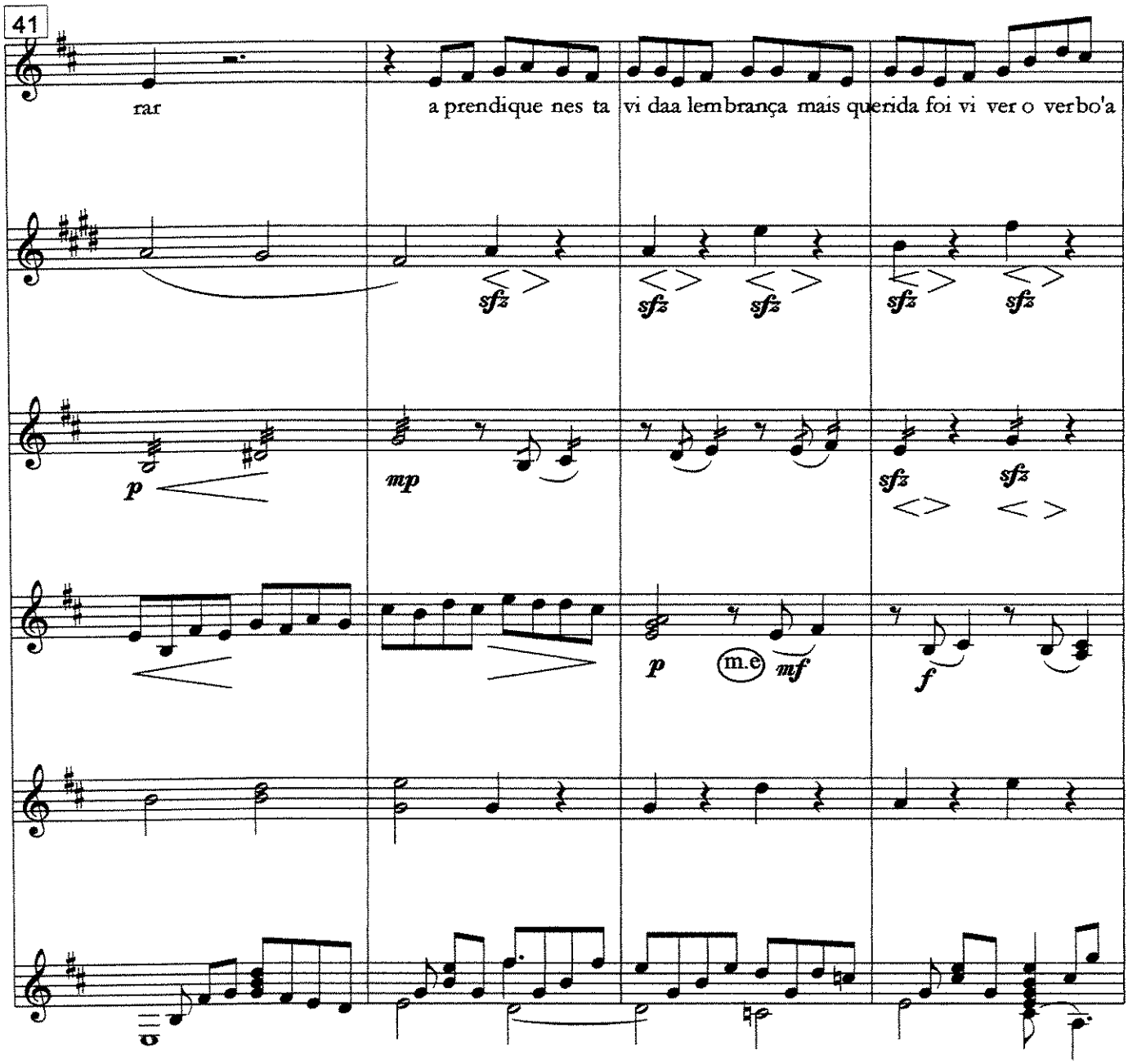

21
za do
meu cantar não é la men to pois além do sofri mento eu a mei e fui a
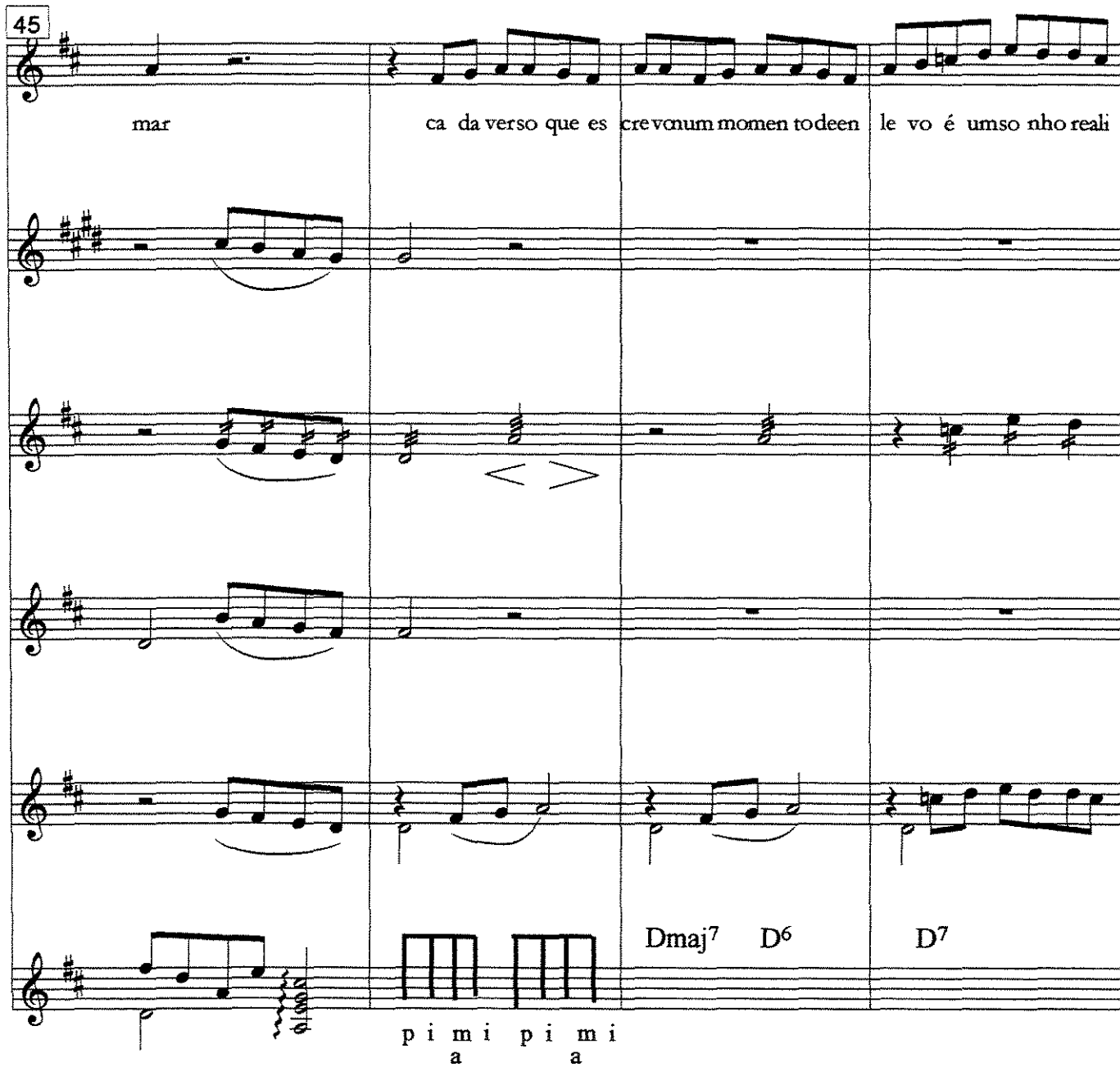

25
ma do
meu can tar não é la men topois além do sofri mento eu a-mei e fui a
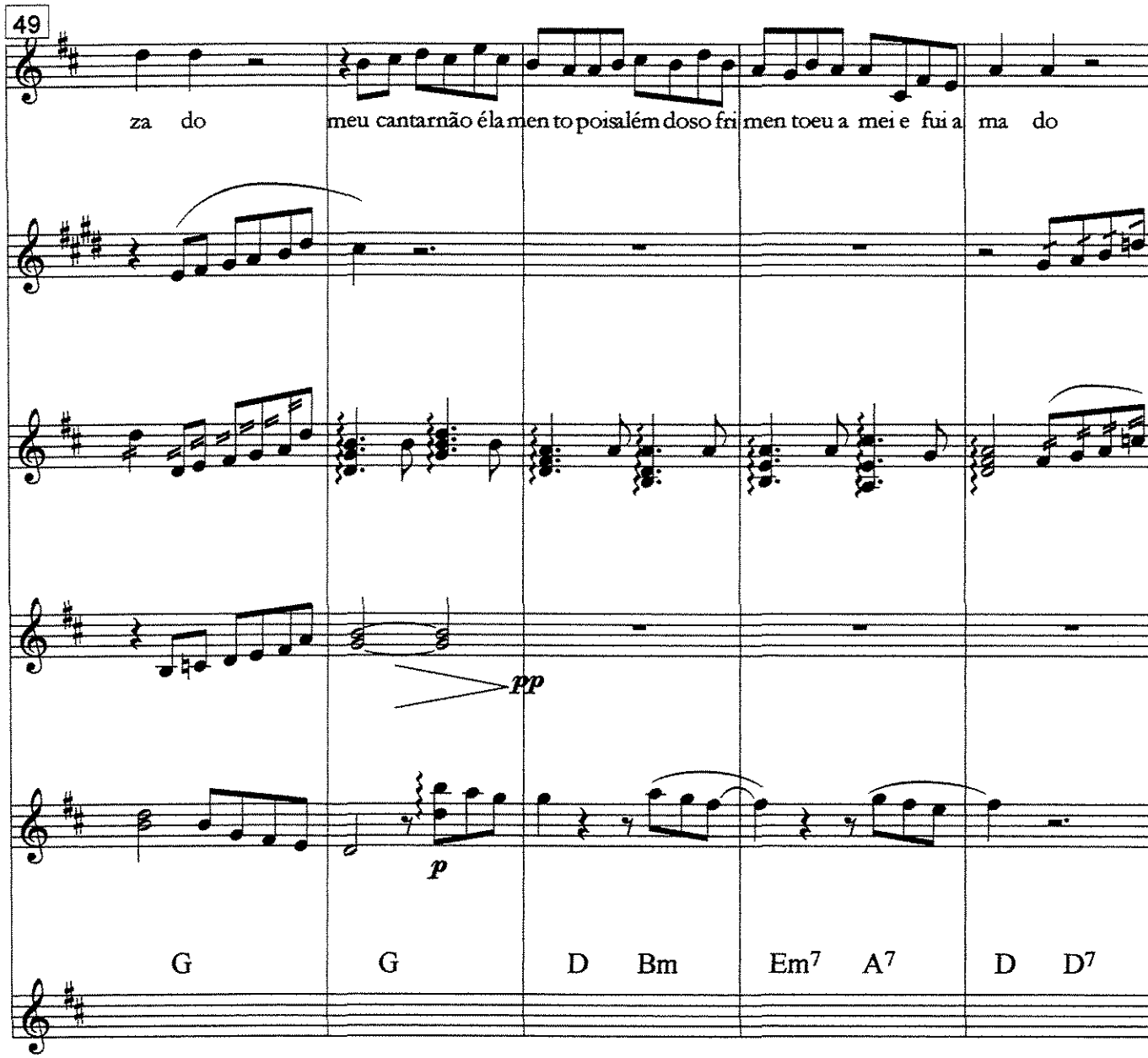

29
ma do
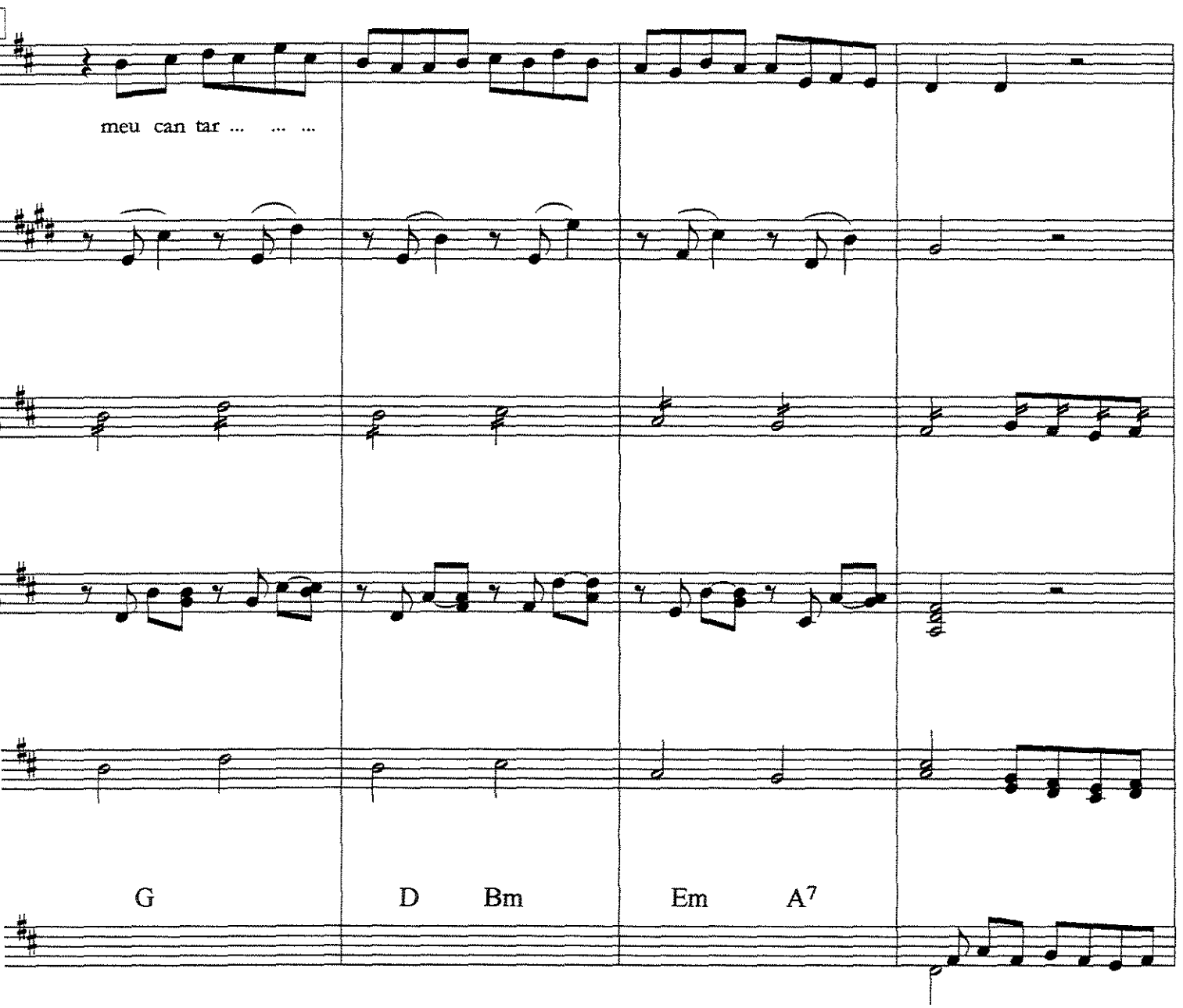

33
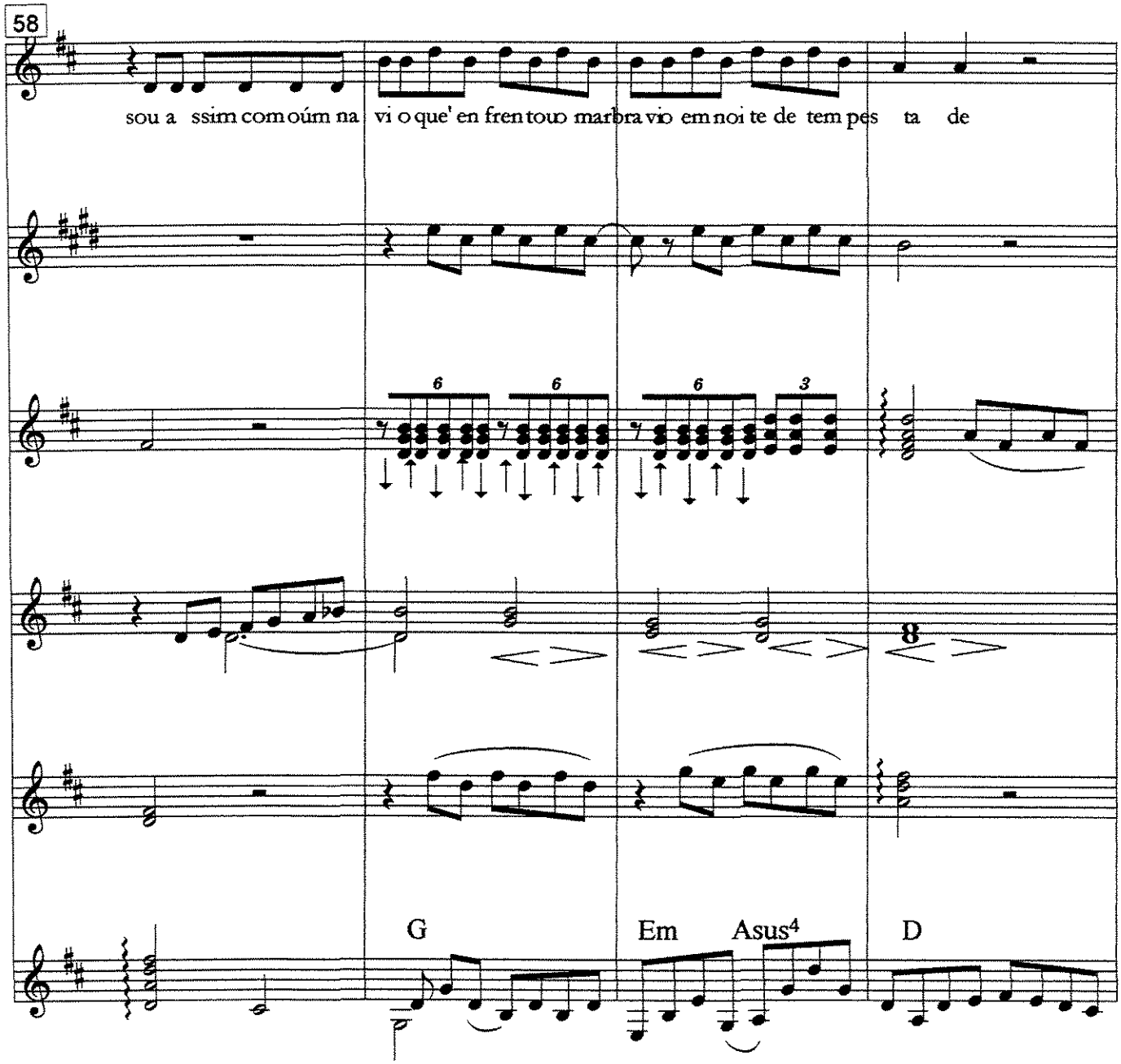

37
ca daa moris soé ven da de ao se ir deixou sau da dee tam bém me fezcho
p
sfz
D
D
Dmaj7
Dmaj7
D6


41
rar
a prendique nes ta vi daa lembrança mais querida foi vi ver o verbo'a
sfz
p
mp
m.e
mf
f
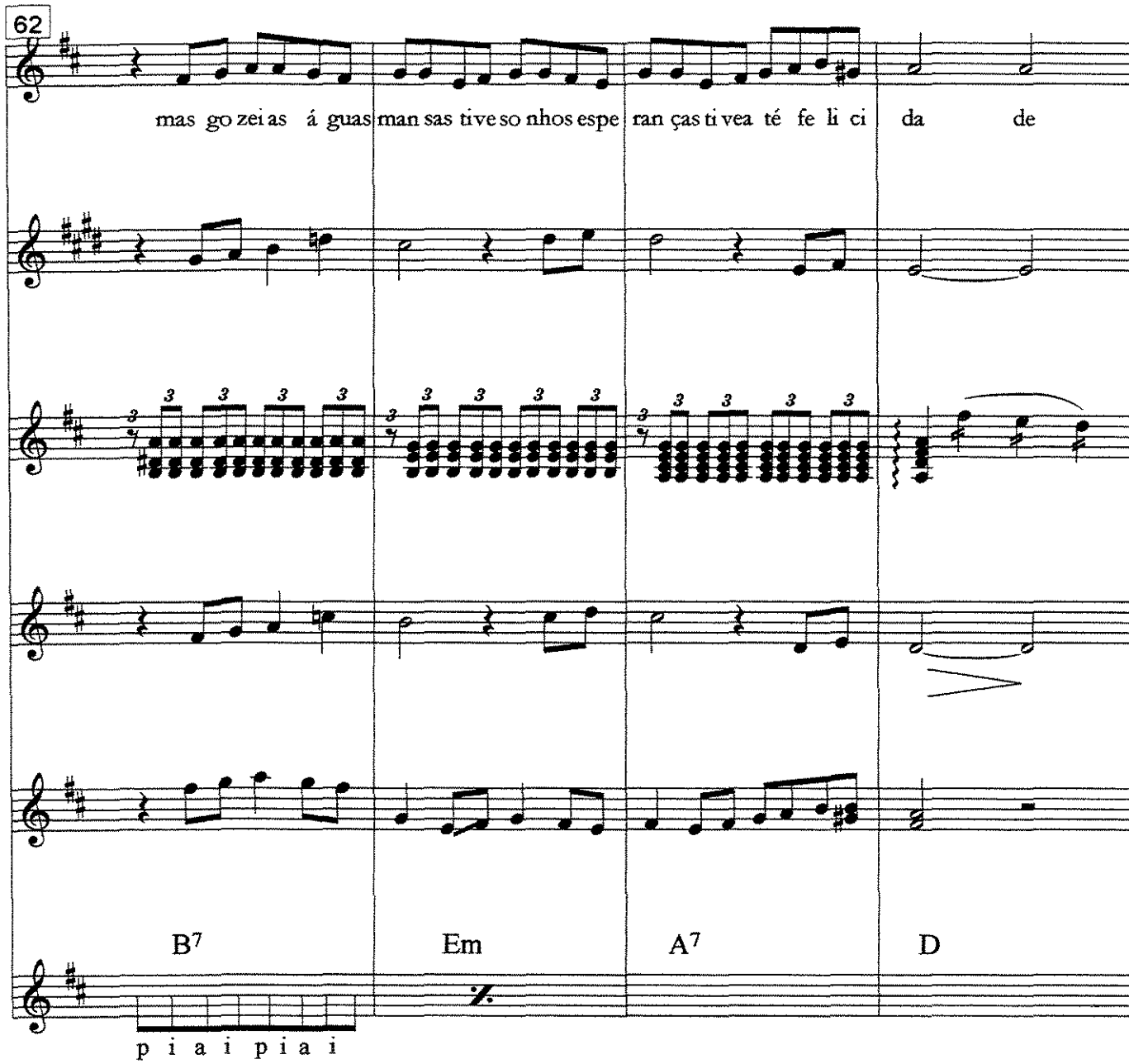

45
mar
ca da verso que es
crevonum momen todeen
le vo é umso nho reali
Dmaj7
D6
D7
p i m i p i m i
a a
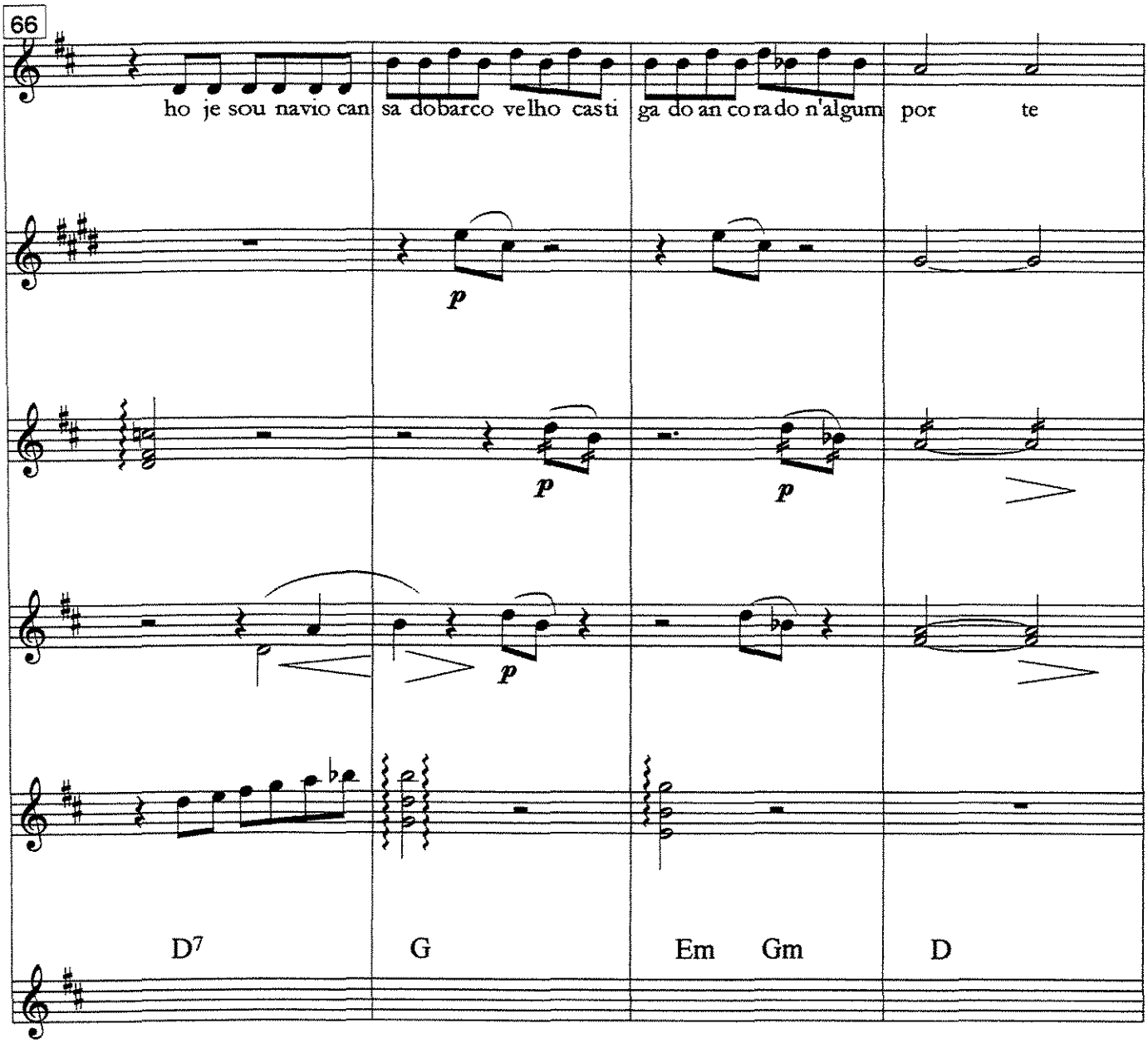

49
za do meu cantarnão élamen to poisalém doso fri men toeu a mei e fui a ma do
pp
p
G G D Bm Em7 A7 D D7
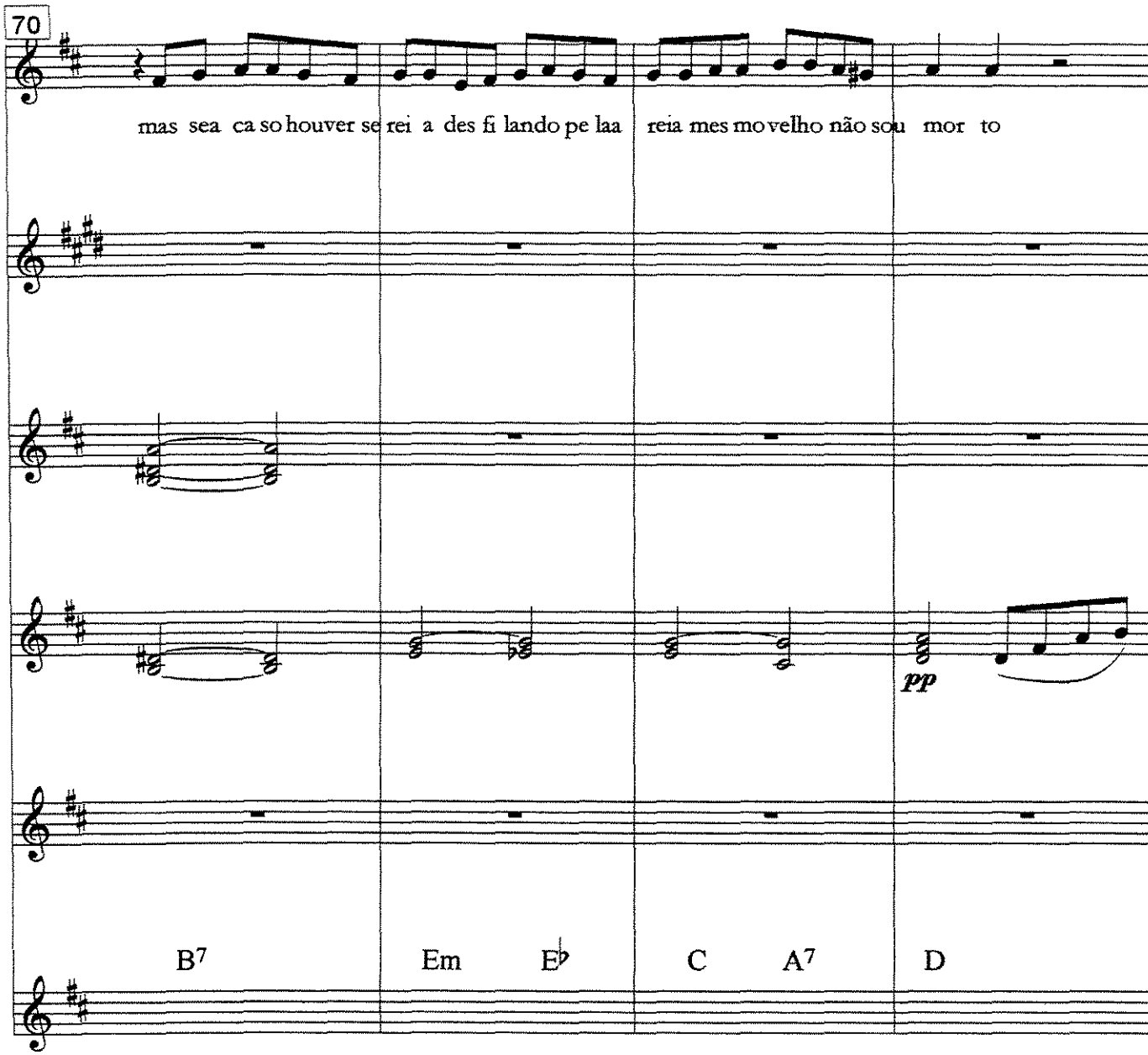

meu can tar ... ...
G
D
Bm
Em
A7
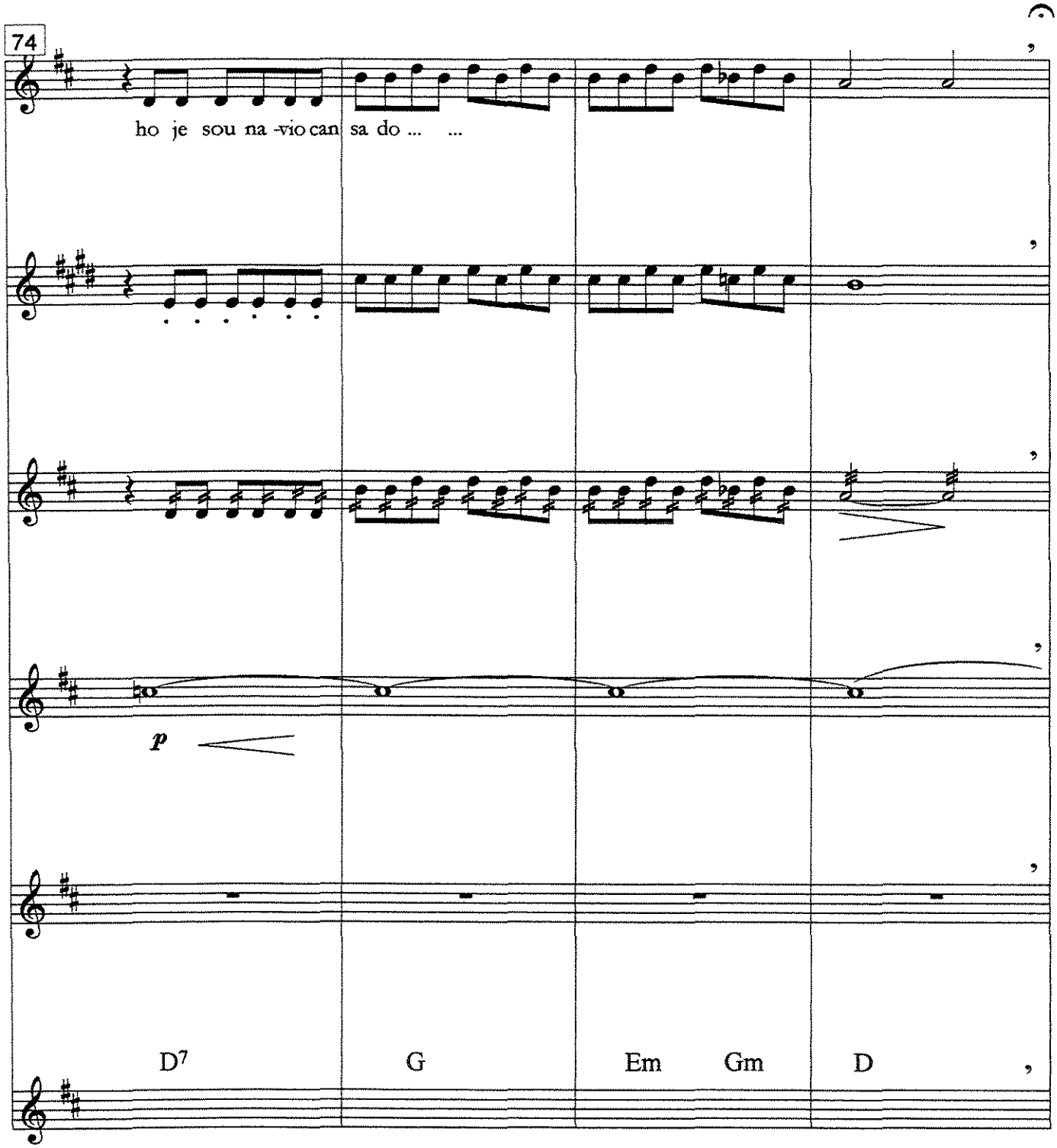


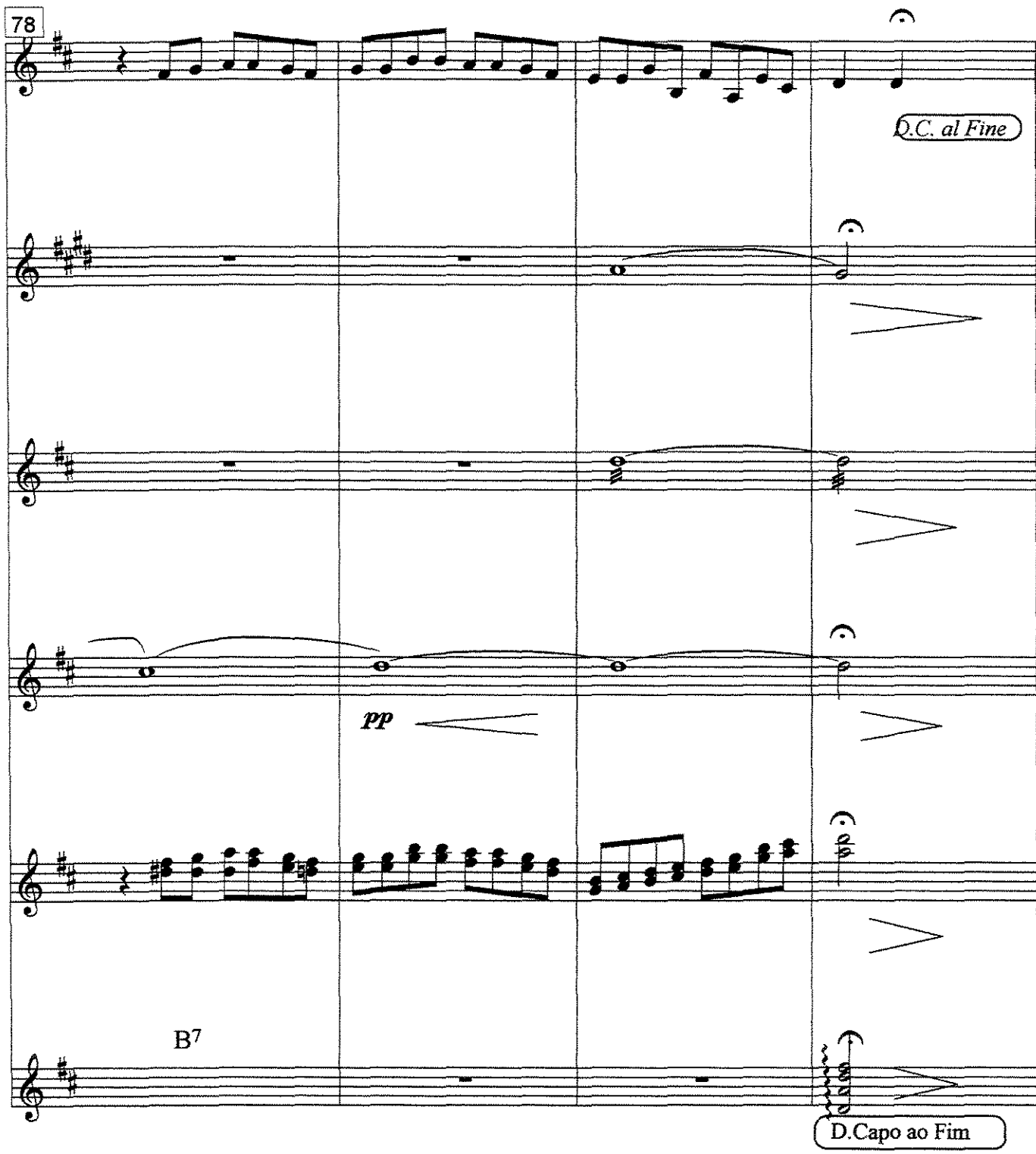
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL


62
mas go zei as á guas man sas tive so nhos espe ran ças ti vea té fe li ci da de
B7
Em
A7
D
p i a i p i a i
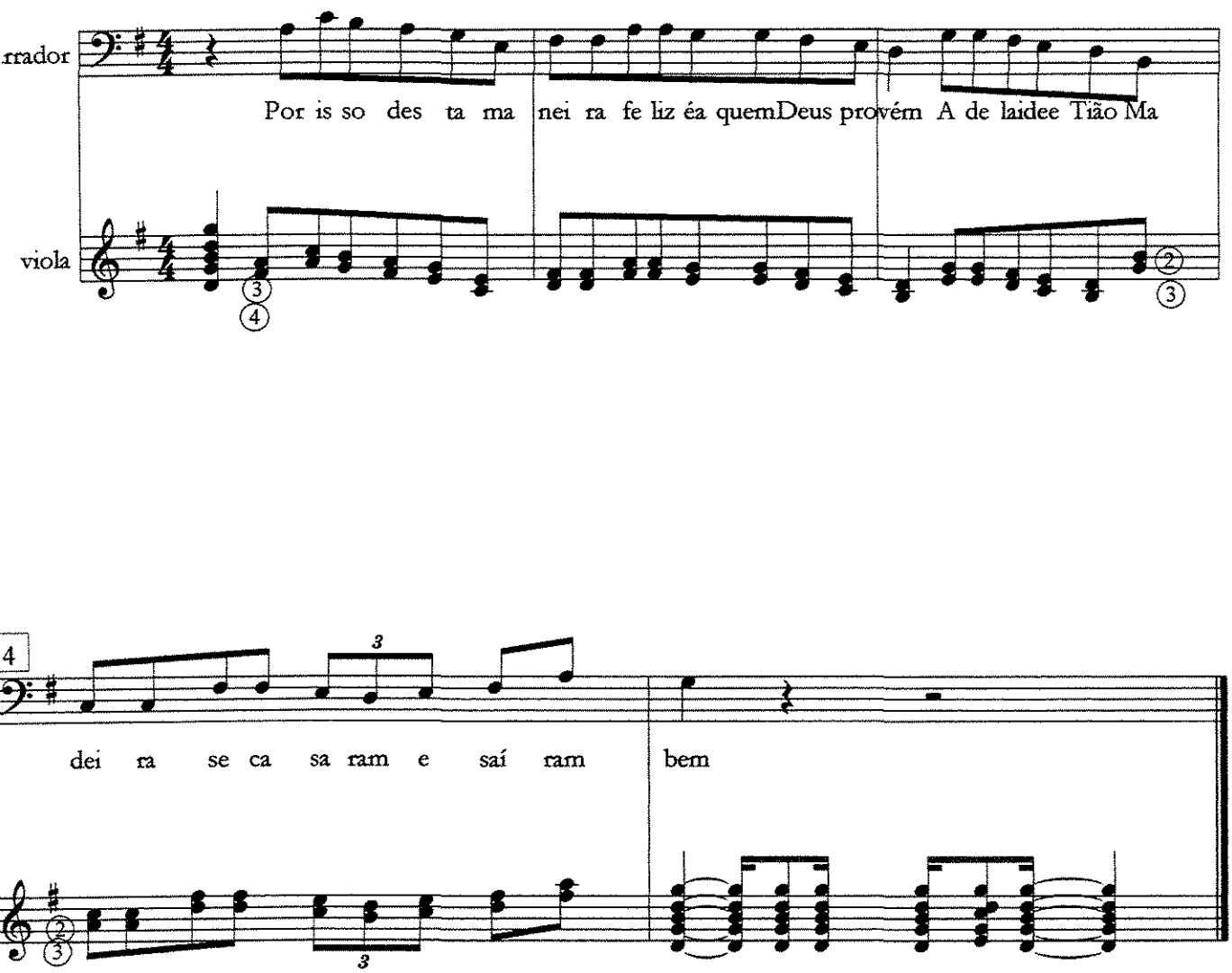

66
ho je sou navio can sa dobarco velho casti ga do an co ra do n'algum por te
p
p
p
p
D7
G
Em
Gm
D


70
mas sea ca so houver se rei a des fi lando pe laa reia mes mo velho não sou mor to
pp
B7
Em
E♭
C
A7
D

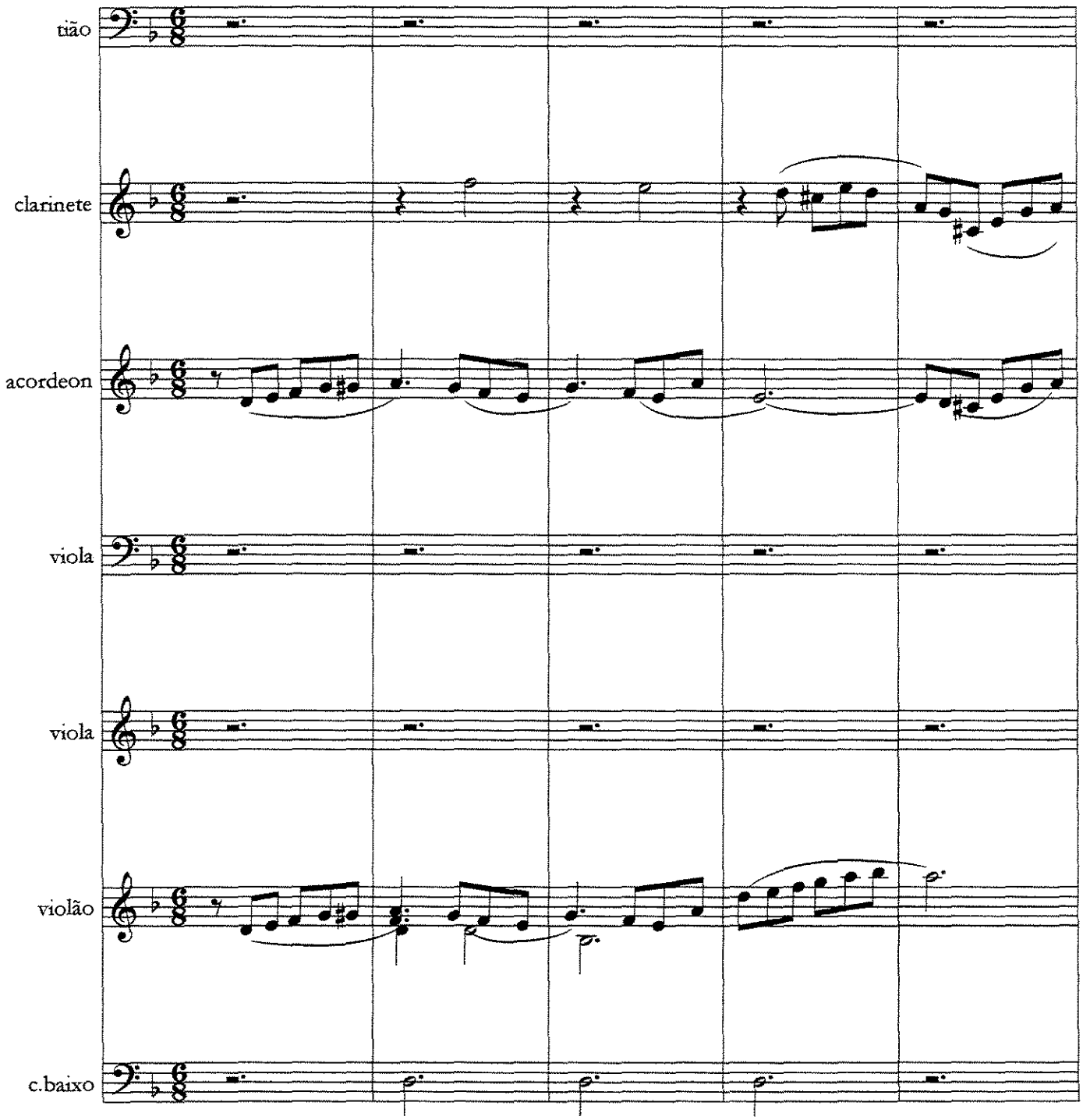

74
ho je sou na -vio can sa do ... ...
p
D7
G
Em
Gm
D
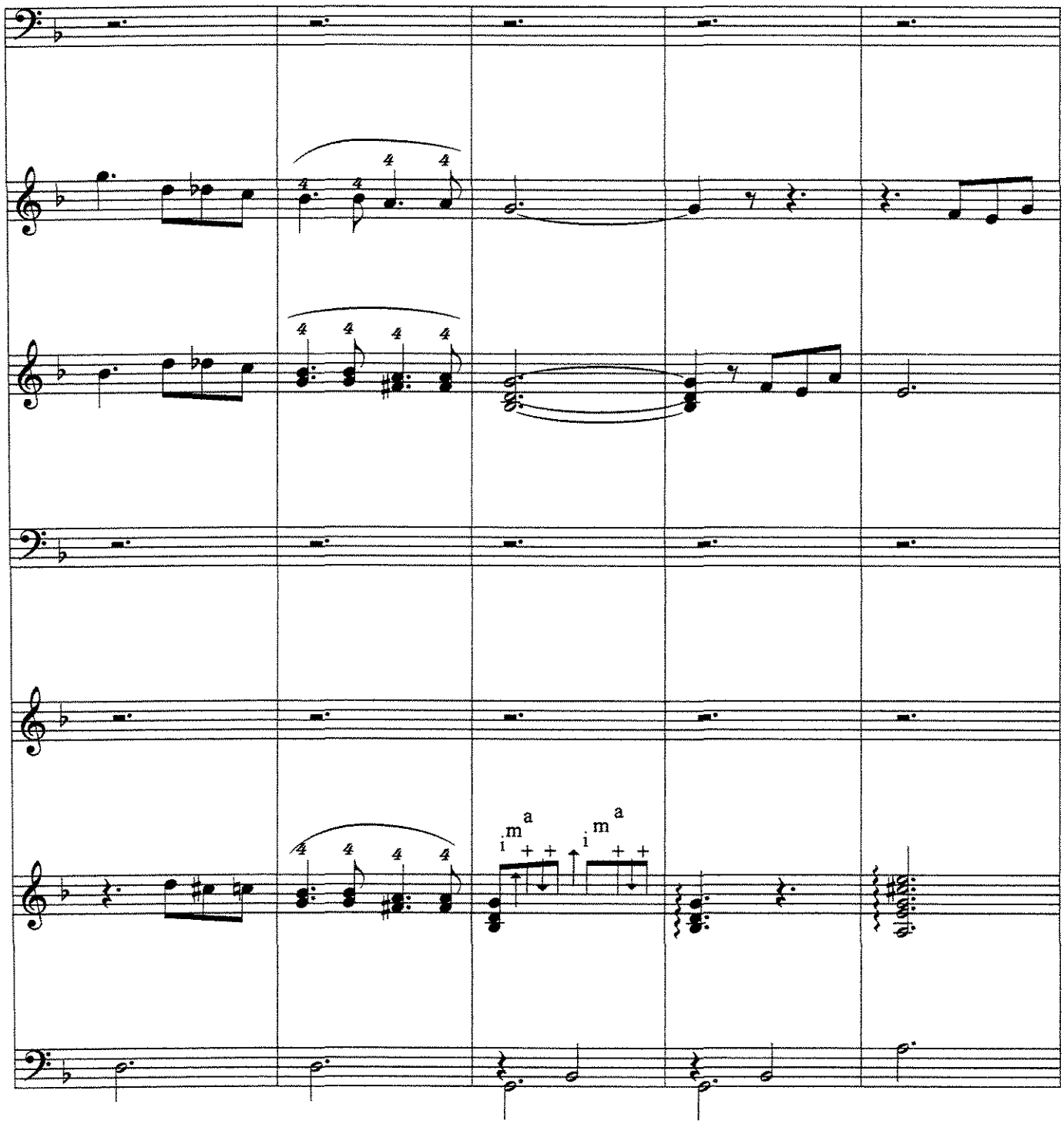

78
D.C. al Fine
pp
B7
D.Capo ao Fim

NARRADOR F
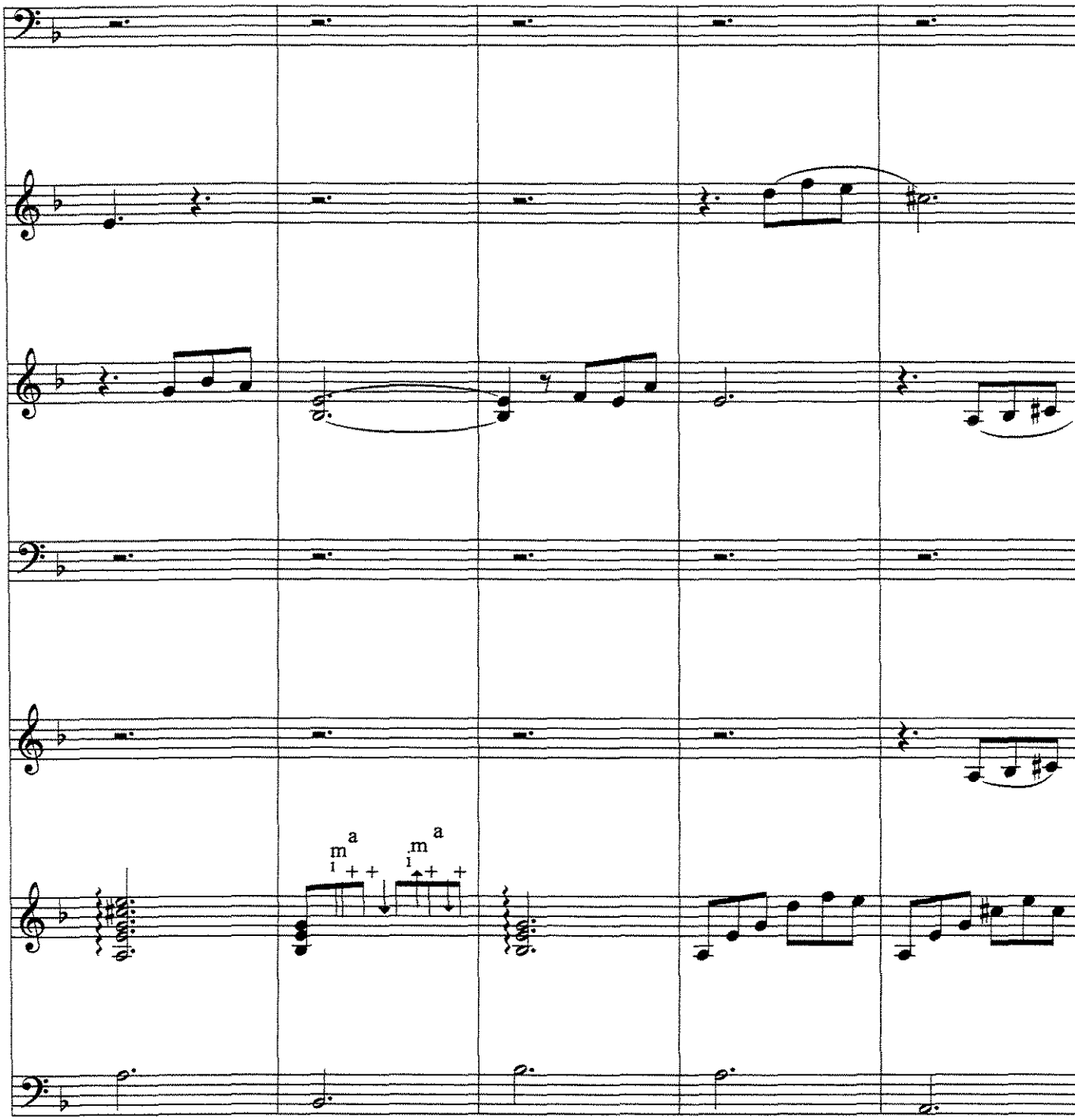

rrador
Por is so des ta ma nei ra fe liz éa quemDeus provém A de laidee Tão Ma
viola
4
dei ra se ca sa ram e saí ram bem

TIÃO MADEIRA II
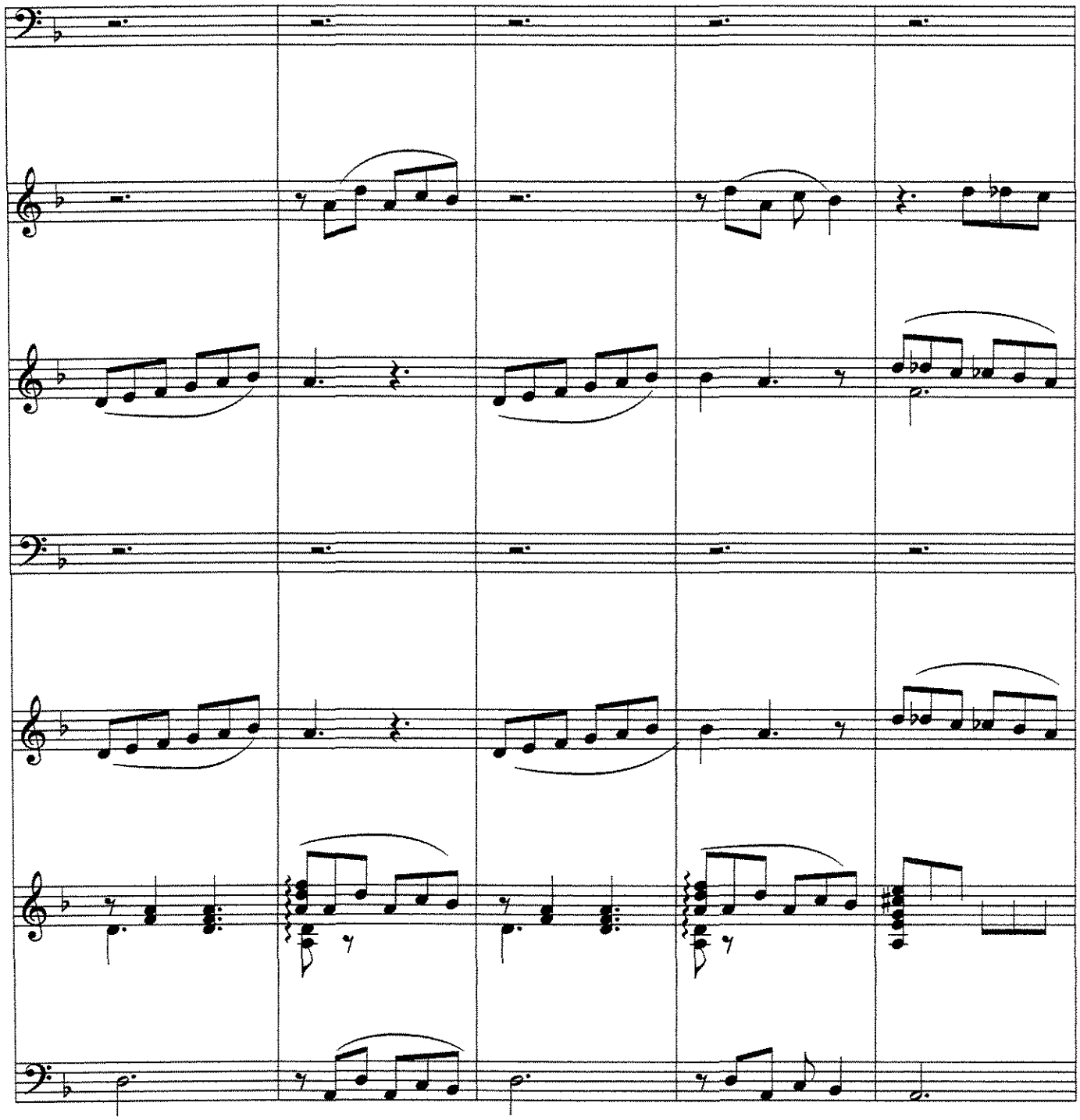



6
i m a
i m a
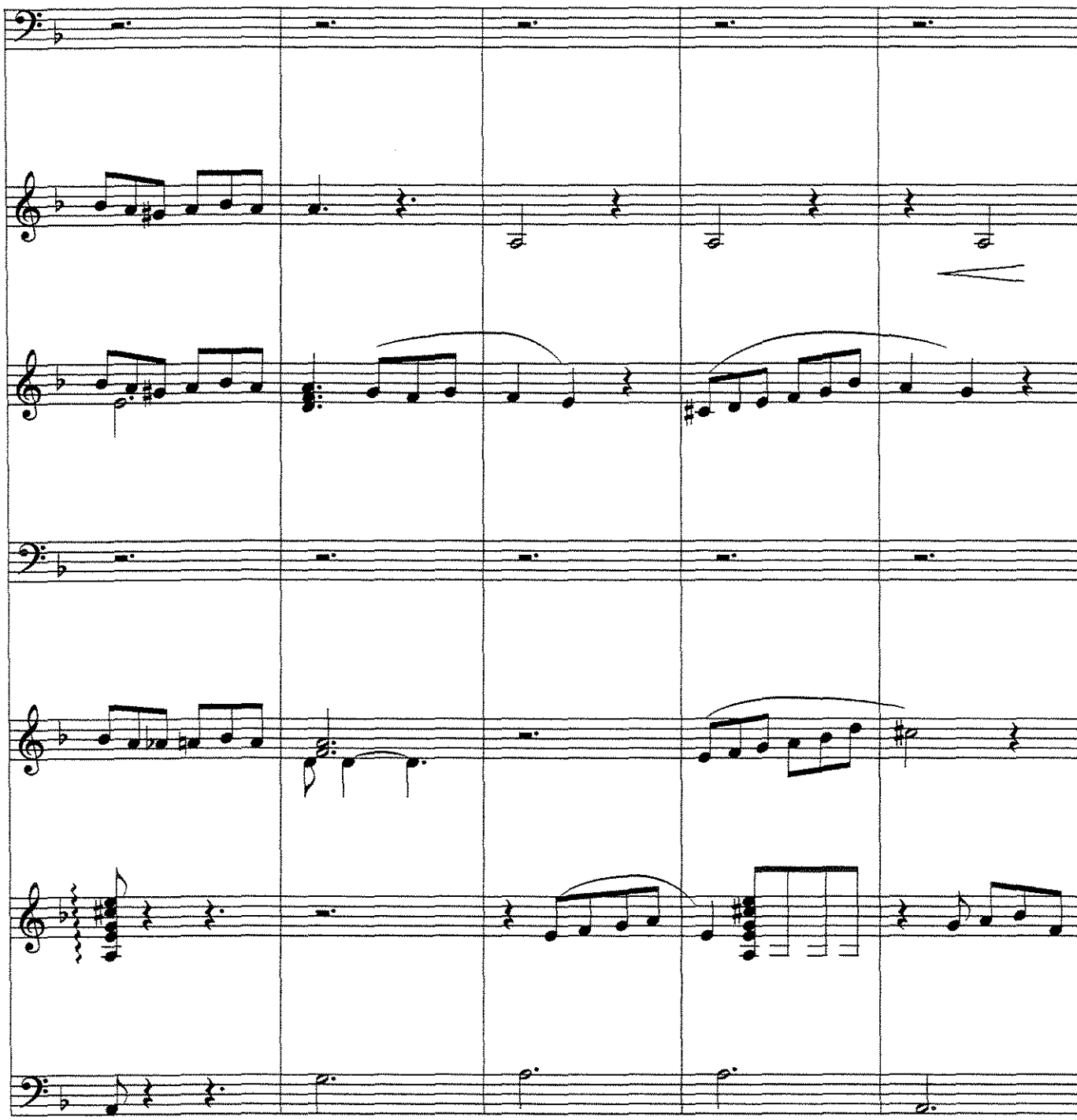
11
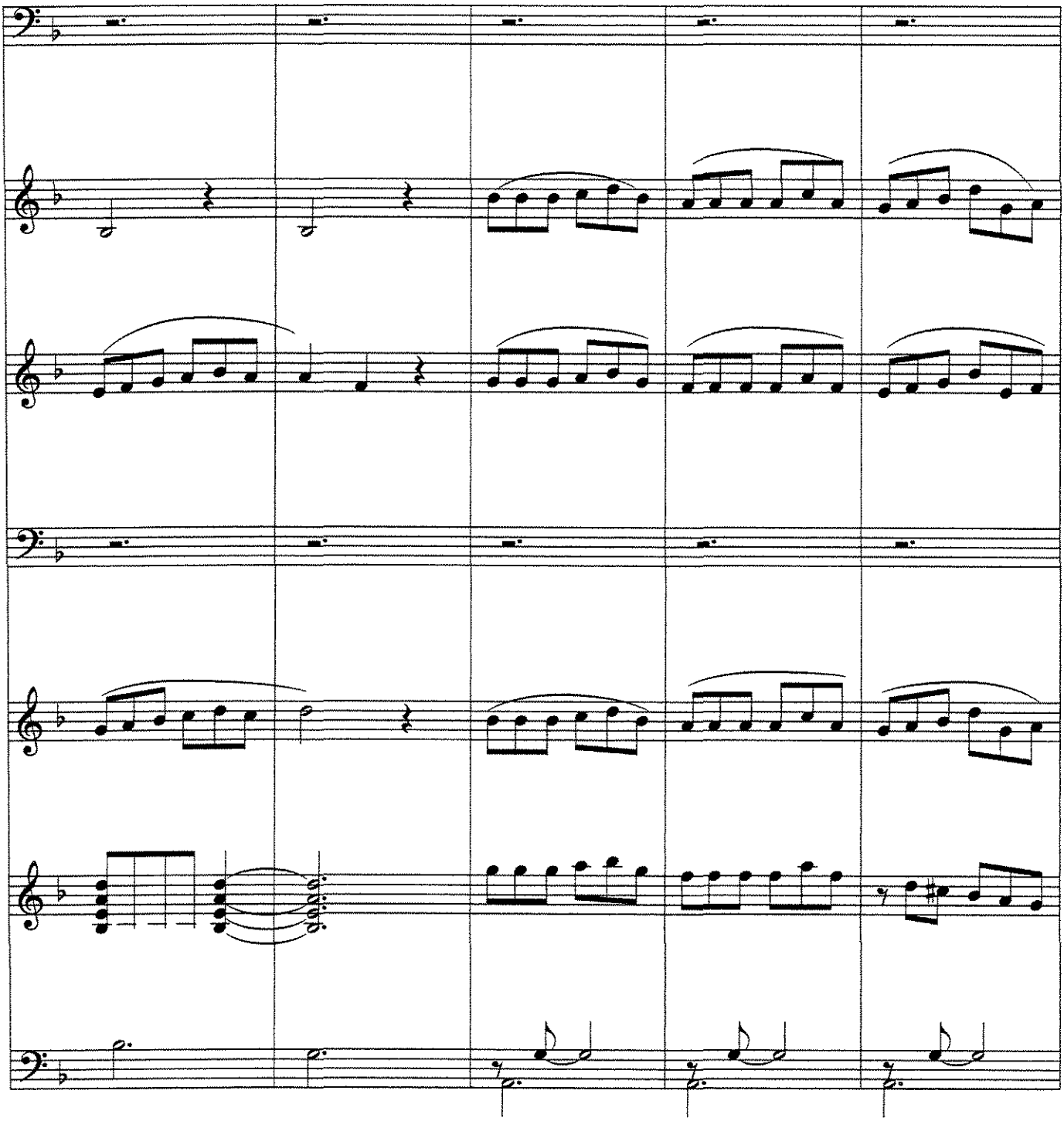


16
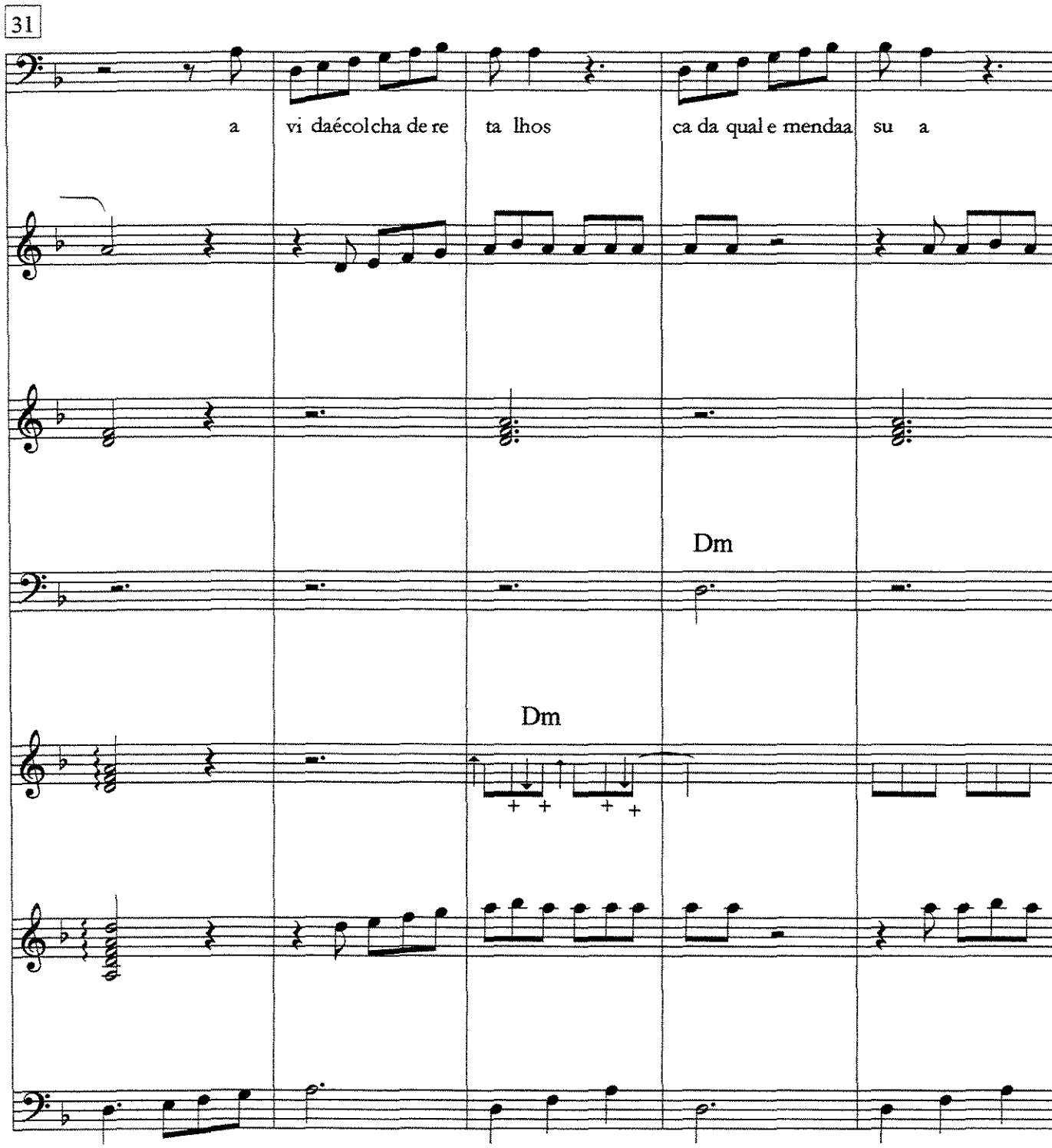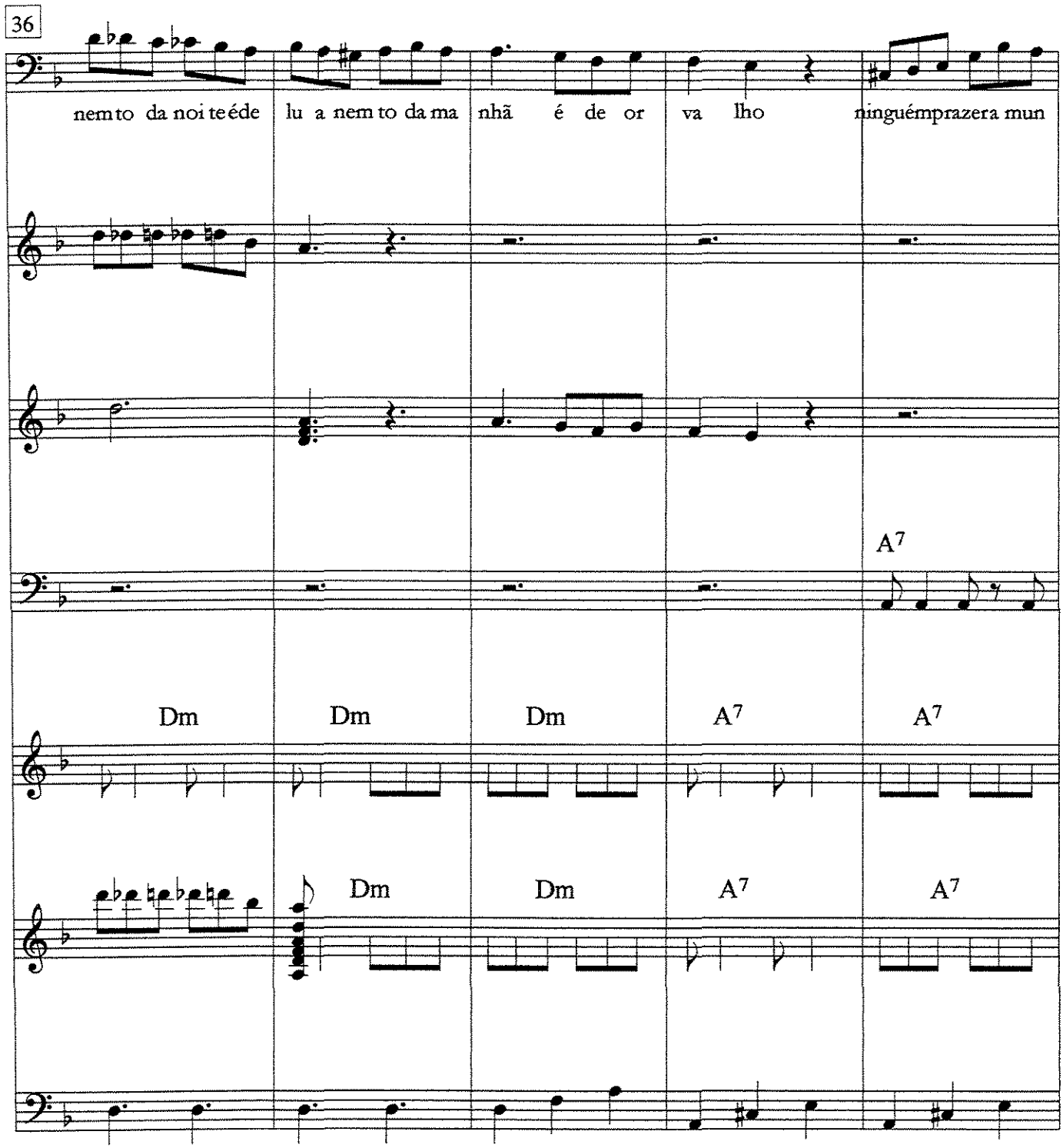


21
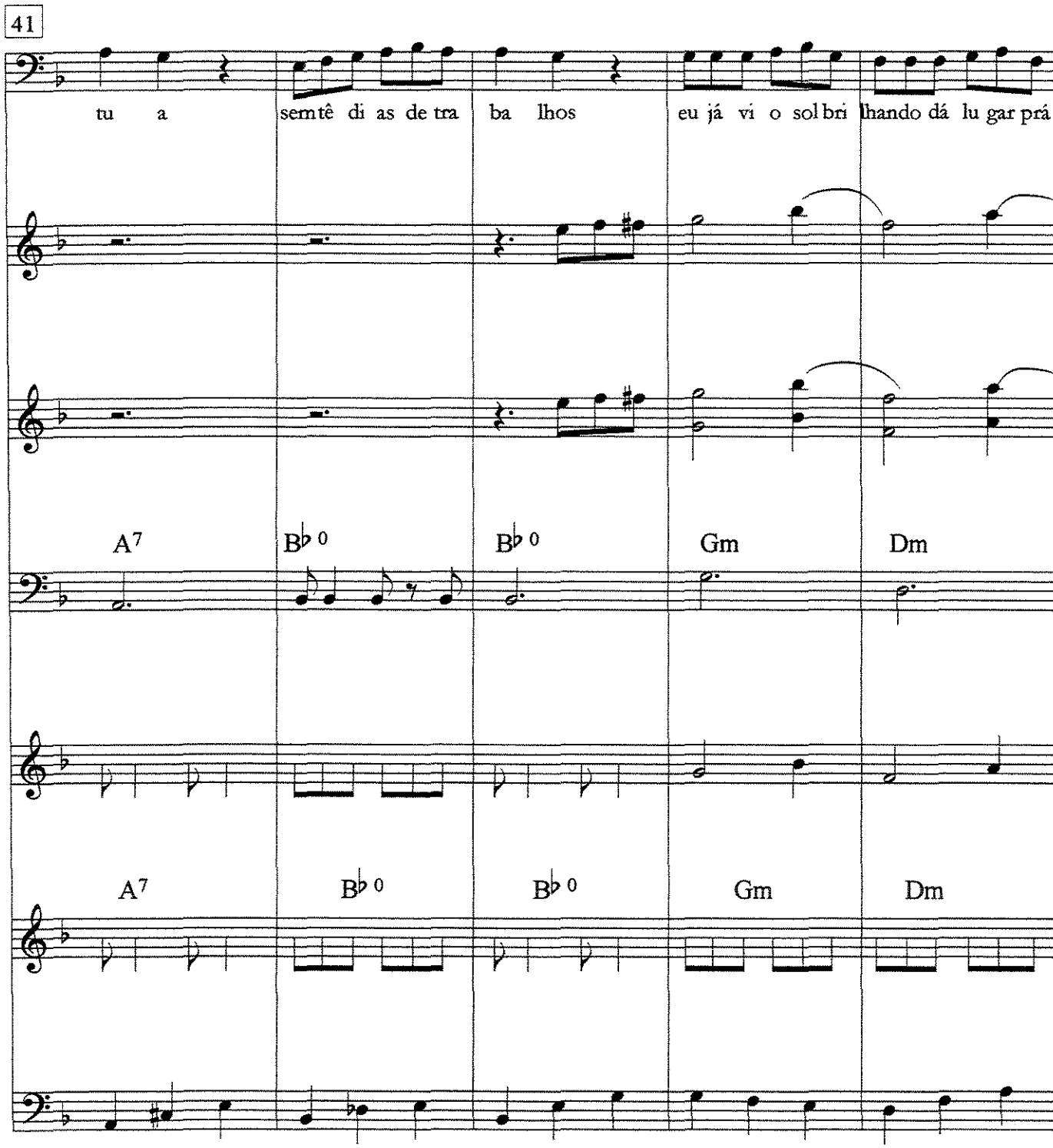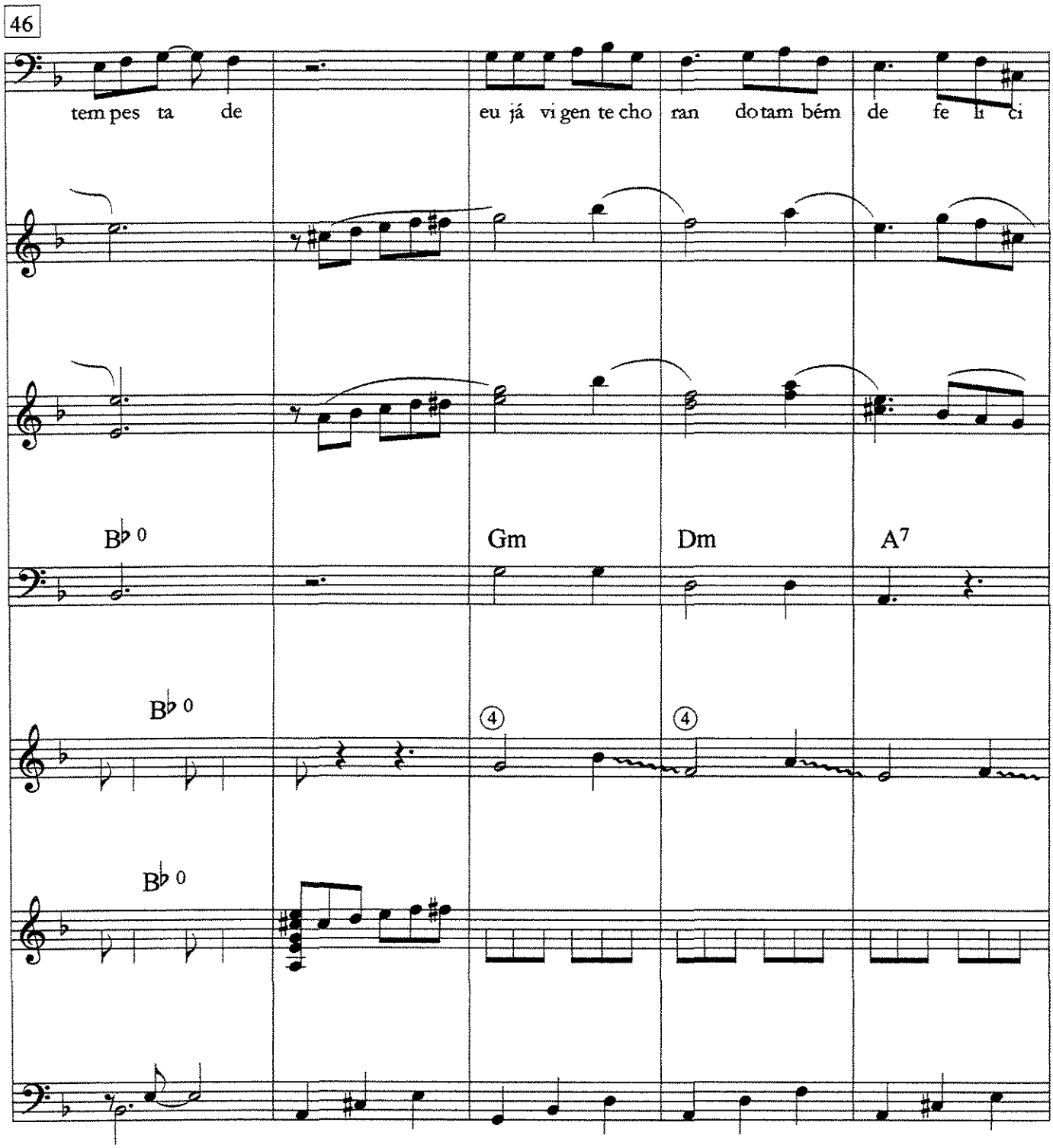


26
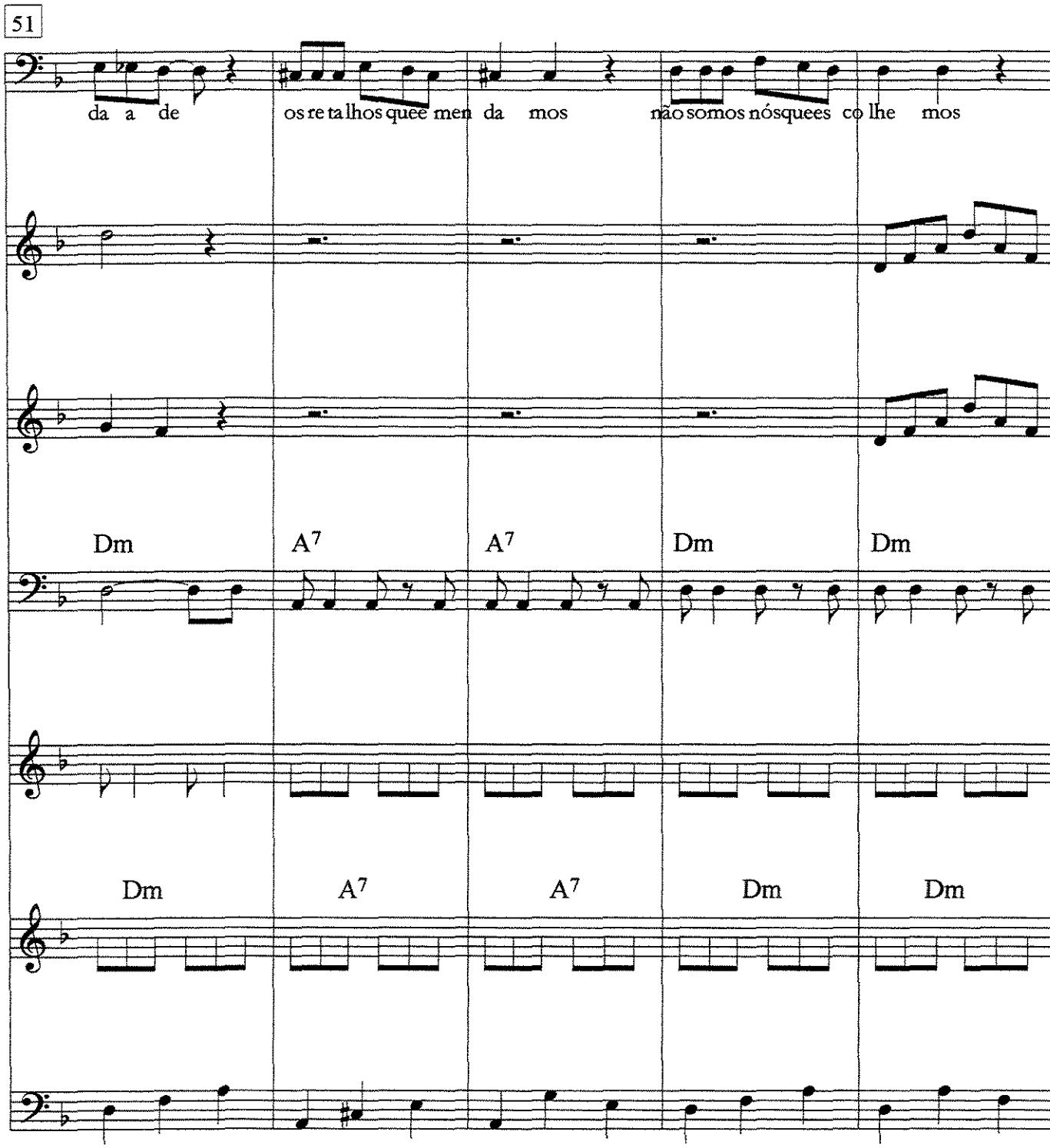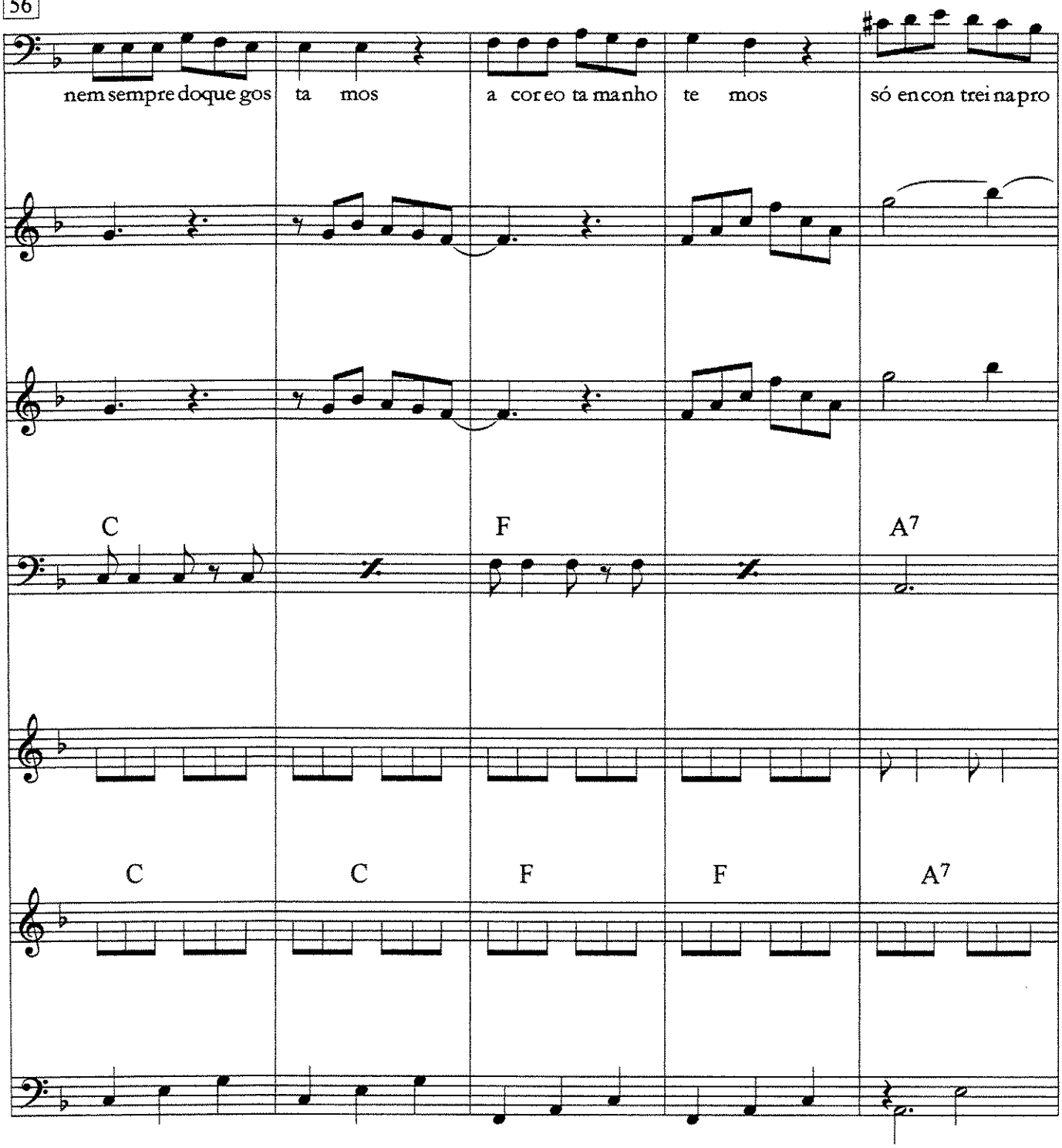



31
a vi daécolcha de re ta lhos ca da qual e mendaa su a
Dm
Dm
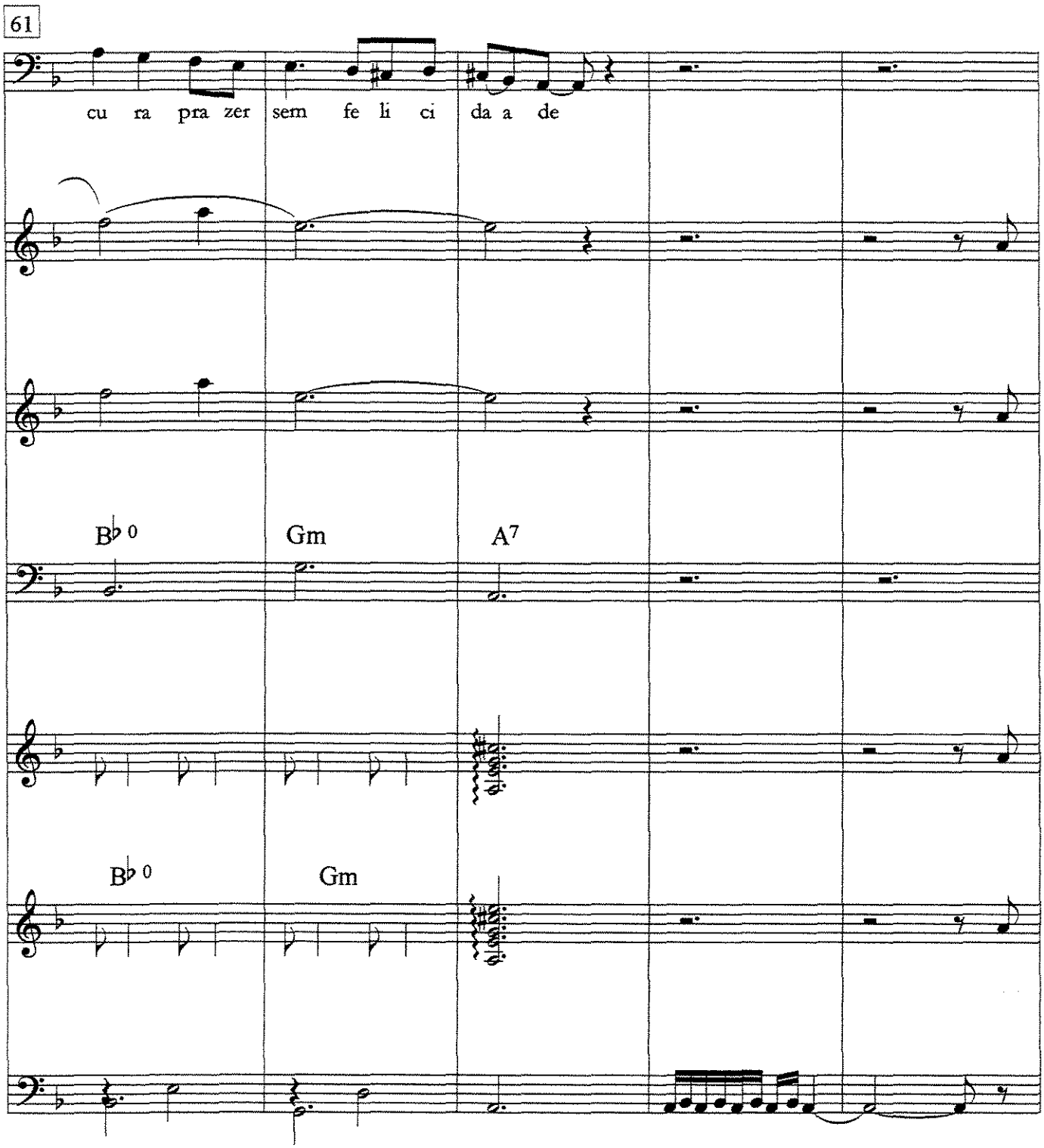

36
nem to da noi te éde
lu a nem to da ma
nhã é de or
va lho
ninguémprazera mun
A7
Dm
Dm
Dm
A7
A7
Dm
Dm
A7
A7


41
tu a
sem tê di as de tra
ba lhos
eu já vi o sol bri
lhando dá lu gar prá
A7
B♭ 0
B♭ 0
Gm
Dm
A7
B♭ 0
B♭ 0
Gm
Dm
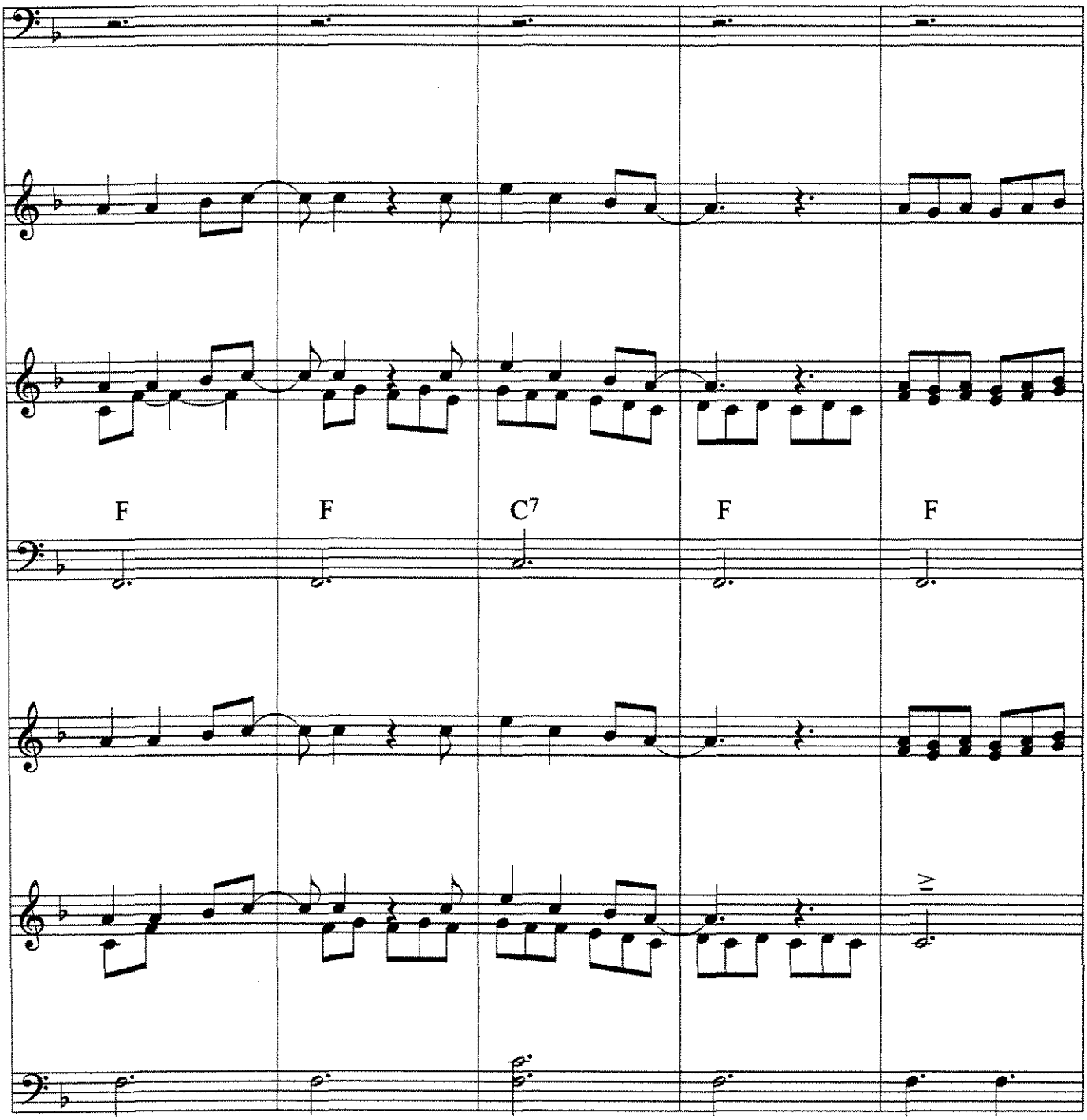

46
tem pes ta de
eu já vi gen te cho ran do tam bém de fe li ci
B♭ 0
Gm
Dm
A7
B♭ 0
4
4
B♭ 0
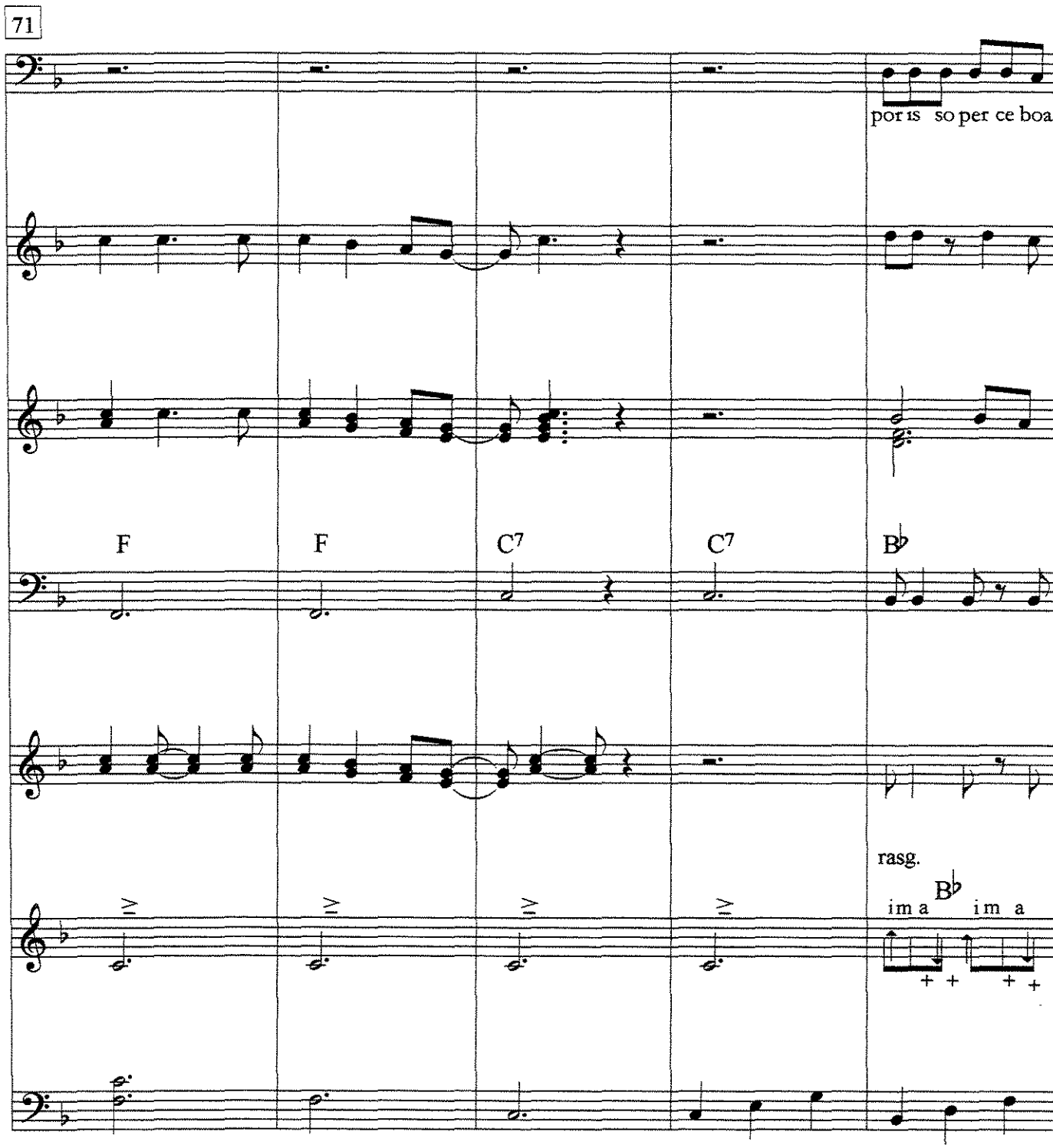

51
da a de
os re ta lhos quee men da mos
não somos nósquees co lhe mos
Dm
A7
A7
Dm
Dm
Dm
A7
A7
Dm
Dm
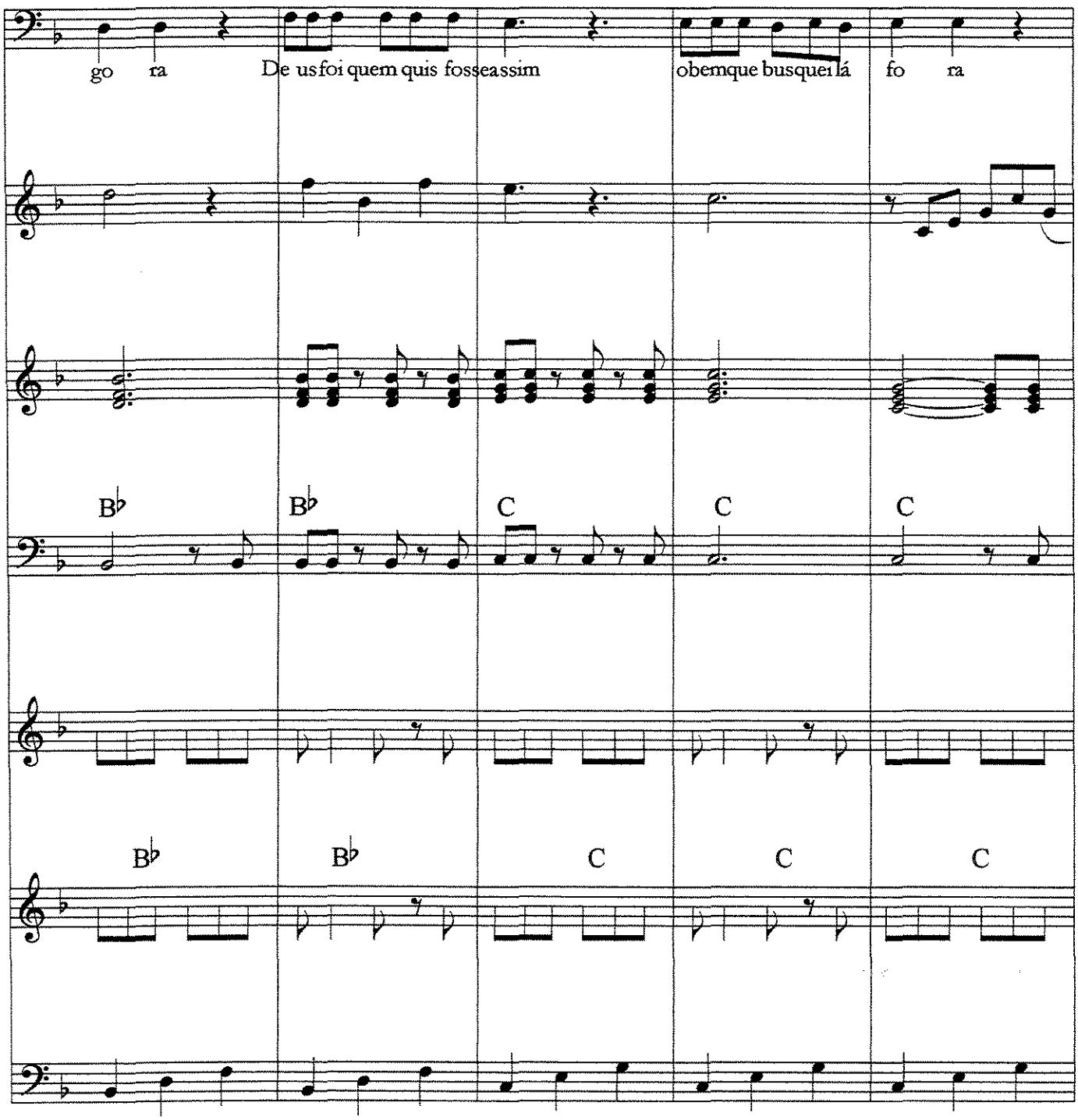

56
nem sempre do que gos ta mos
a cor eo ta manho te mos
só en con trei na pro
C
F
A7
C
C
F
F
A7
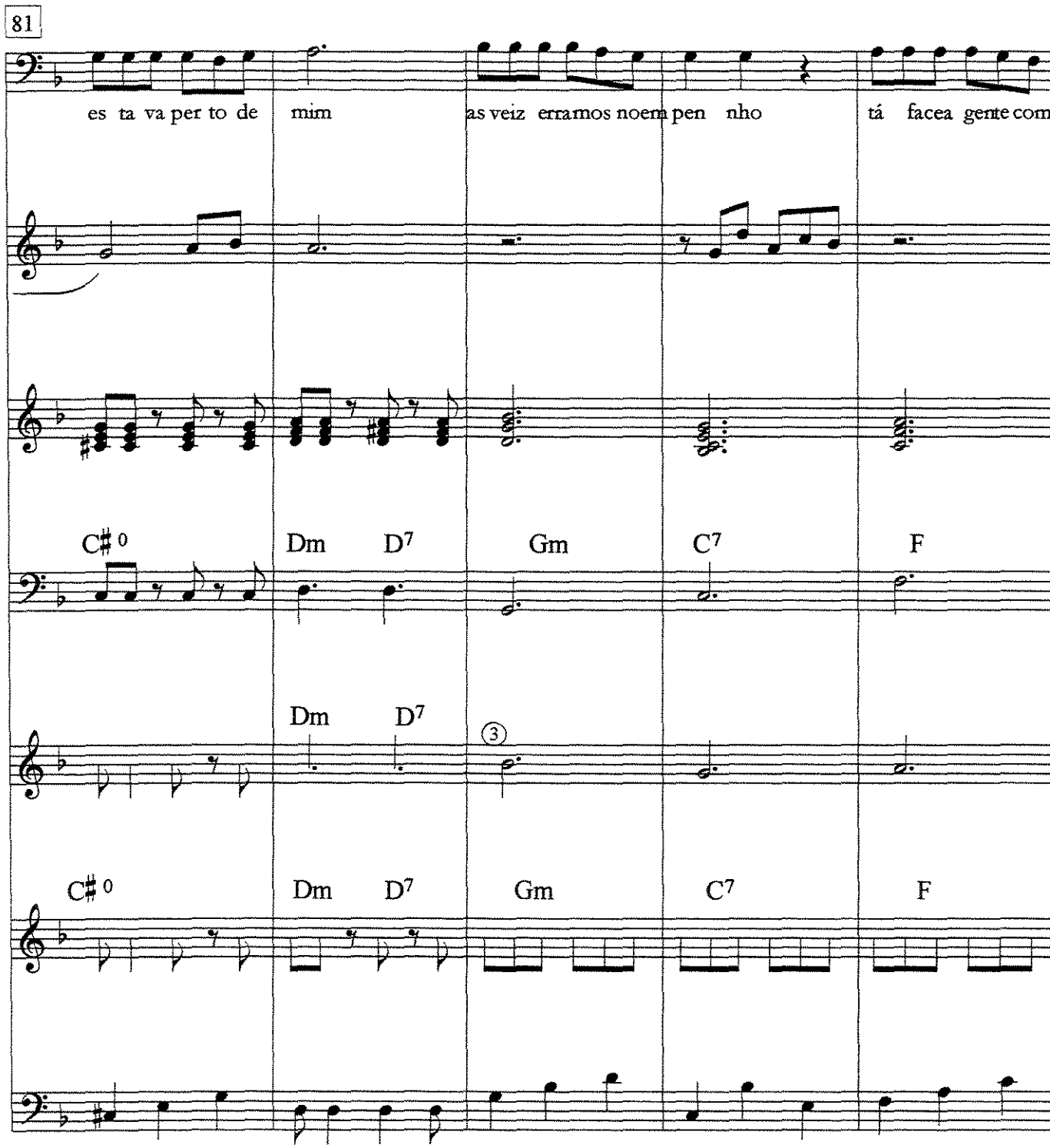

61
cu ra pra zer sem fe li ci da a de
B♭ 0
Gm
A7
B♭ 0
Gm
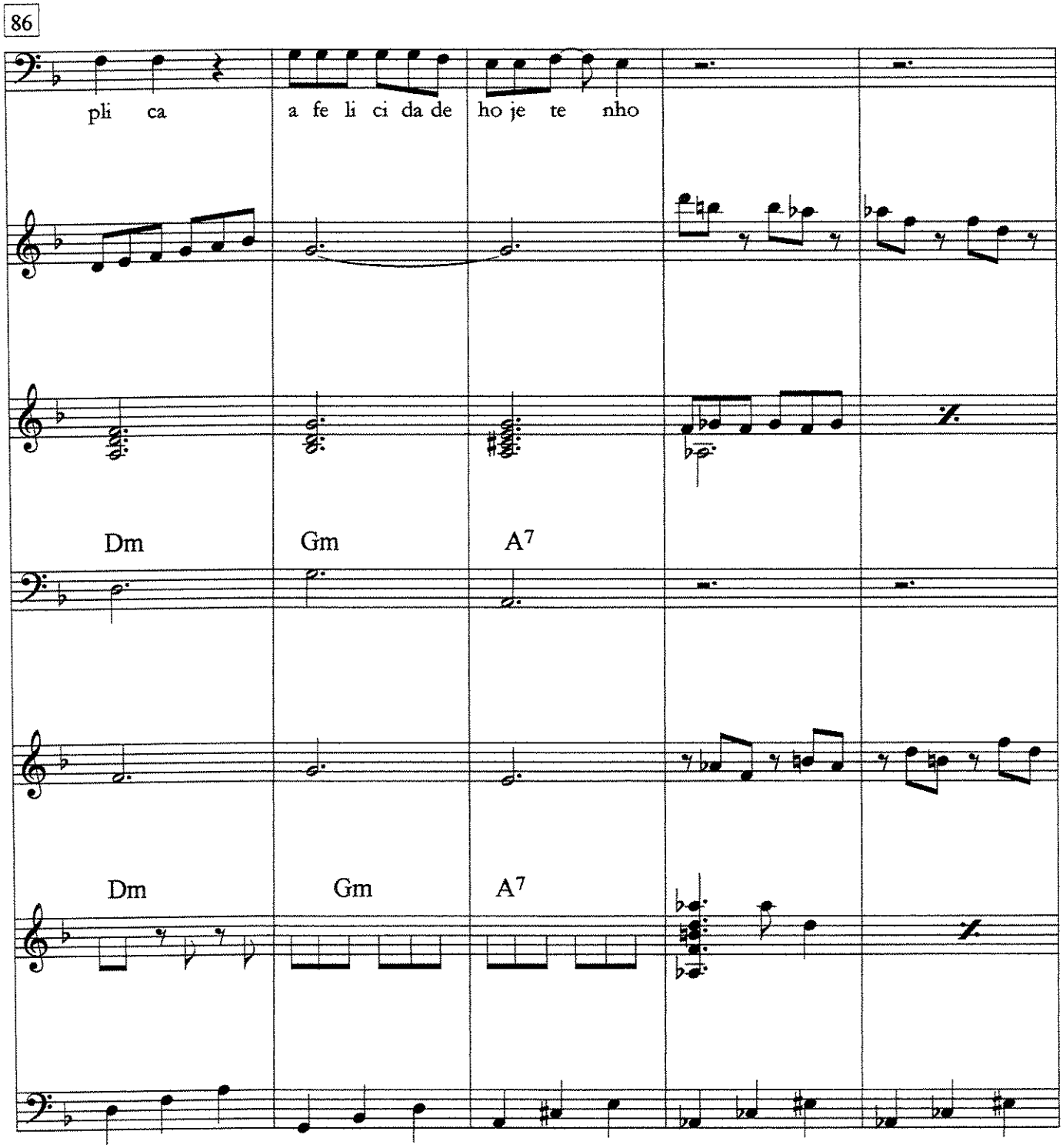
66
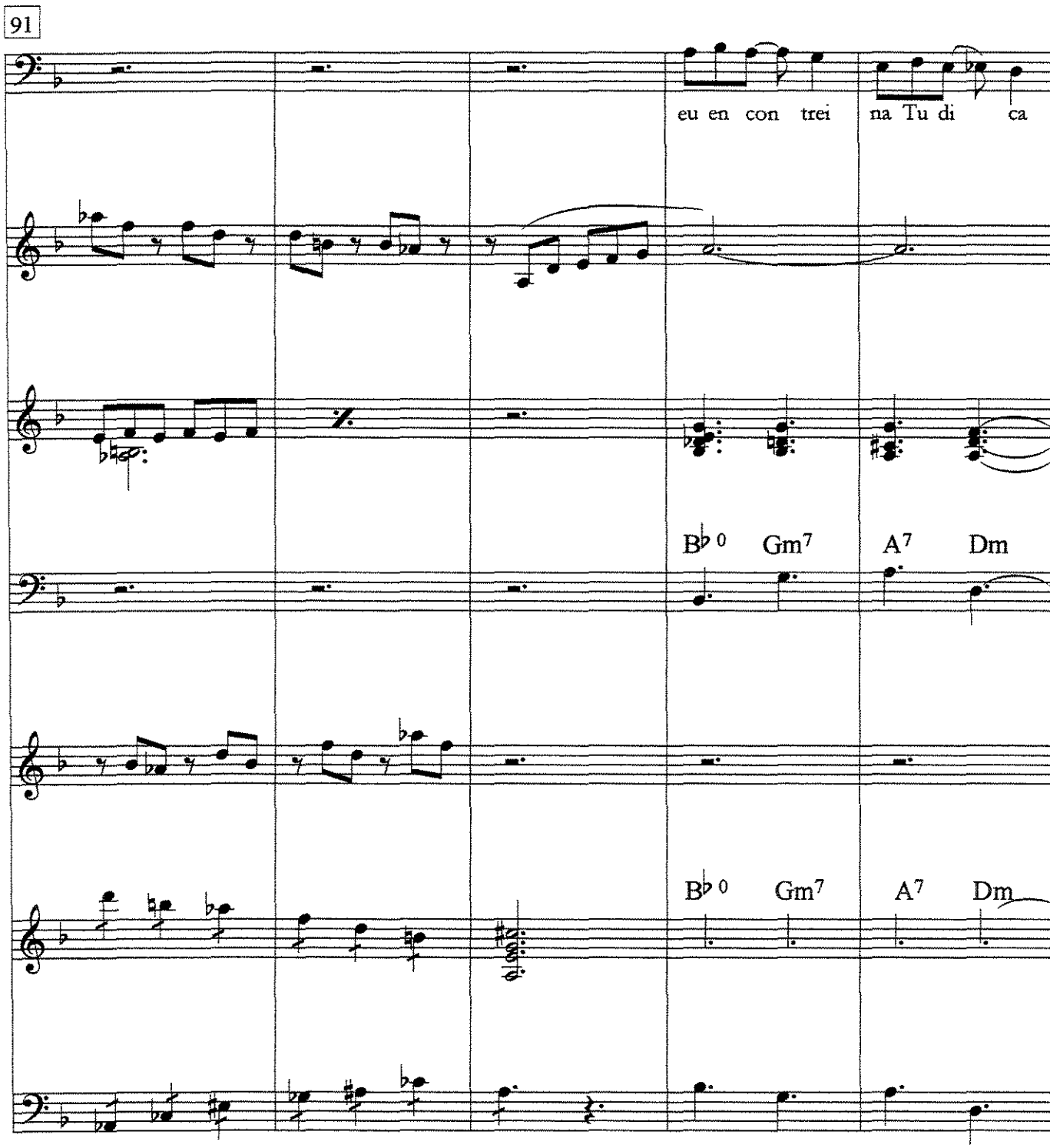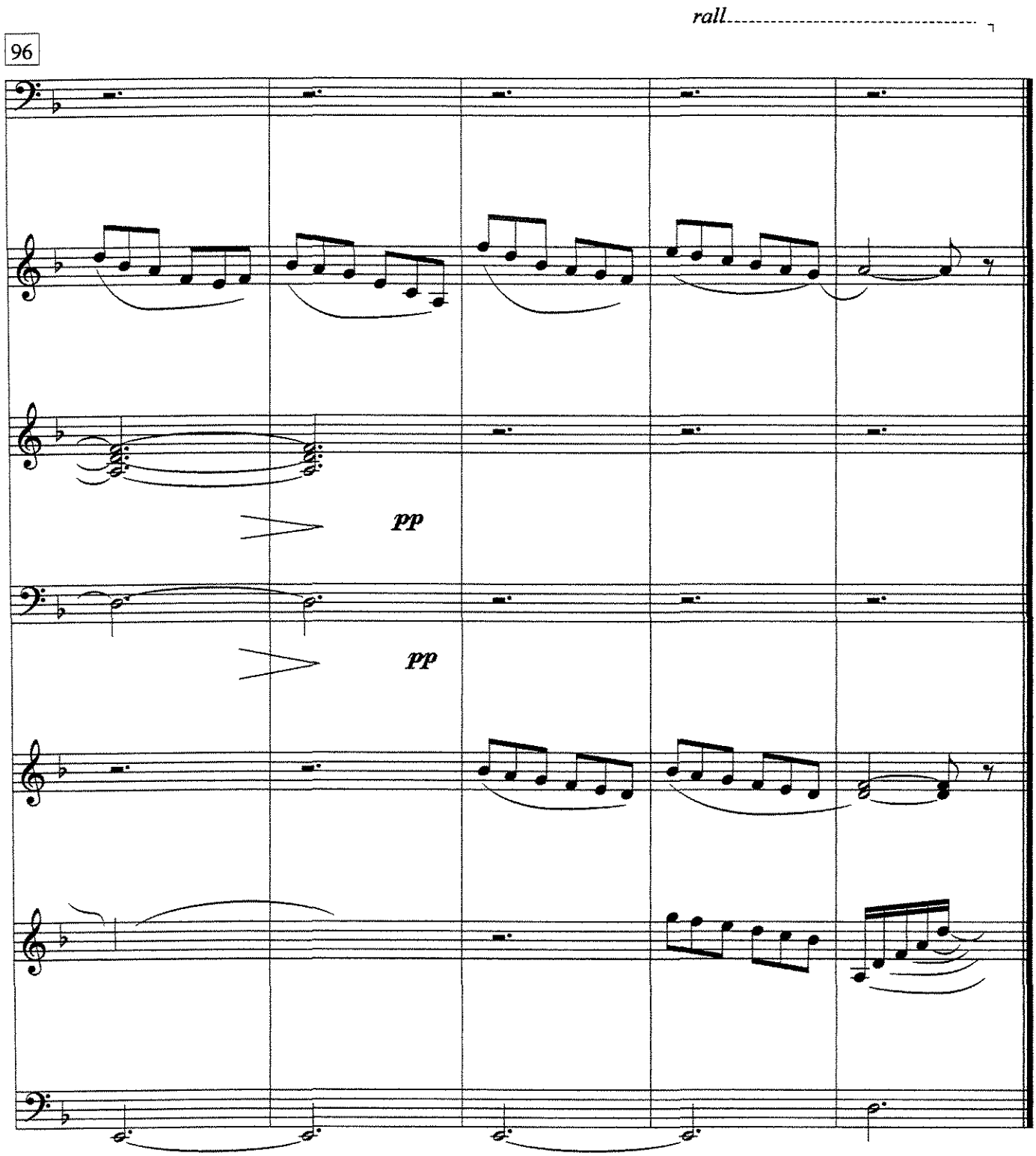



71
por is so per ce boa
F
F
C7
C7
B♭
rasg.
B♭
im a
im a


76
go ra
De us foi quem quis fosse assim
o bem que busquei lá
fo ra
B♭
B♭
C
C
C
B♭
B♭
C
C
C
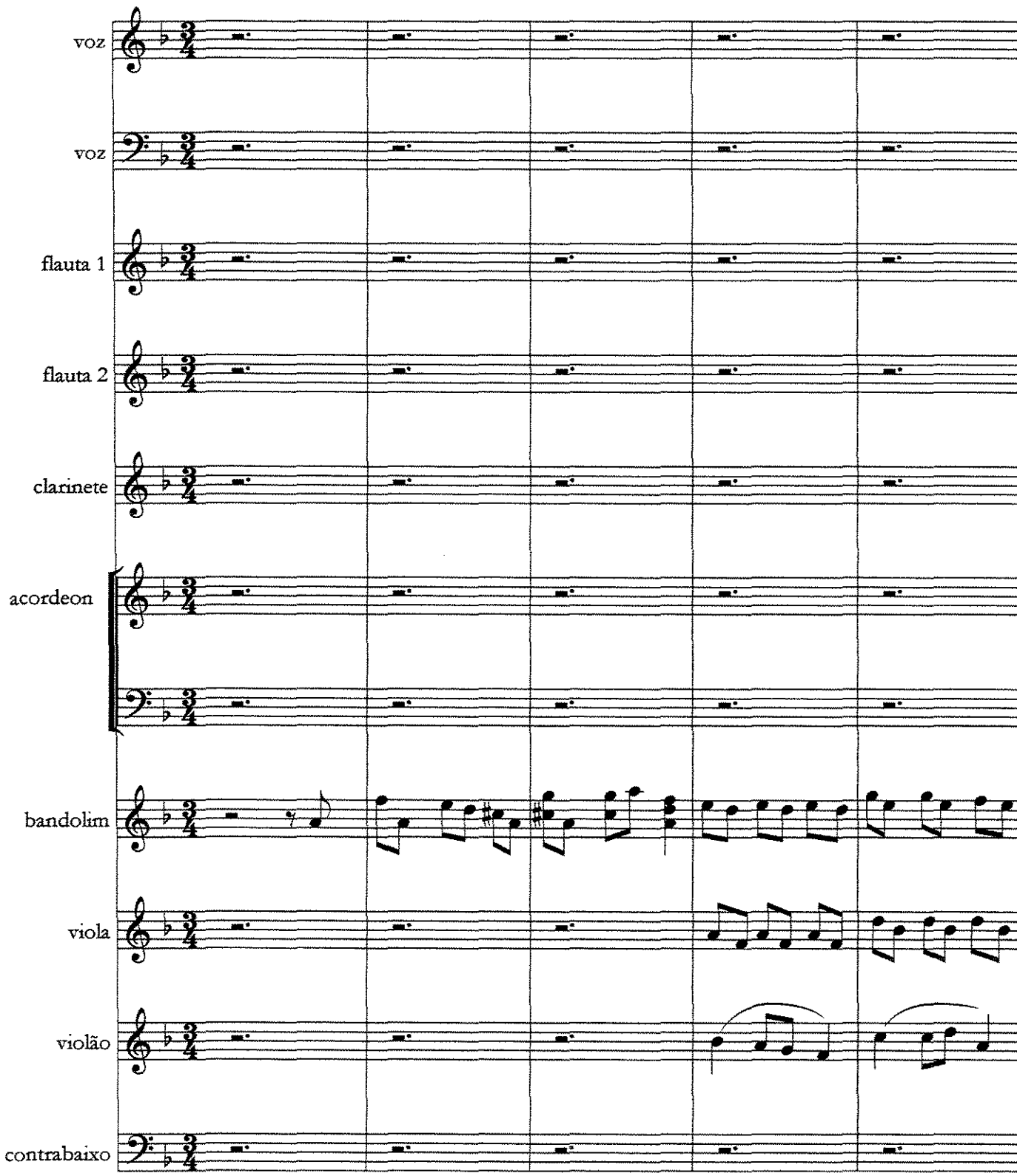

81
es ta va per to de mim
as veiz erramos noem pen nho
tá facea gente com
C♯ 0
Dm
D7
Gm
C7
F
Dm
D7
3
C♯ 0
Dm
D7
Gm
C7
F
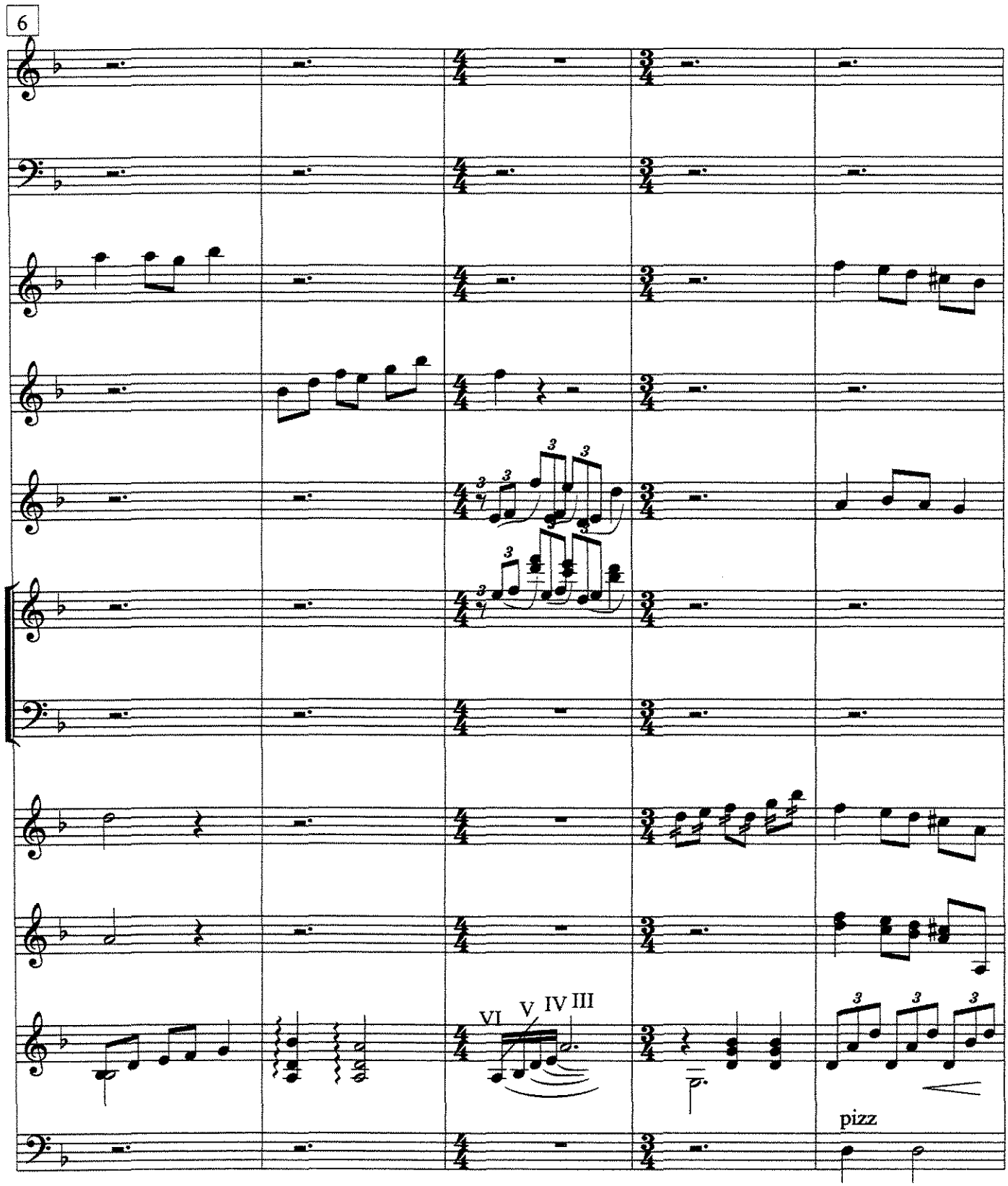

86
pli ca
a fe li ci da de
ho je te nho
Dm
Gm
A7
Dm
Gm
A7
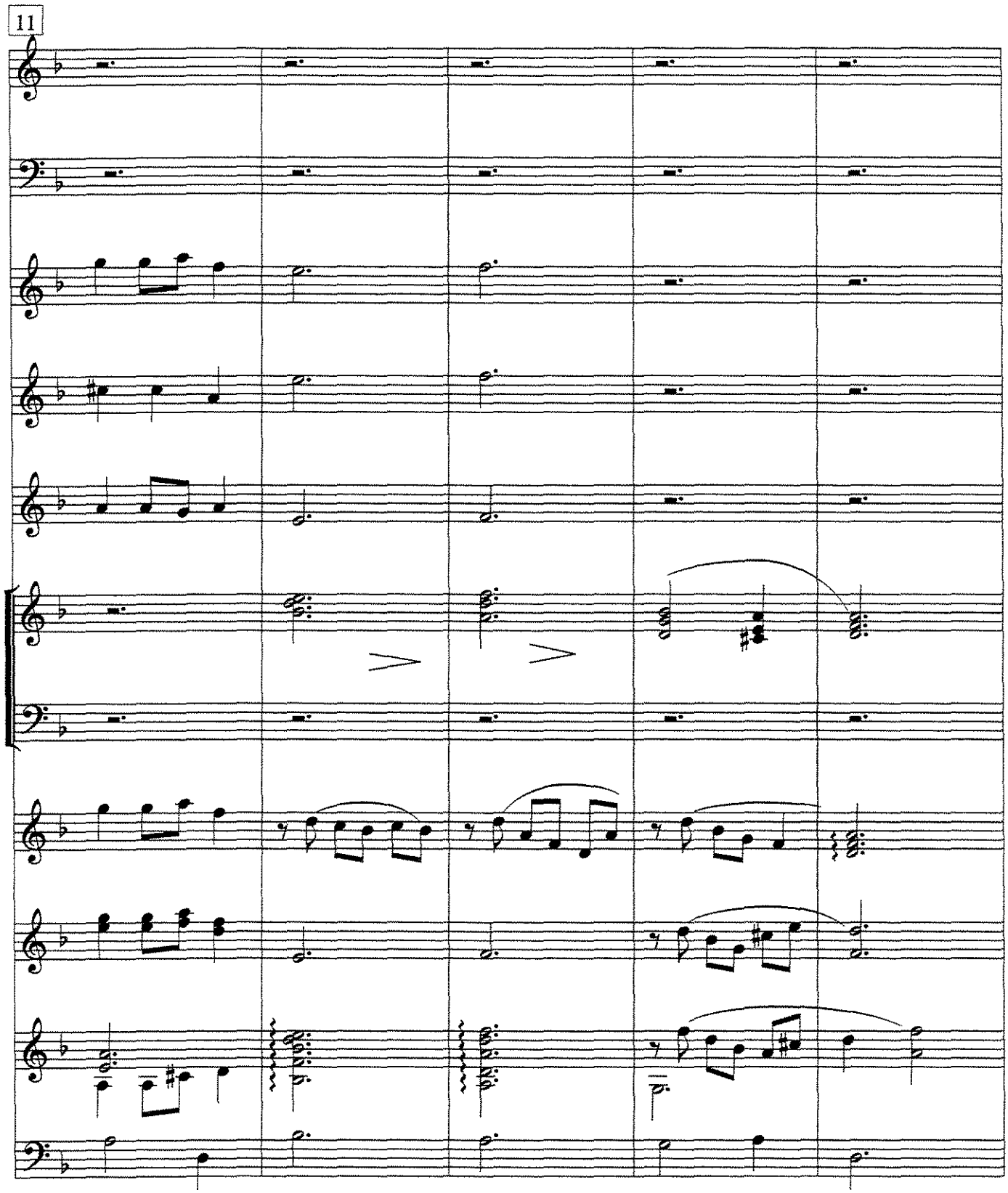

91
eu en con trei
na Tu di ca
B♭ 0 Gm7 A7 Dm
B♭ 0 Gm7 A7 Dm
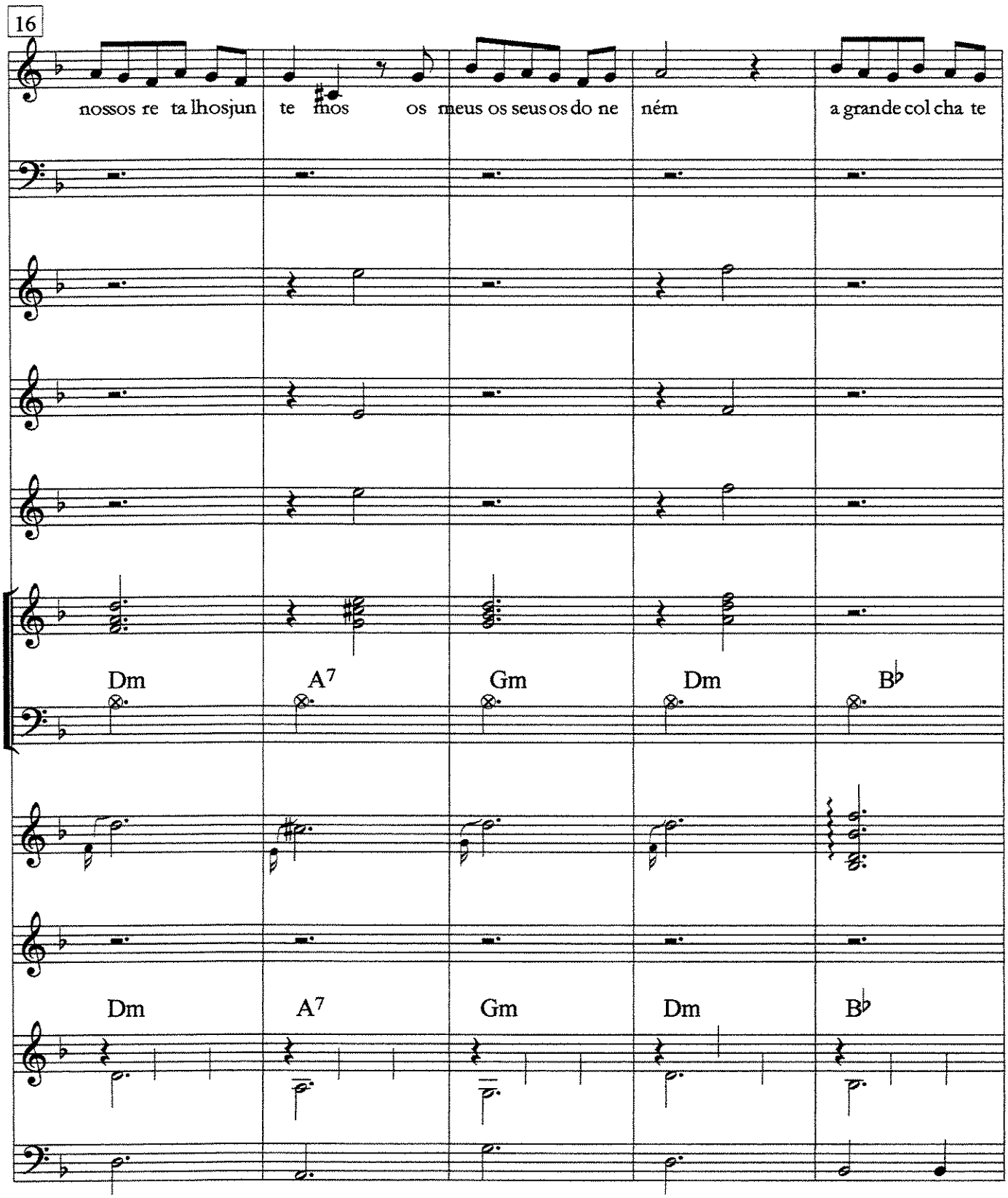

rall.
96
pp
pp

TUDICA II
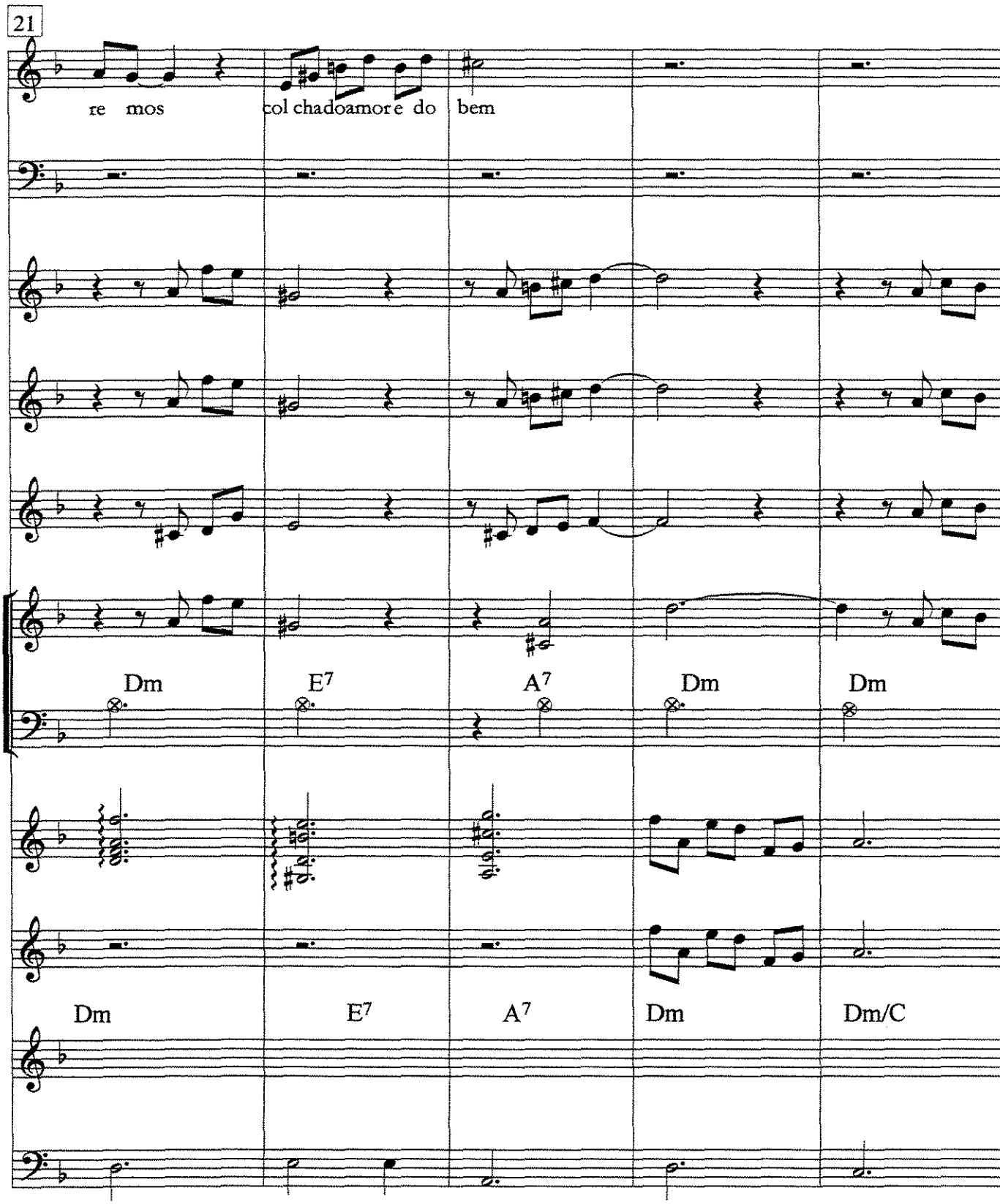

voz
voz
flauta 1
flauta 2
clarinete
acordeon
bandolim
viola
violão
contrabaixo
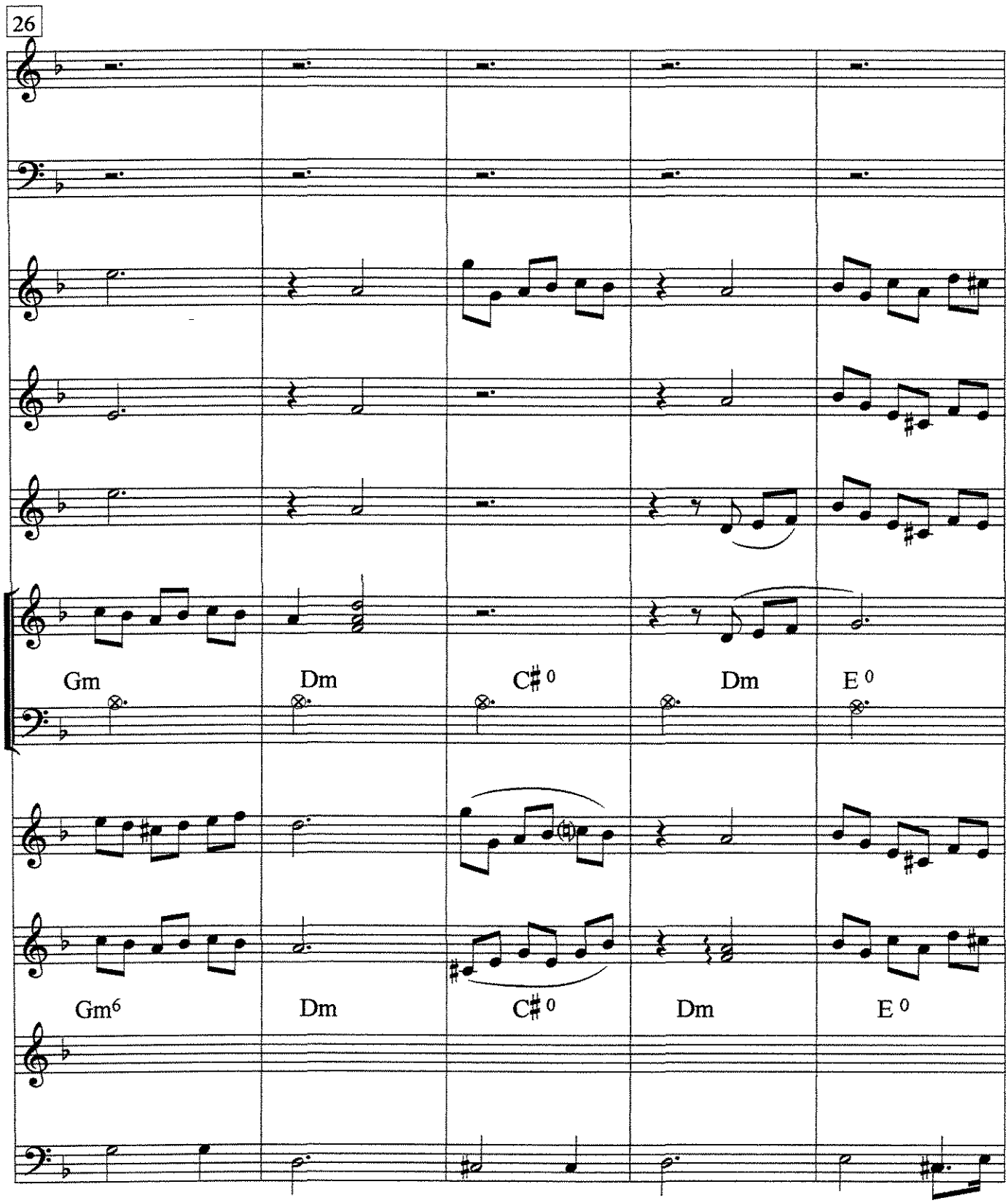

6
VI V IV III
pizz
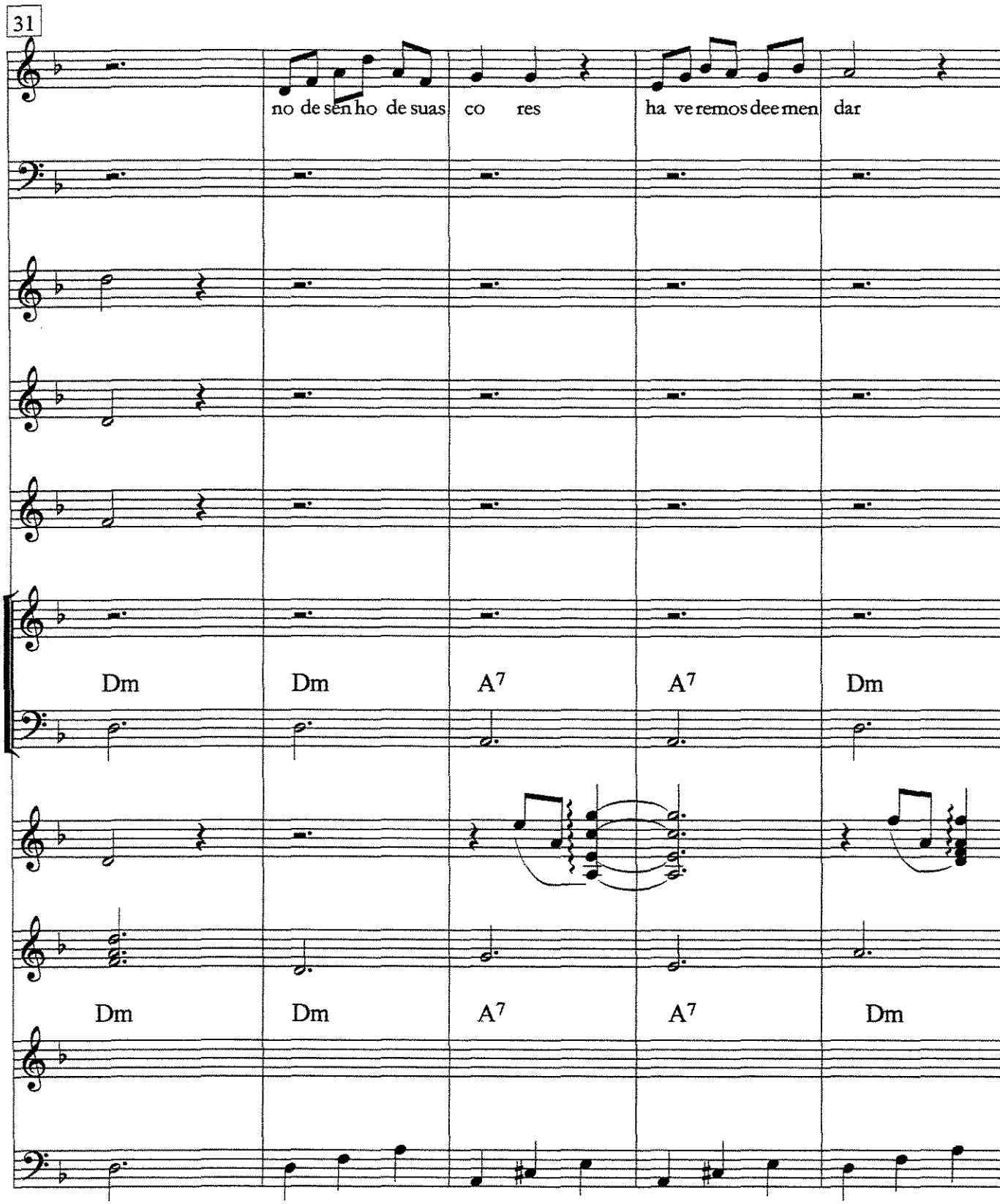

11
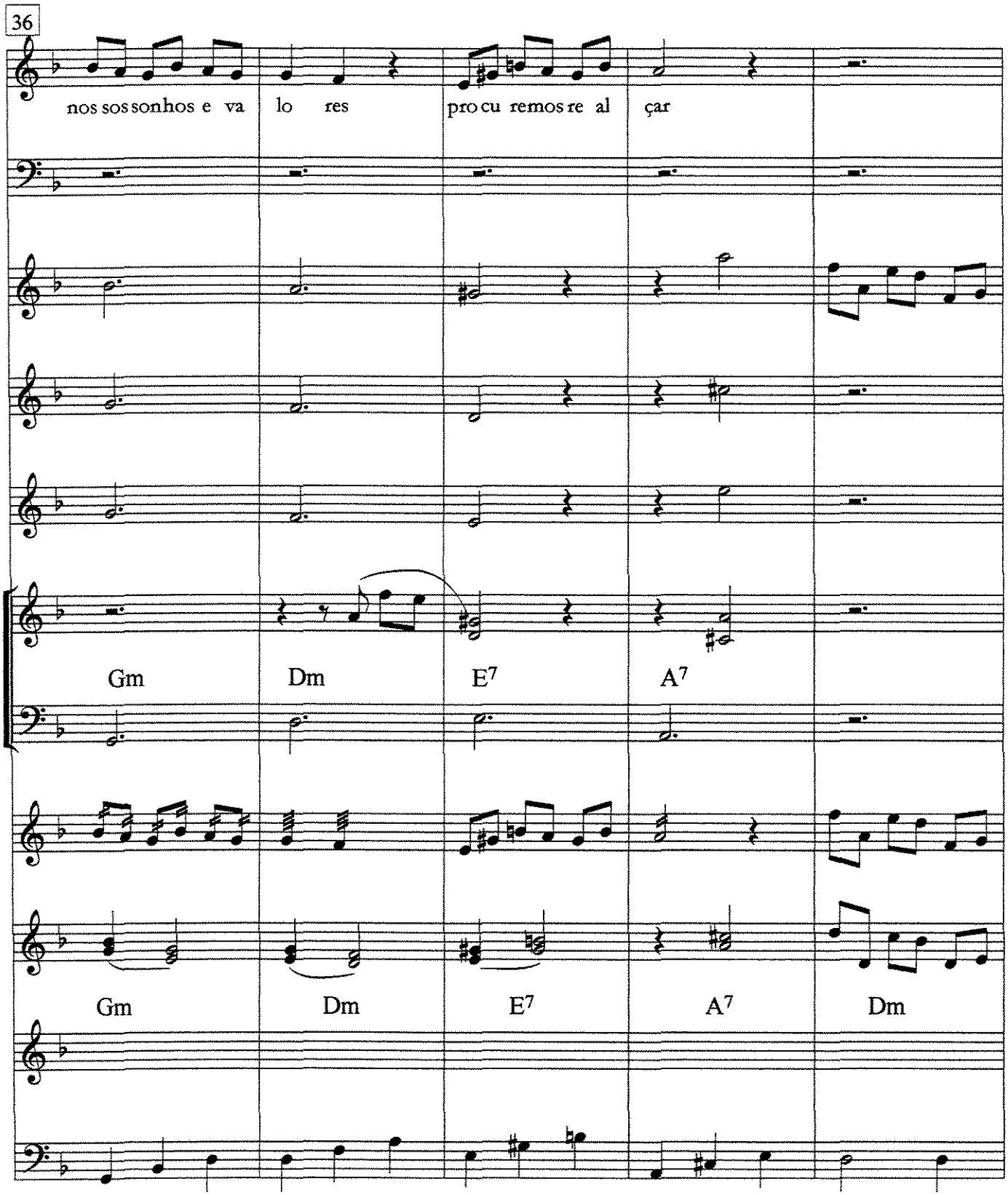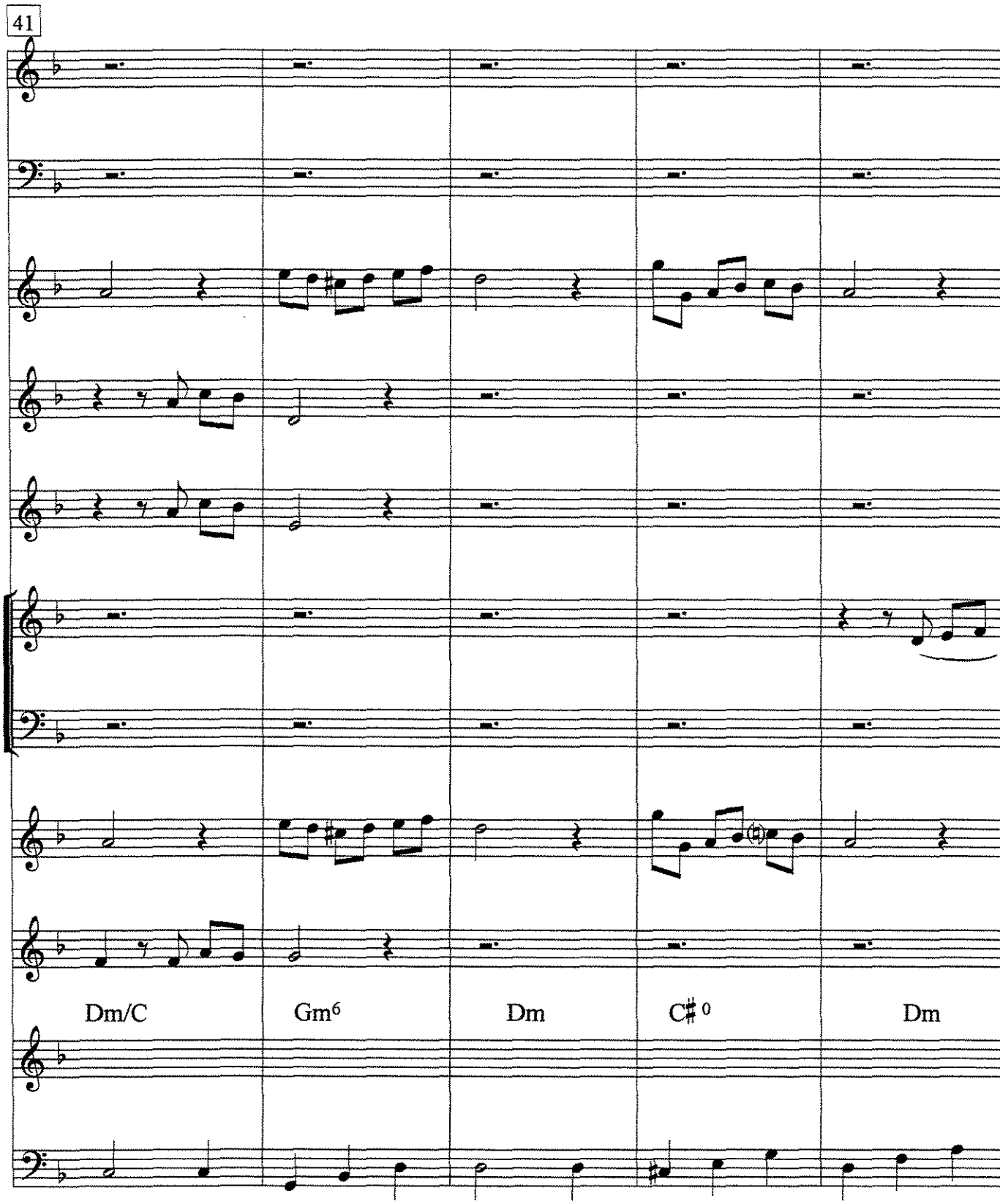


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
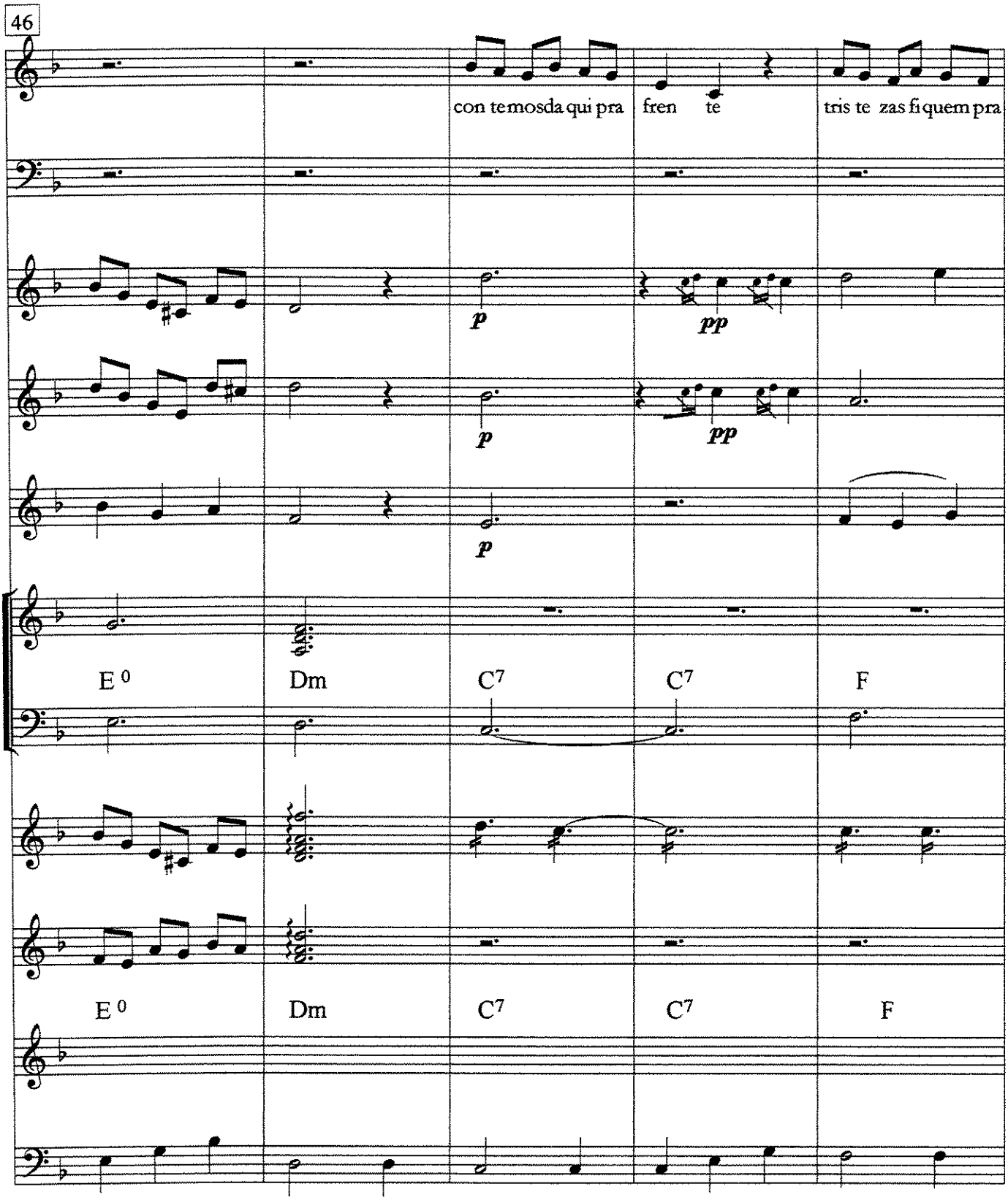

21
re mos
col chadoamor e do bem
Dm
E7
A7
Dm
Dm
Dm
E7
A7
Dm
Dm/C
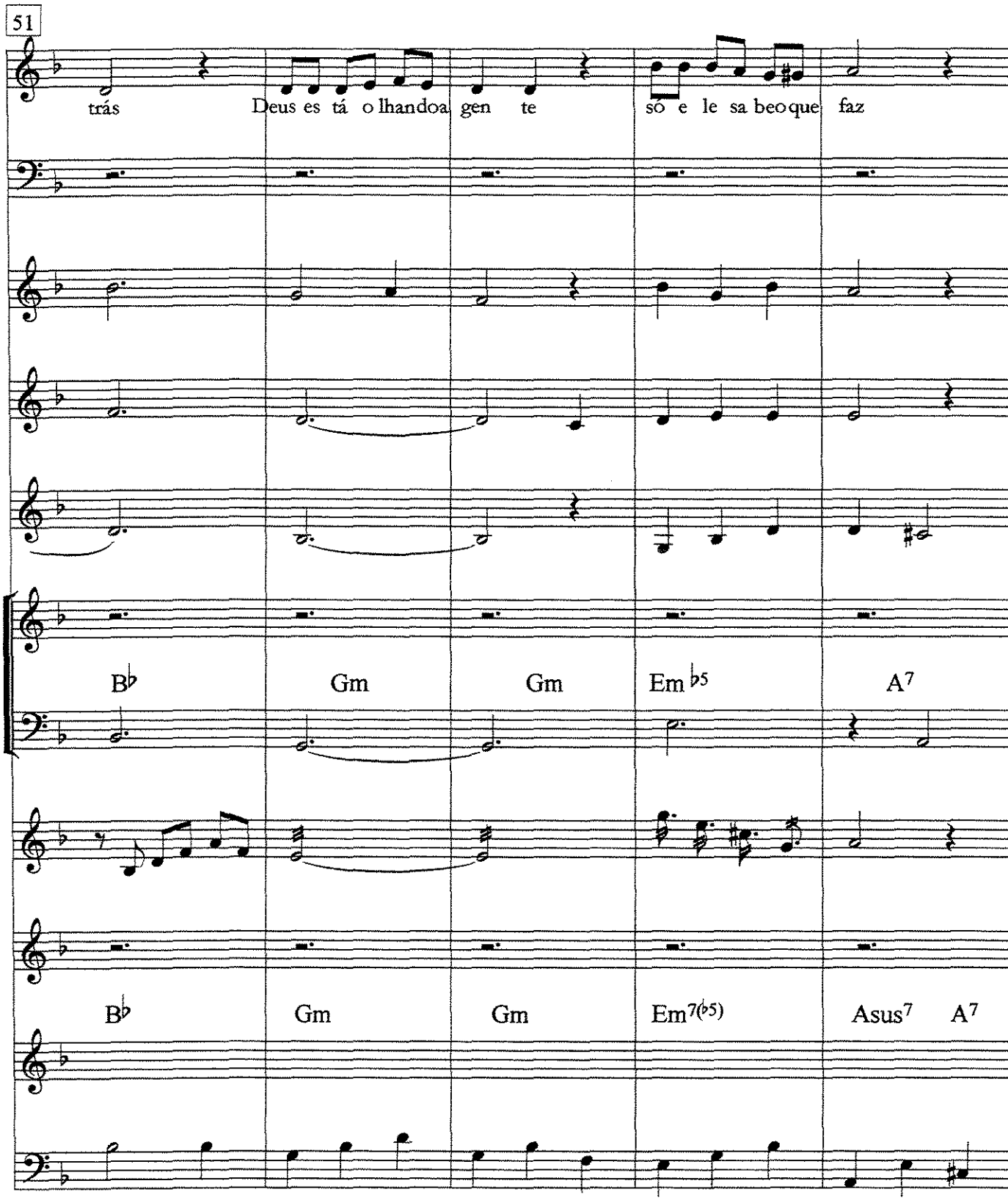

26
Gm
Dm
C♯ 0
Dm
E 0
Gm6
Dm
C♯ 0
Dm
E 0
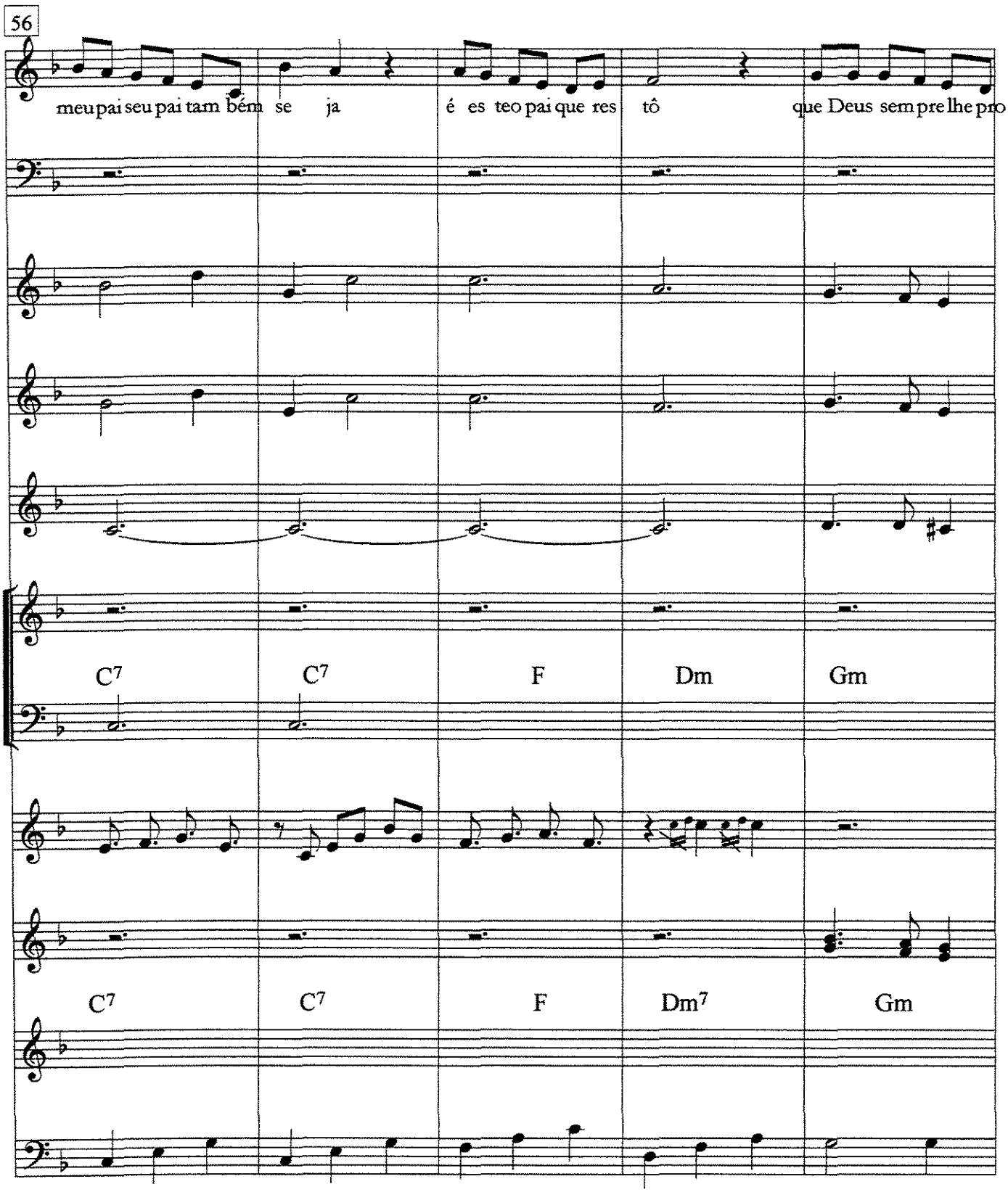

31
no de sen ho de suas co res
ha ve remos dee men dar
Dm
Dm
A7
A7
Dm
Dm
Dm
A7
A7
Dm
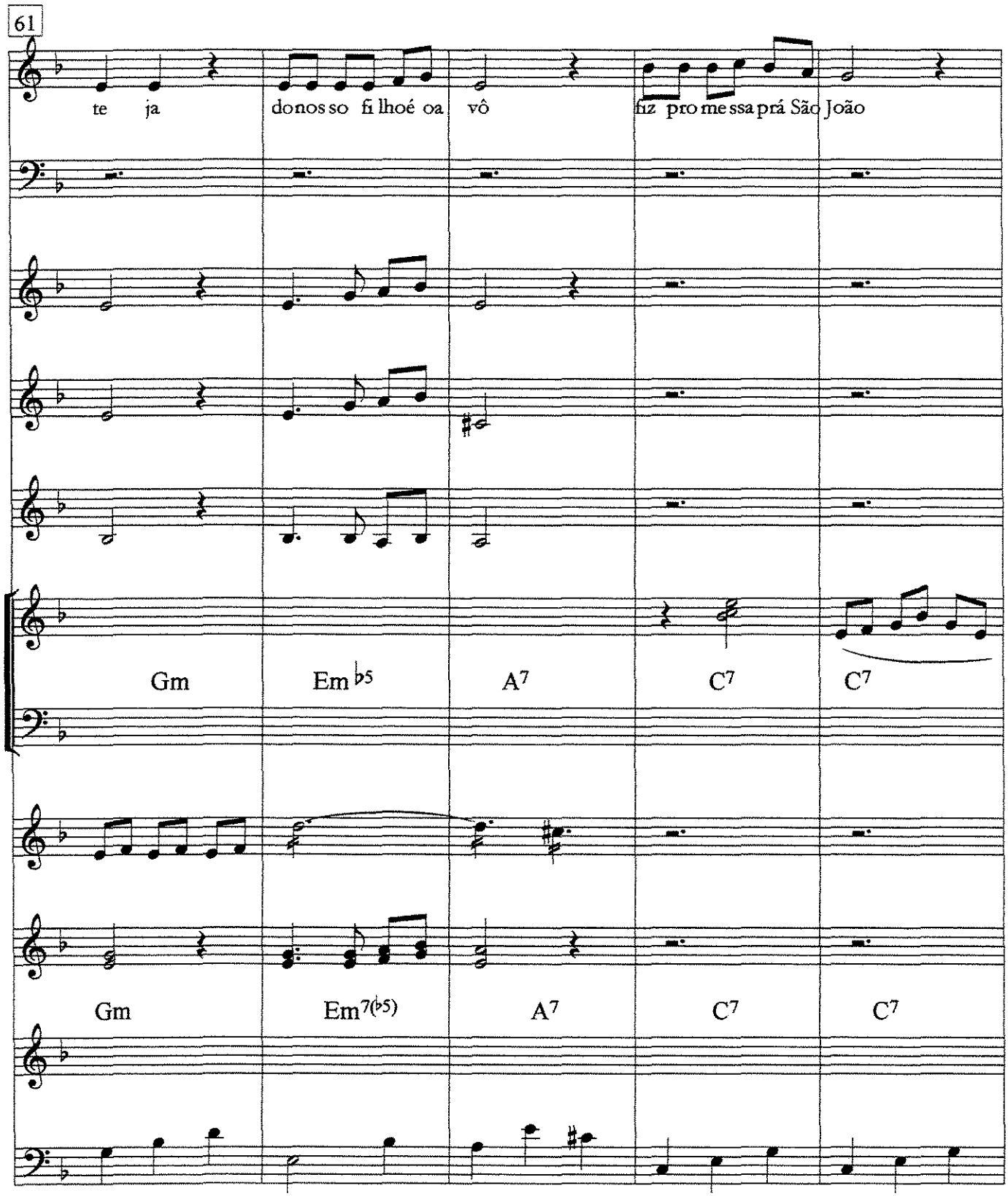

36
nos sos sonhos e va lo res pro cu remos re al çar
Gm Dm E7 A7
Gm Dm E7 A7 Dm
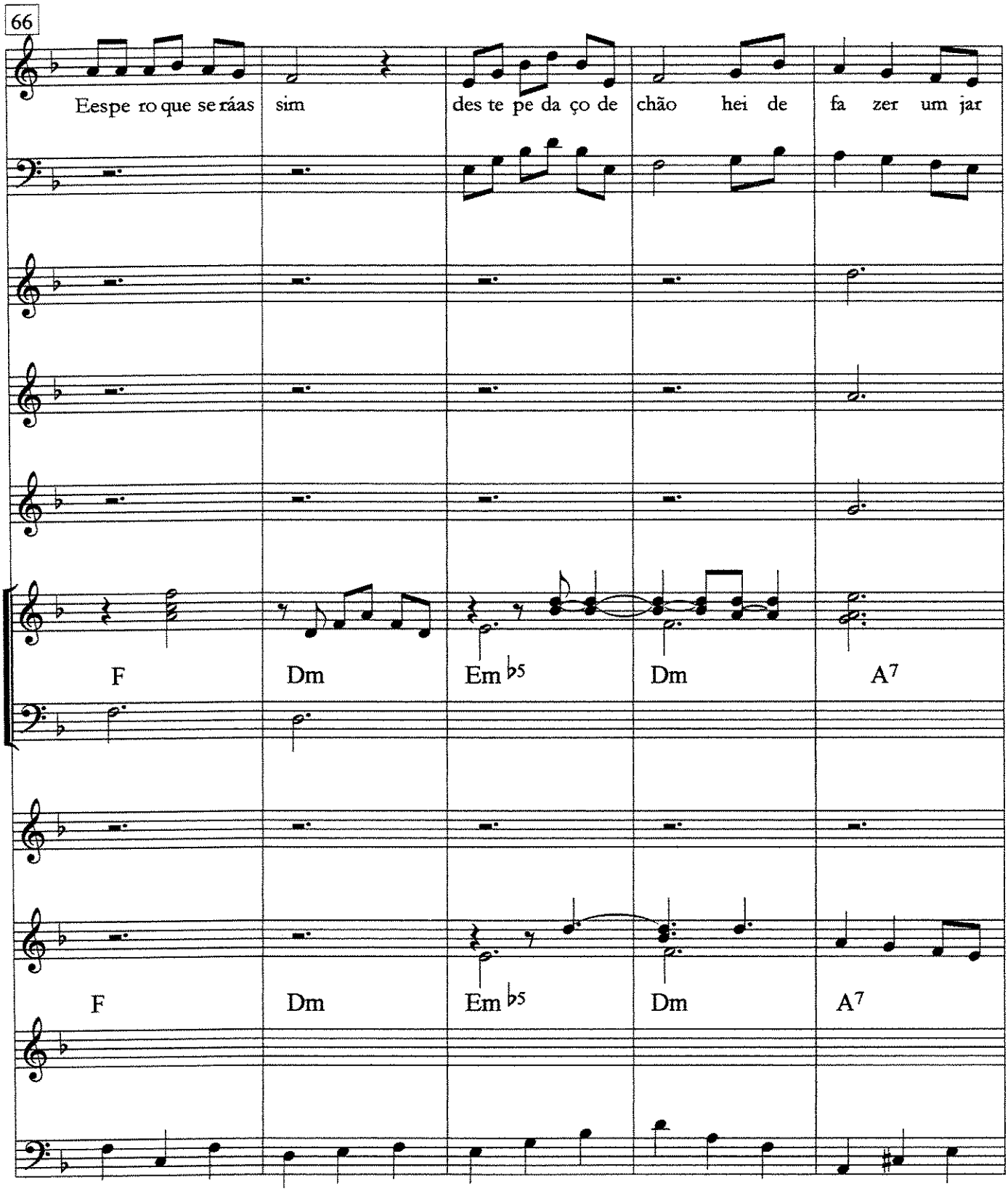

41
Dm/C
Gm6
Dm
C♯ 0
Dm
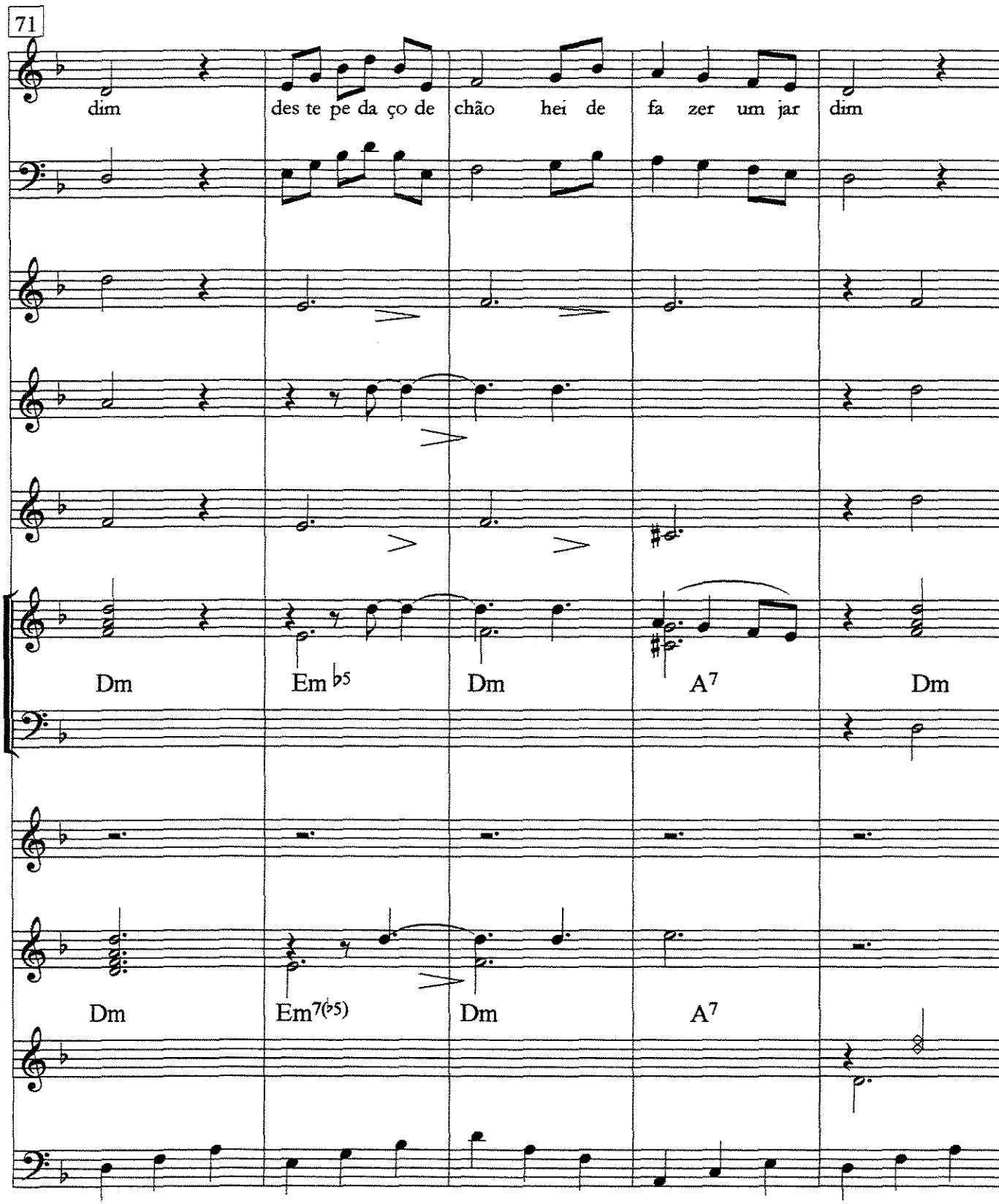

46
con temosda qui pra
fren te
tris te zas fiquem pra
p
pp
p
pp
p
E 0
Dm
C7
C7
F
E 0
Dm
C7
C7
F
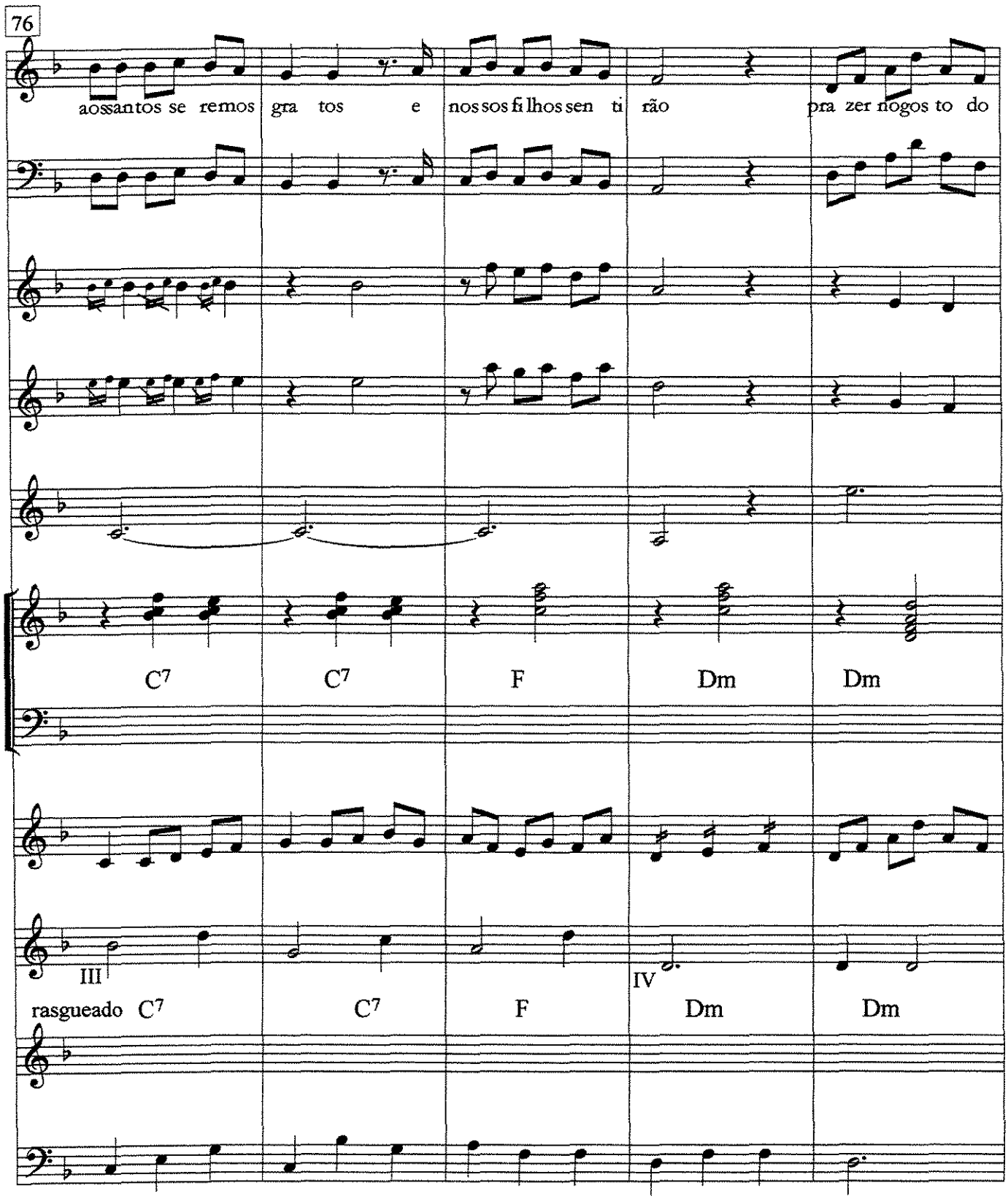

51
trás
Deus es tá o lhandoa gen te
só e le sa beoque faz
B♭
Gm
Gm
Em♭5
A7
B♭
Gm
Gm
Em7(♭5)
Asus7
A7
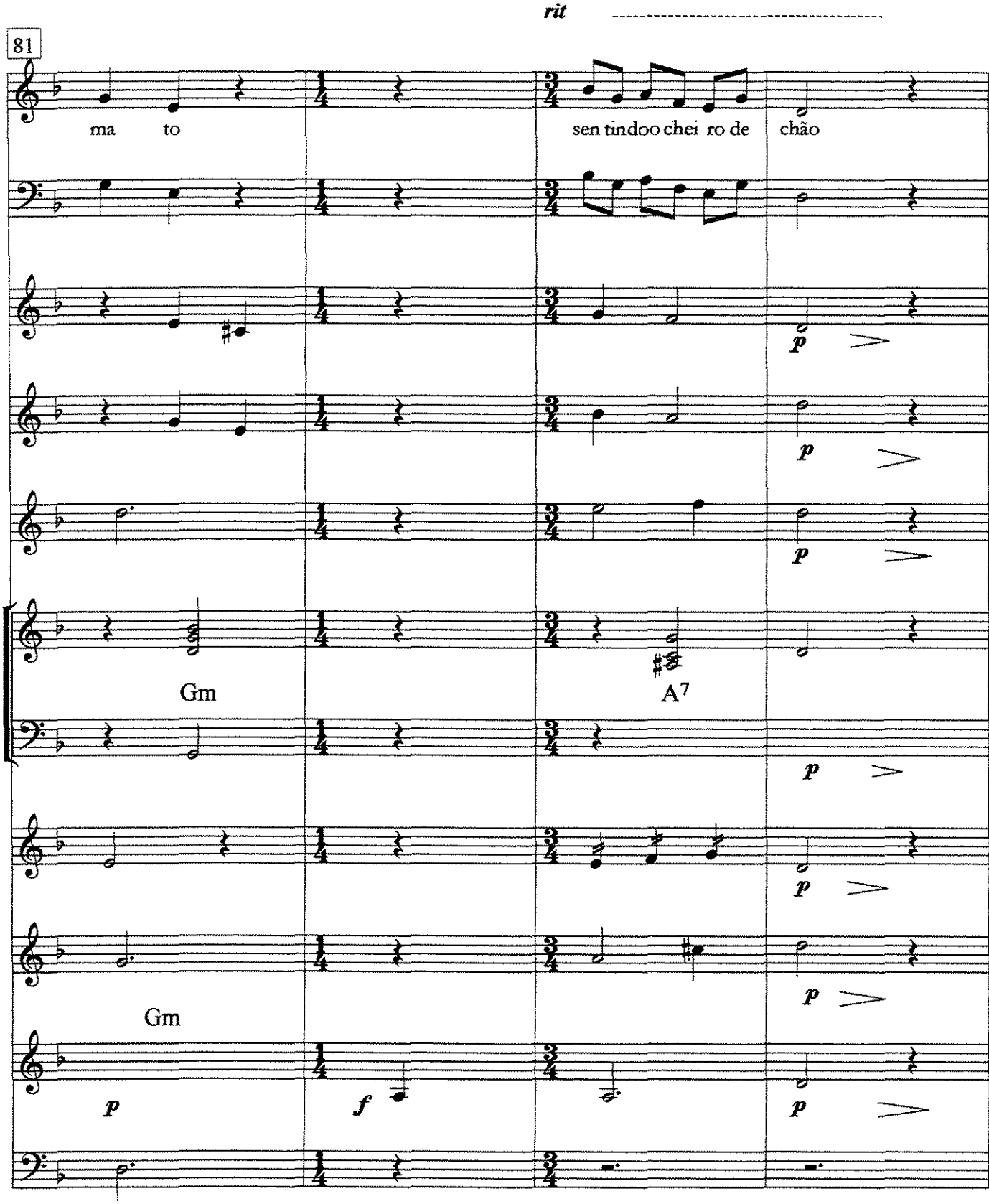

56
meu pai seu pai tam bém se ja é es teo pai que res tô que Deus sem pre lhe pro
C7 C7 F Dm Gm
C7 C7 F Dm7 Gm


61
te ja
do nosso fi lho é oa vô
fiz pro me ssa prá São João
Gm
Em♭5
A7
C7
C7
Gm
Em7(♭5)
A7
C7
C7


66
Eespe ro que se ráas sim des te pe da ço de chão hei de fa zer um jar
F Dm Em b5 Dm A7
F Dm Em b5 Dm A7
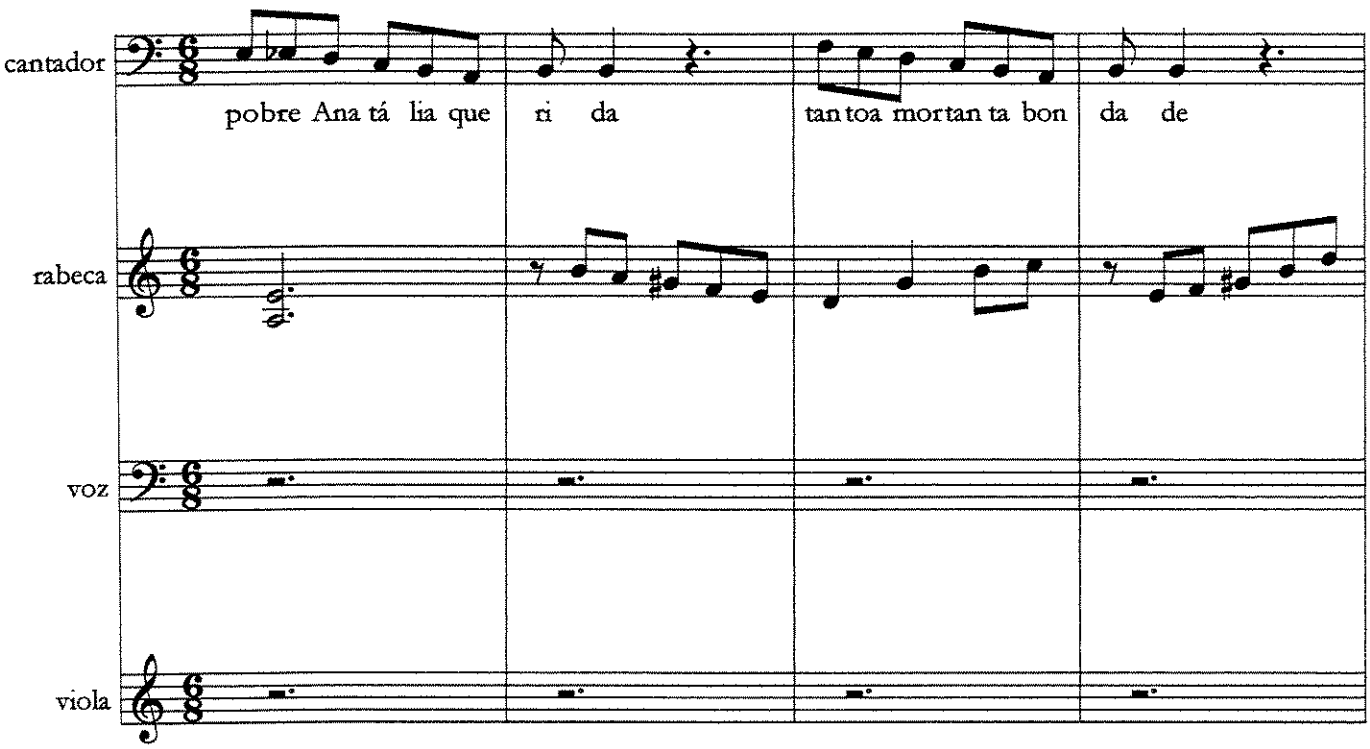

71
dim
des te pe da ço de
chão hei de
fa zer um jar
dim
Dm
Em♭5
Dm
A7
Dm
Dm
Em7(♭5)
Dm
A7
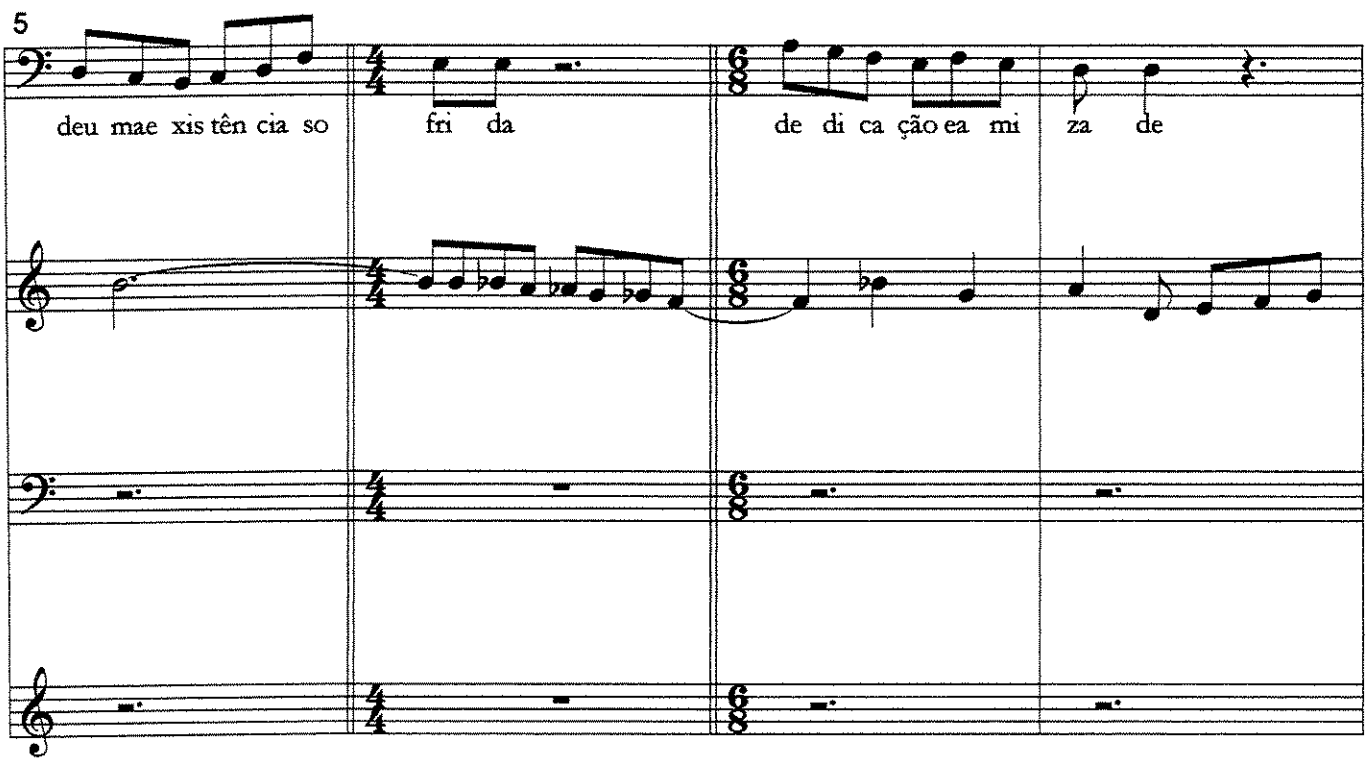

76
aossantos se remos gra tos e nossos filhos sen ti rão pra zer nogos to do
C7 C7 F Dm Dm
III
rasgueado C7 C7 F IV Dm Dm
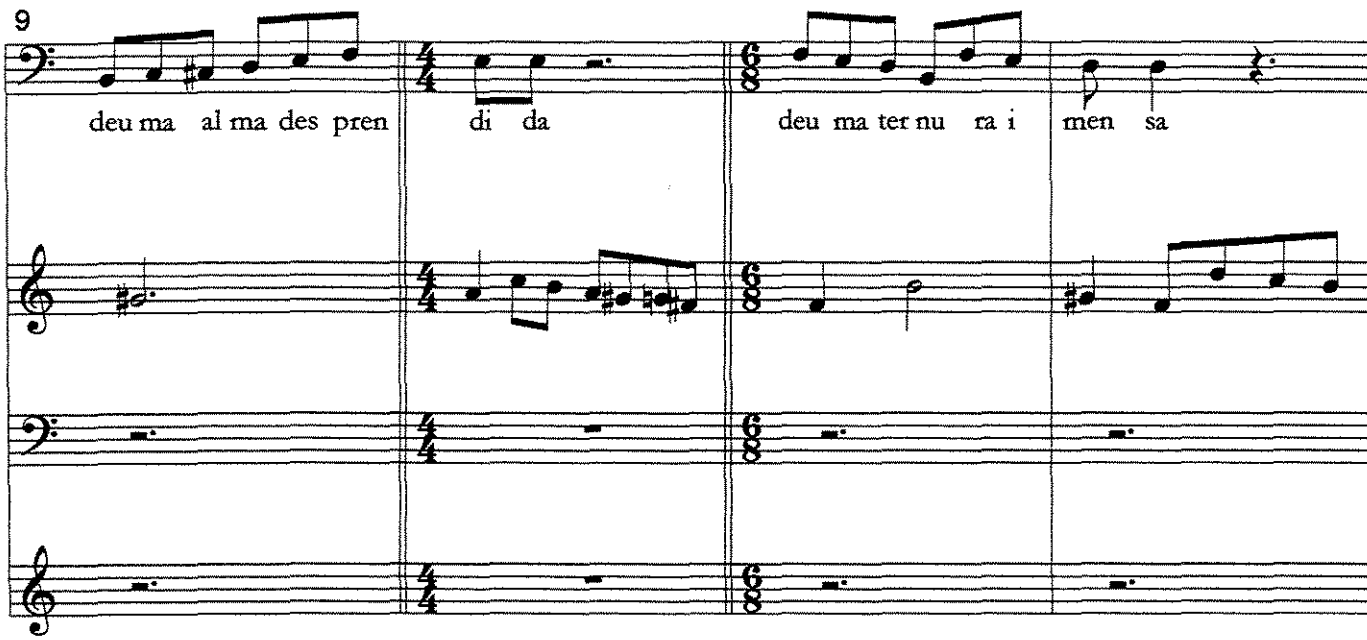

rit
81
ma to
sen tindoo chei ro de chão
Gm
A7
Gm
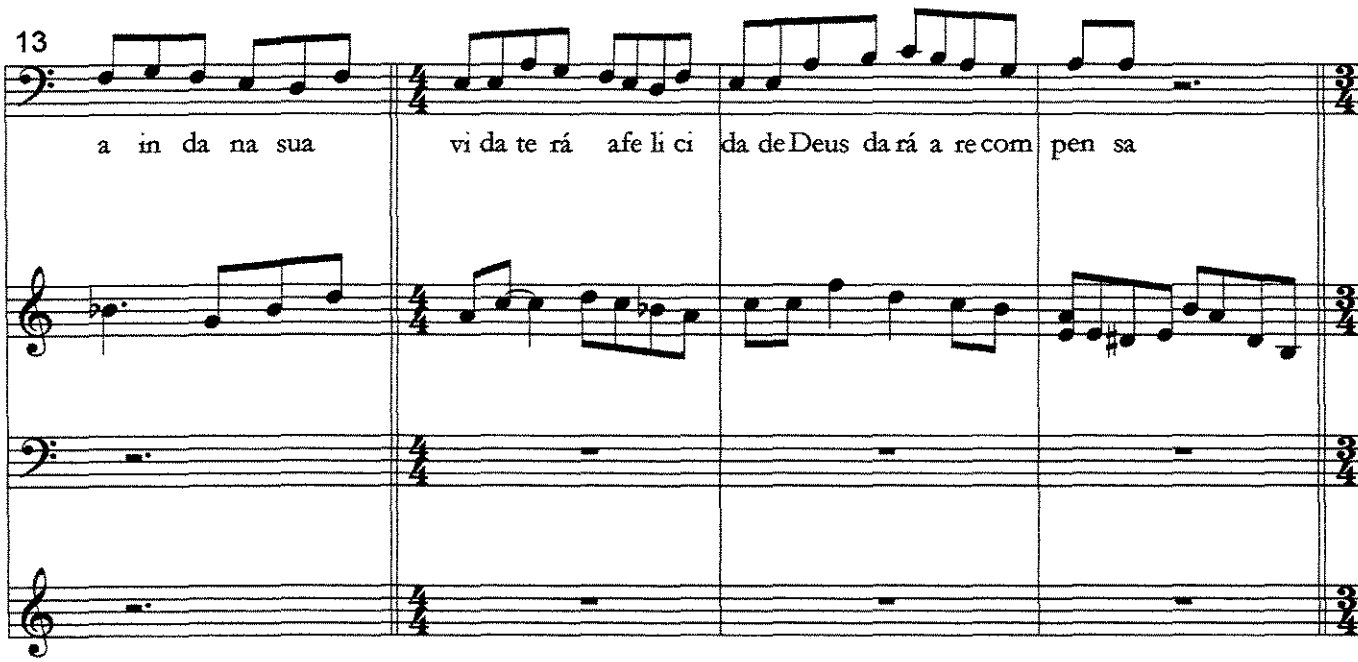
NARRADOR G

Narrador G

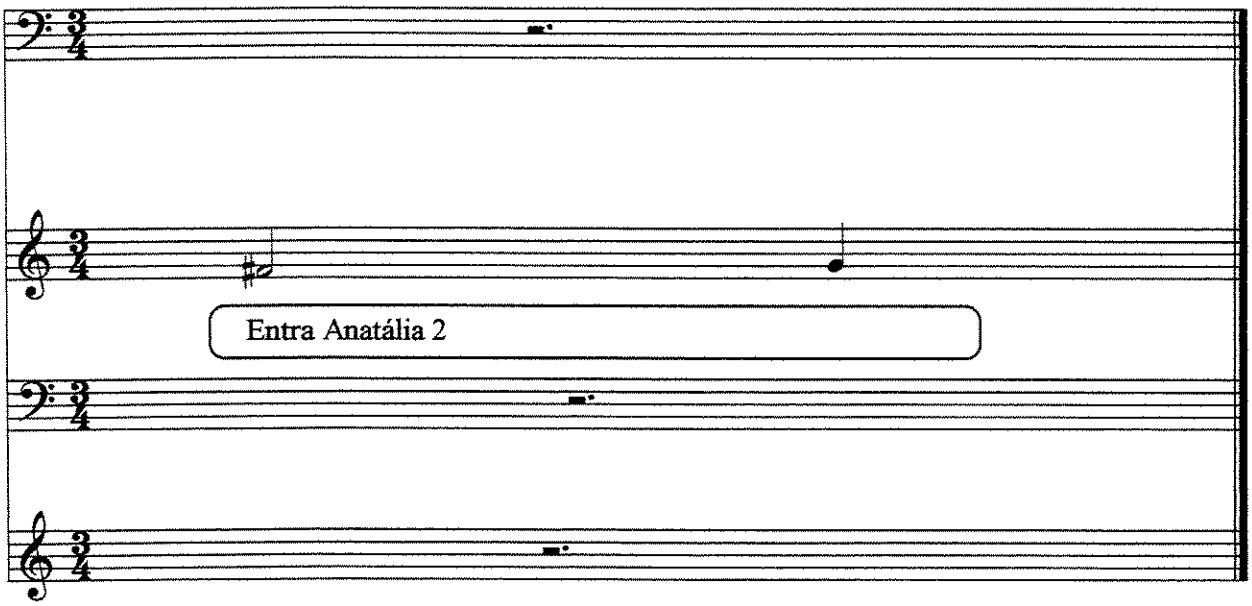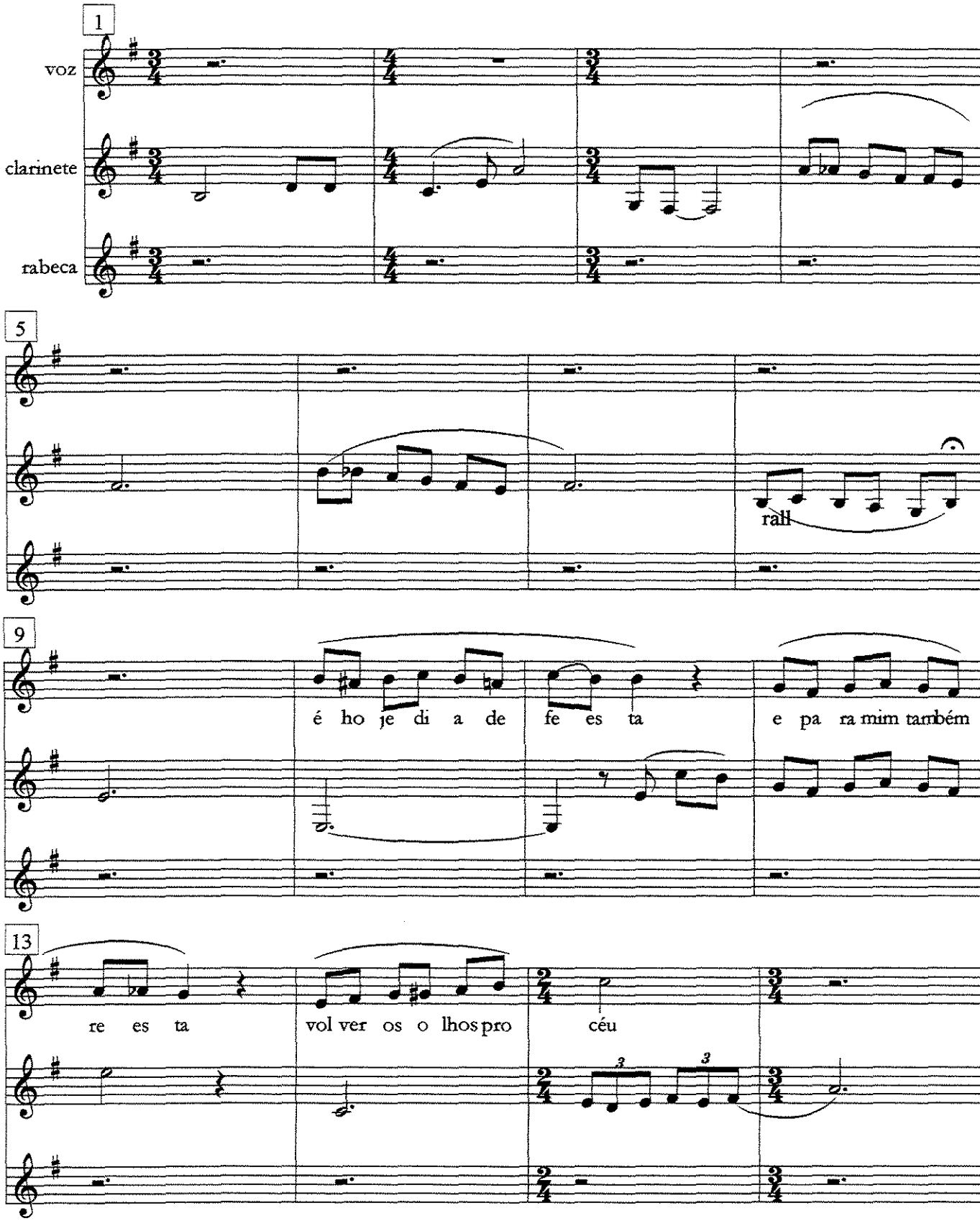





9
deu ma al ma des pren di da
deu ma ter nu ra i men sa
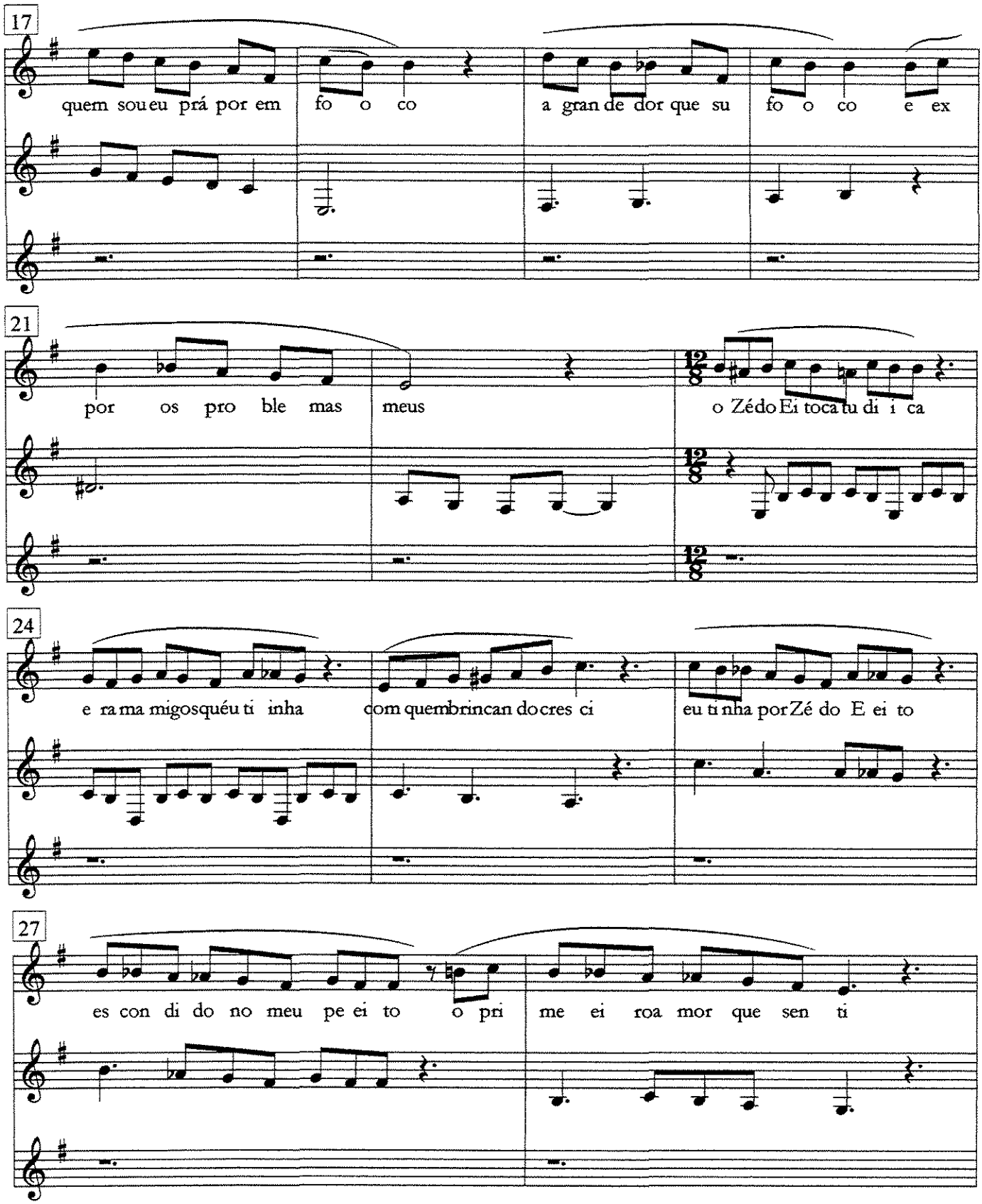

13
a in da na sua vi da te rá afe li ci da de Deus da rá a re com pen sa
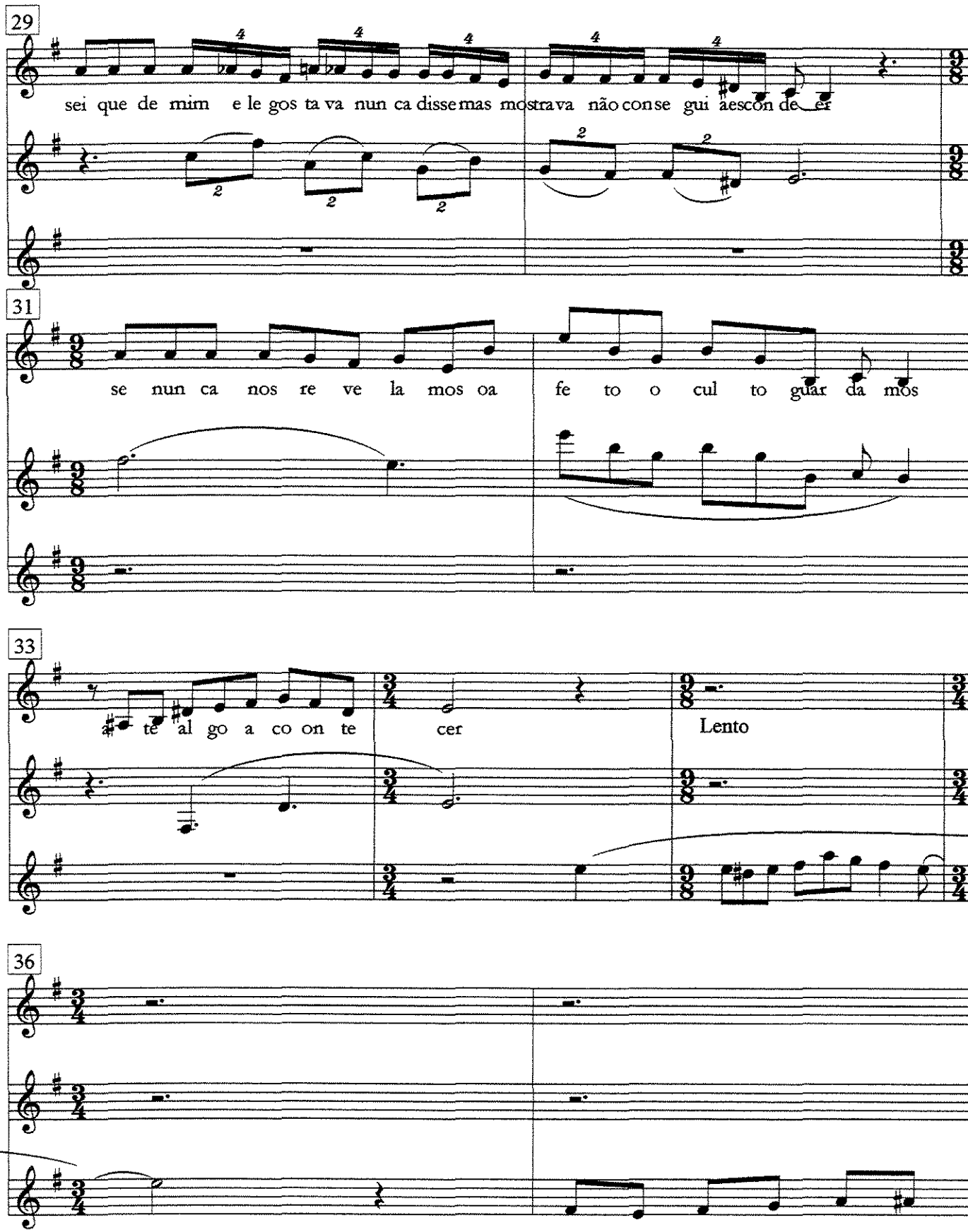
17
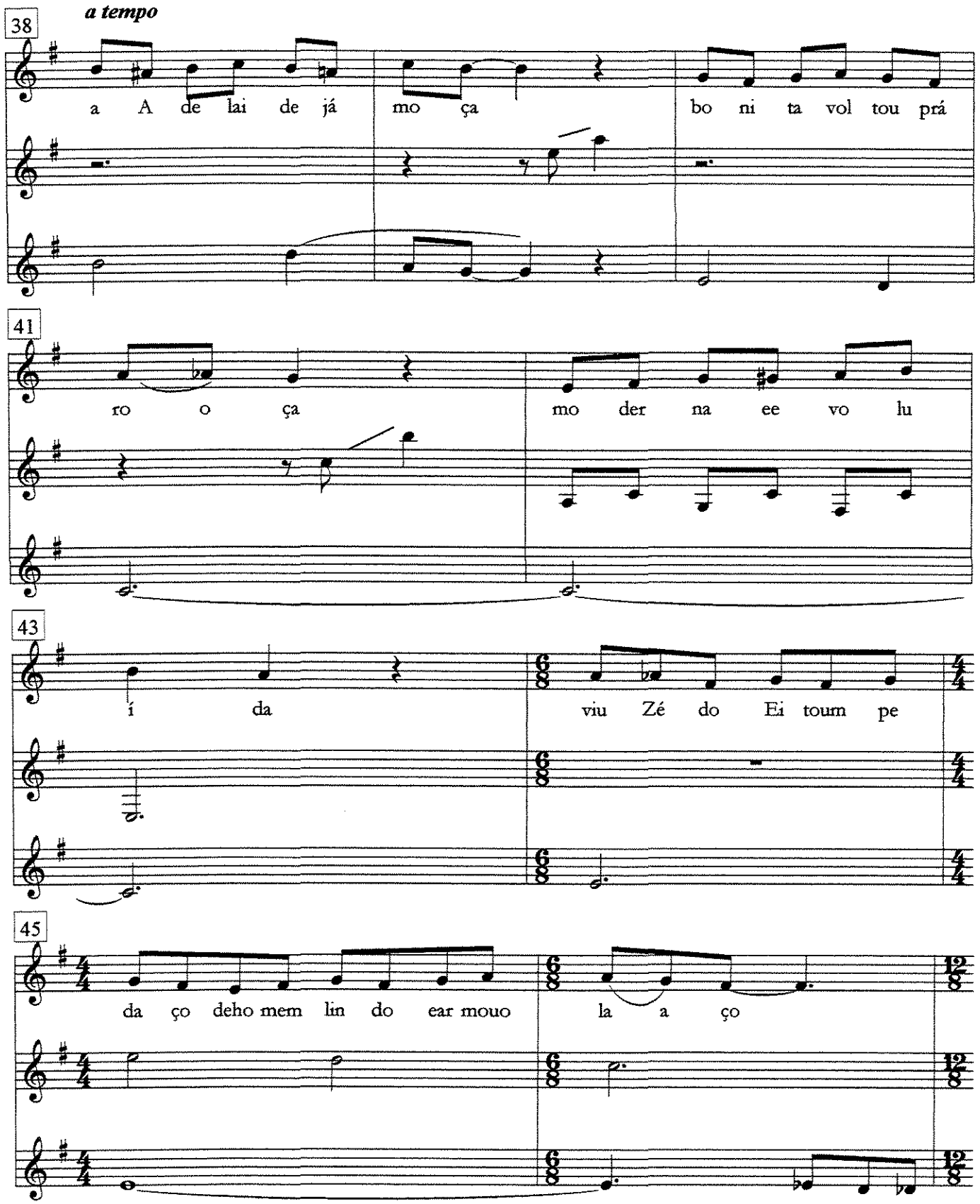


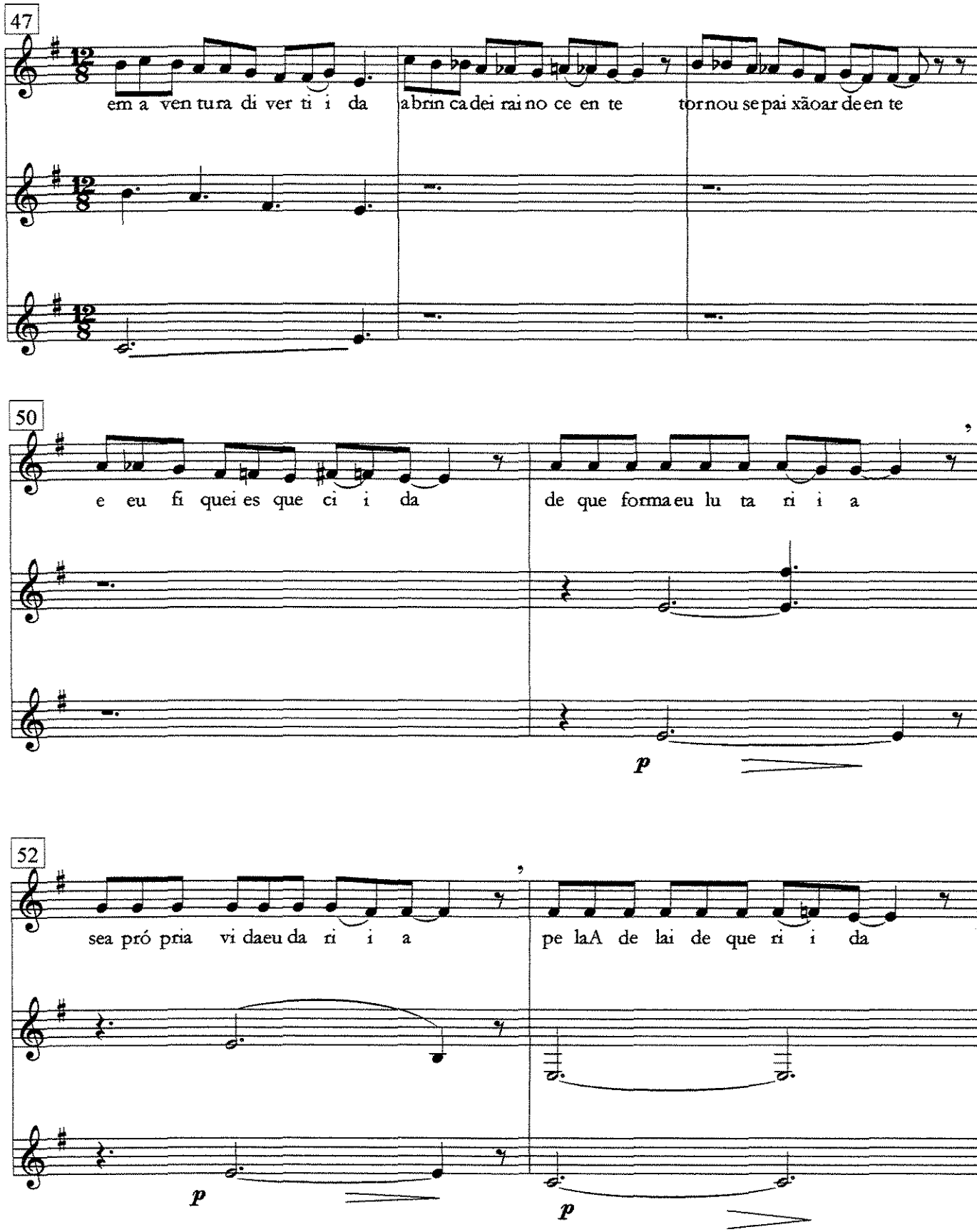
Anatália II


1
voz
clarinete
rabeca
5
rall
9
é ho je di a de fe es ta
e pa ra mim também
13
re es ta
vol ver os o lhos pro céu
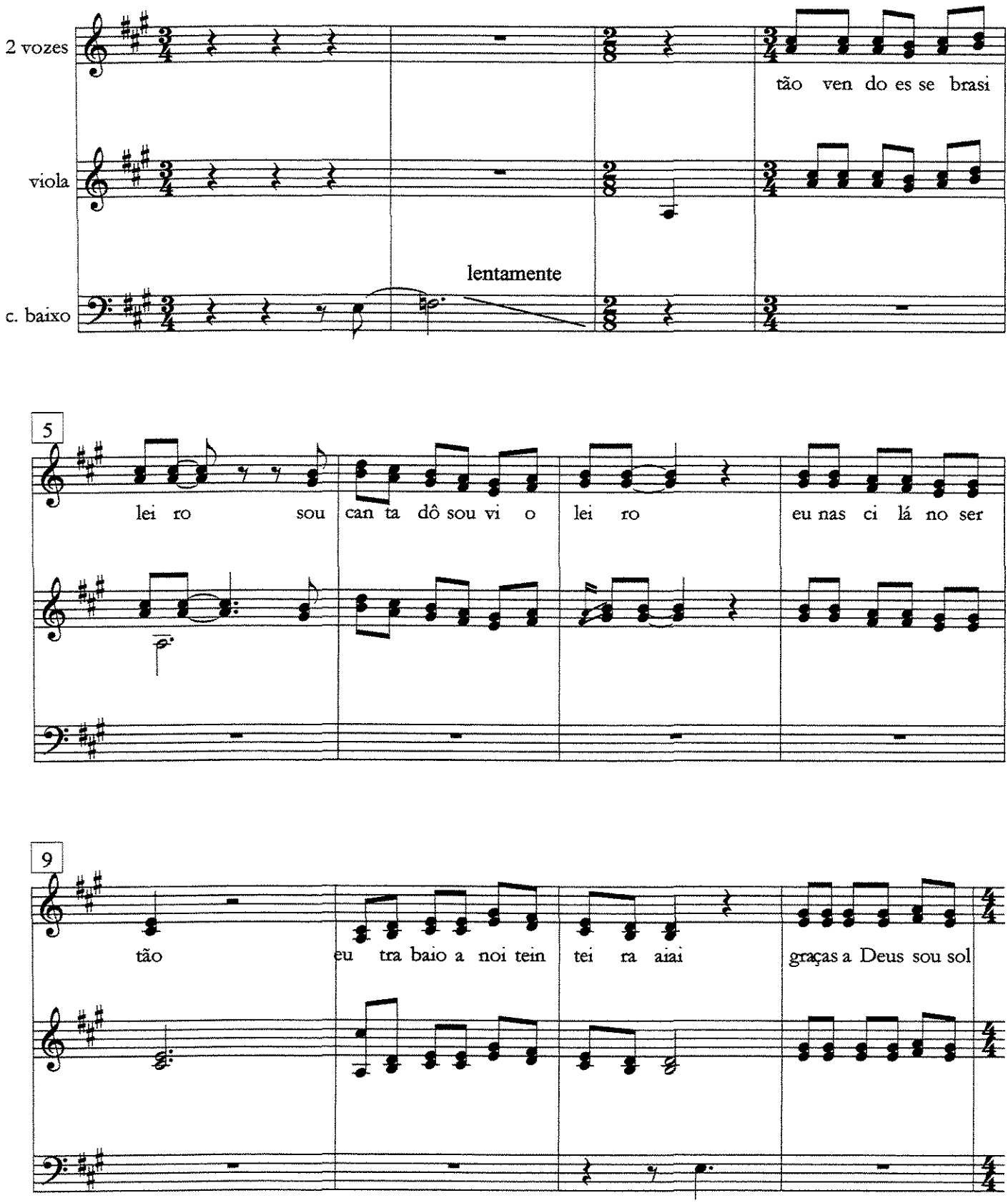

17
quem sou eu prá por em fo o co a gran de dor que su fo o co e ex
21
por os pro ble mas meus o Zé do Ei toca tu di i ca
24
e ra ma migos qué u ti inha com quem brincan do cres ci eu ti nha por Zé do E ei to
27
es con di do no meu pe ei to o pri me ei roa mor que sen ti
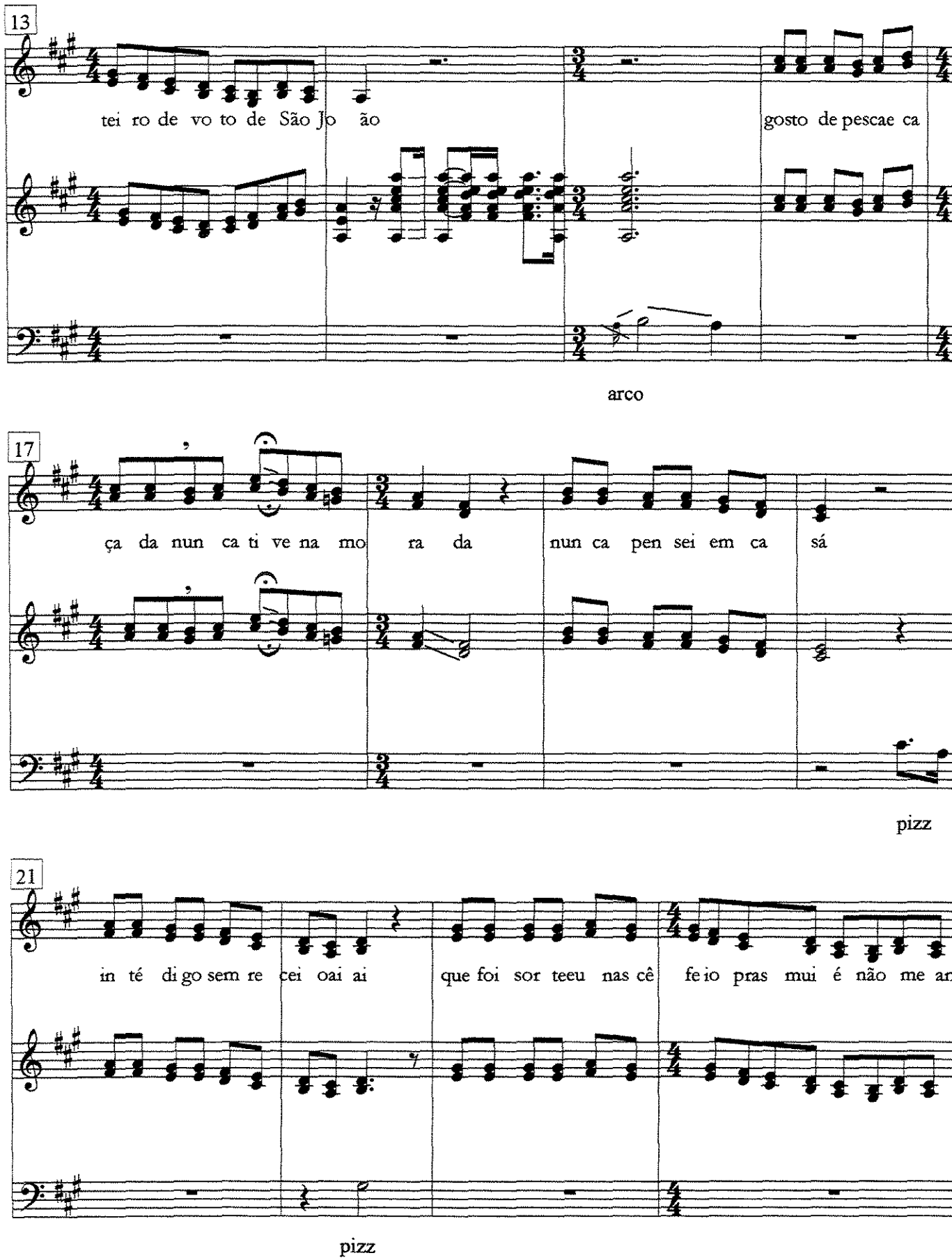

29
sei que de mim e le gos ta va nun ca disse mas mostrava não conse gui aescon de er
31
se nun ca nos re ve la mos oa fe to o cul to guar da mos
33
te al go a co on te cer
Lento
36
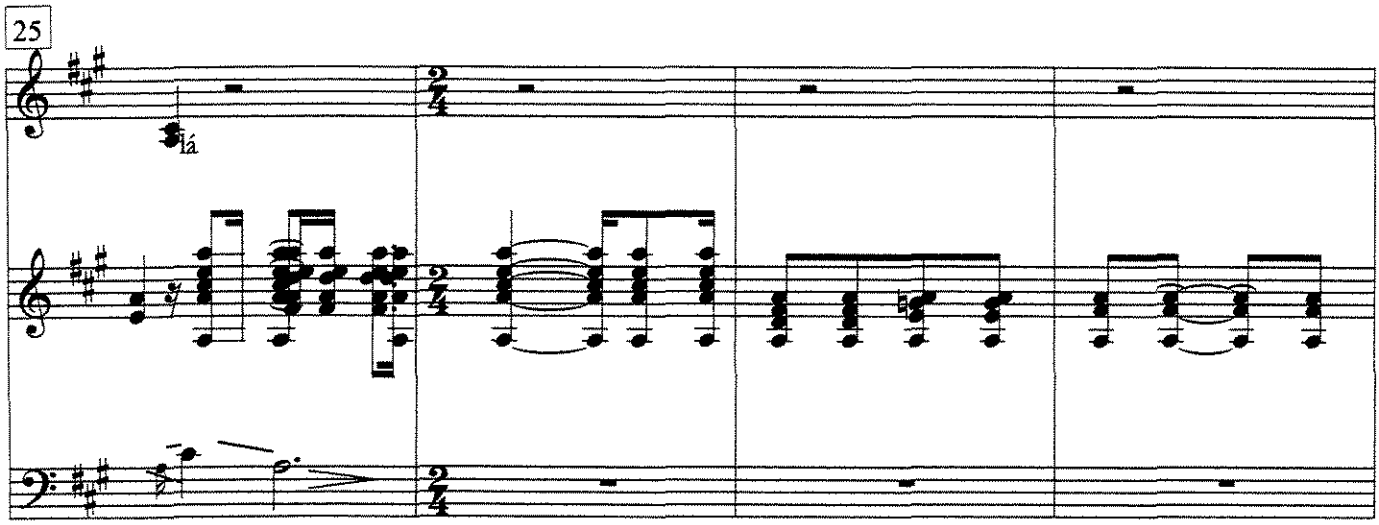

38
a tempo
a A de lai de já mo ça bo ni ta vol tou prá
41
ro o ça mo der na ee vo lu
43
í da viu Zé do Ei toum pe
45
da ço deho mem lin do ear mouo la a ço


47
em a ven tu ra di ver ti i da
a brin ca dei rai no ce en te
tor nou se pai xãoar de en te
50
e eu fi quei es que ci i da
de que forma eu lu ta ri i a
p
52
sea pró pria vi daeu da ri i a
pe laA de lai de que ri i da
p
p
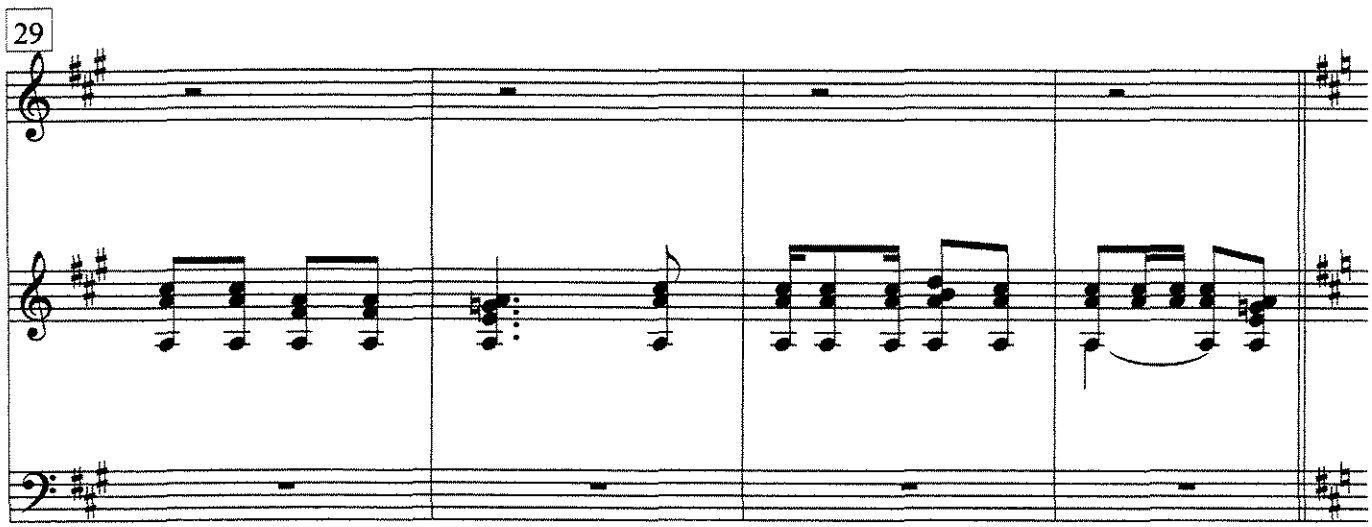
SOU BRASILEIRO
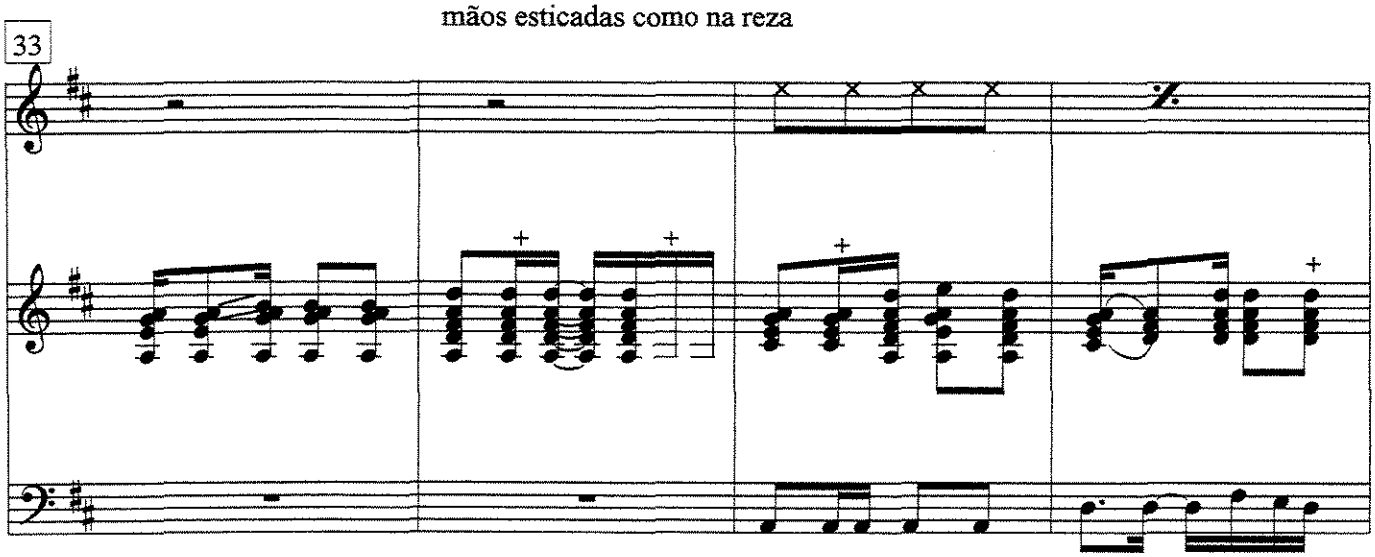



13
tei ro de vo to de São Jo ão
gosto de pescae ca
arco
17
ça da nun ca ti ve na mo ra da
nun ca pen sei em ca sá
pizz
21
in té di go sem re cei oai ai
que foi sor teeu nas cê fe io pras mui é não me amo
pizz
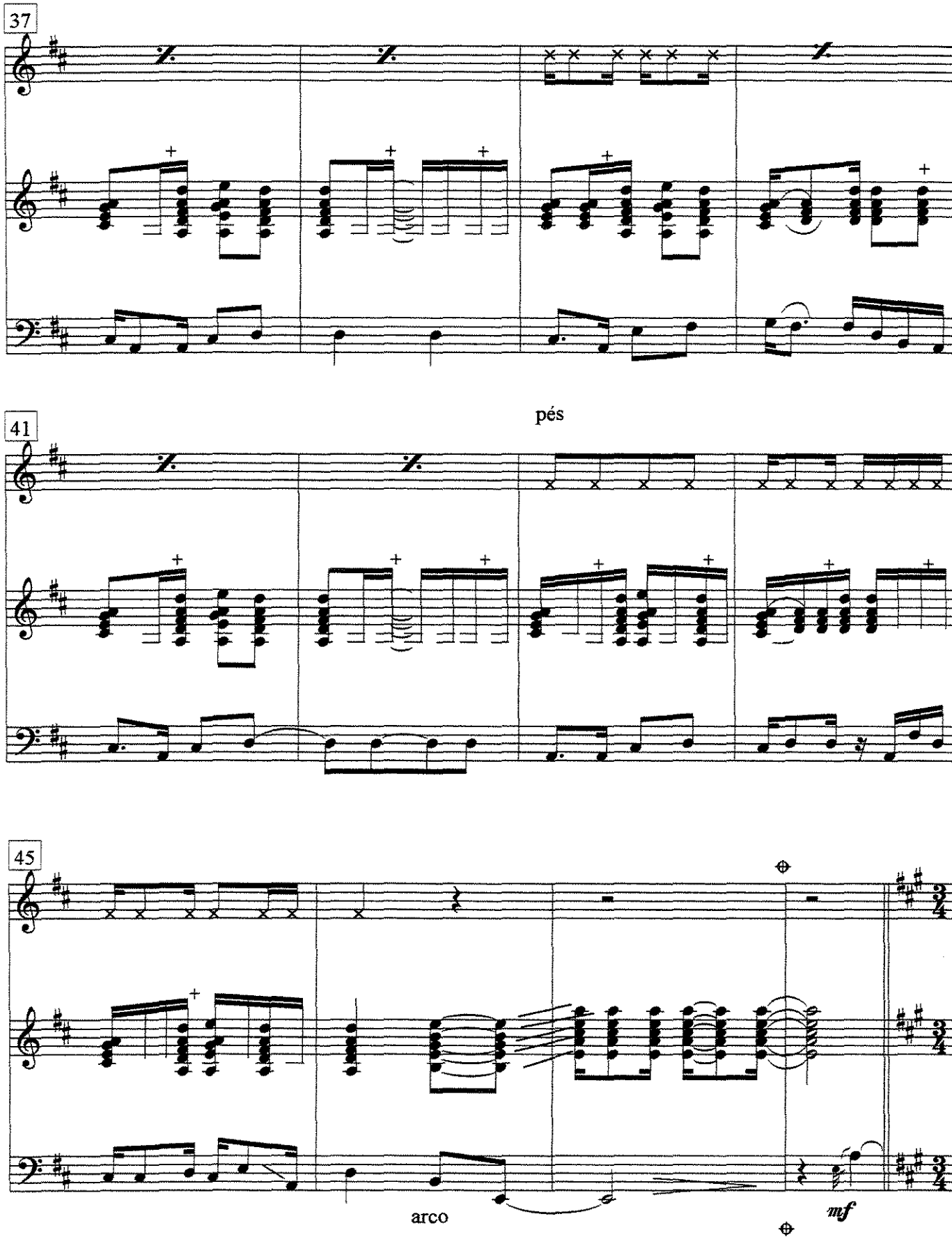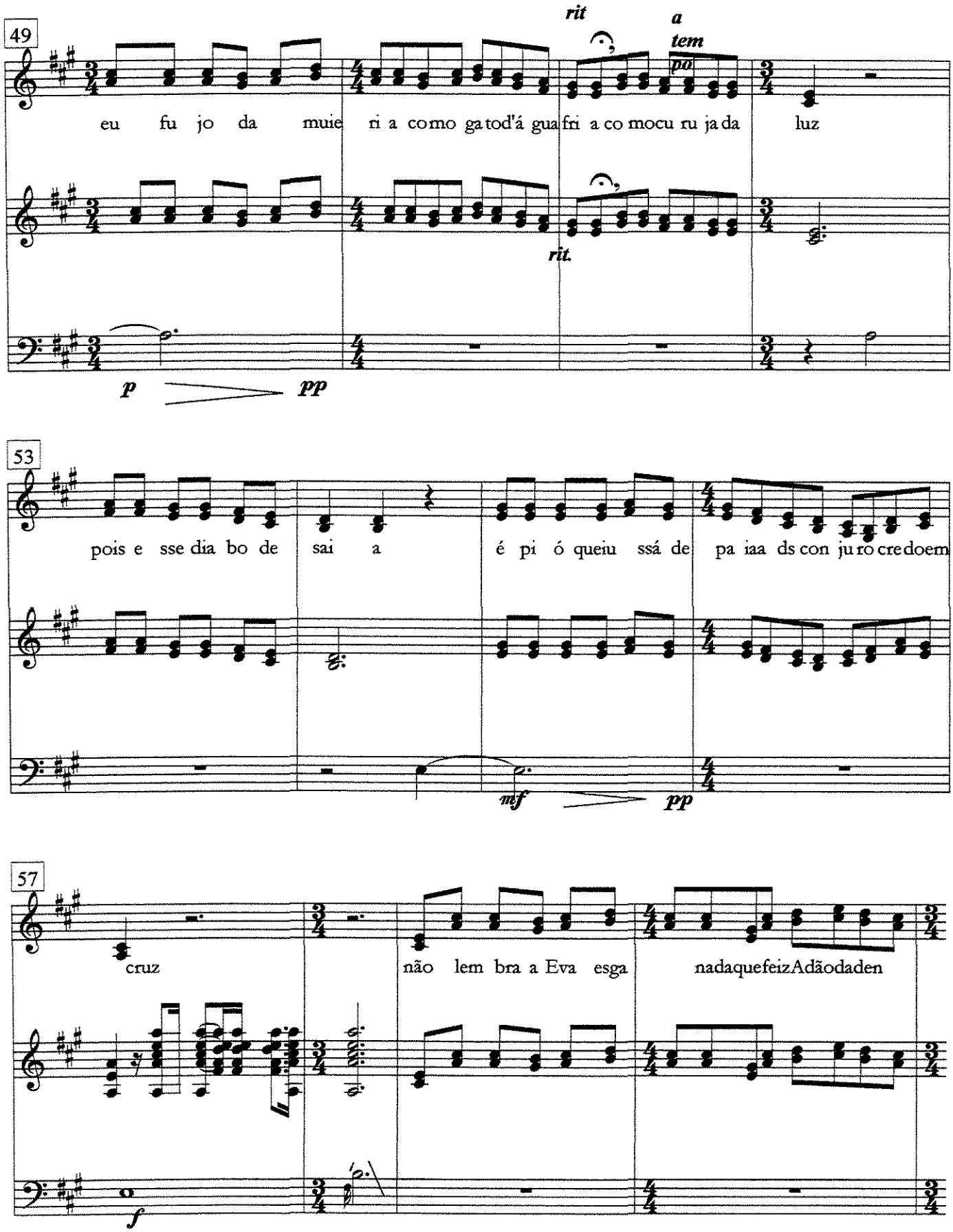


arco
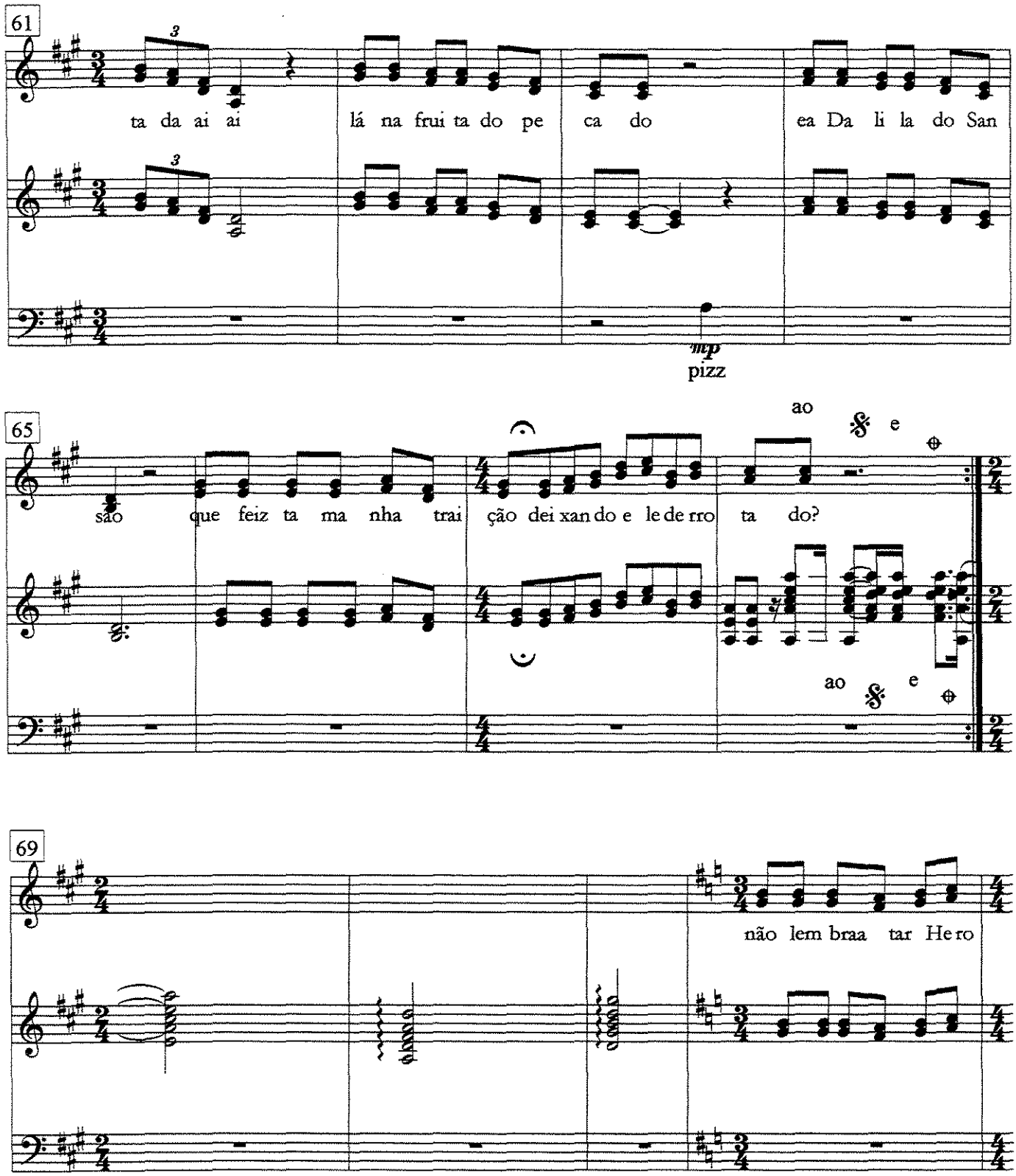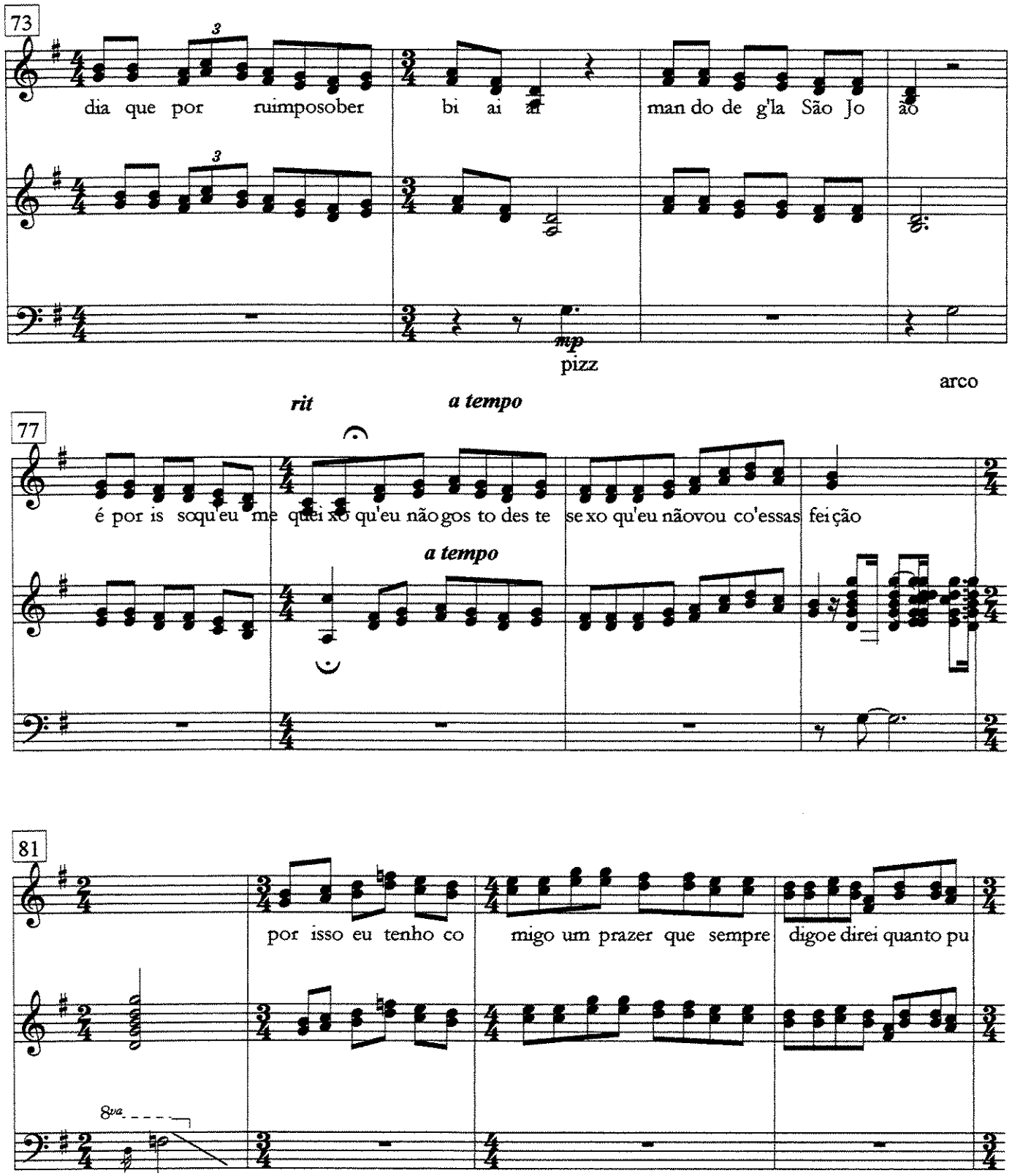


mãos esticadas como na reza
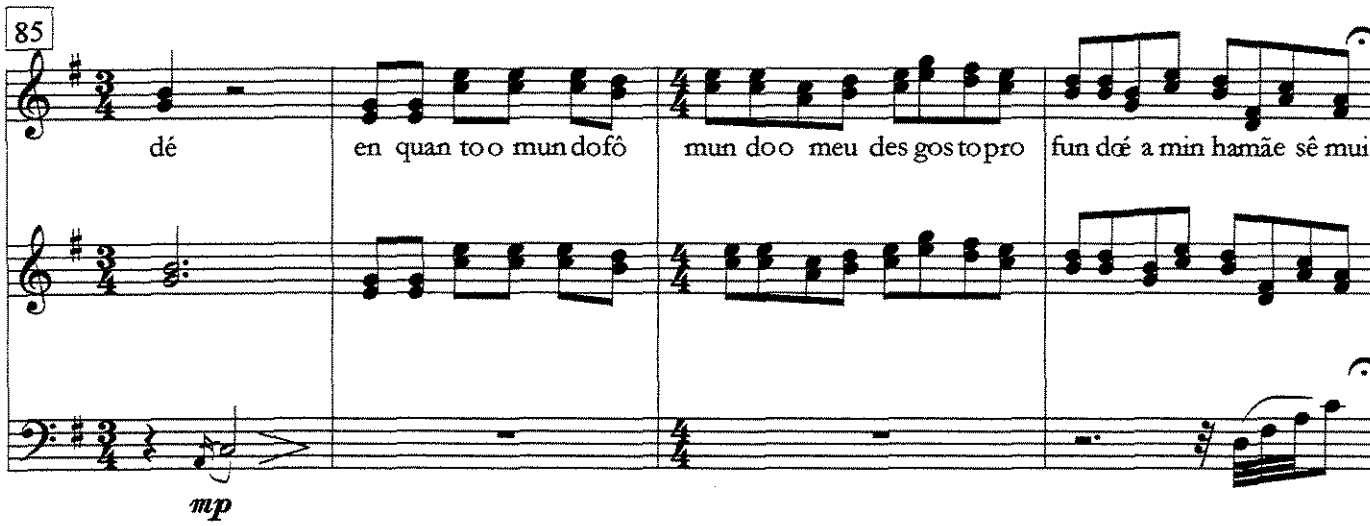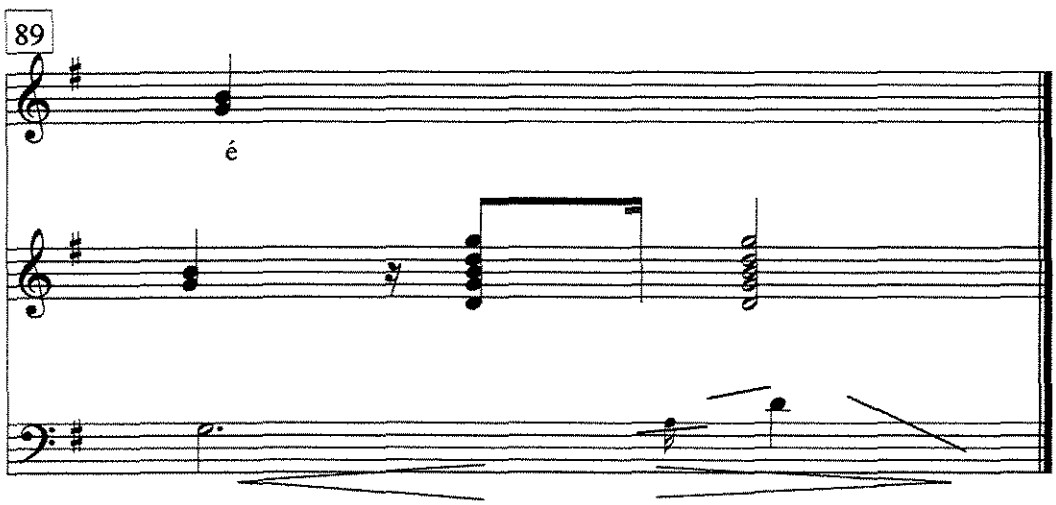



37
pés
41
45
arco
mf


49
rit
a
tem
po
eu fu jo da muie ri a como ga tod'á gua fri a co mocu ru ja da luz
rit.
p
pp
53
pois e sse dia bo de sai a é pi ó queiu ssá de pa iaa ds con ju ro credoem
mf
pp
57
cruz
não lem bra a Eva esga nadaquefeizAdãodaden
f

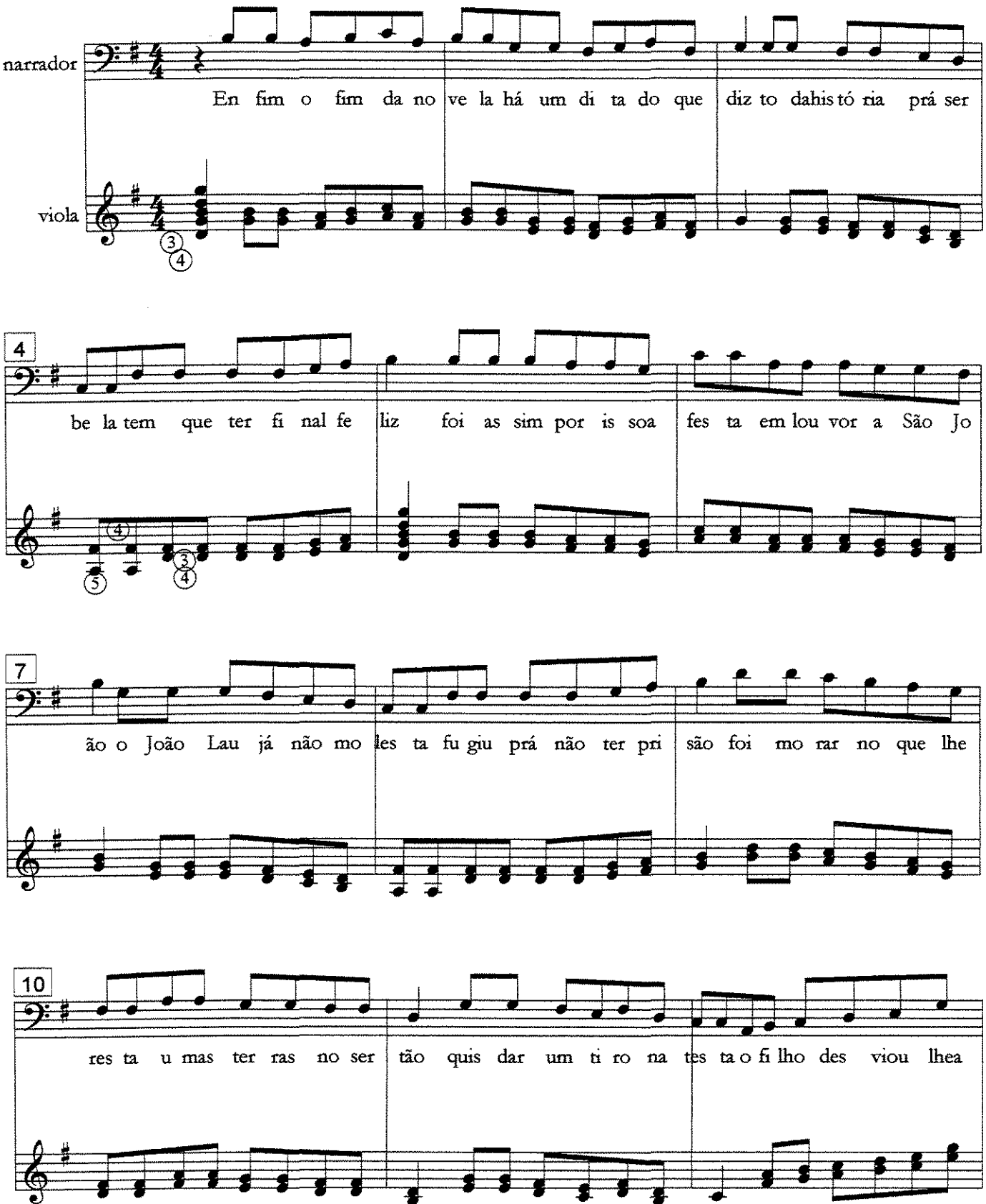

61
ta da ai ai
lá na frui ta do pe ca do
ea Da li la do San
mp
pizz
65
são que feiz ta ma nha trai ção dei xan do e le de rro ta do?
ao
e
ao
e
69
não lem braa tar He ro


73
dia que por ruimposober bi ai ai man do de g'la São Jo ão
mp
pizz
arco
rit
a tempo
77
é por is soqu'eu me quei xo qu'eu não gos to des te se xo qu'eu nãovou co'essas fei ção
a tempo
81
por isso eu tenho co migo um prazer que sempre digoe direi quanto pu
8va
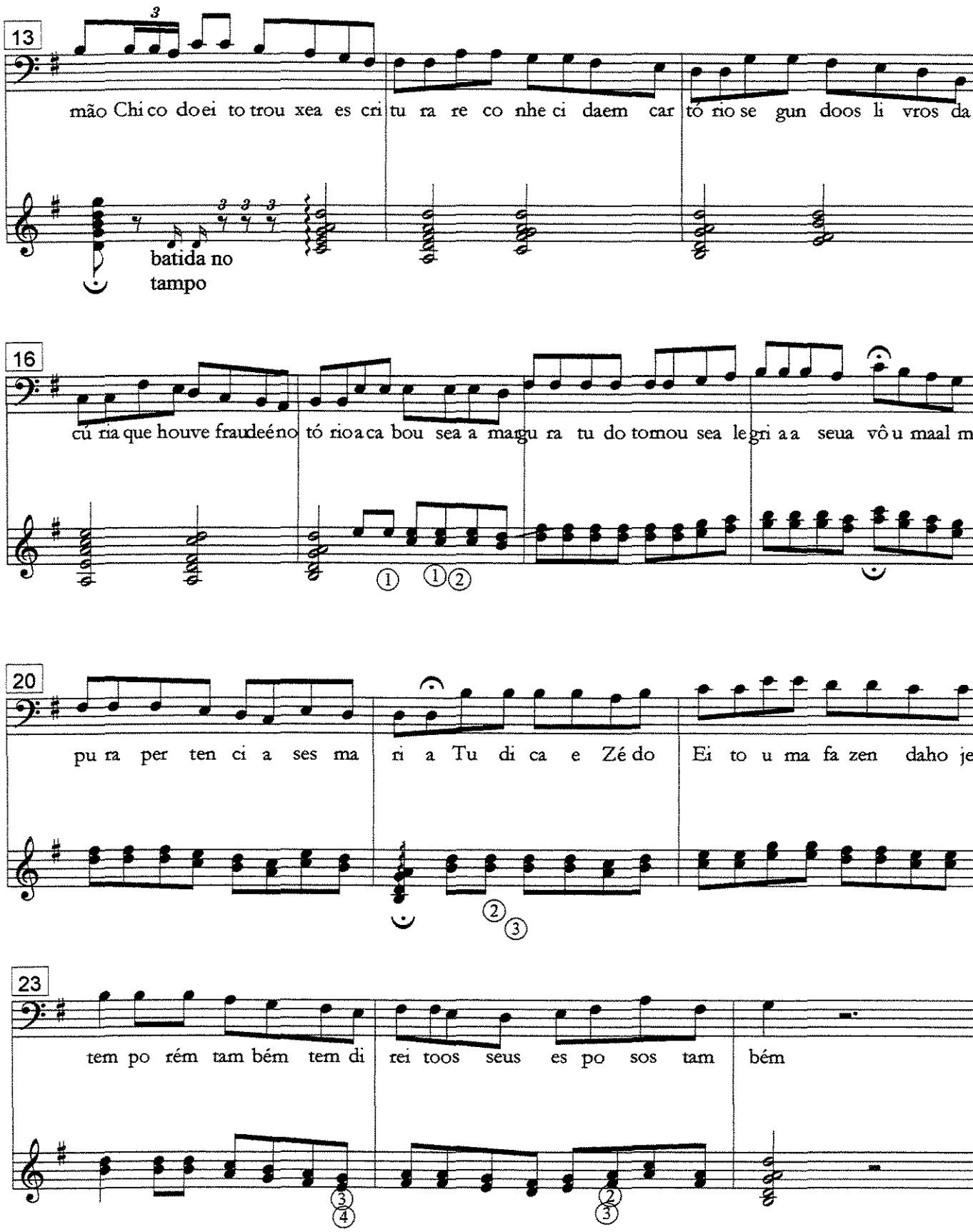

85
dé
en quan too mun dofô
mun doo meu des gos topro
fun dœ a min hamãe sê mui
mp


89
é
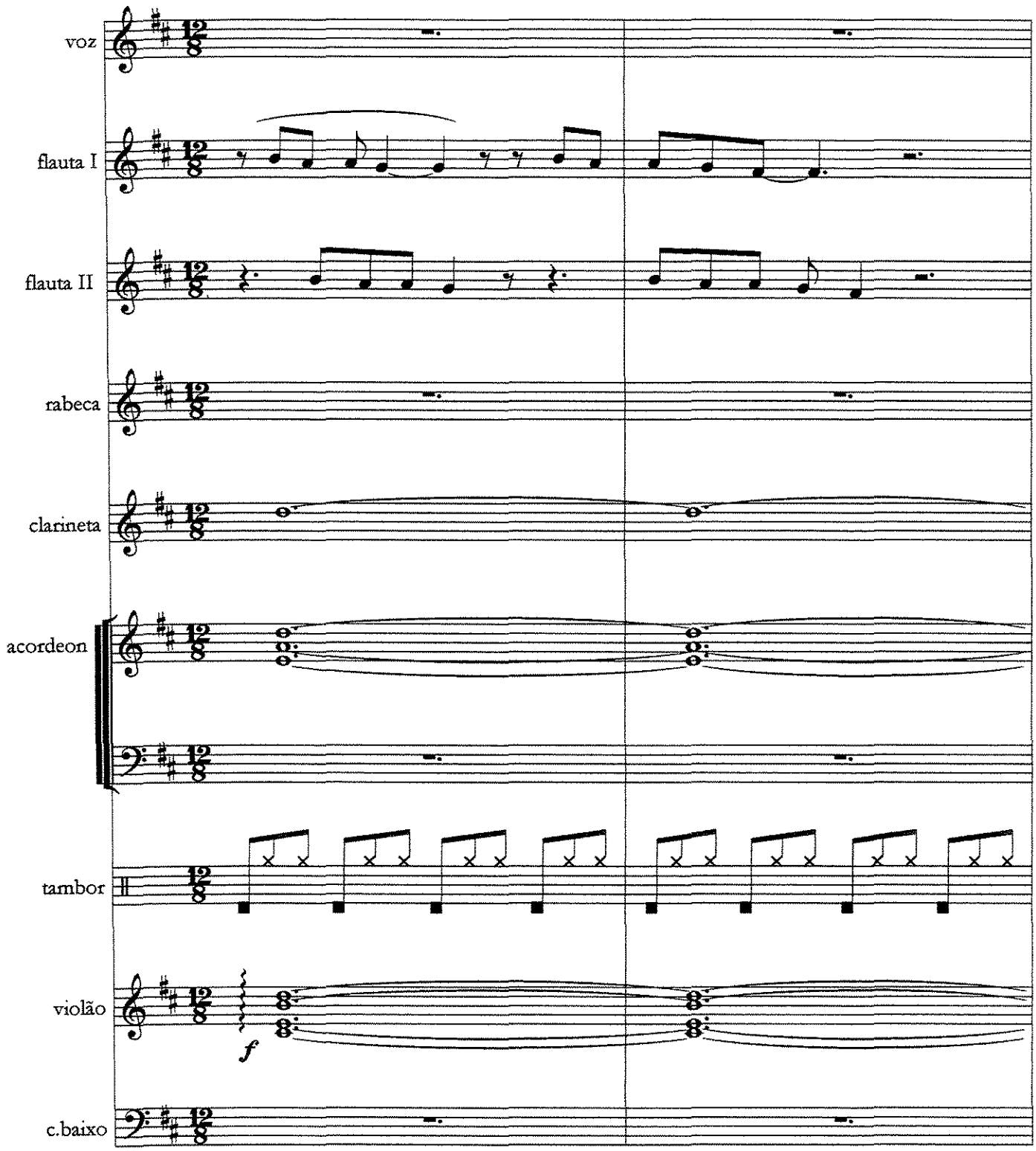
NARRADOR H
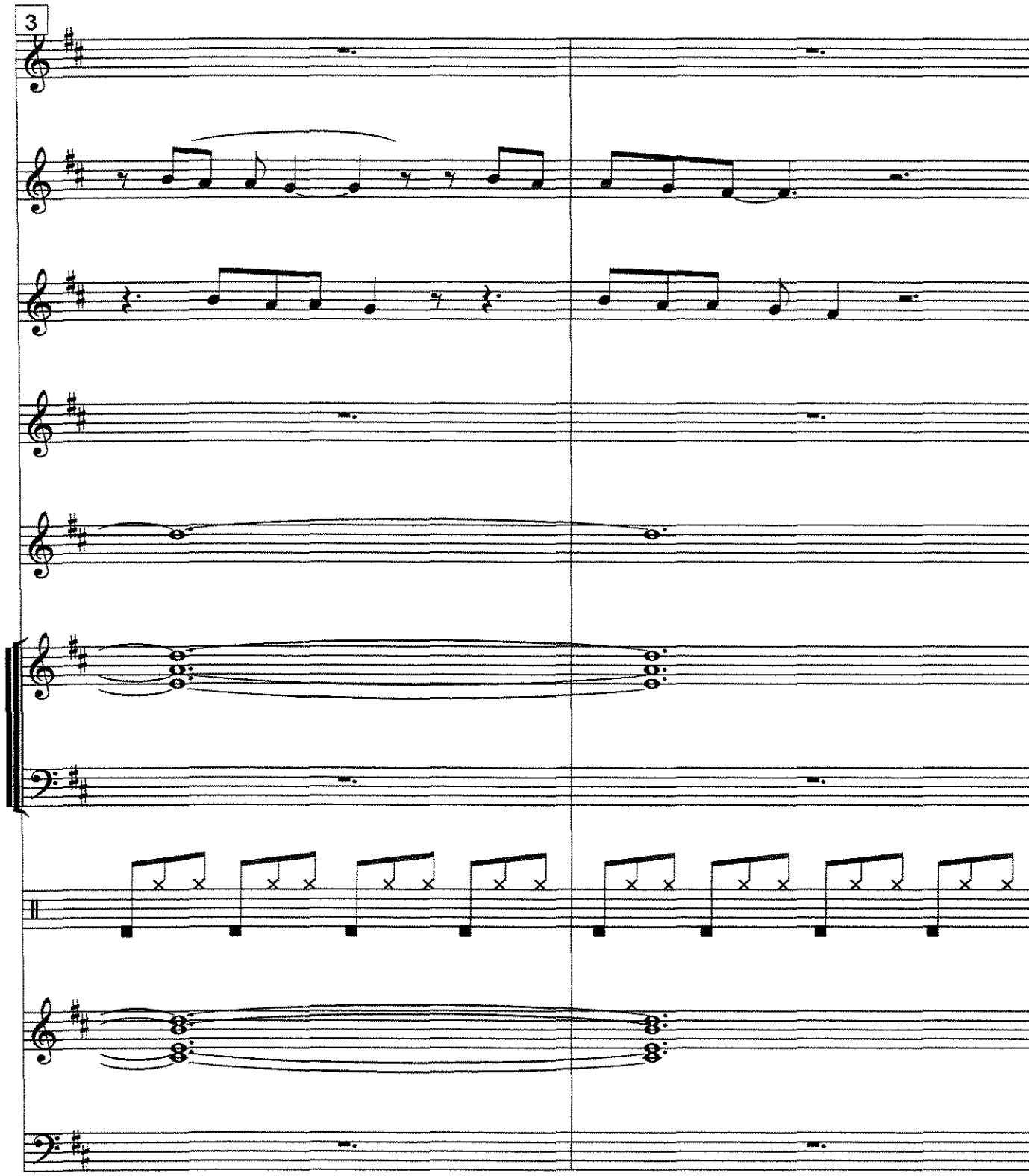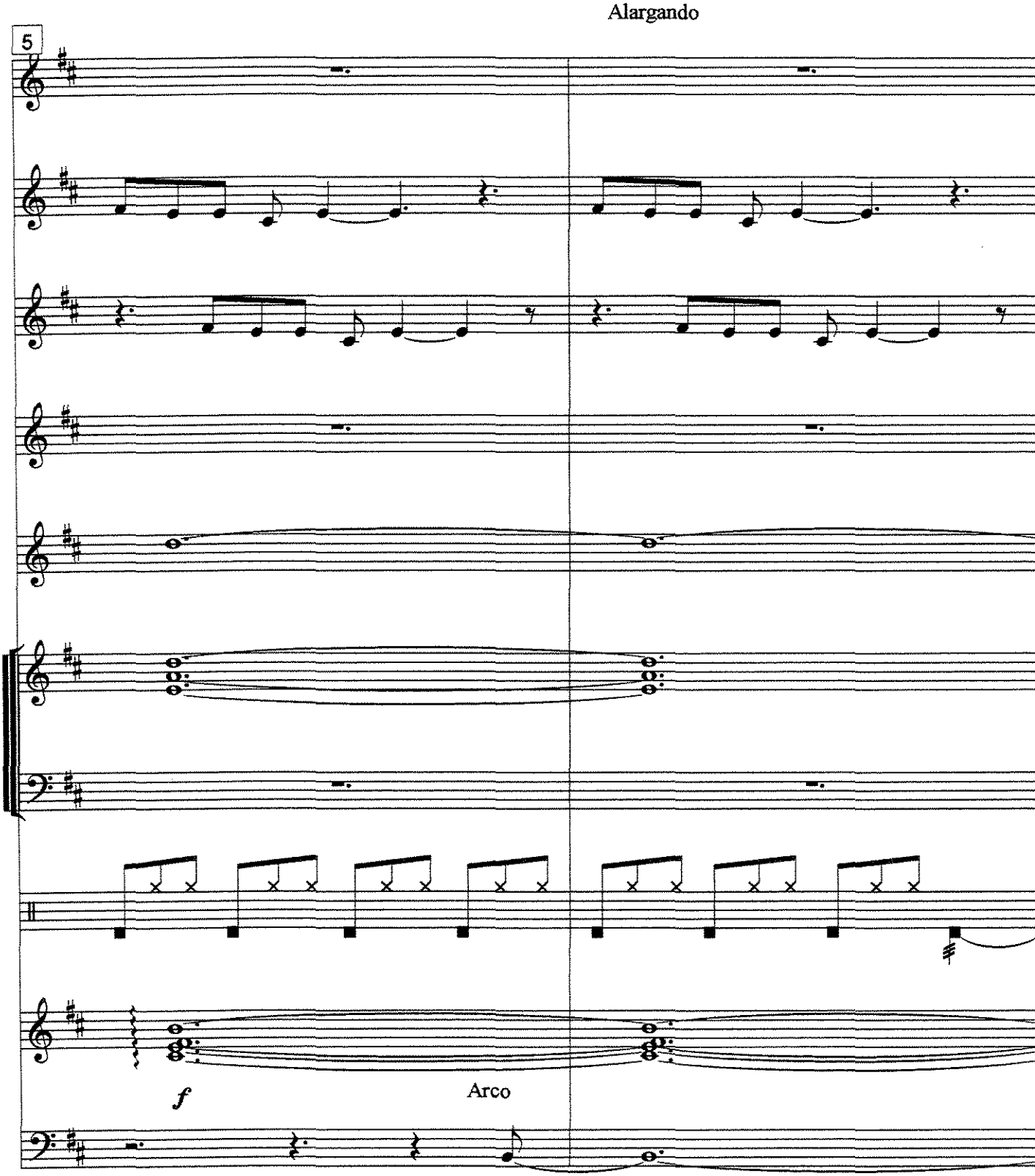


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANT

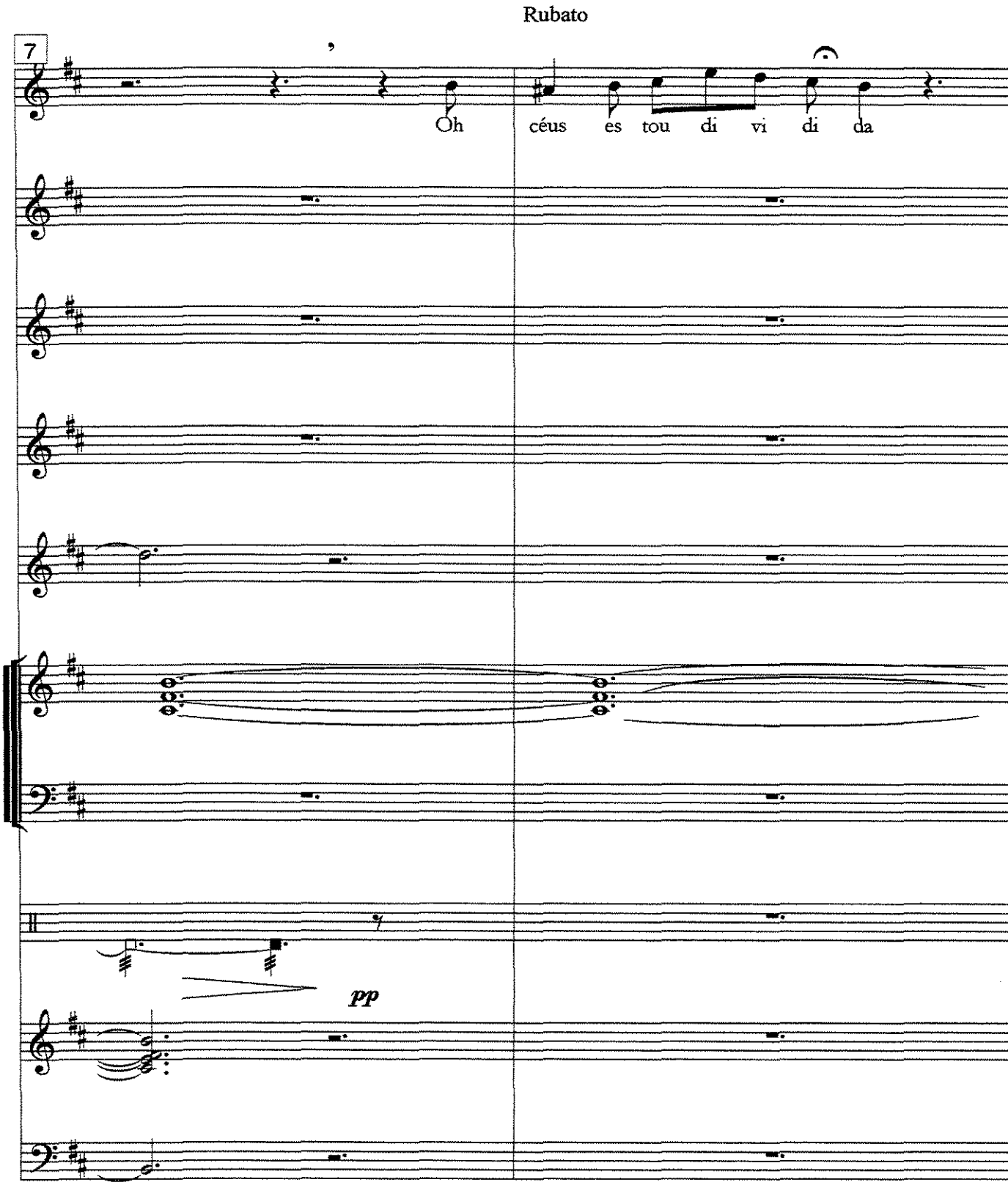

13
mão Chi co doei to trou xea es cri tu ra re co nhe ci daem car tó rio se gun doos li vros da
batida no tampo
16
cú ria que houve fraudeéno tó rioaca bou sea a margu ra tu do tornou sea le gri a a seua vô u maal ma
20
pu ra per ten ci a ses ma ri a Tu di ca e Zé do Ei to u ma fa zen daho je
23
tem po rém tam bém tem di rei toos seus es po sos tam bém
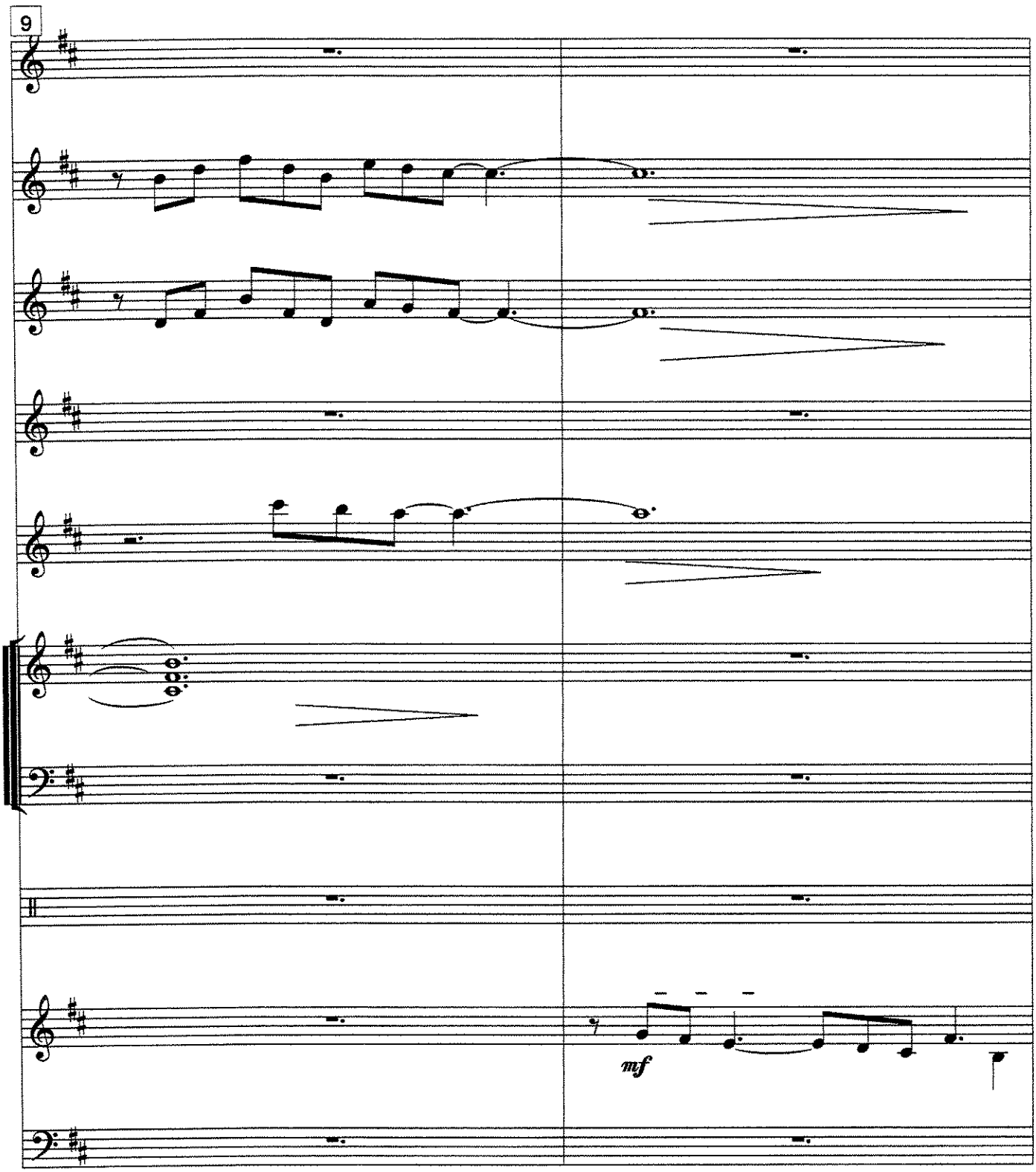
ADELAIDE II
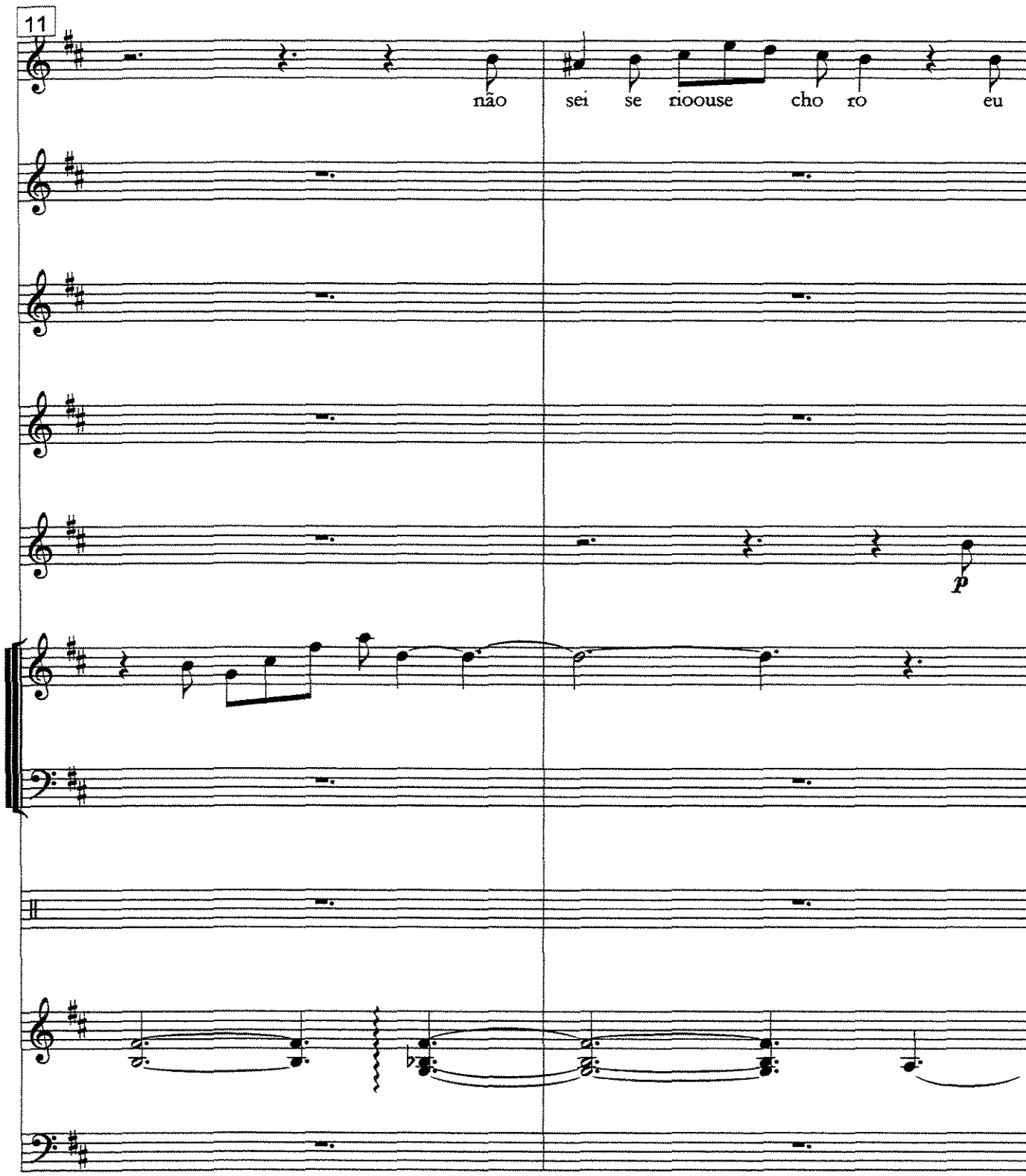

voz
flauta I
flauta II
rabeca
clarineta
acordeon
tambor
violão
f
c.baixo

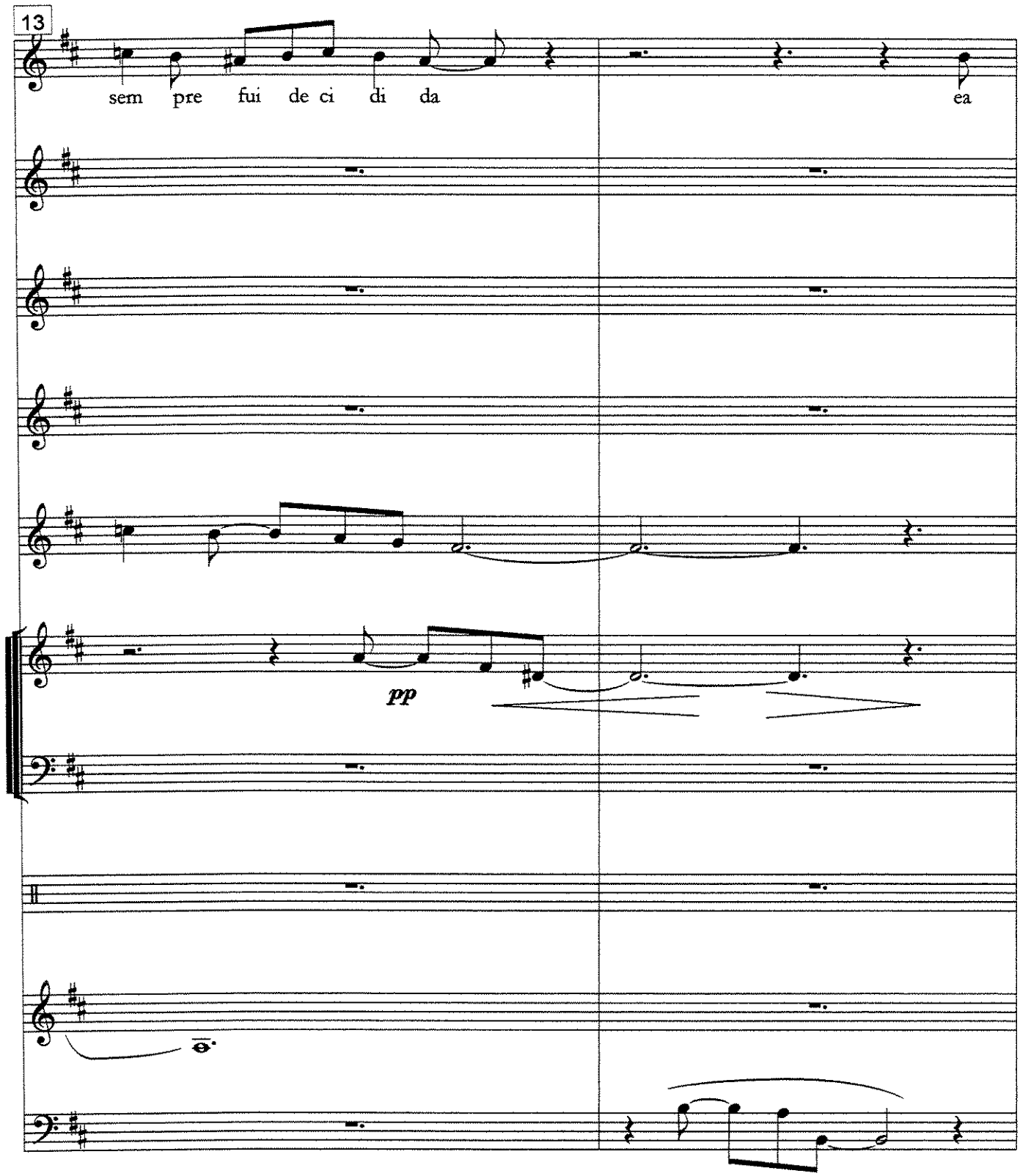

3
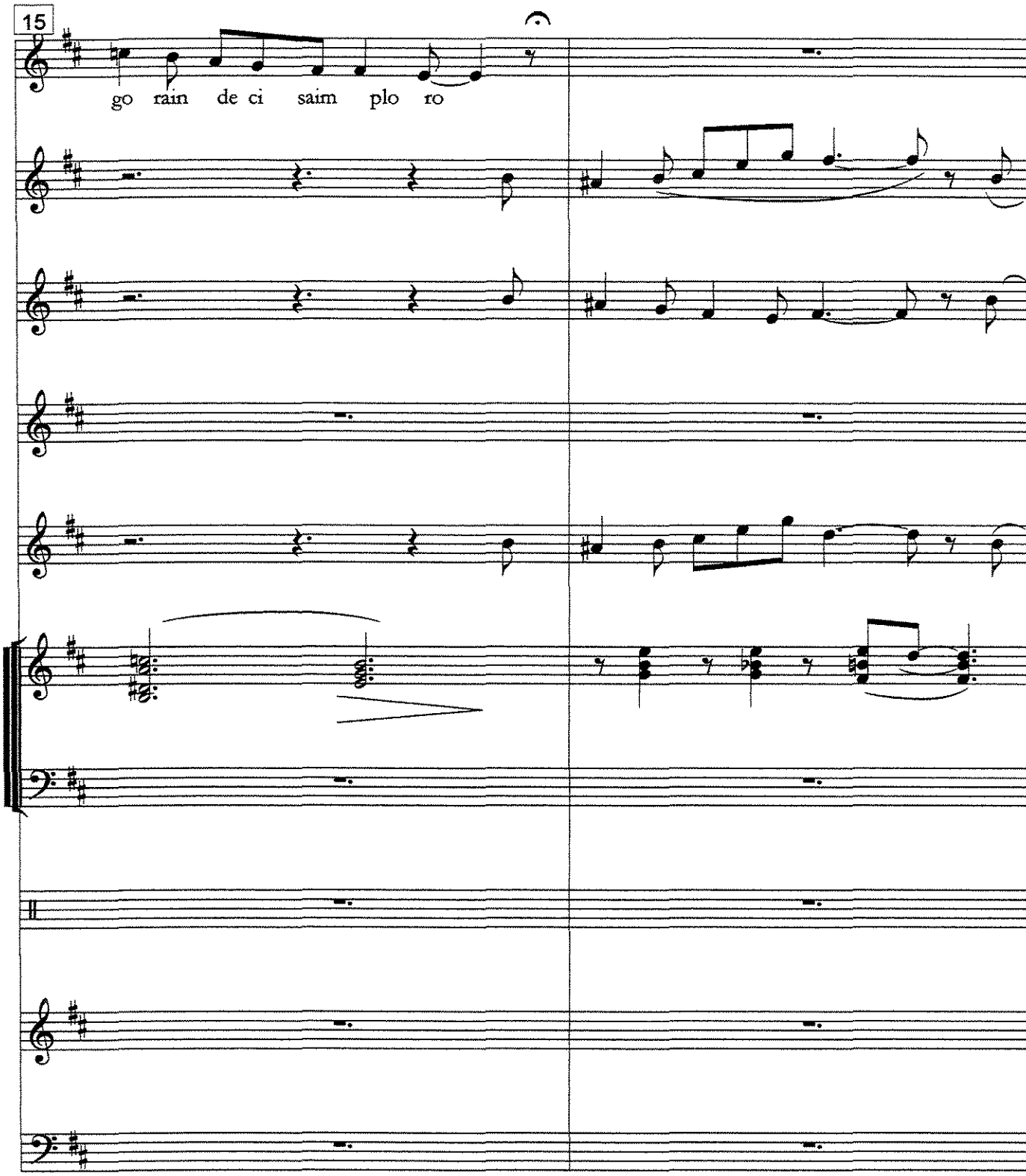

Alargando
5
f
Arco


Rubato
7
Oh
céus es tou di vi di da
pp
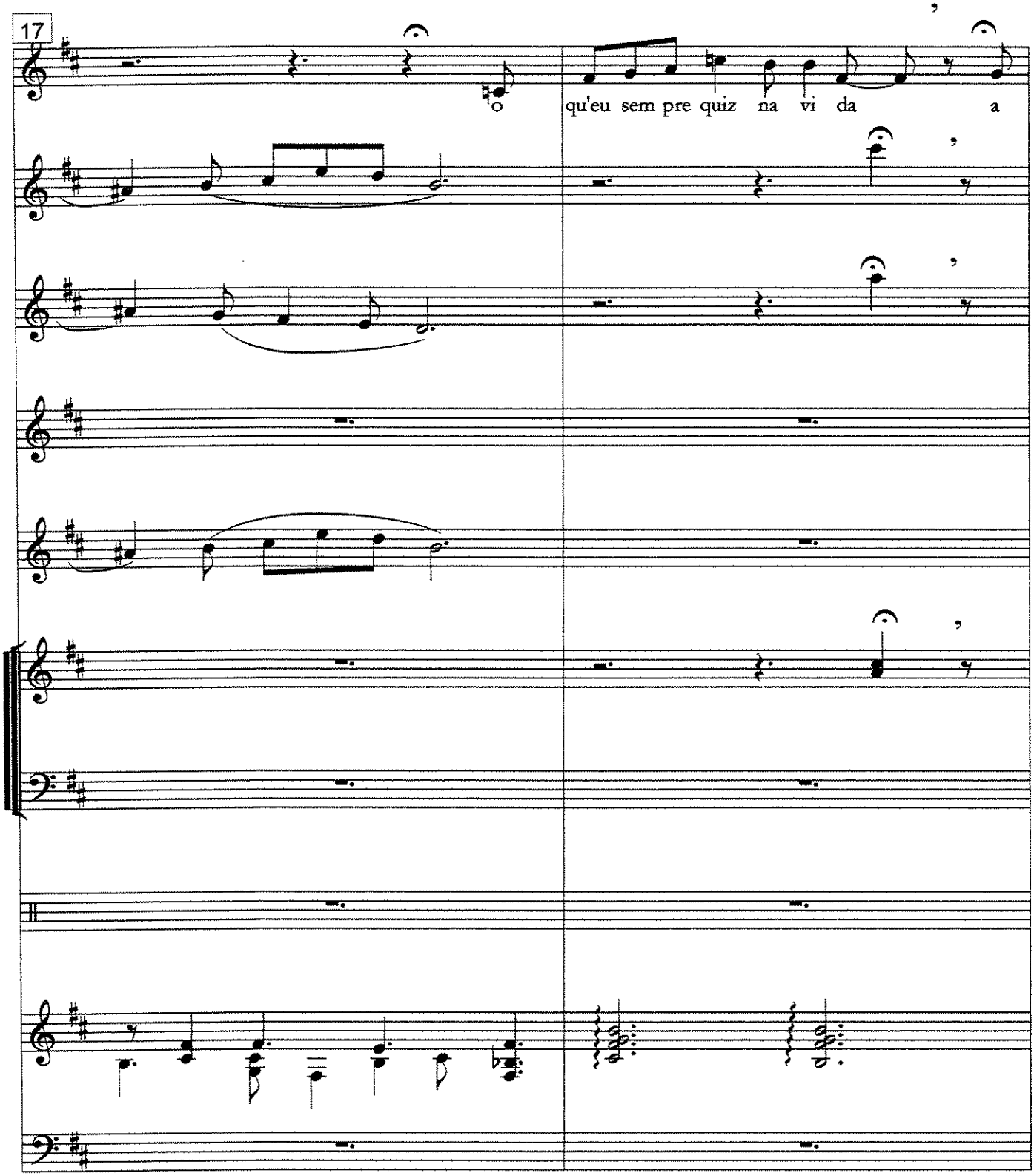

9
mf
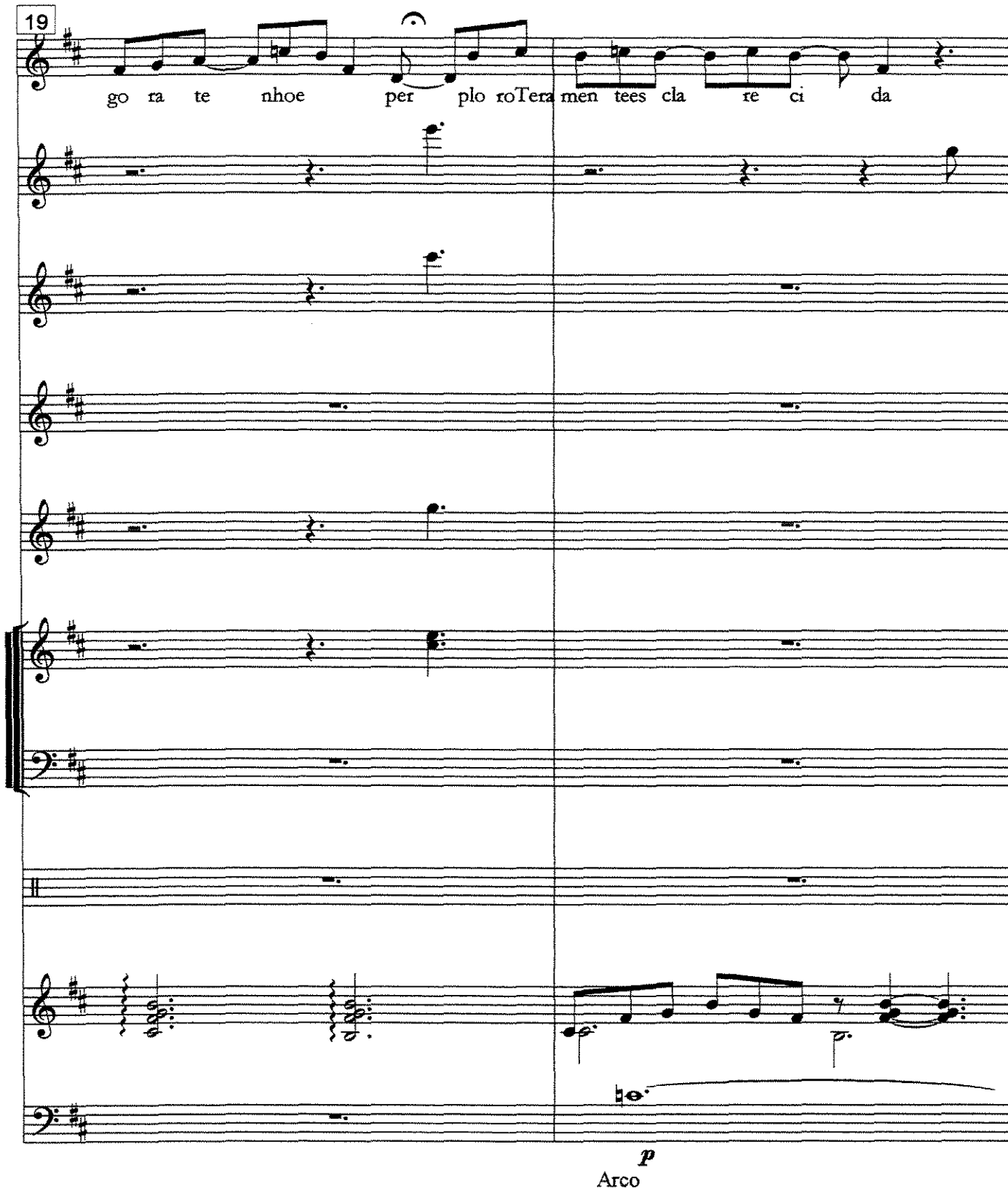

11
não sei se rioouse cho ro eu
p
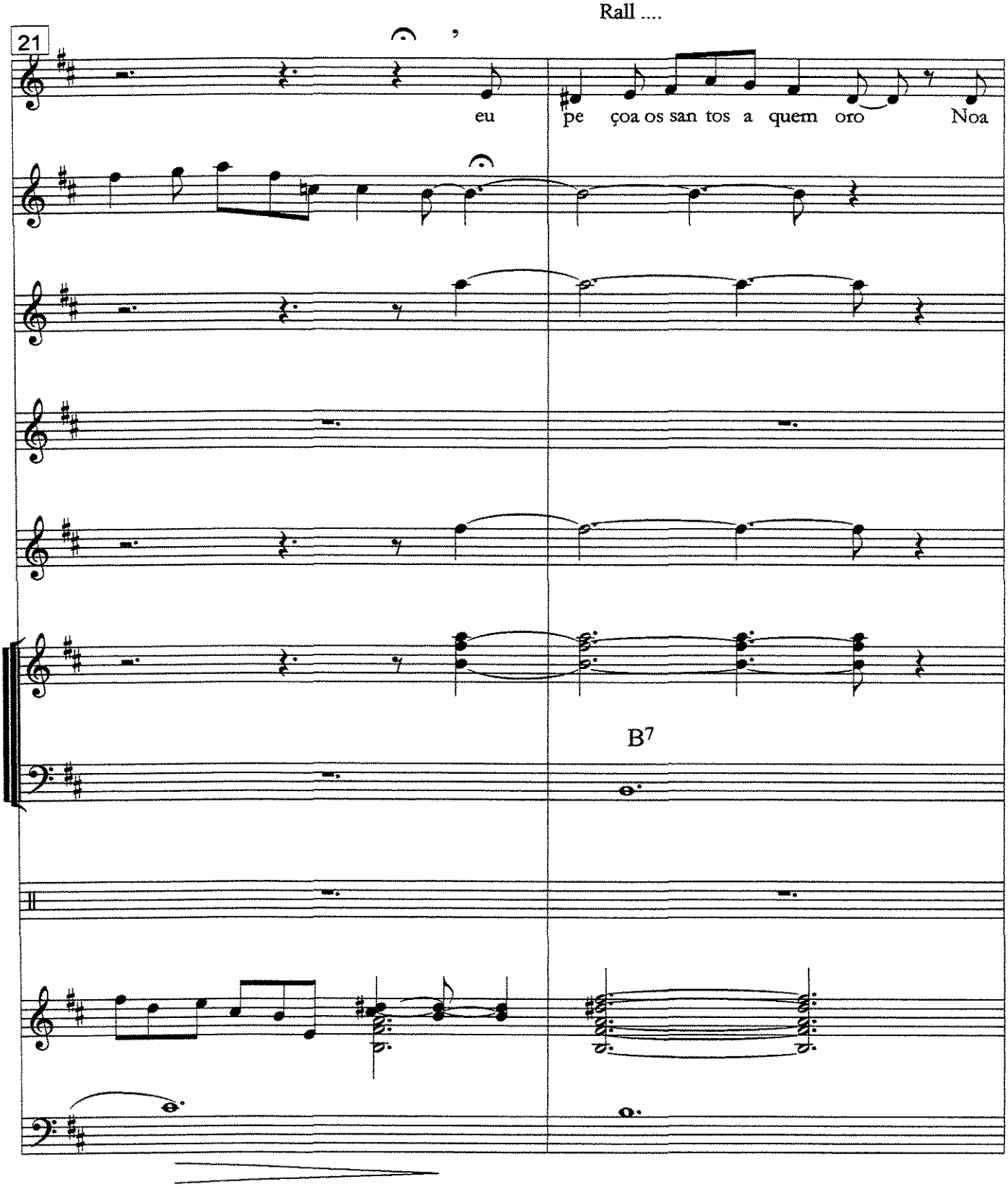

13
sem pre fui de ci di da
ea
pp
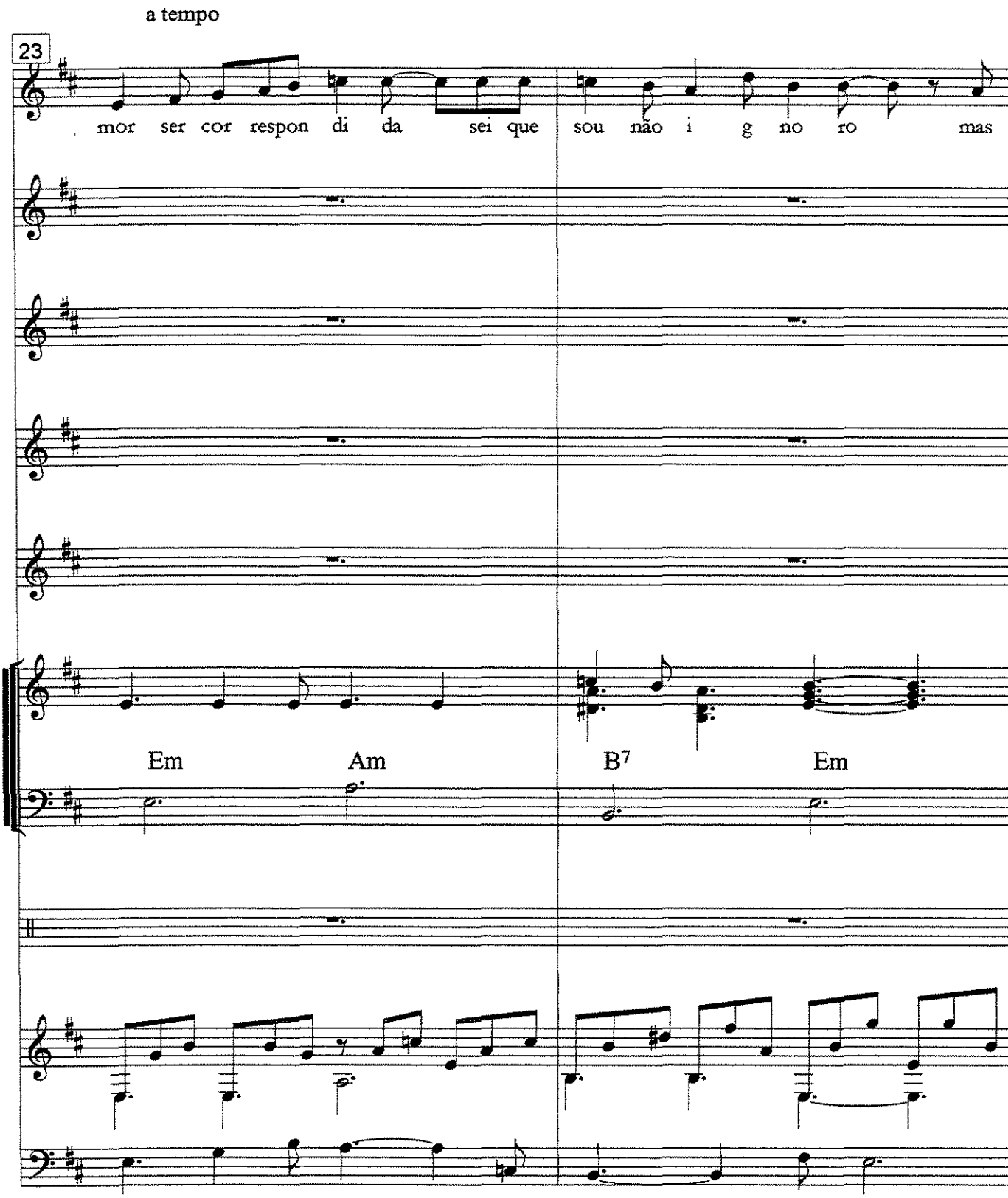

15
go rain de ci saim plo ro
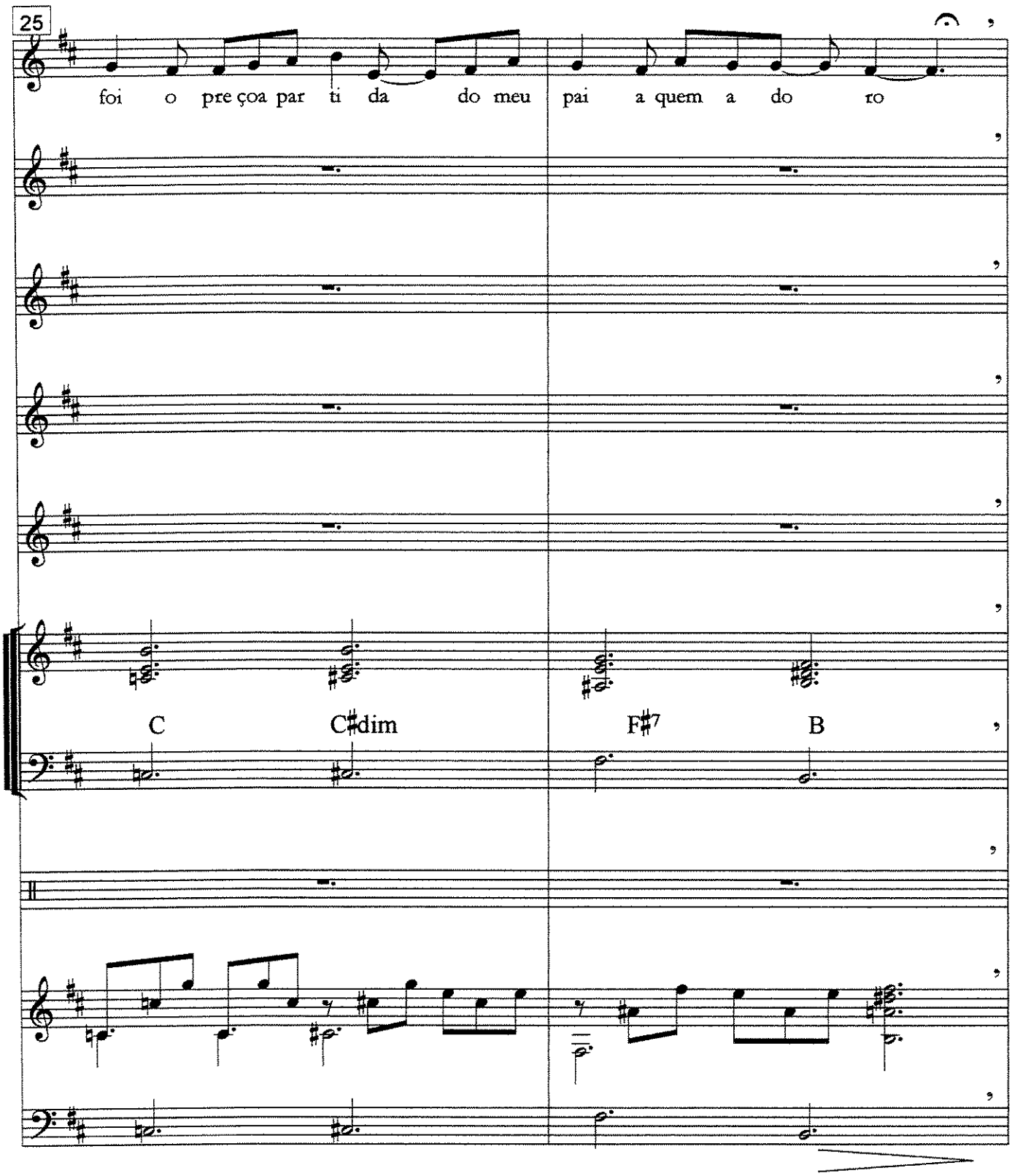
rubato

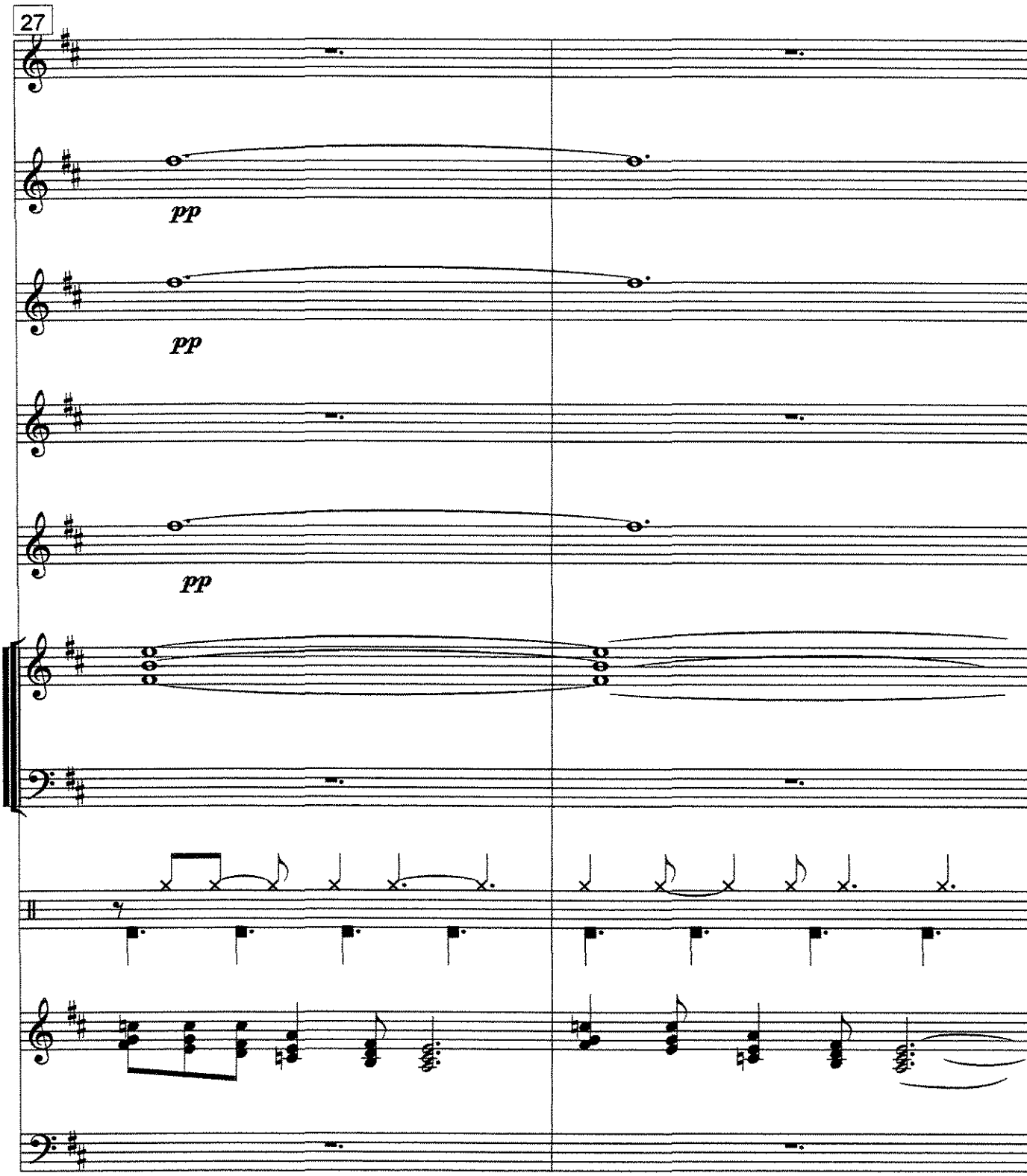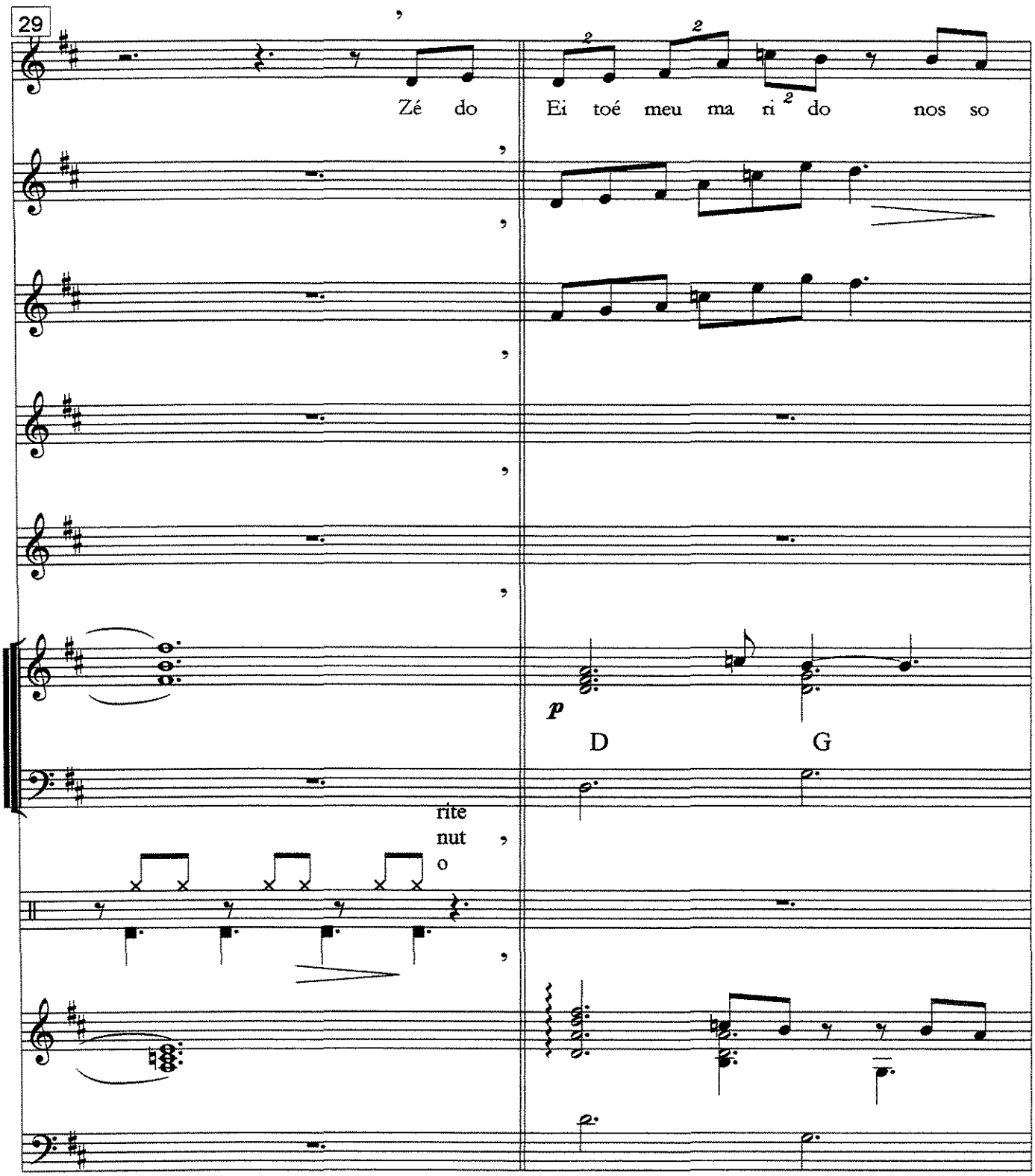



19
go ra te nhoe per plo roTera men tees cla re ci da
p
Arco
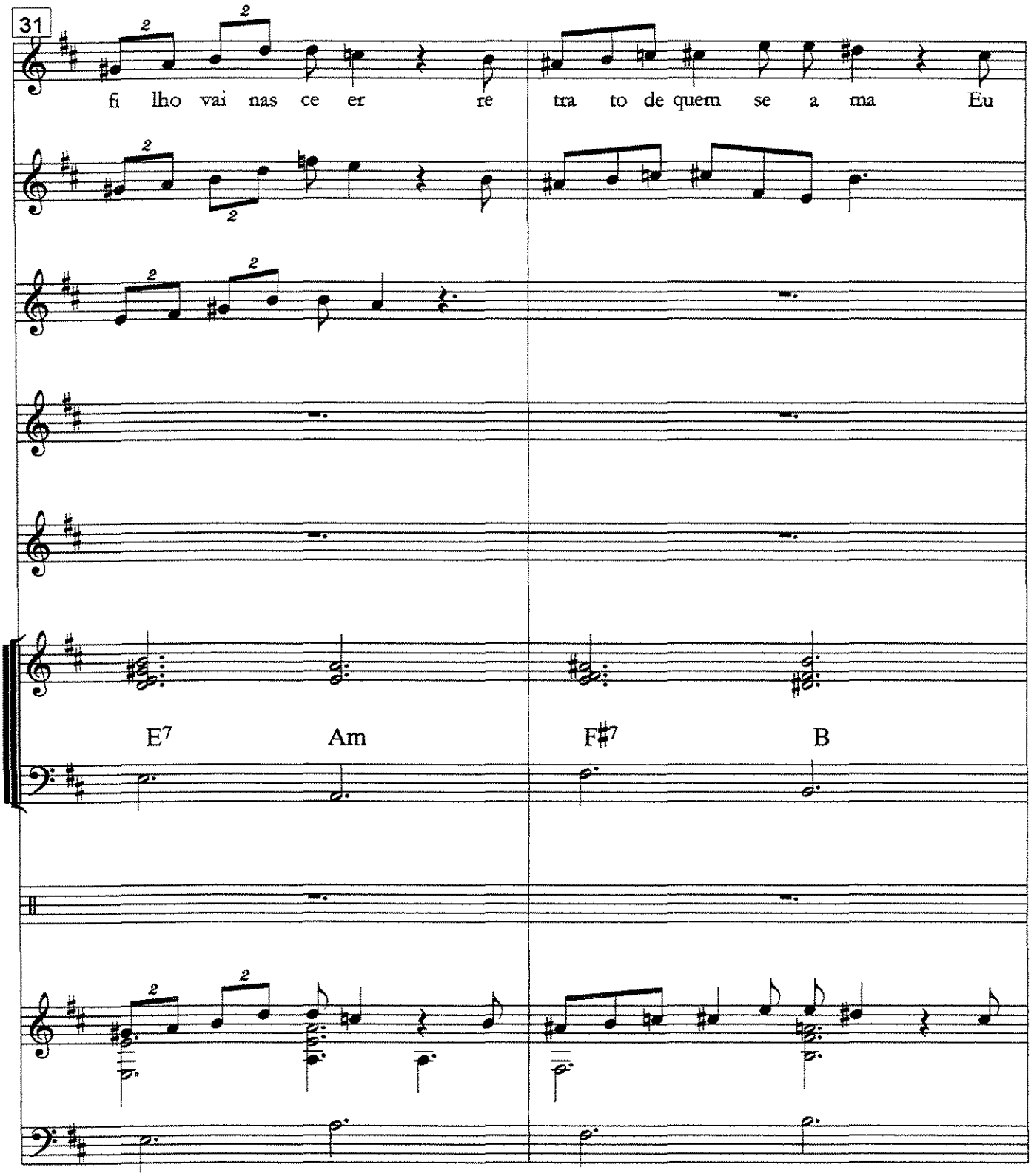

Rall ....
21
eu
pe çoa os san tos a quem oro
Noa
B7
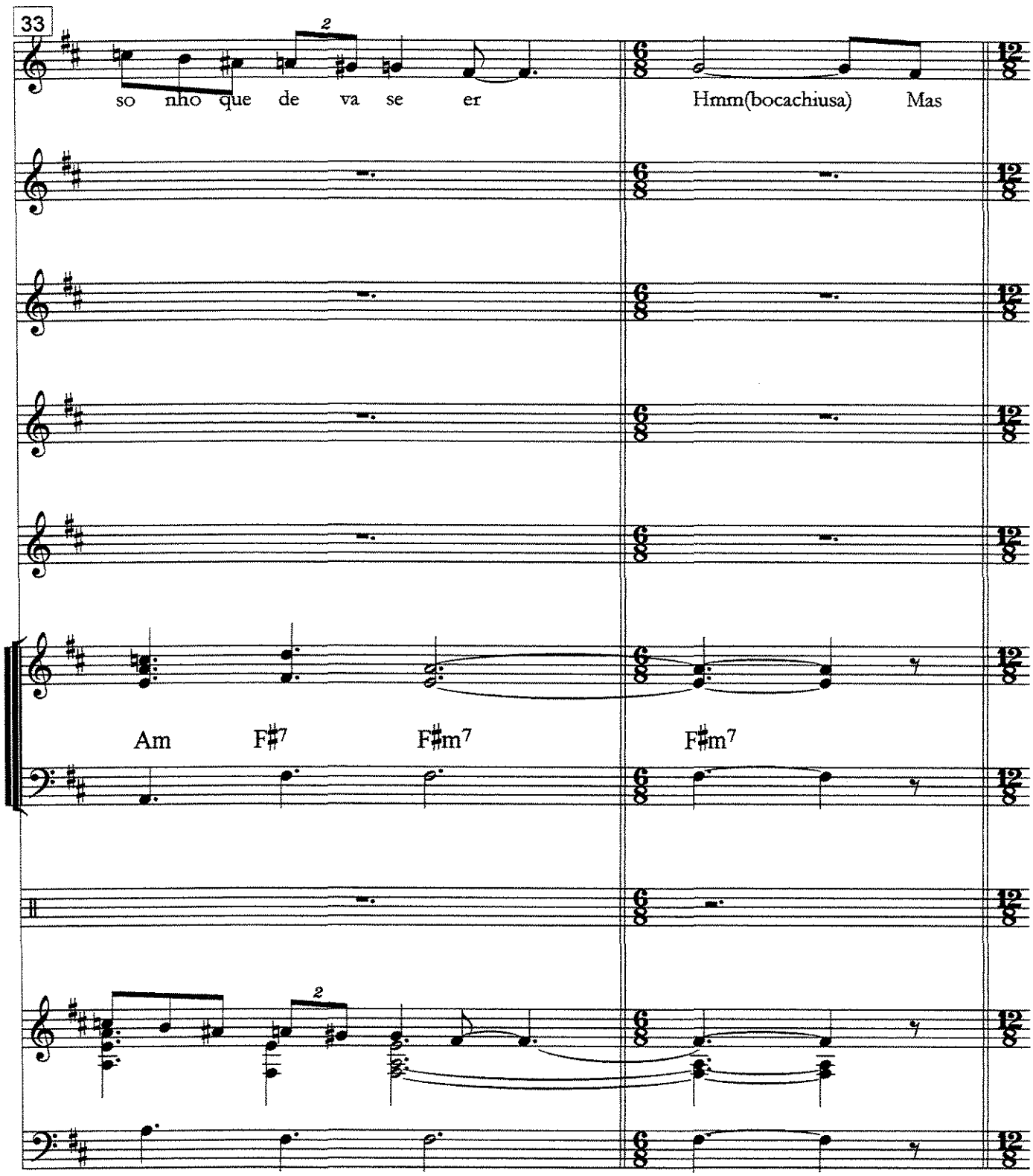

a tempo
23
mor ser cor respon di da sei que sou não i g no ro mas
Em
Am
B7
Em
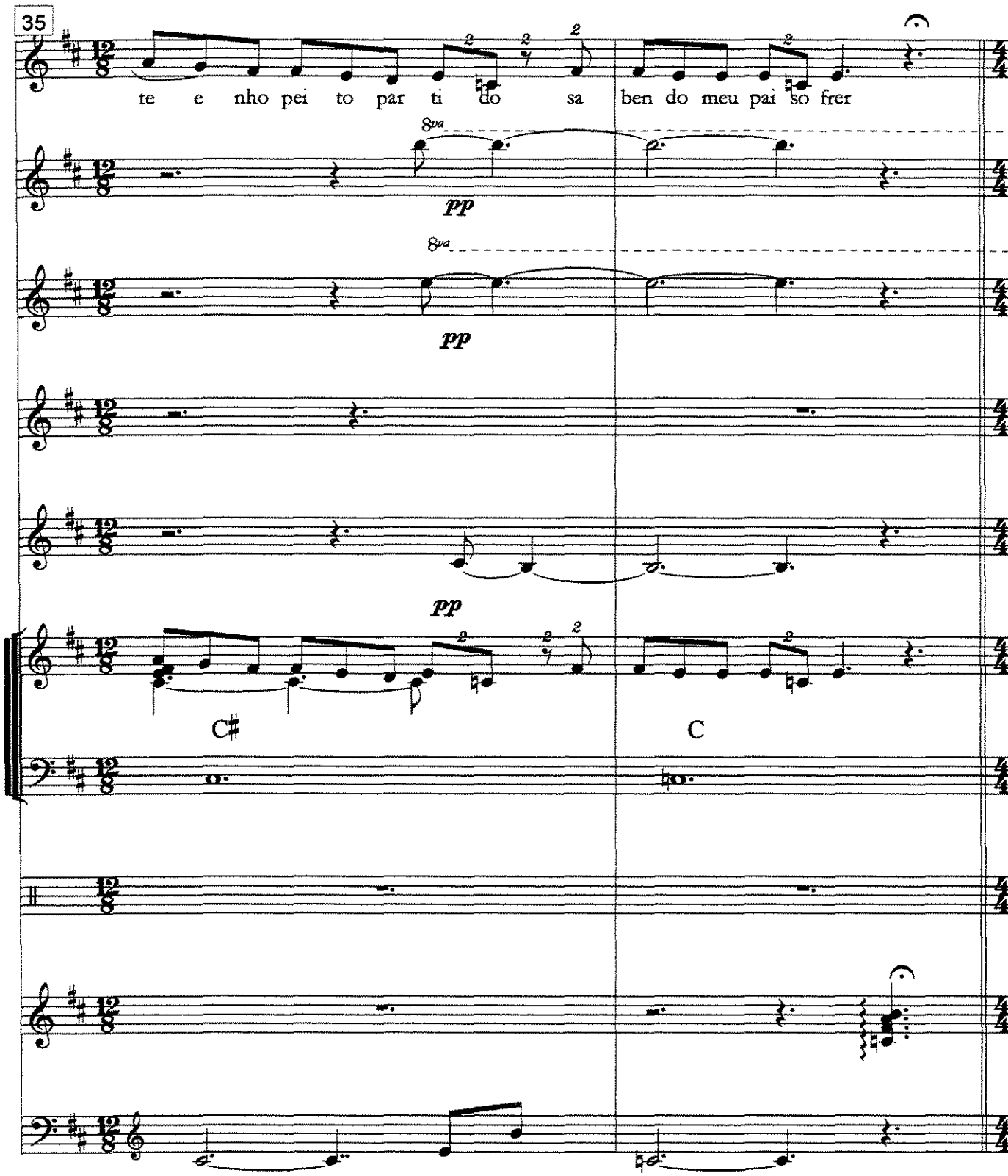

25
foi o pre çoa par ti da do meu pai a quem a do ro
C
C♯dim
F♯7
B
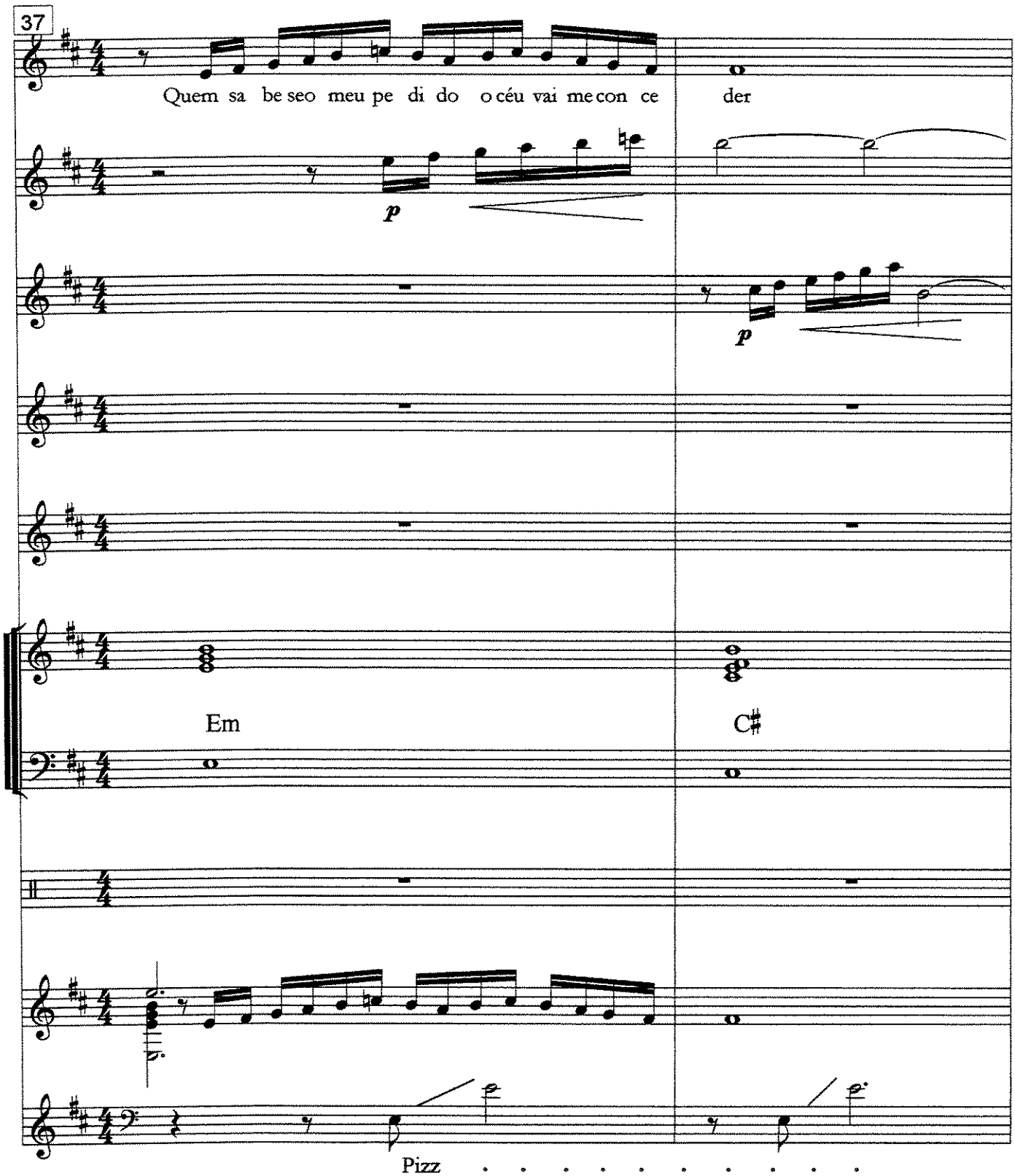

27
pp
pp
pp
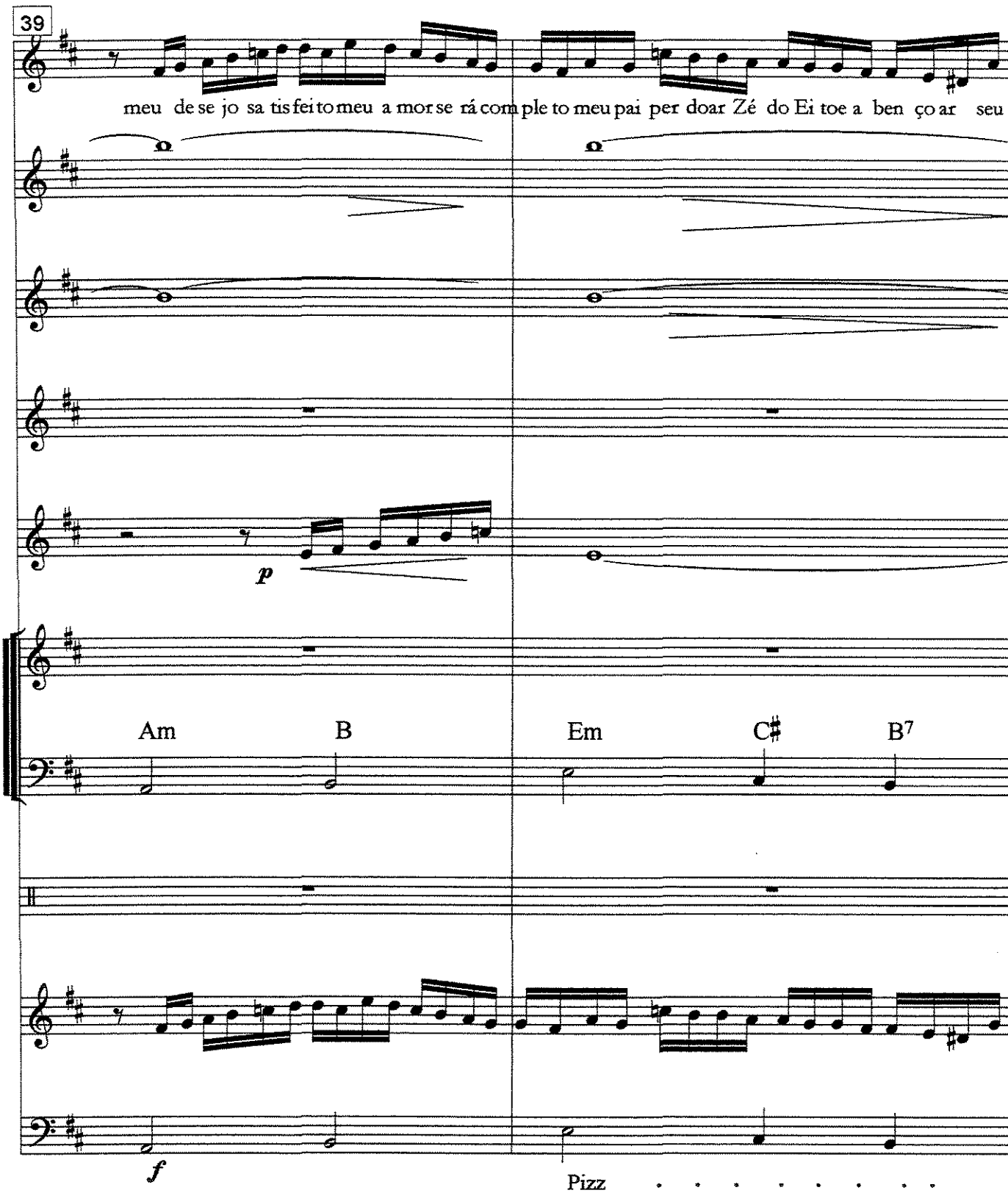

29
Zé do
Ei toé meu ma ri do nos so
p
D
G
rite
nut
o
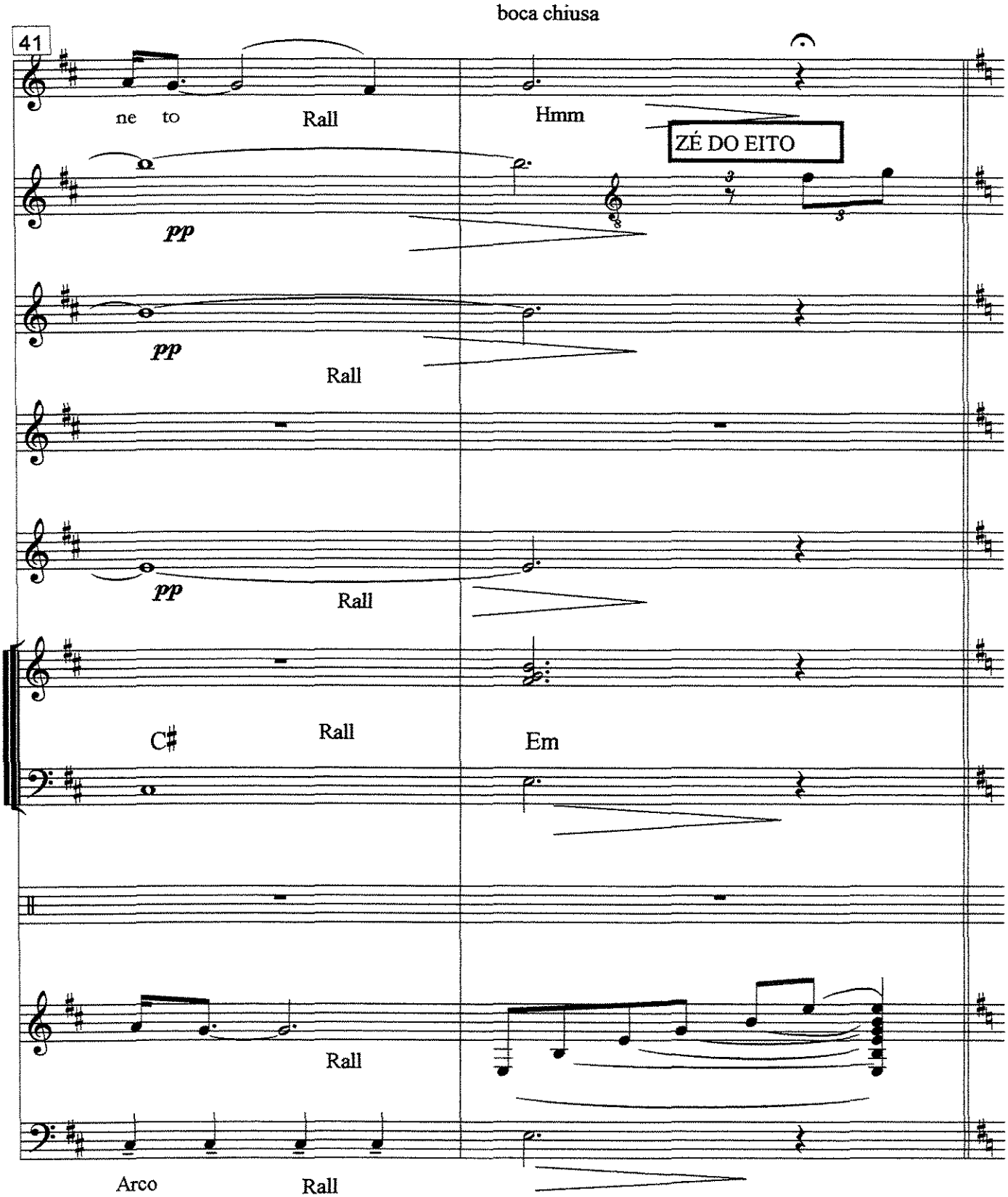

31
fi lho vai nas ce er re tra to de quem se a ma Eu
E7
Am
F#7
B

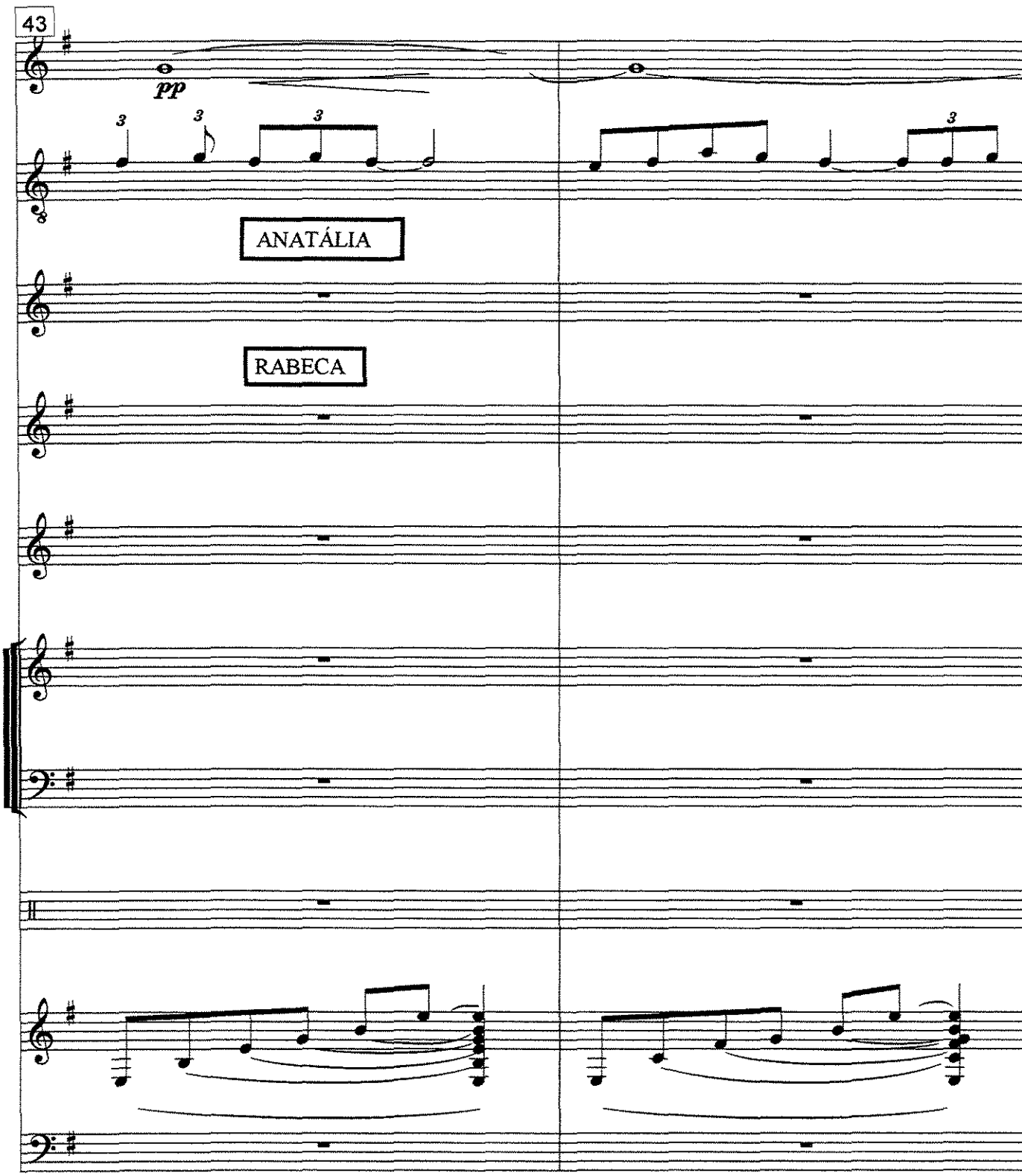

33
so nho que de va se er
Hmm(bocachiusa) Mas
Am F♯7 F♯m7 F♯m7
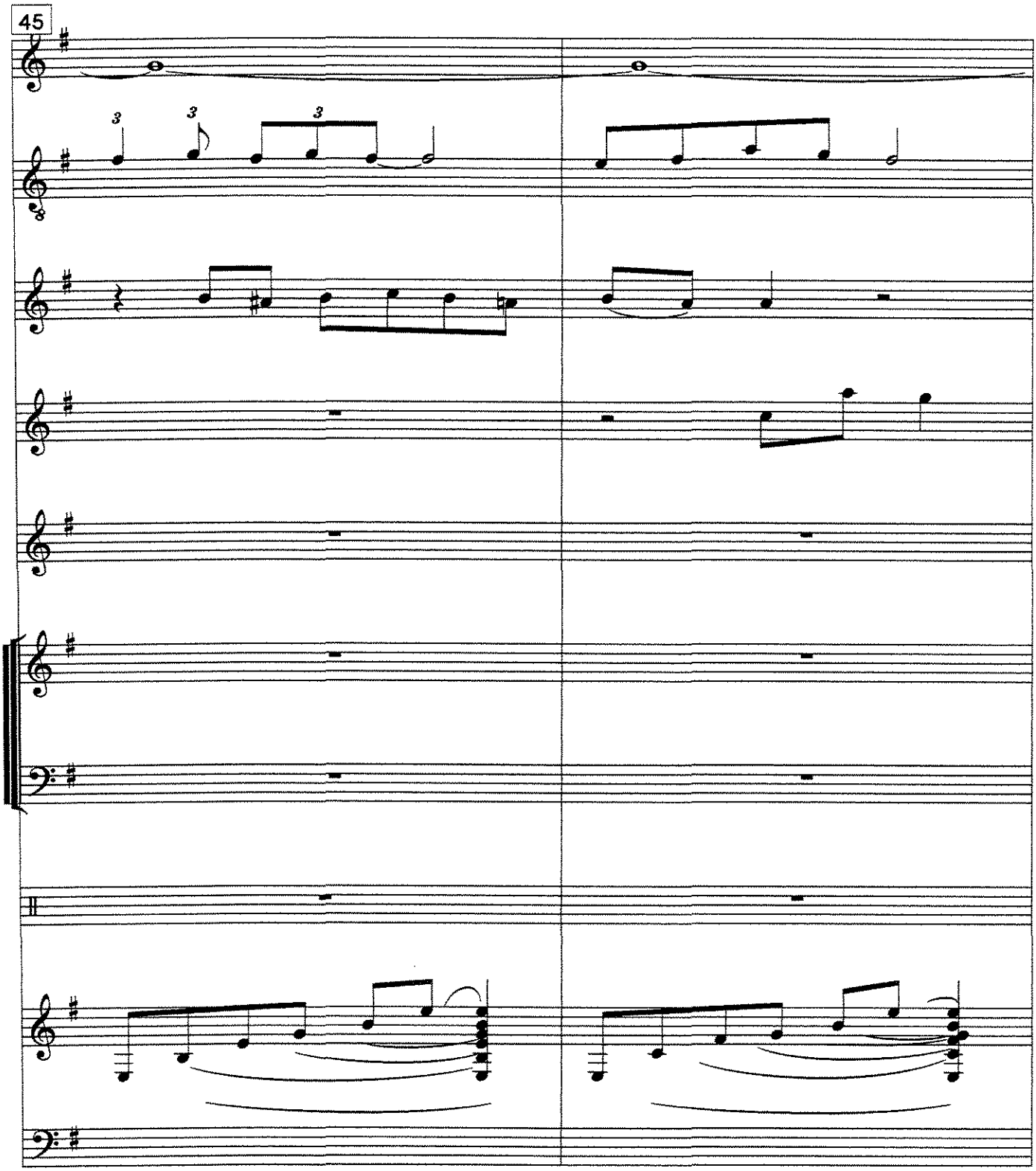

35
te e nho pei to par ti do sa ben do meu pai so frer
8va
pp
8va
pp
pp
C♯
C
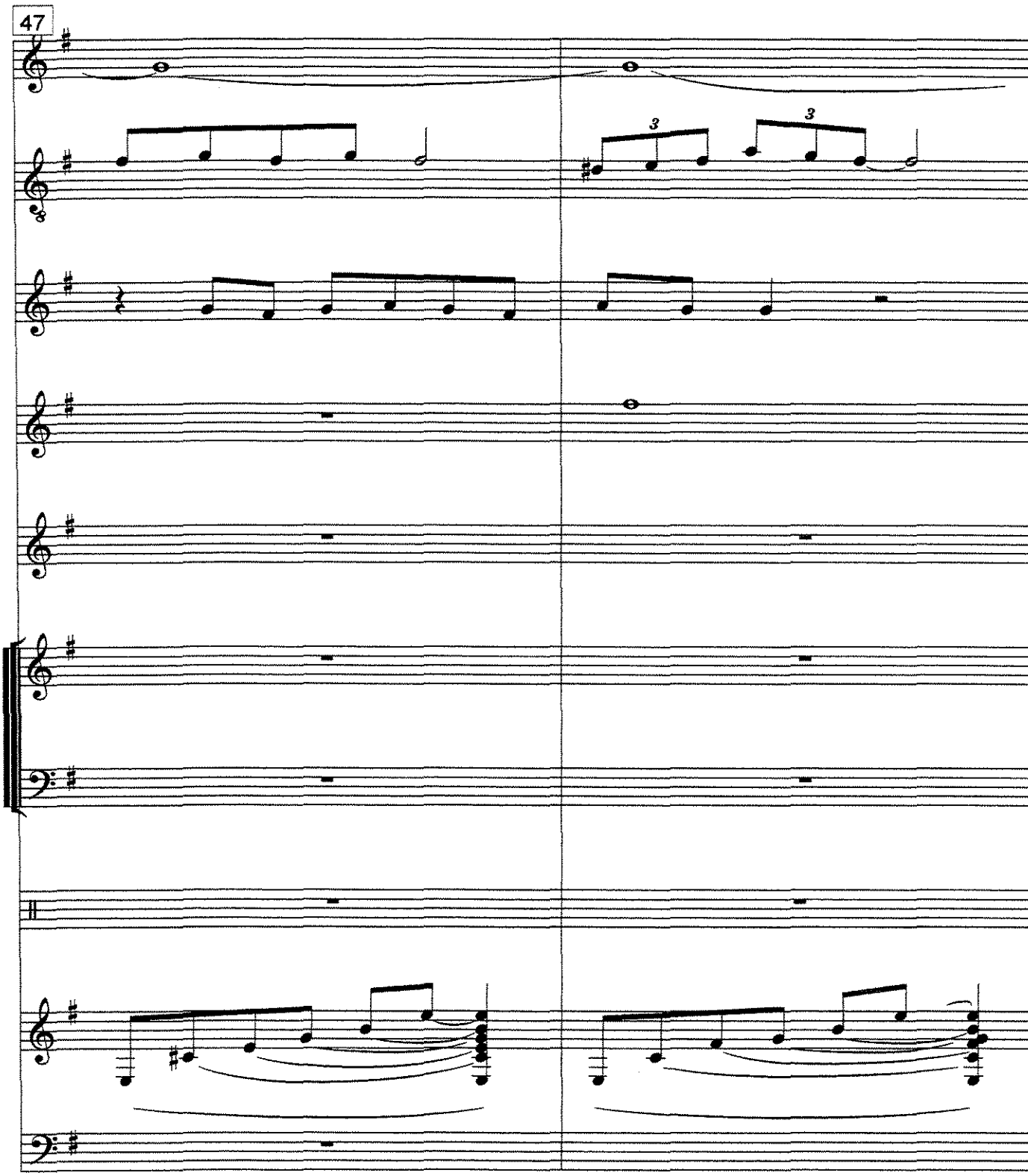

37
Quem sa be seo meu pe di do o céu vai me con ce der
p
p
Em
C♯
Pizz
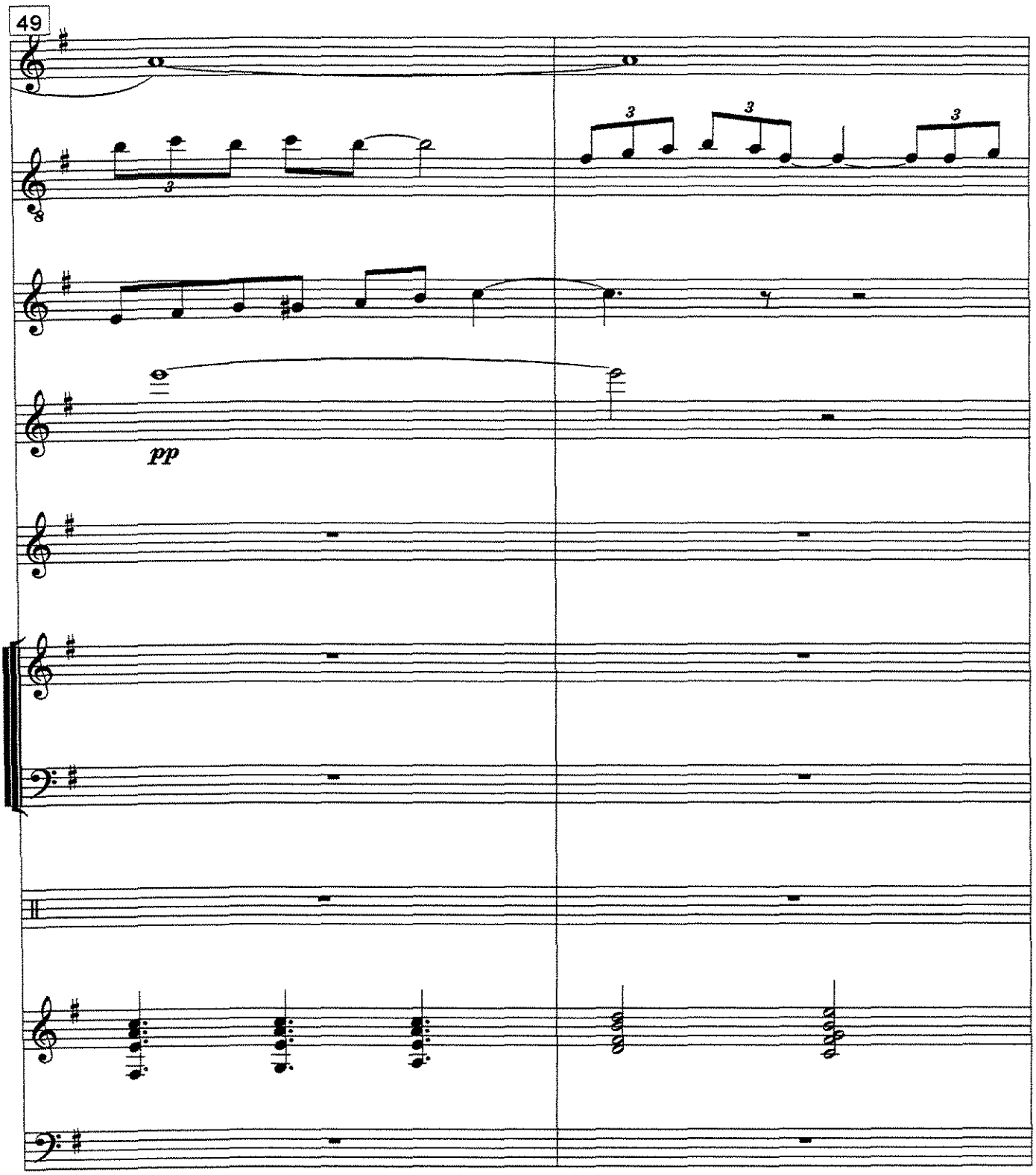

39
meu de se jo sa tis fei to meu a mor se rá com ple to meu pai per doar Zé do Ei toe a ben ço ar seu
p
Am
B
Em
C♯
B7
f
Pizz

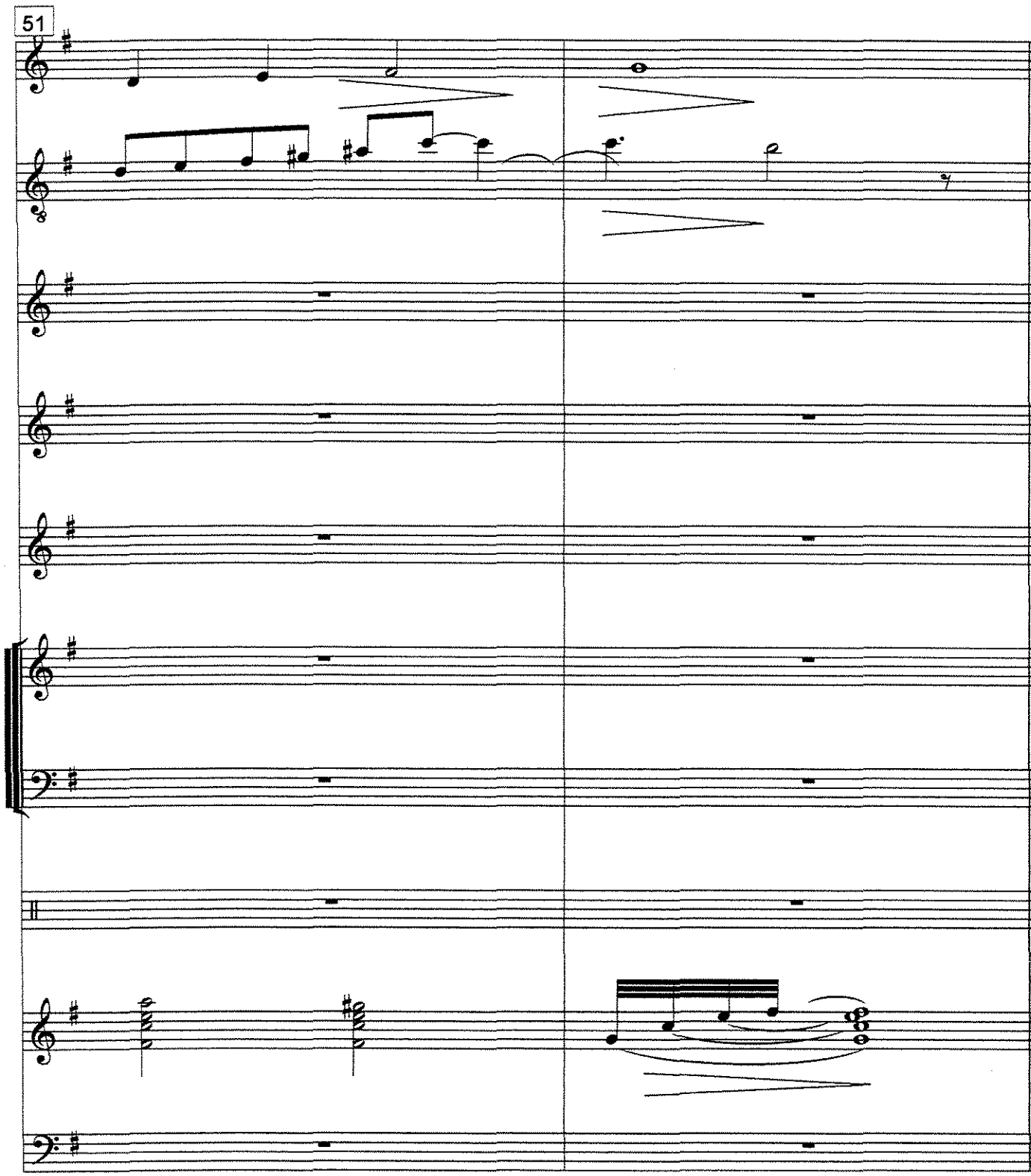

boca chiusa
41
ne to
Rall
Hmm
ZÉ DO EITO
pp
pp
Rall
pp
Rall
C♯
Rall
Em
Rall
Arco
Rall


43
pp
3
3
3
3
ANATÁLIA
RABECA
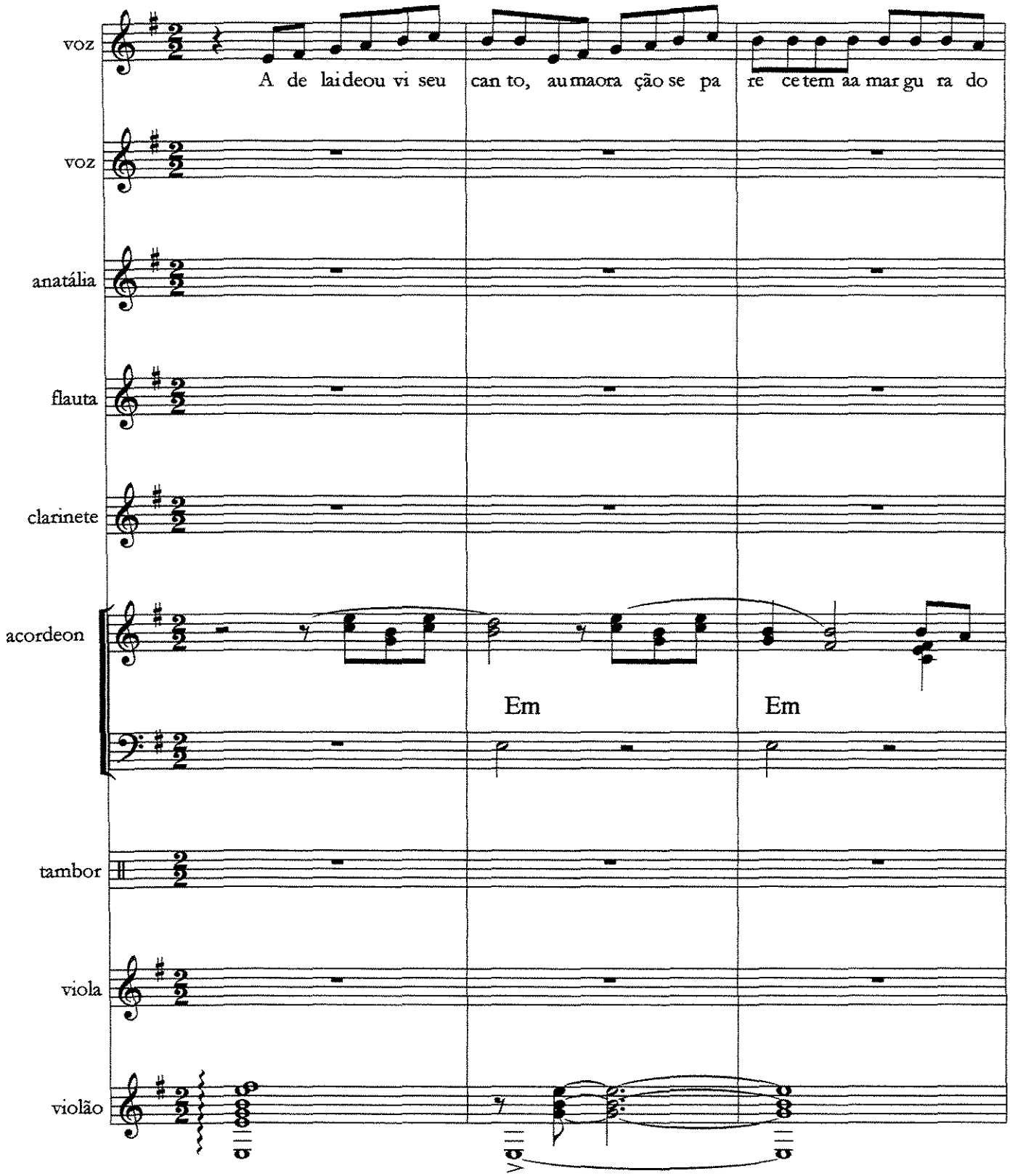

45
3
3
3
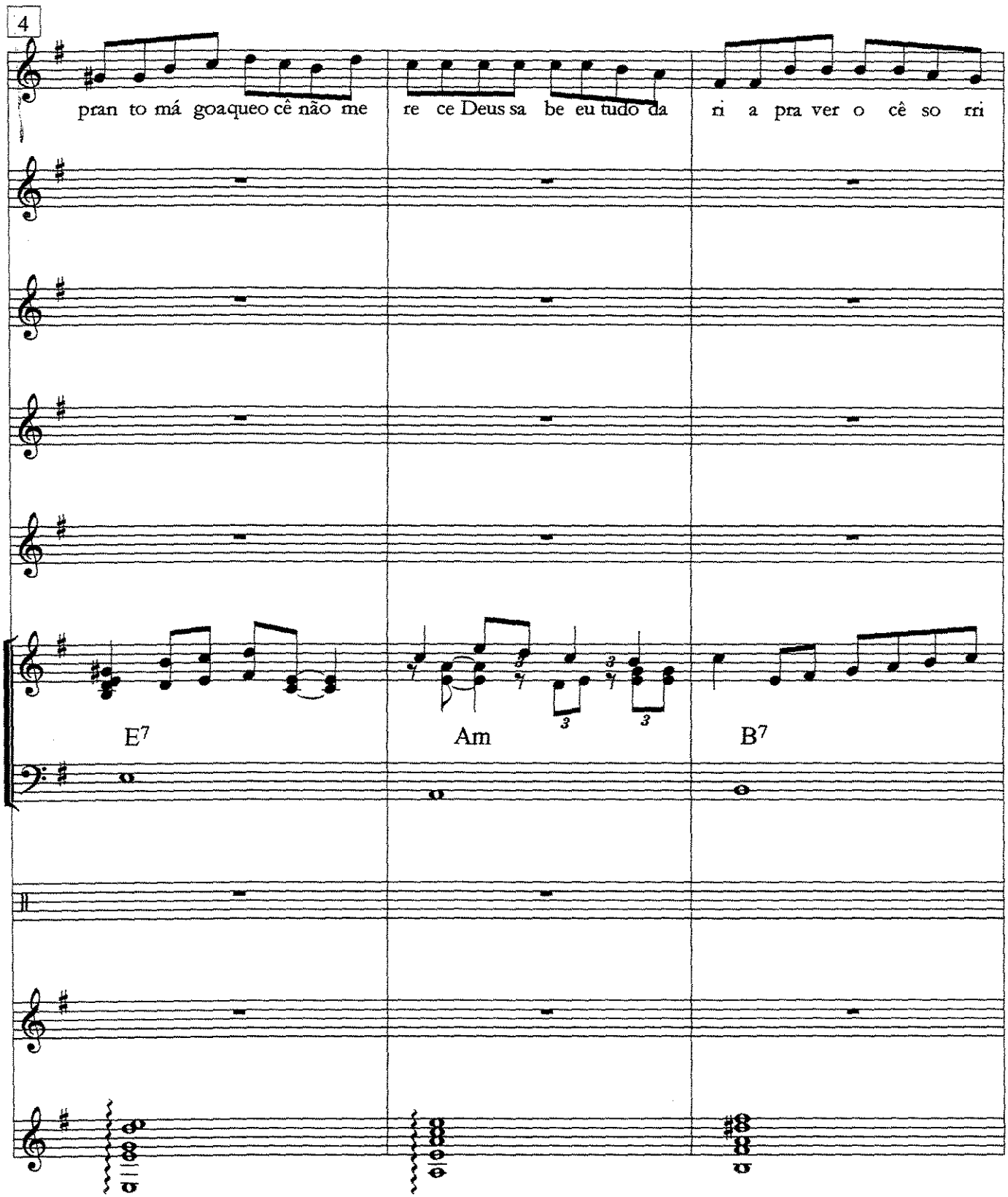

47
3
3
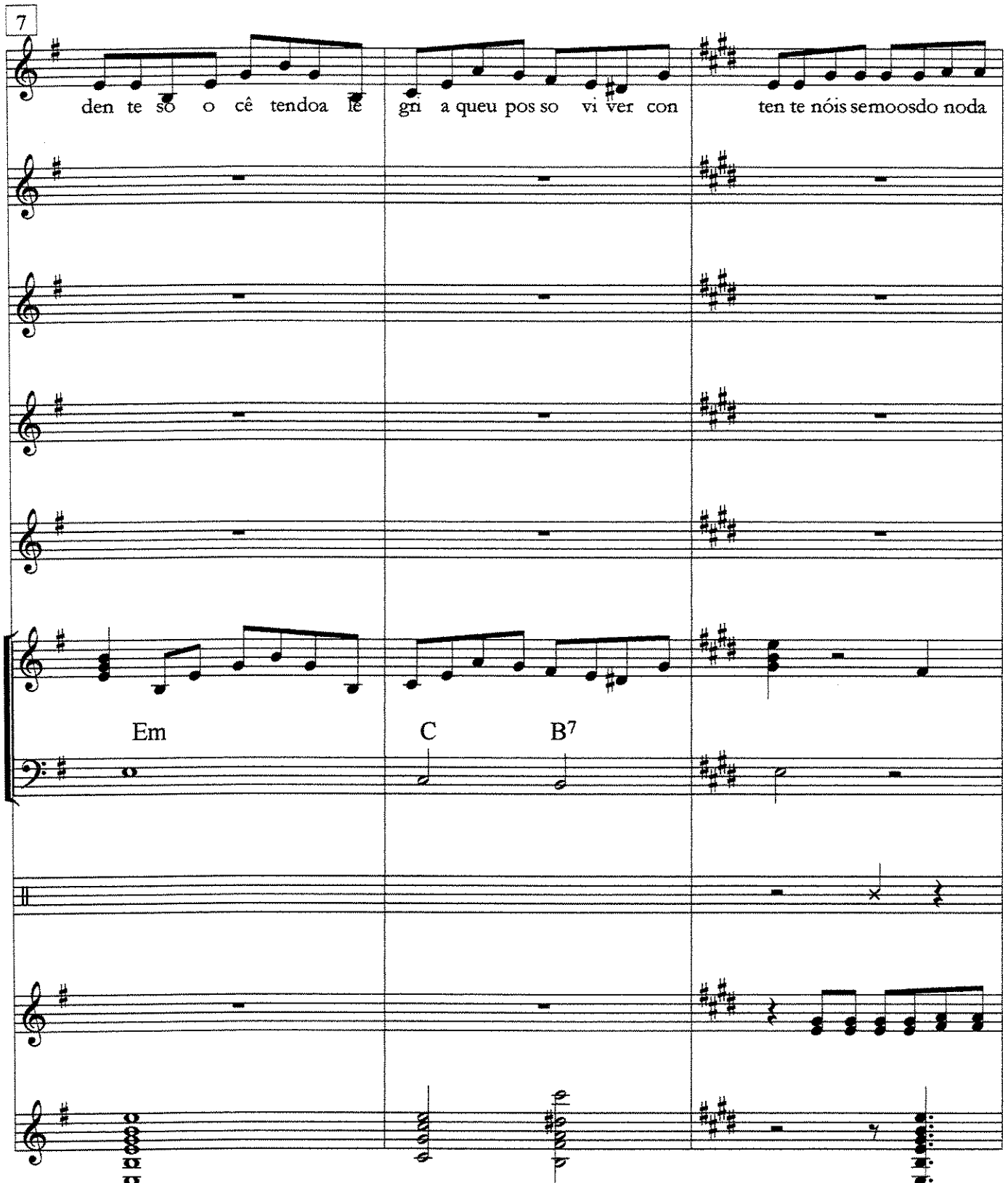

49
3
3
3
3
pp
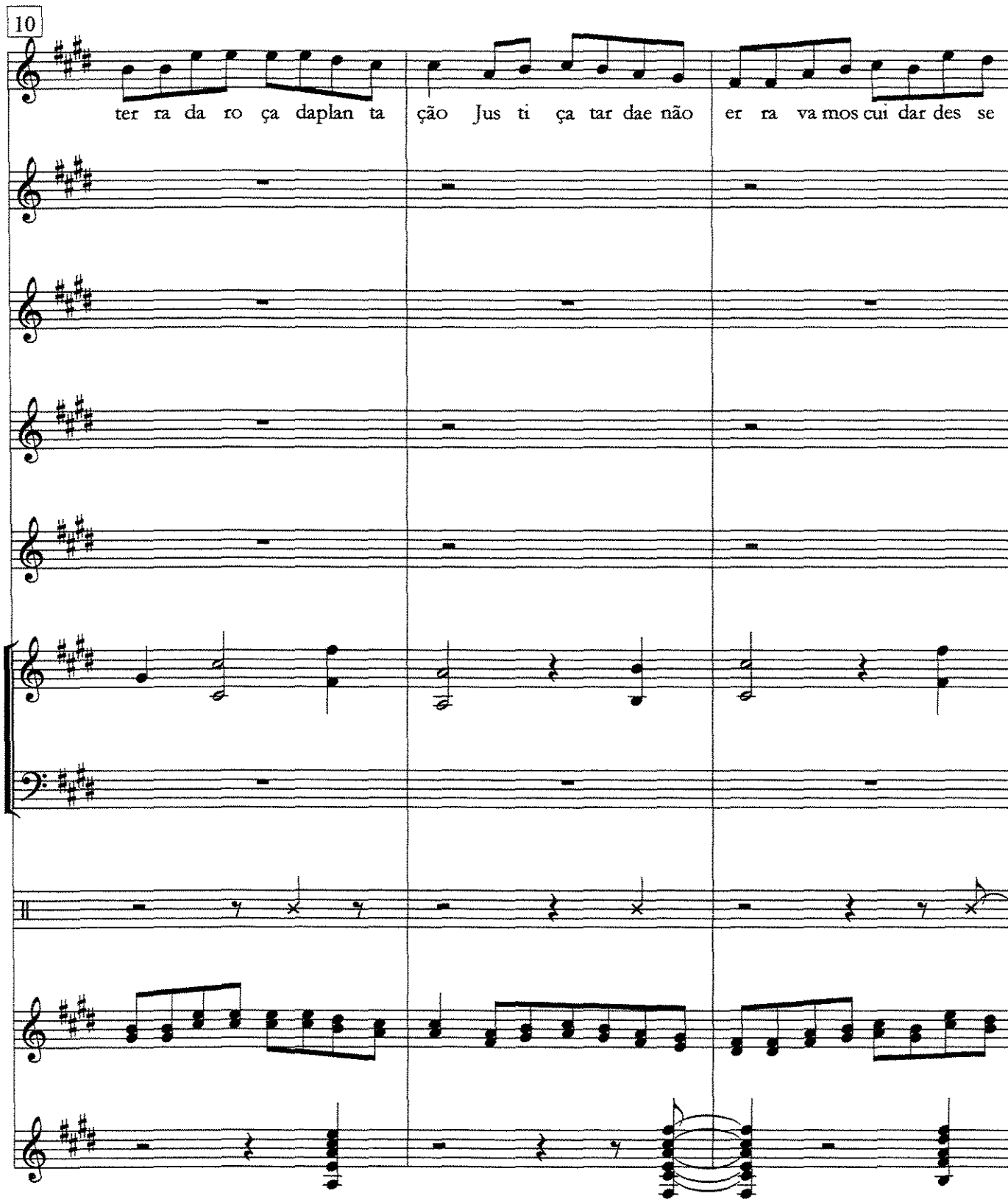

51
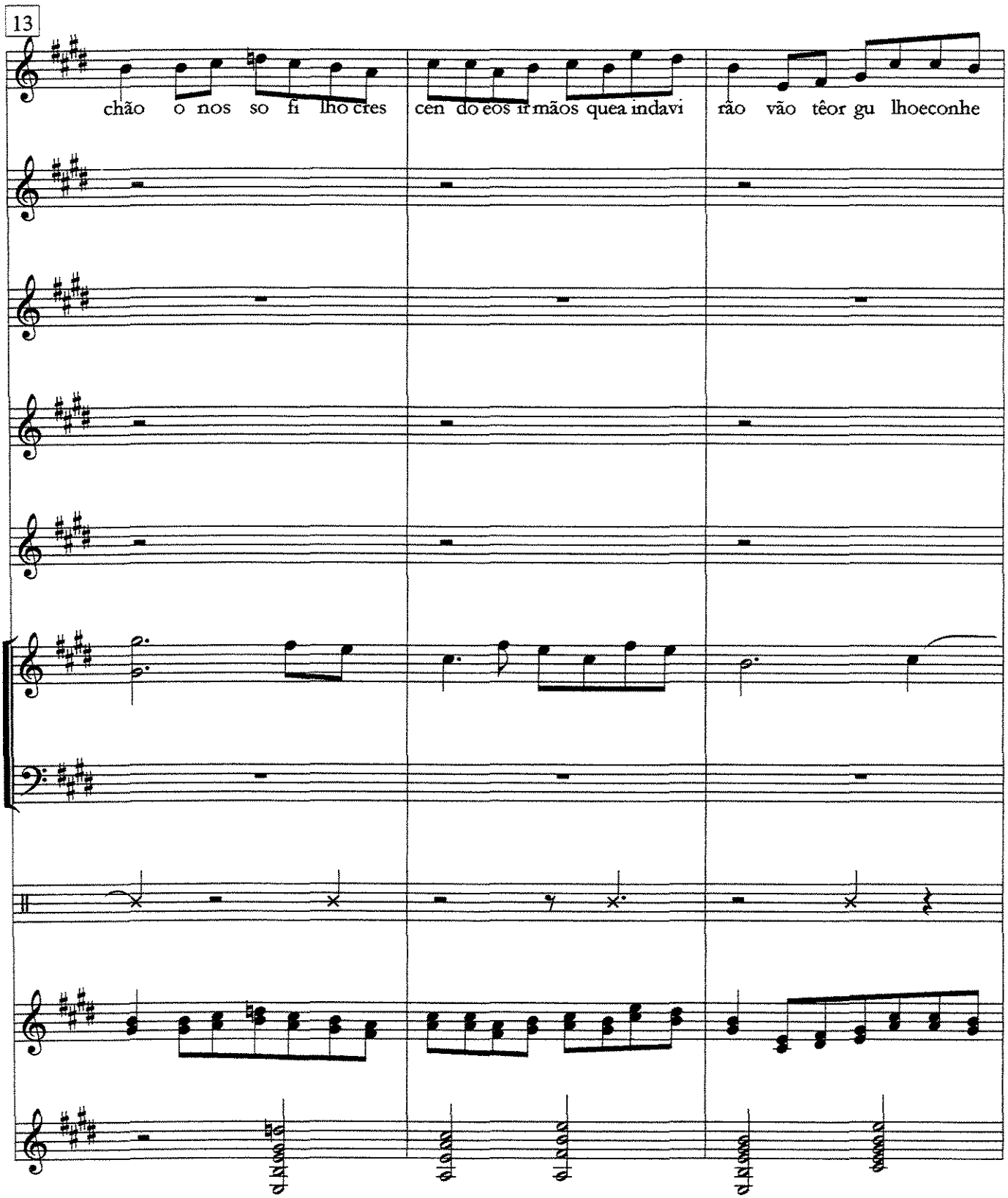
ZÉ DO EITO II
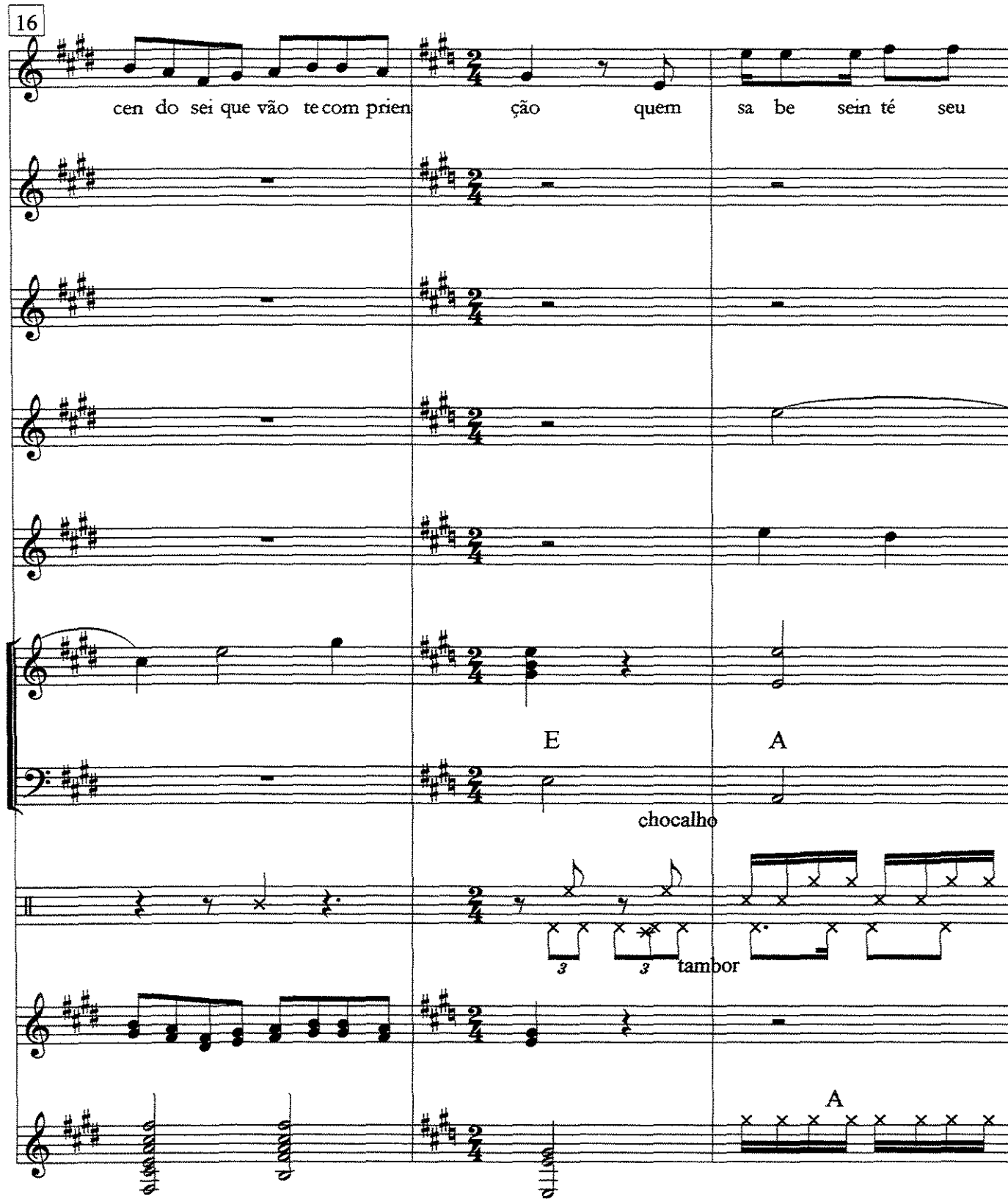

voz
A de laideou vi seu can to, aumaora ção se pa re cetem aa mar gu ra do
voz
anatália
flauta
clarinete
acordeon
Em
Em
tambor
viola
violão
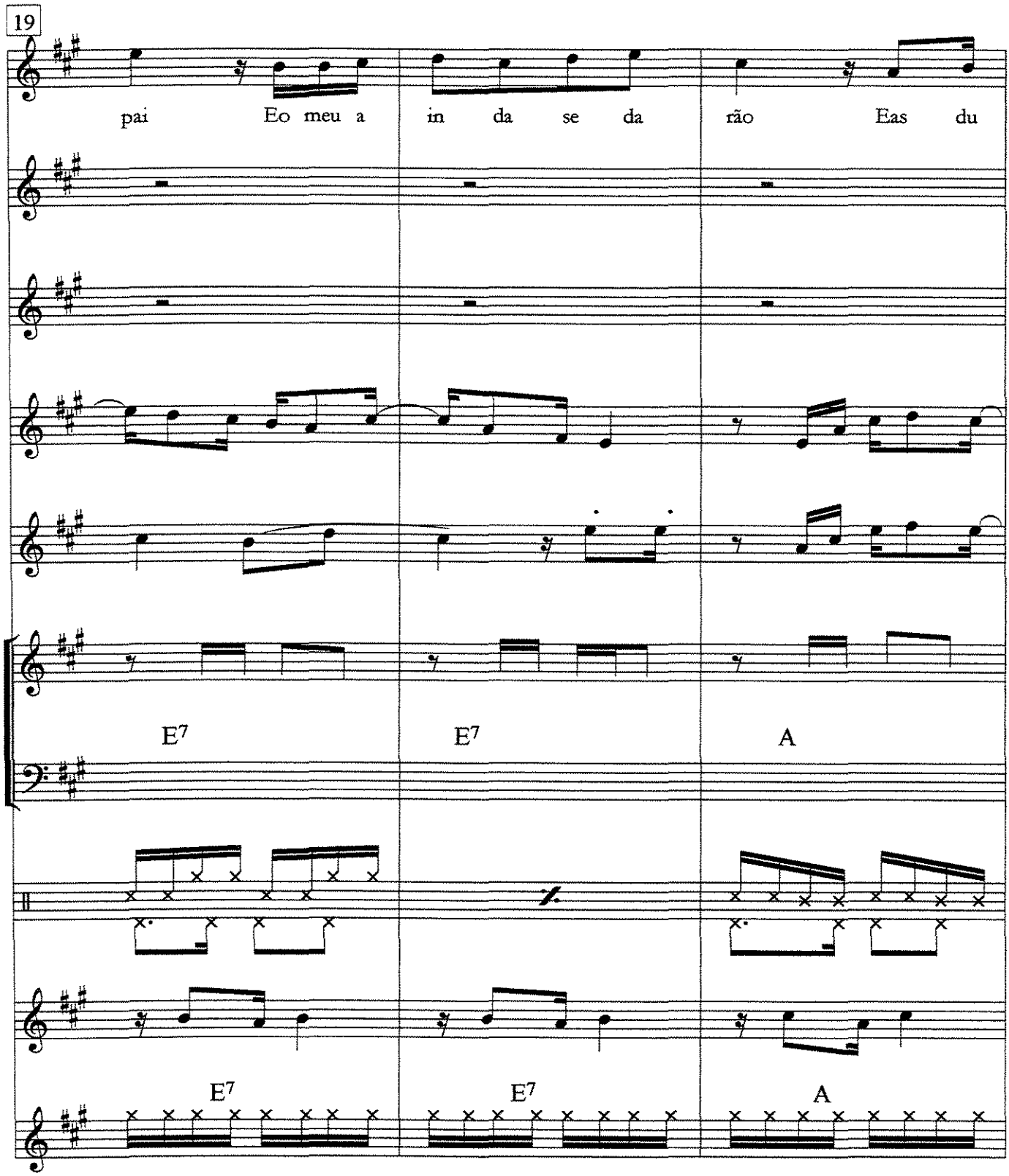

4
pran to má goaqueo cê não me re ce Deus sa be eu tudo da ri a pra ver o cê so rri
E7
Am
B7
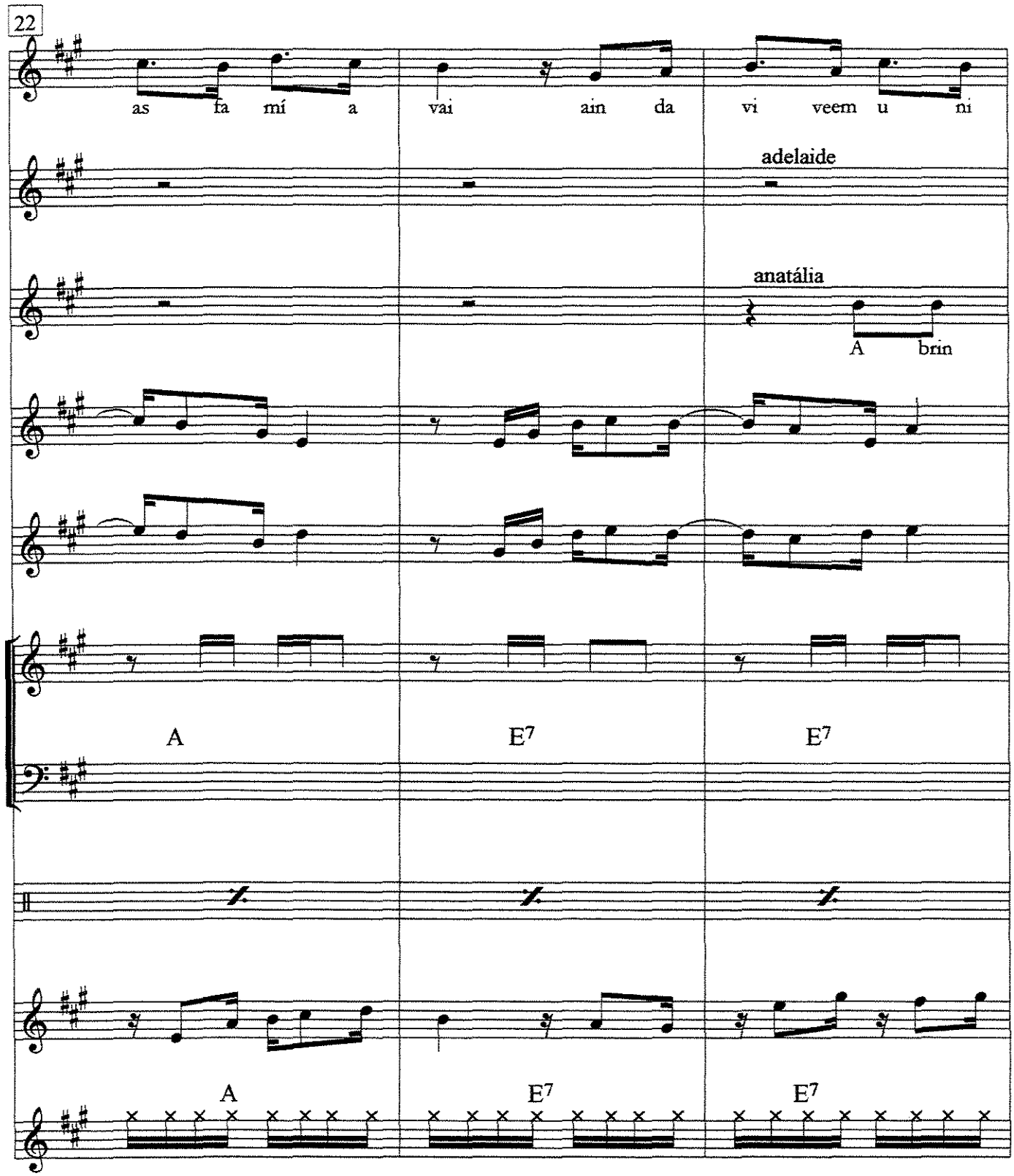

7
den te sô o cê tendoa lê gri a queu pos so vi ver con ten te nóis semoosdo noda
Em C B7
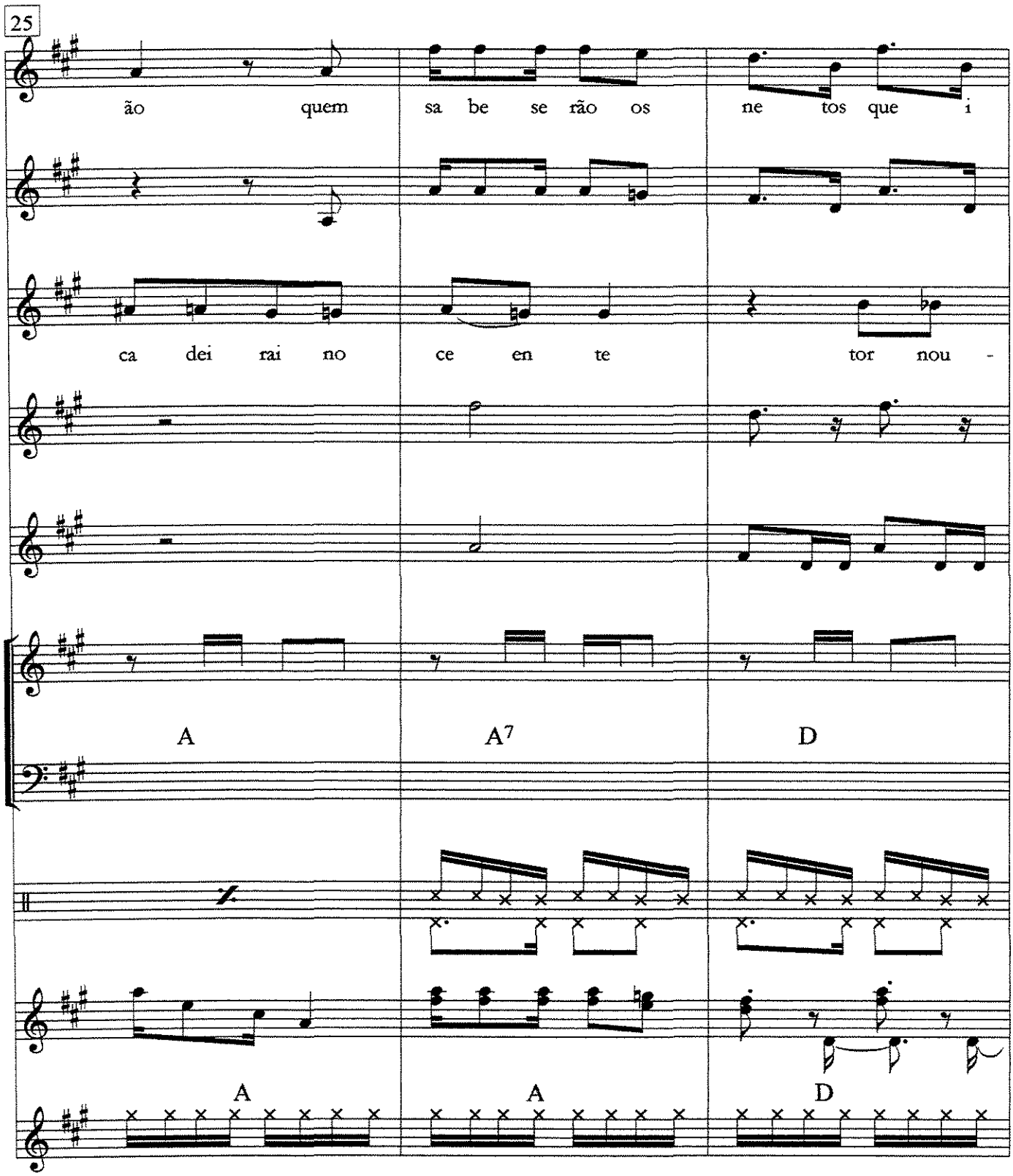

10
ter ra da ro ça daplan ta ção Jus ti ça tar dae não er ra va mos cui dar des se


13
chão o nos so fi lho cres cen do eos ir mãos quea ndavi rão vão têor gu lhoeconhe
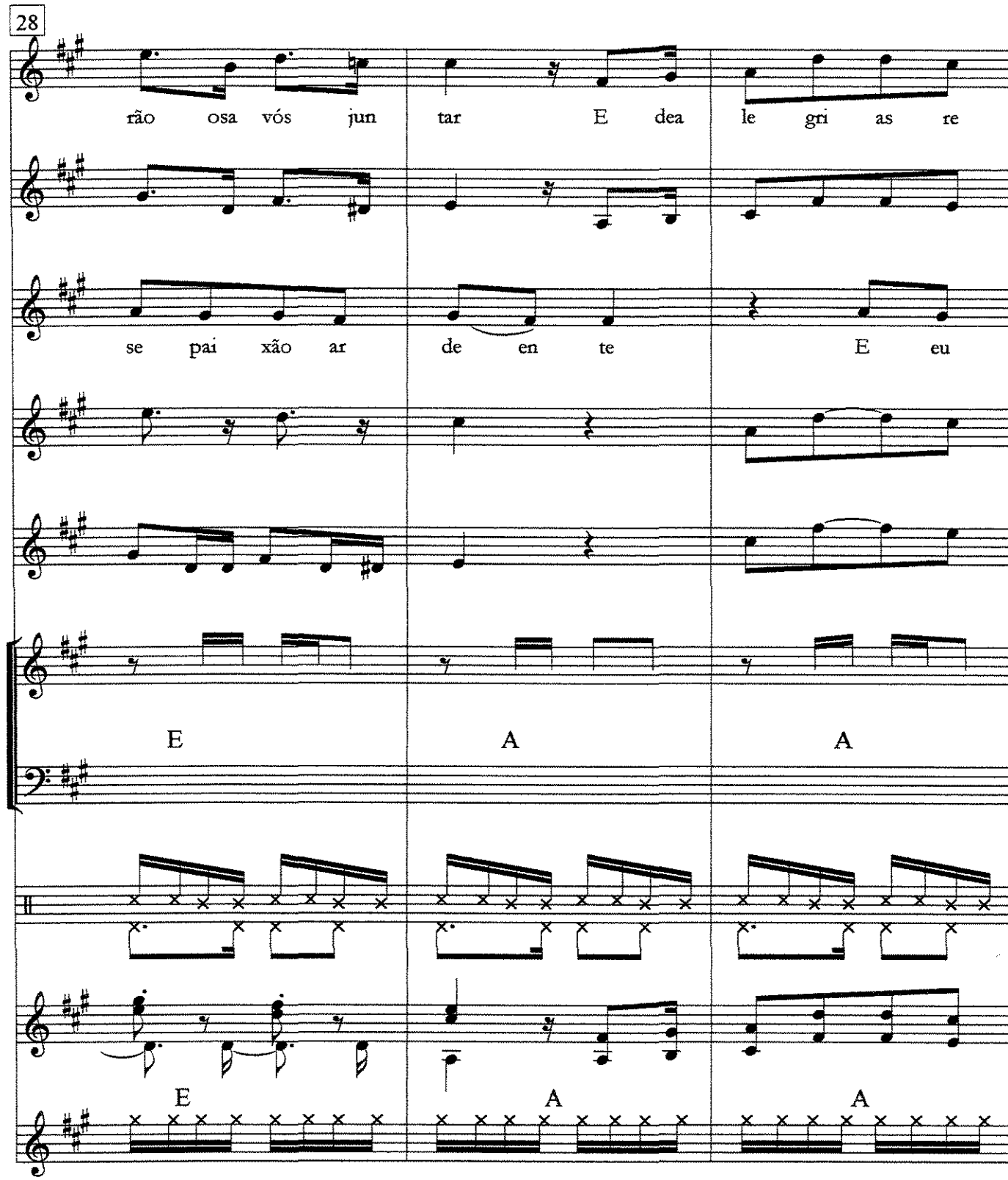

16
cen do sei que vão te com prien ção quem sa be sein té seu
E
A
chocalho
tambor
A
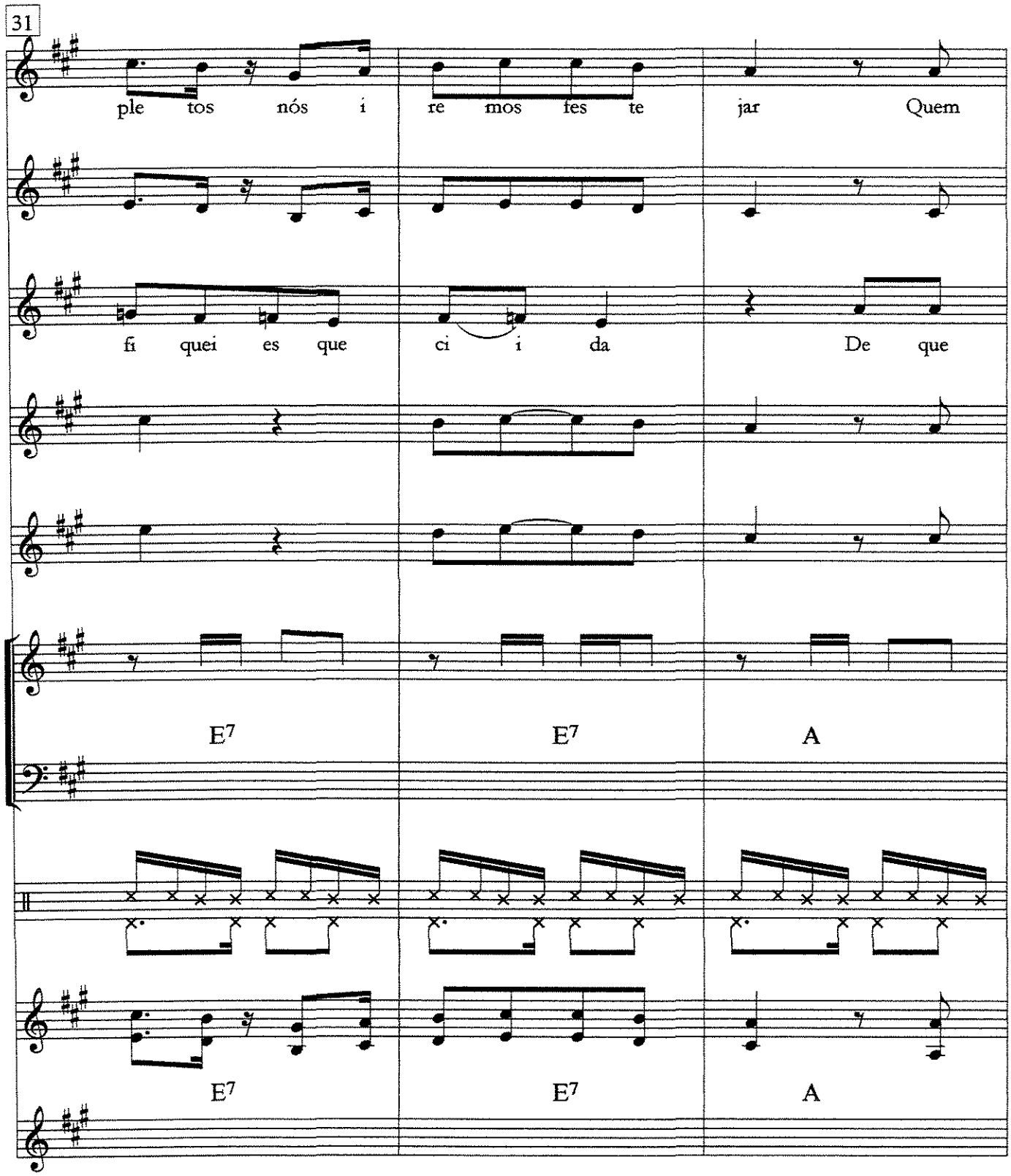

19
pai Eo meu a in da se da rão Eas du
E7 E7 A
E7 E7 A
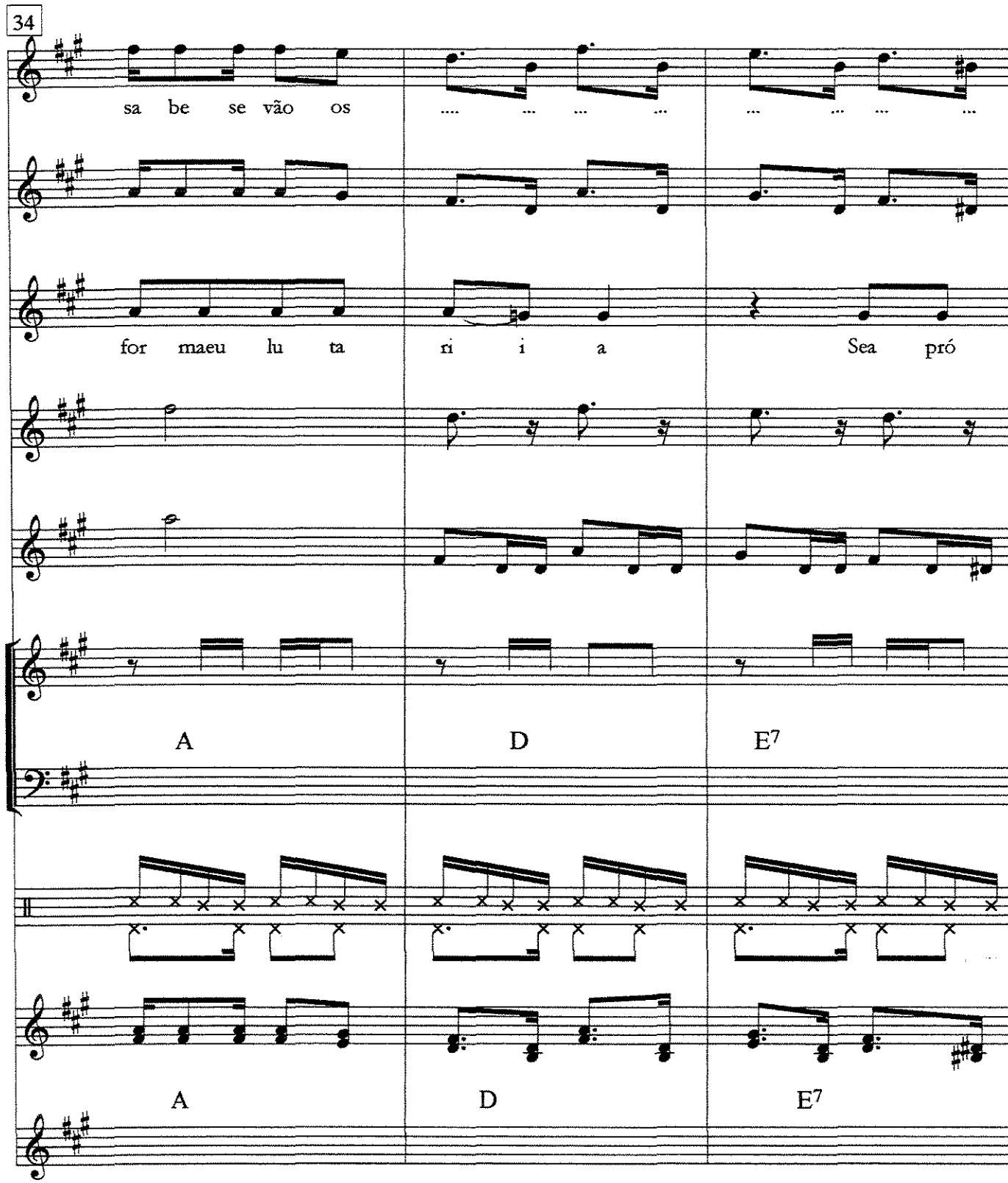

22
as fa mí a
vai ain da
vi veem u ni
adelaide
anatália
A brin
A
E7
E7
A
E7
E7
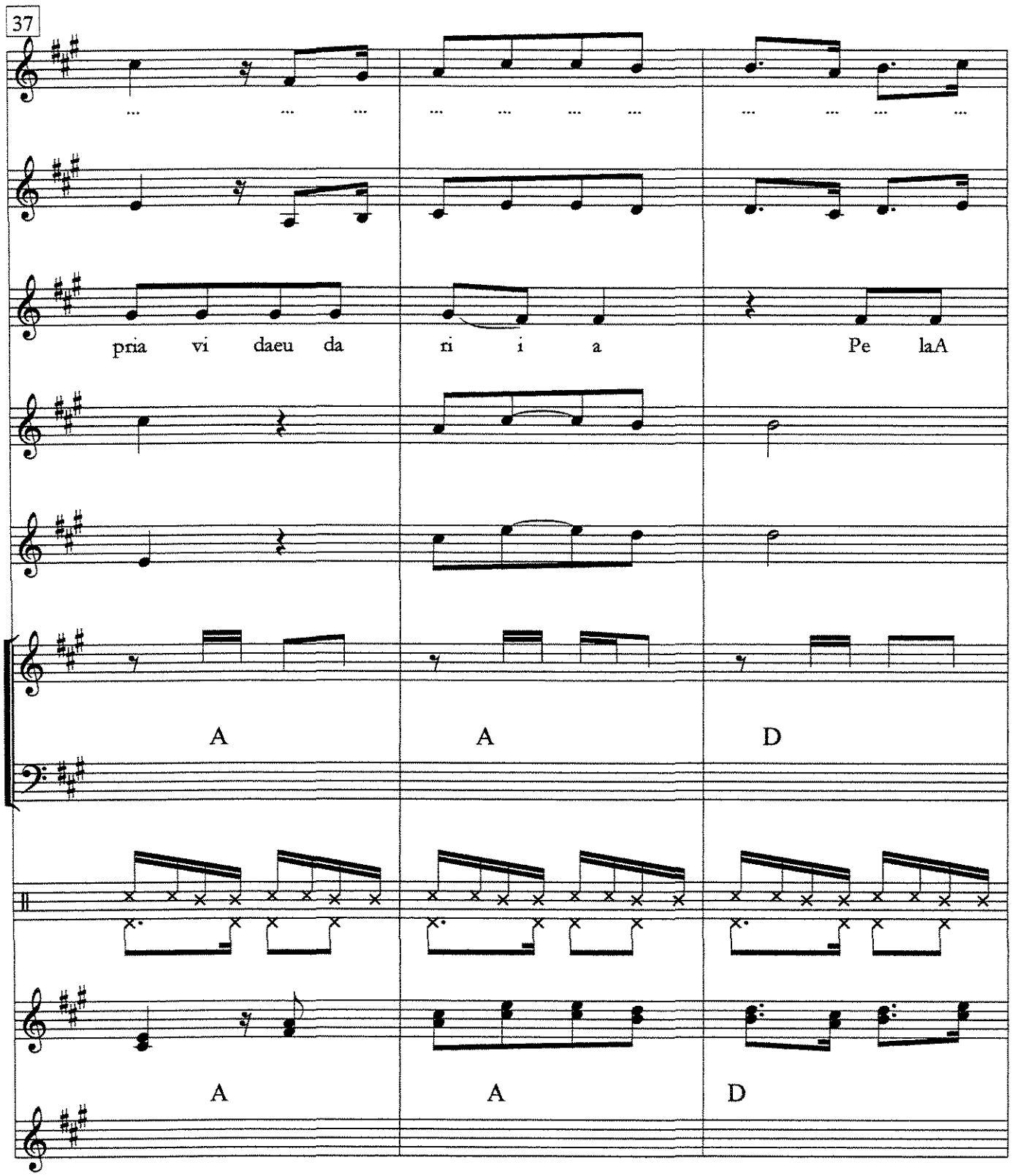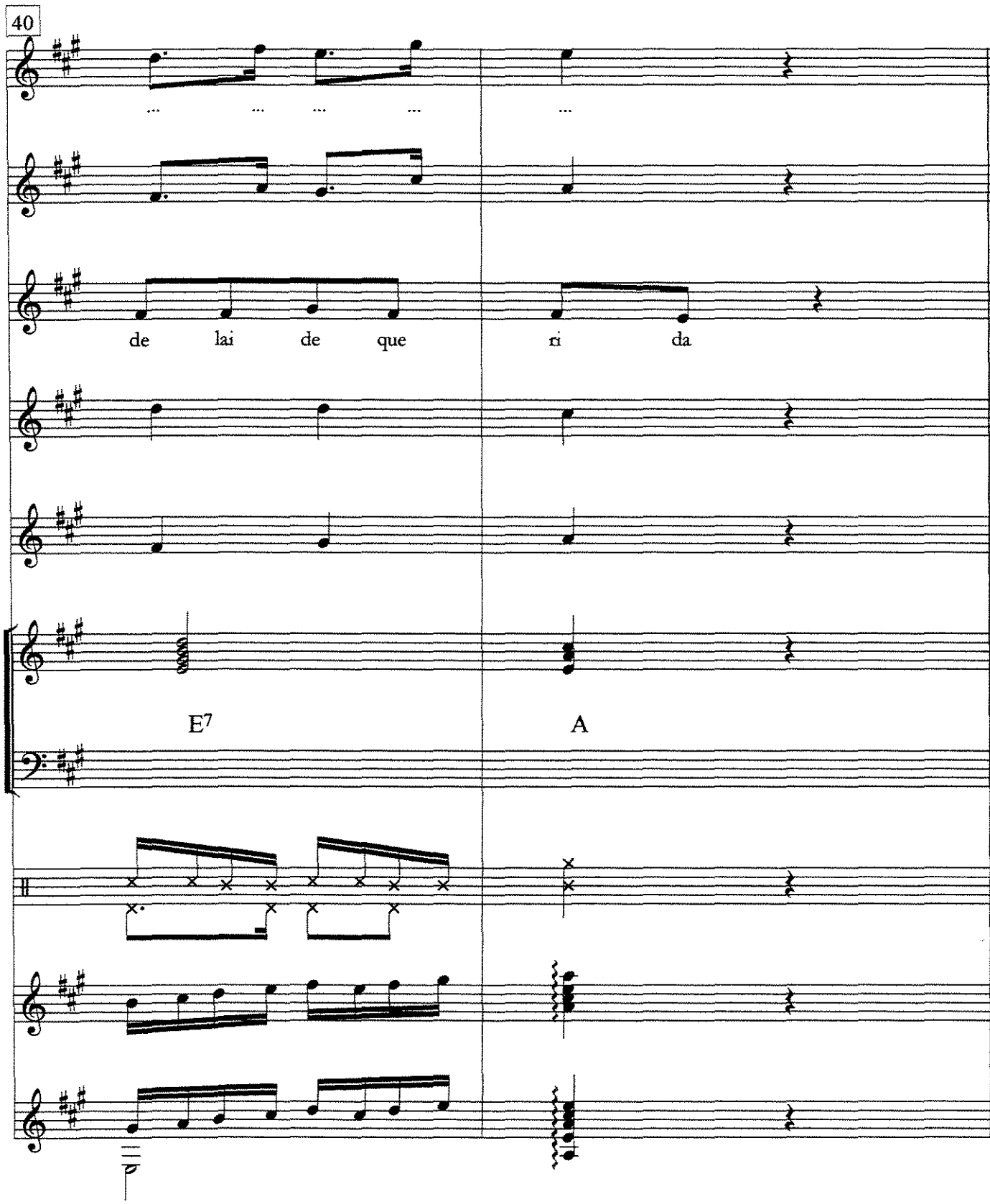


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRA
SEÇÃO CIRCULANTE


28
rão osa vós jun tar E dea le gri as re
se pai xão ar de en te E eu
E A A
E A A
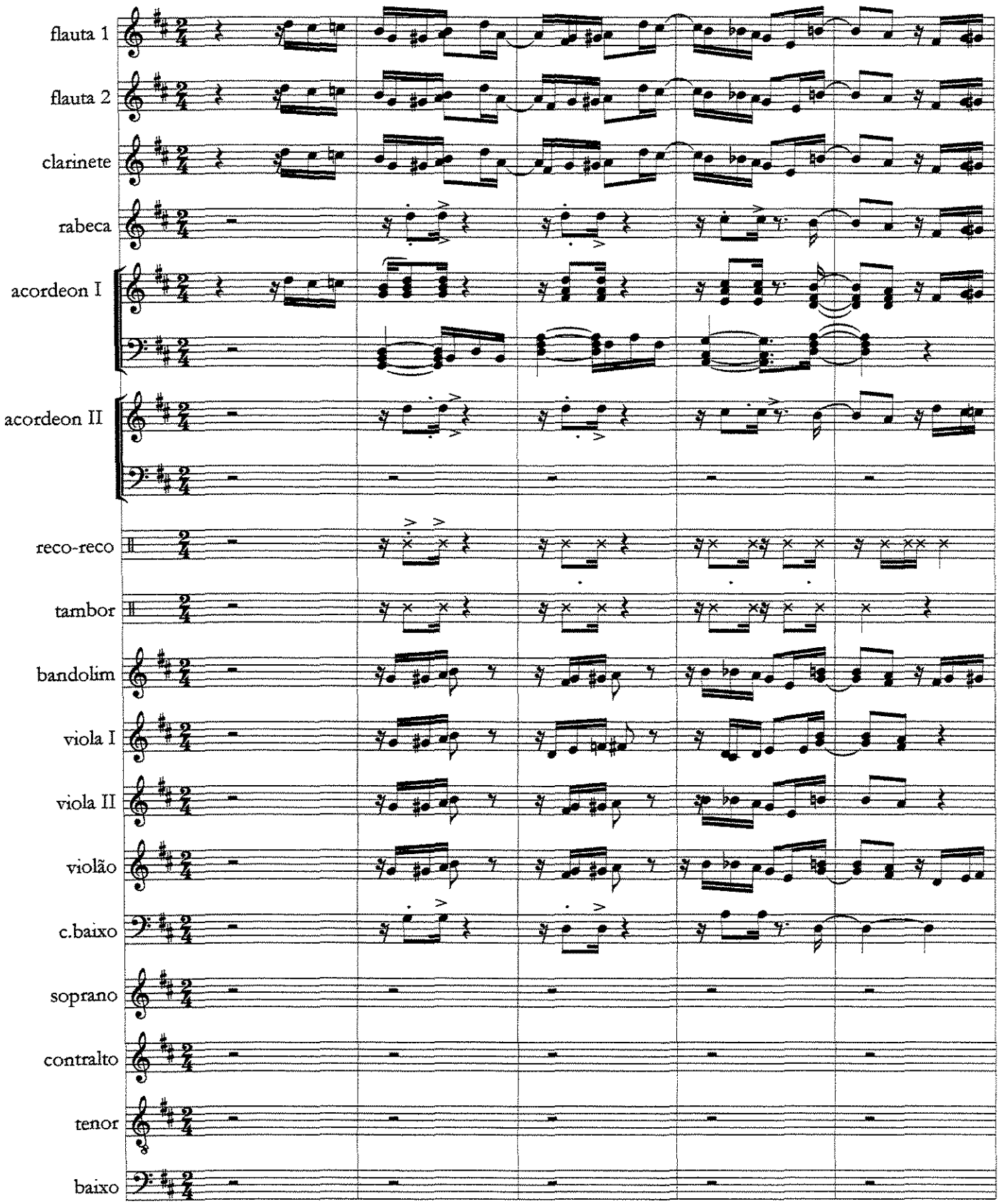

31
ple tos nós i re mos fes te jar Quem
fi quei es que ci i da De que
E7 E7 A
E7 E7 A
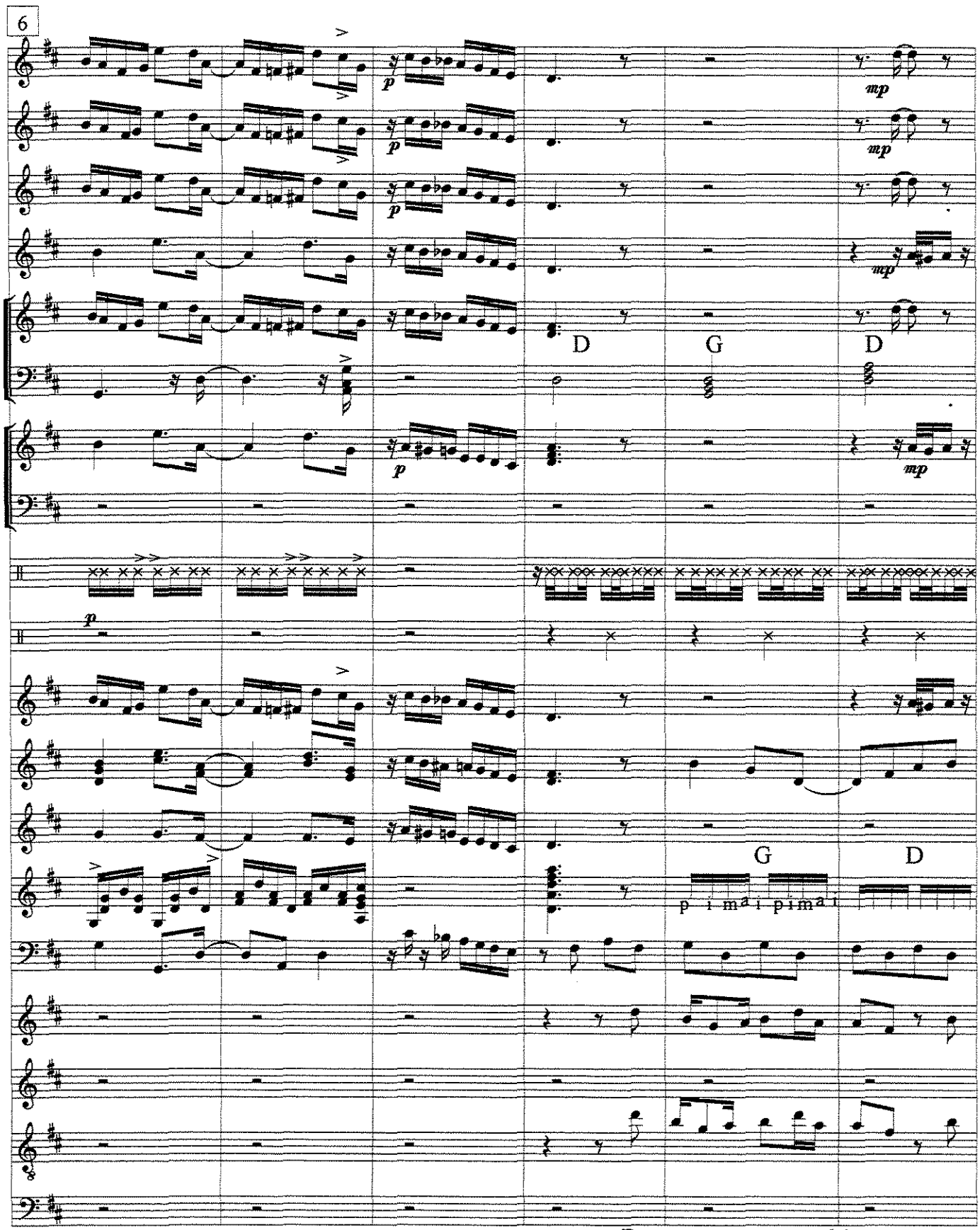

34
sa be se vão os
....
... ...
for maeu lu ta
ri i a
Sea pró
A
D
E7
A
D
E7
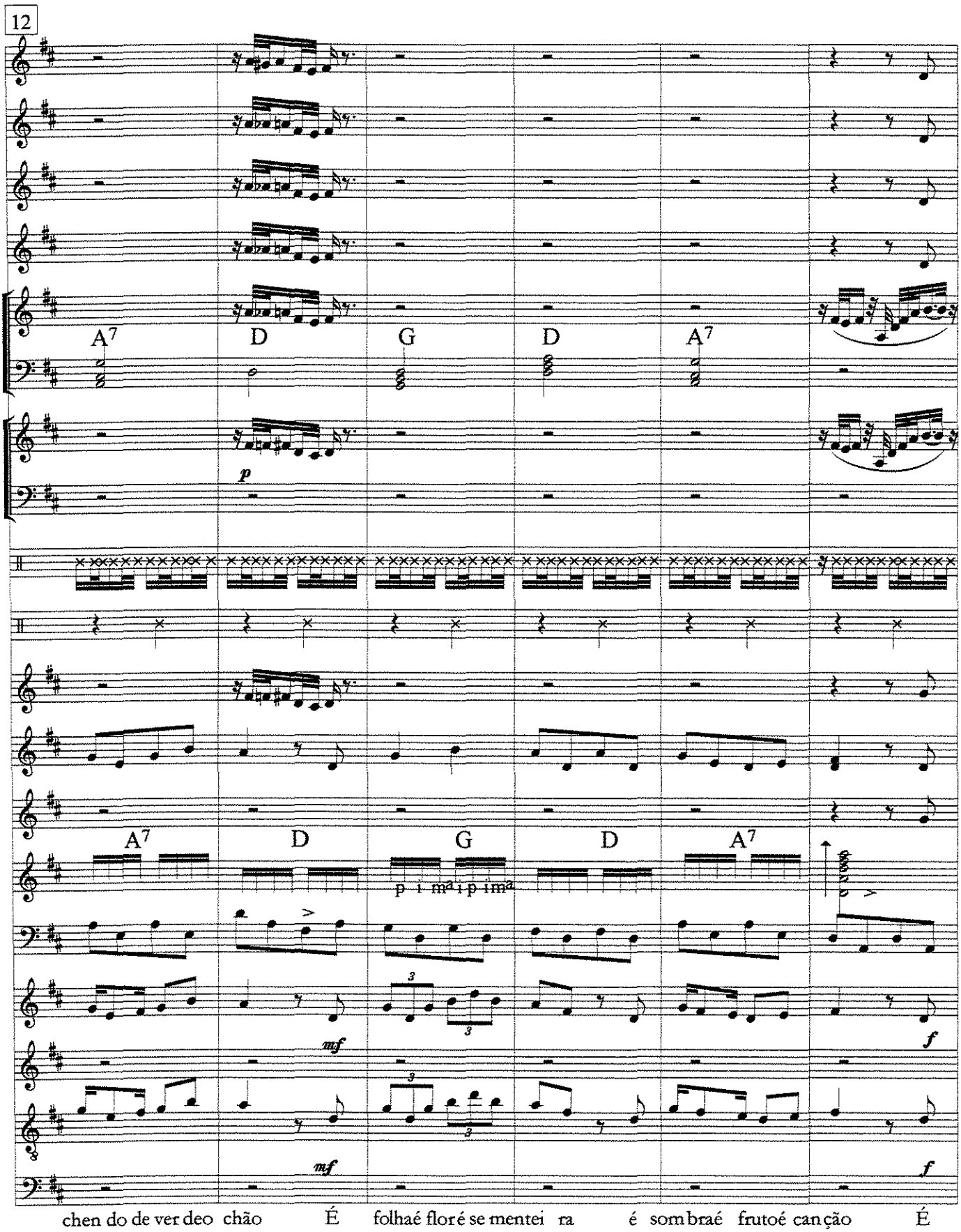

37
pria vi daeu da ri i a Pe laA
A A D
A A D
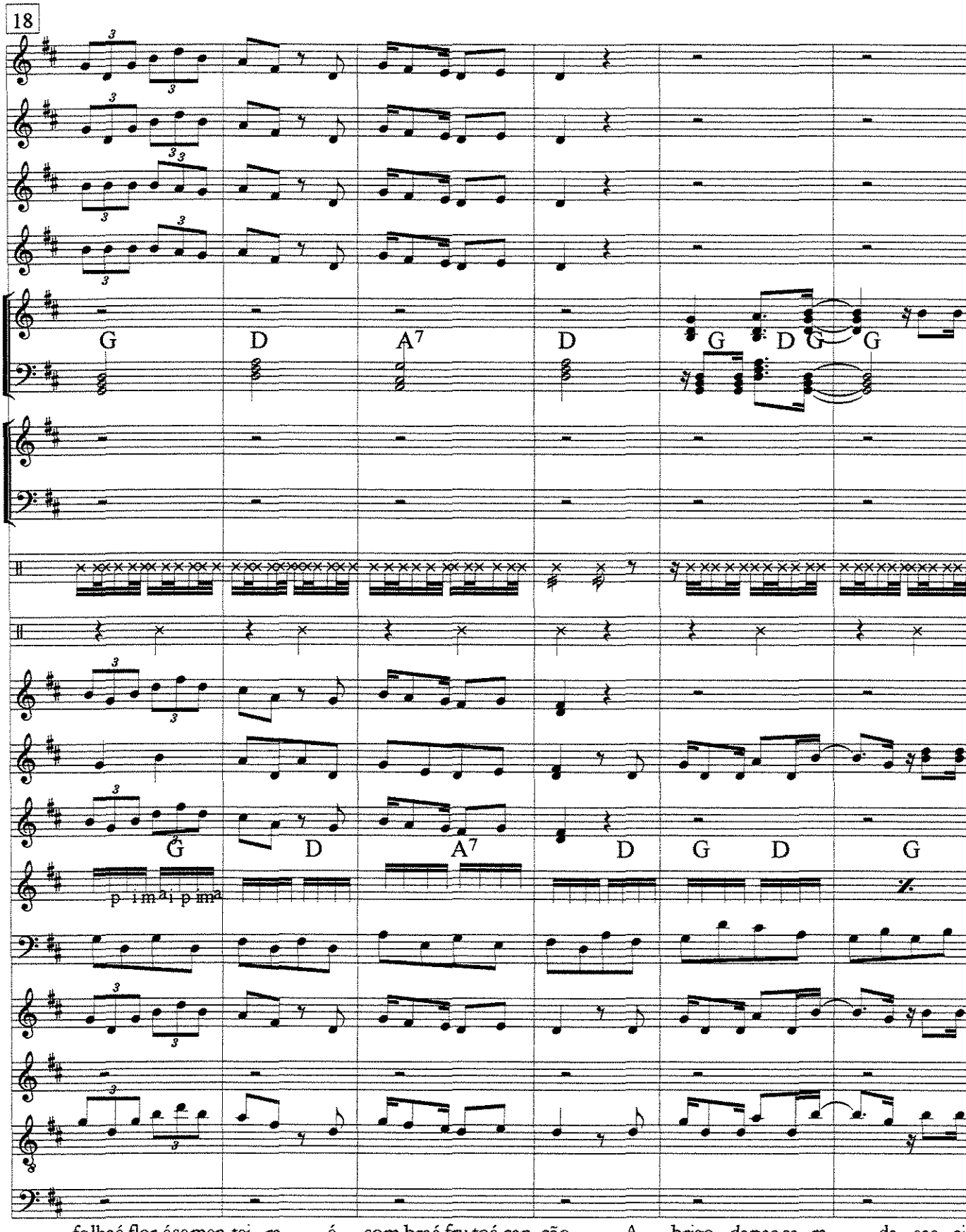

40
de lai de que ri da
E7
A
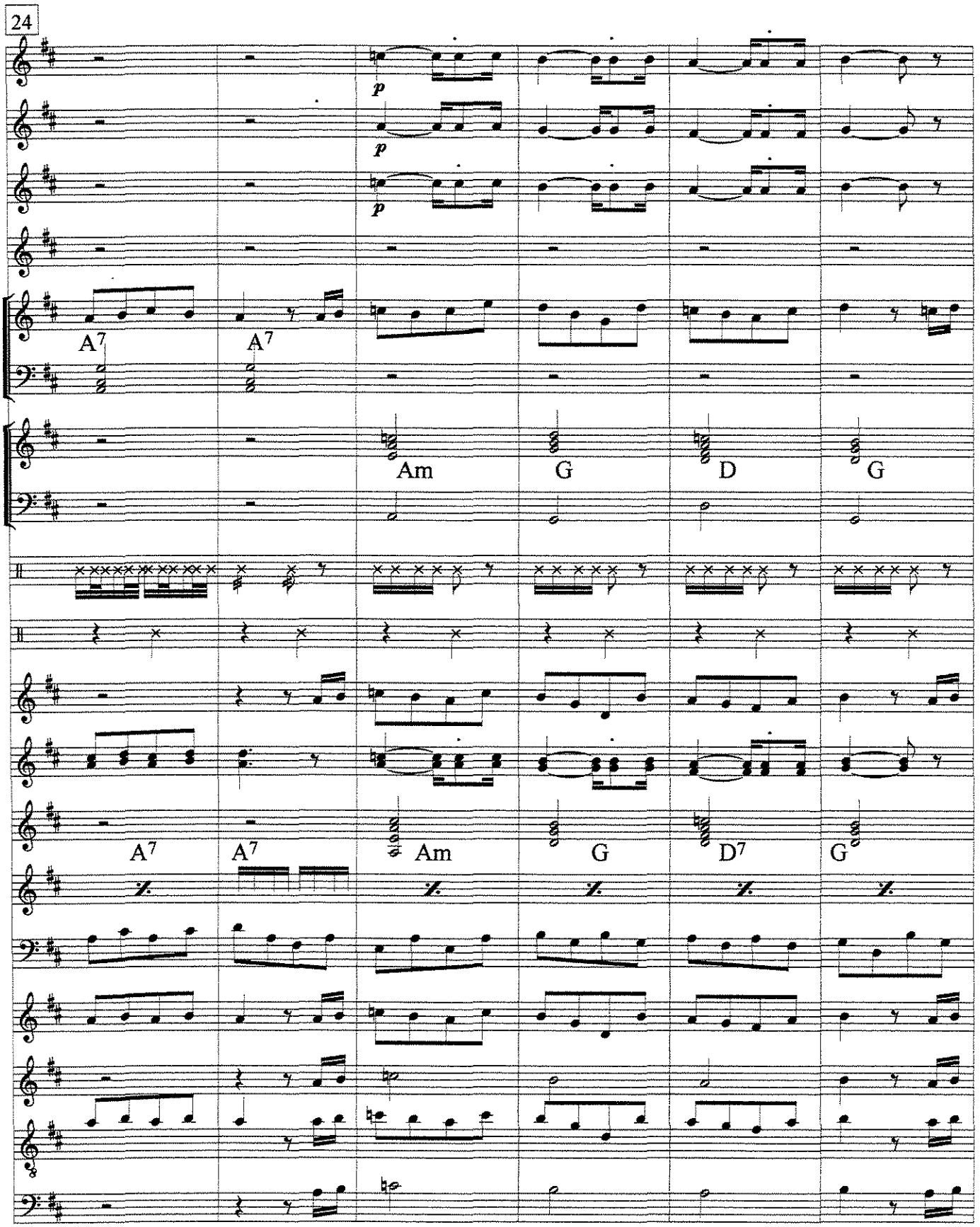
JUNINAS
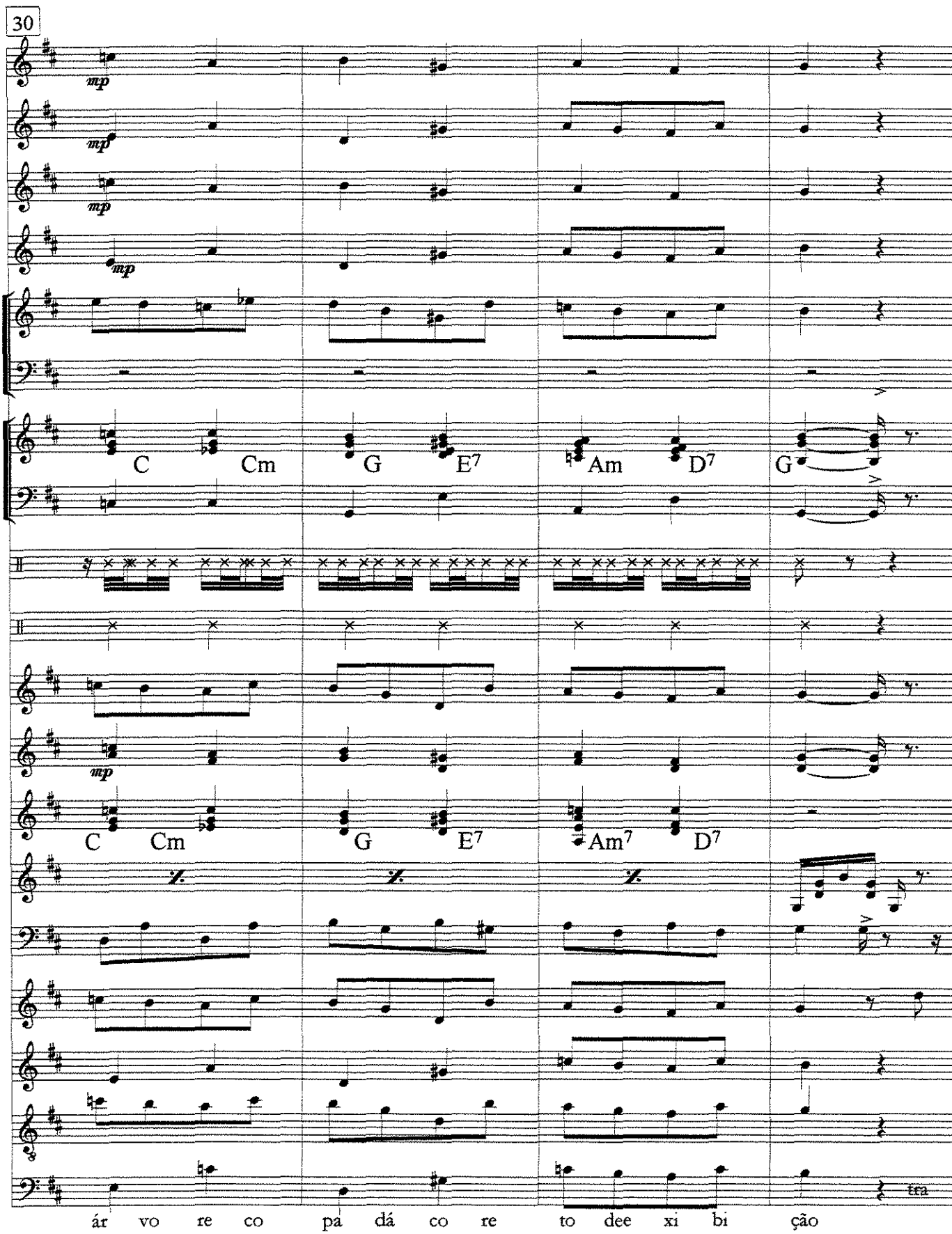

flauta 1
flauta 2
clarinete
rabeca
acordeon I
acordeon II
reco-reco
tambor
bandolim
viola I
viola II
violão
c.baixo
soprano
contralto
tenor
baixo
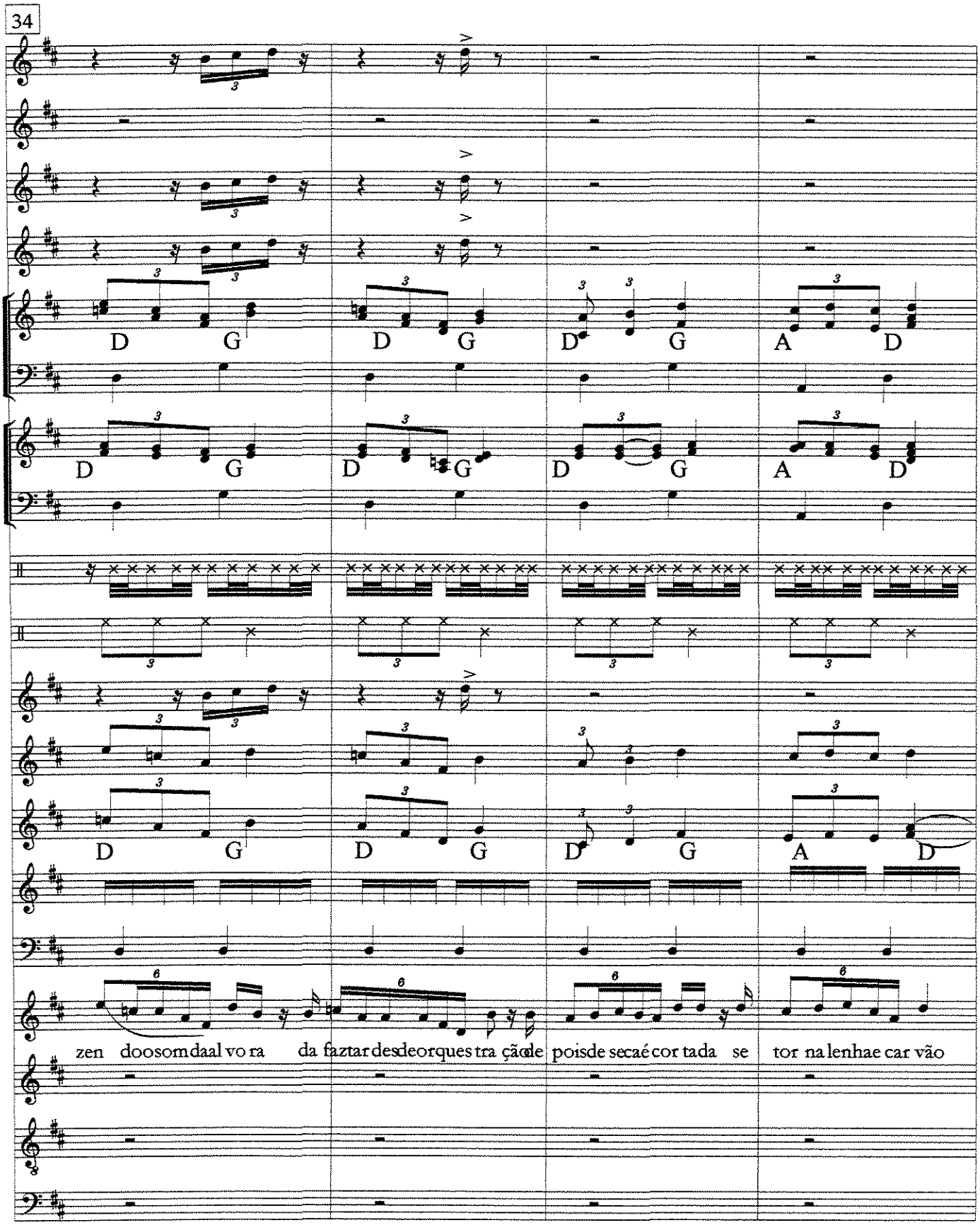

6
D
G
D
G
D
p i ma i p i ma i
Da ter ra nas cea ma dei ra en


12
A7
D
G
D
A7
p
A7
D
G
D
A7
p i m a i p i m a
mf
mf
f
f
chen do de ver de o chão É folha é flor é se mentei ra é som braé fruto é can ção É
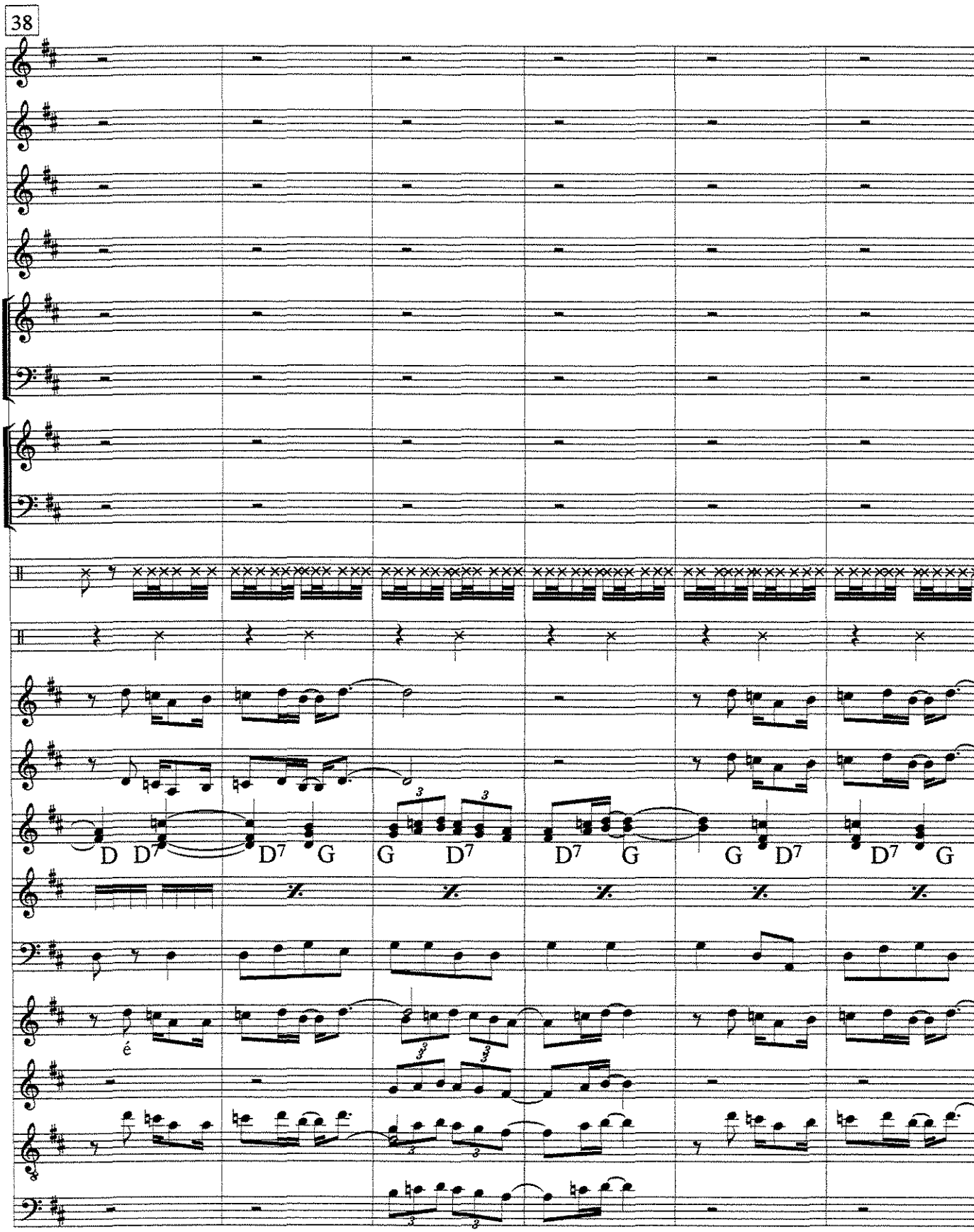

18
G D A7 D G D G G
G D A7 D G D G
p i m a i p i m a
folhaé flor é se men tei ra é som braé fru toé can ção A brigo da pas sa ra da eas ci
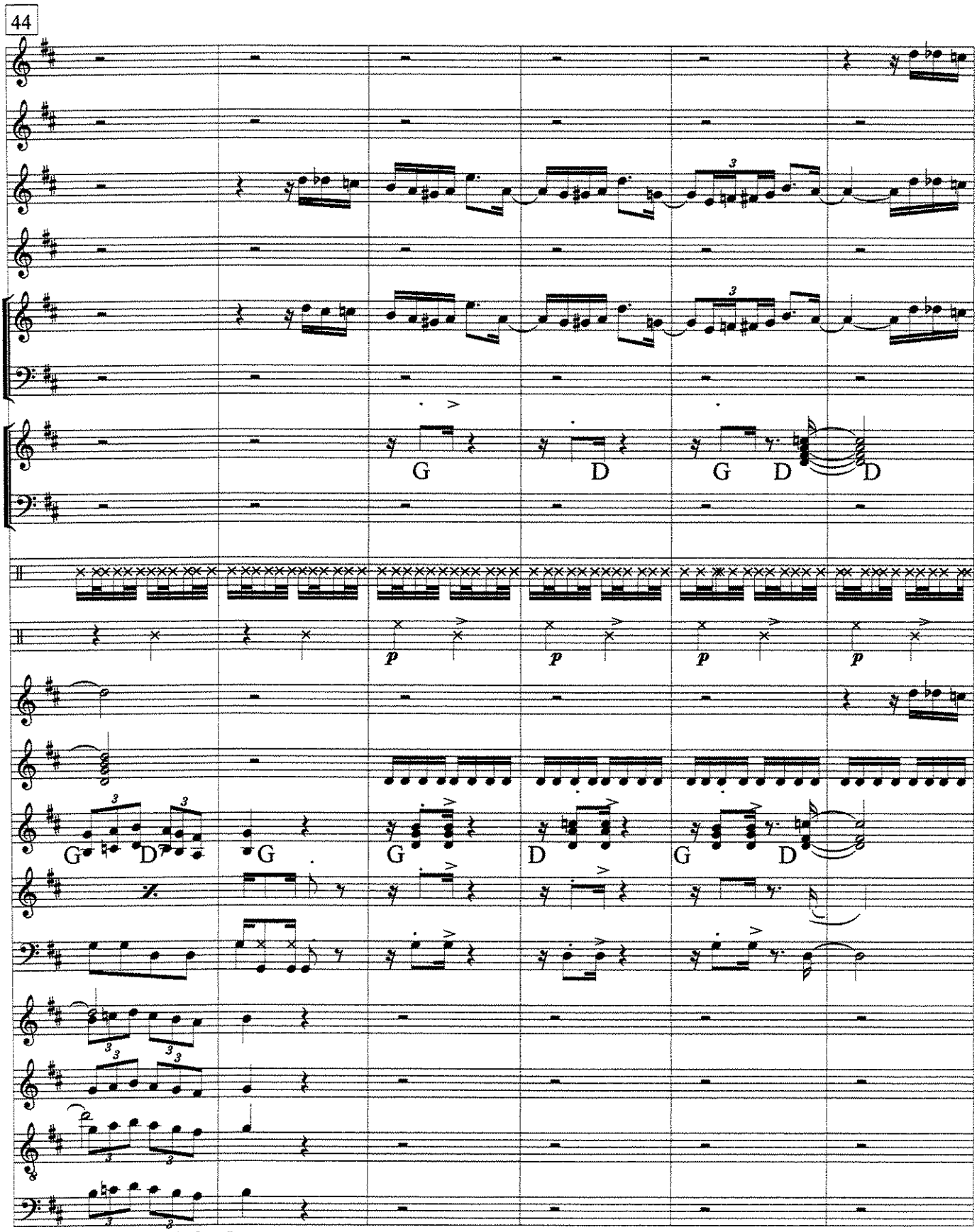

24
p
p
p
A7
A7
Am
G
D
G
A7
A7
Am
G
D7
G
gar ras do ve rão ca da ár vo re co pa dá co re to dee xi bi ção ca da


30
mp
mp
mp
mp
C
Cm
G
E7
Am
D7
G
C
Cm
G
E7
Am7
D7
ár vo re co pa dá co re to dee xi bi ção
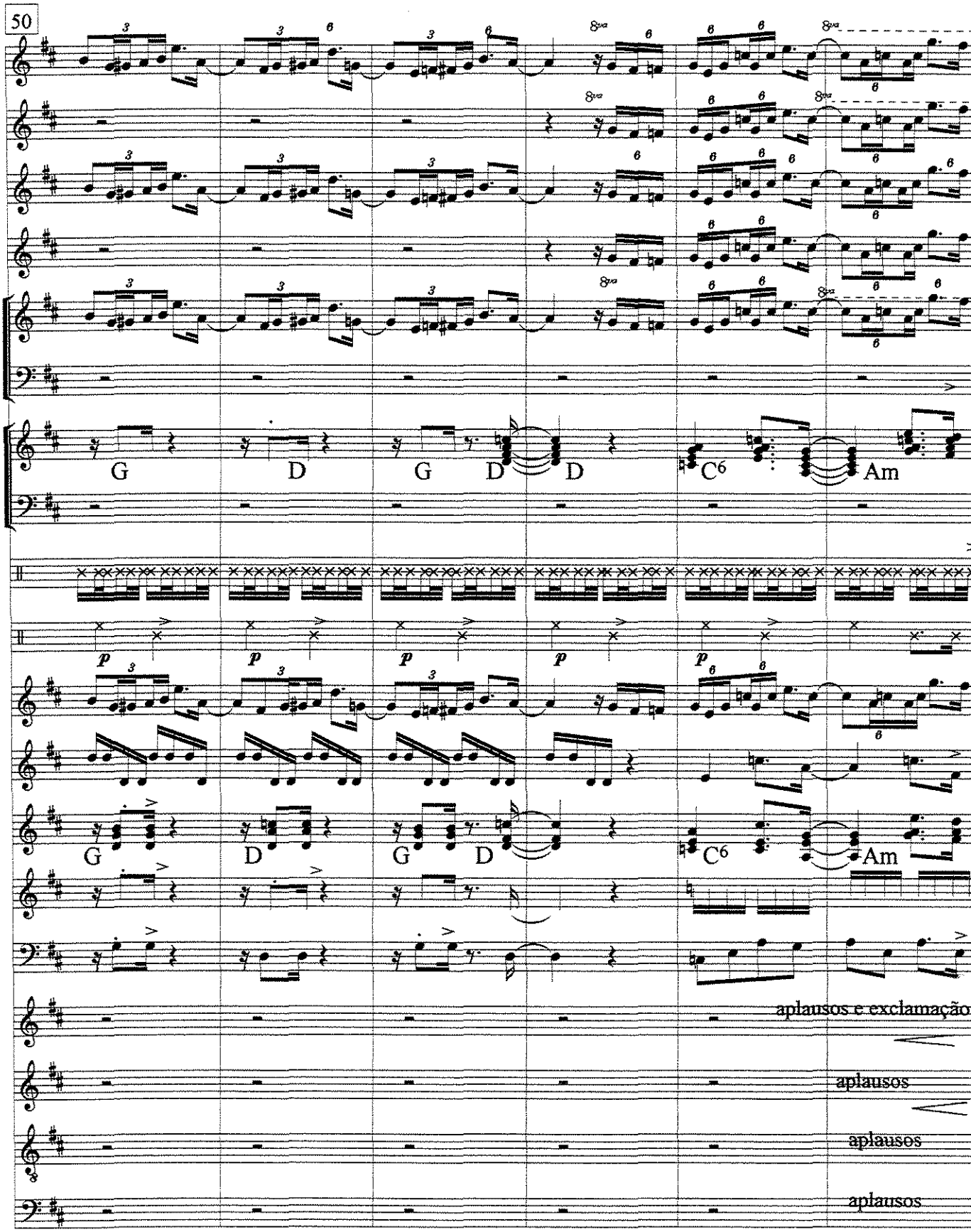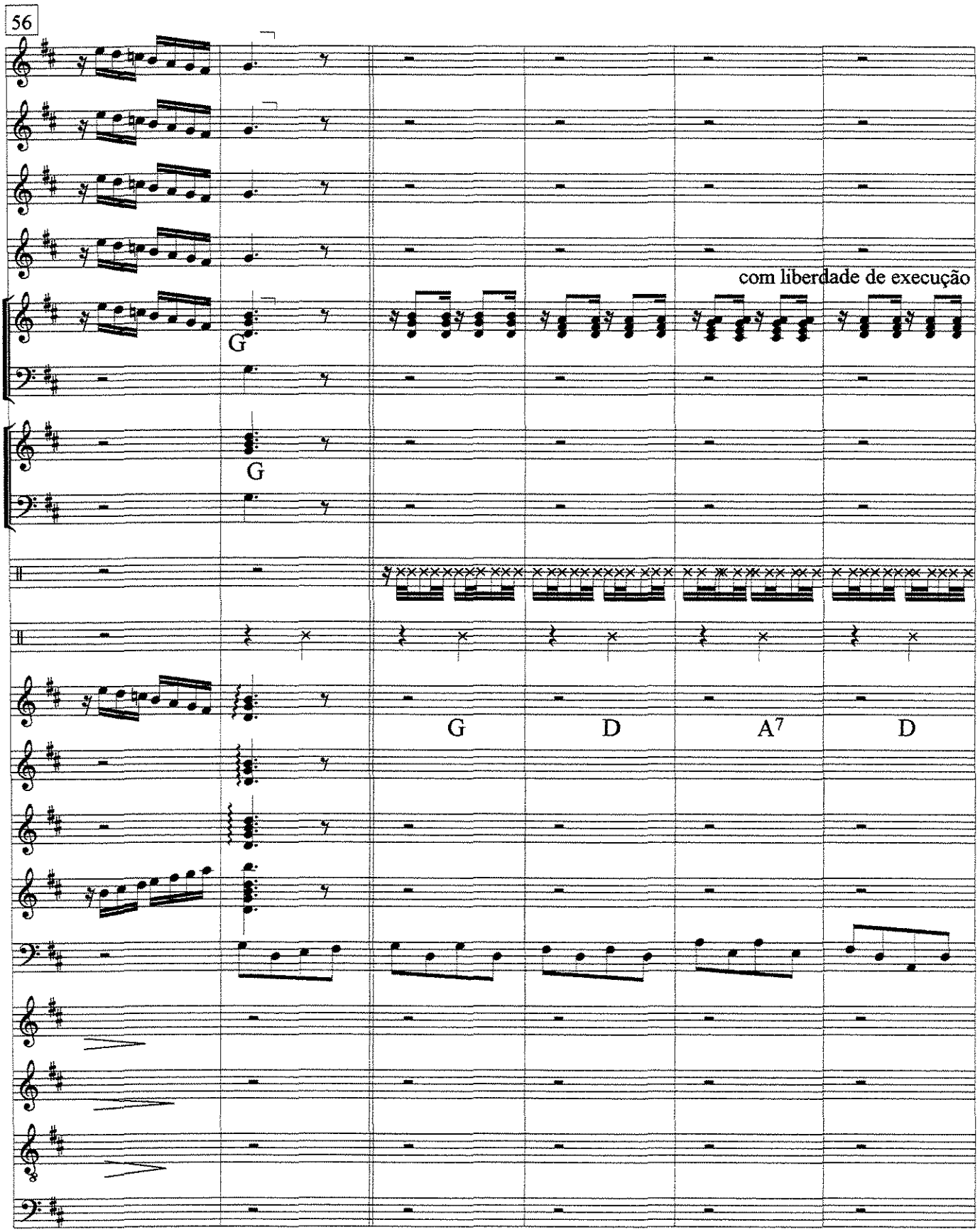


UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE
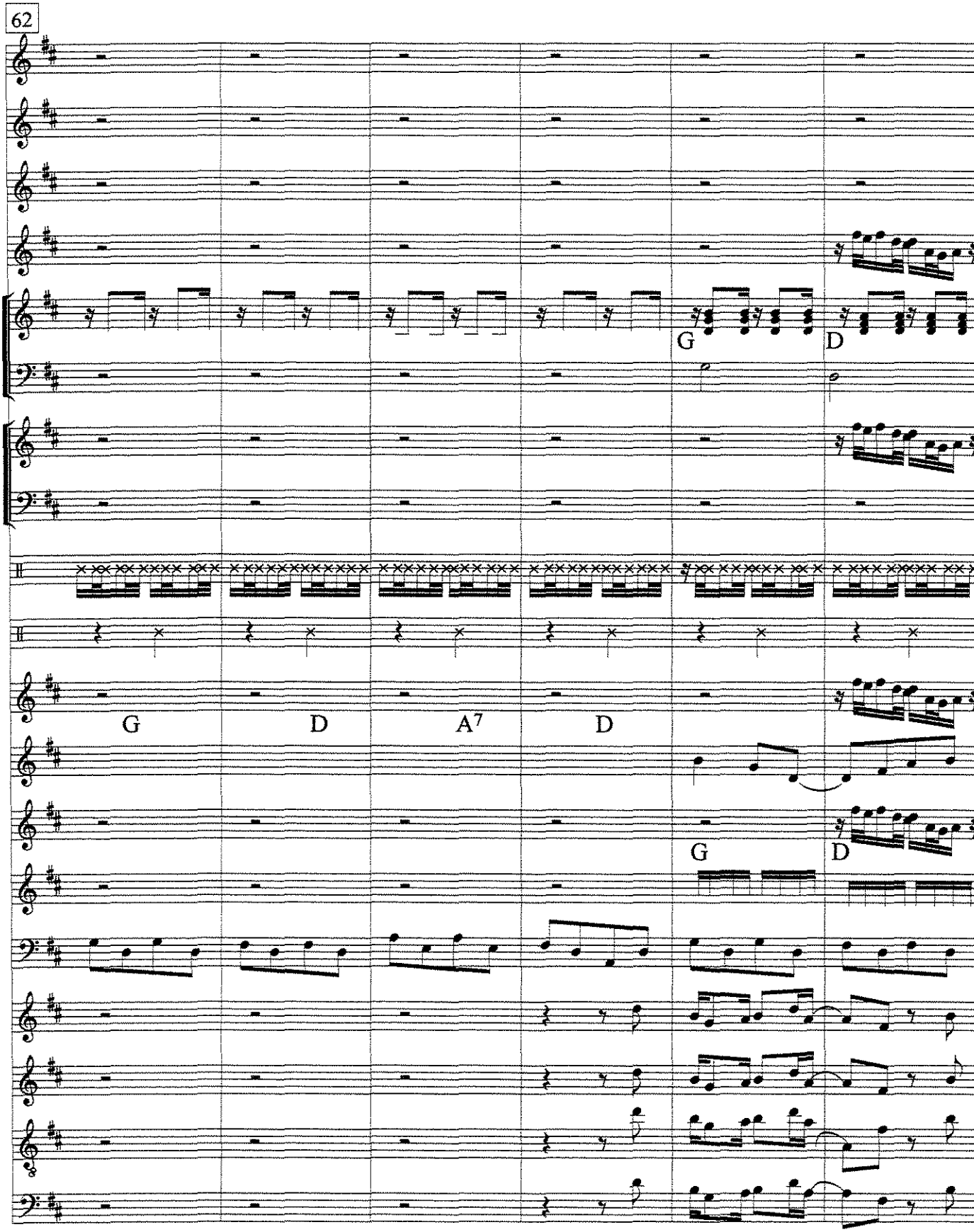

38
D D7 D7 G G D7 D7 G G D7 D7 G
é
dessa san ta ma dei ra a fogueira de São Jo ão é dessa san ta ma dei ra
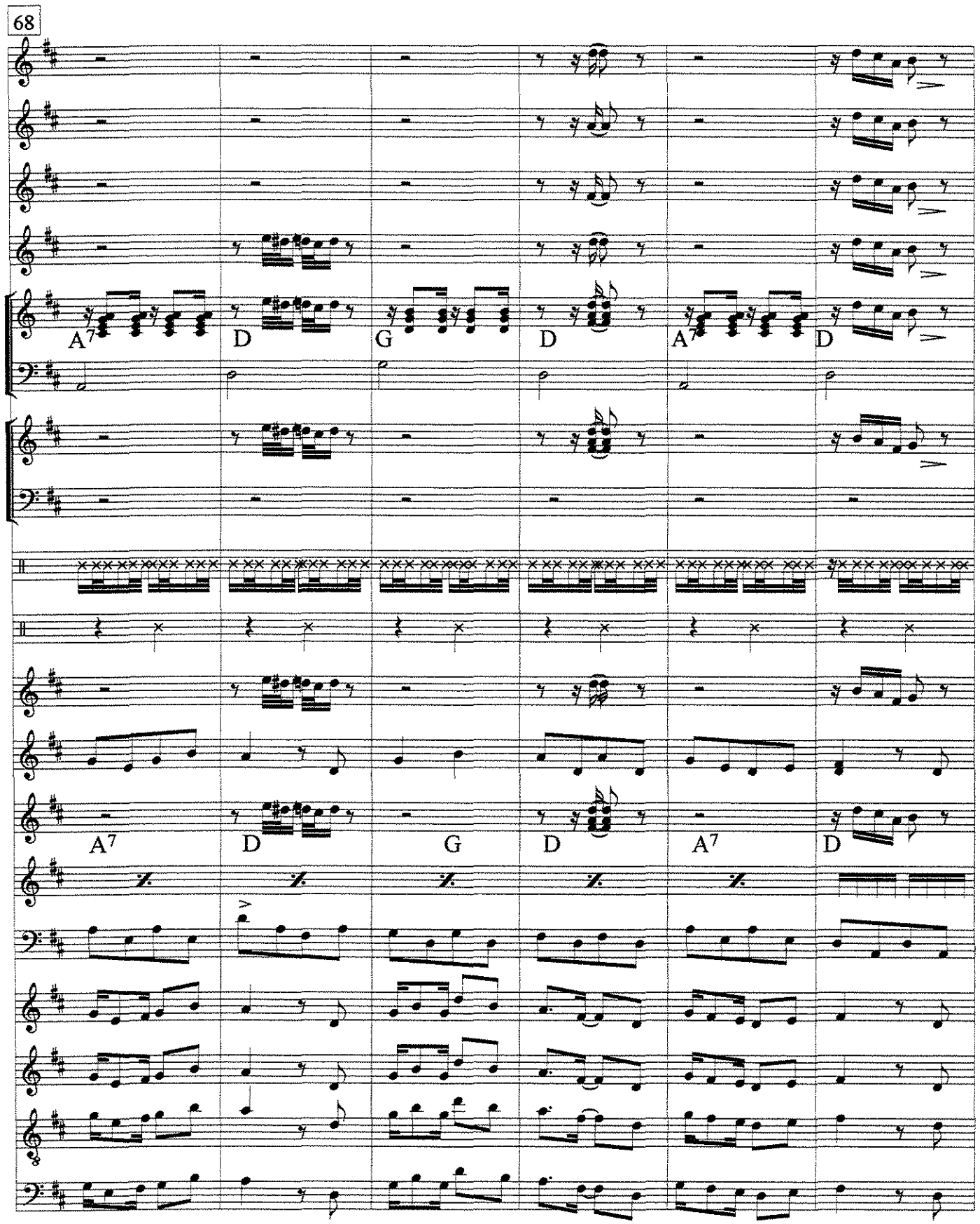


a fo guei rade São João
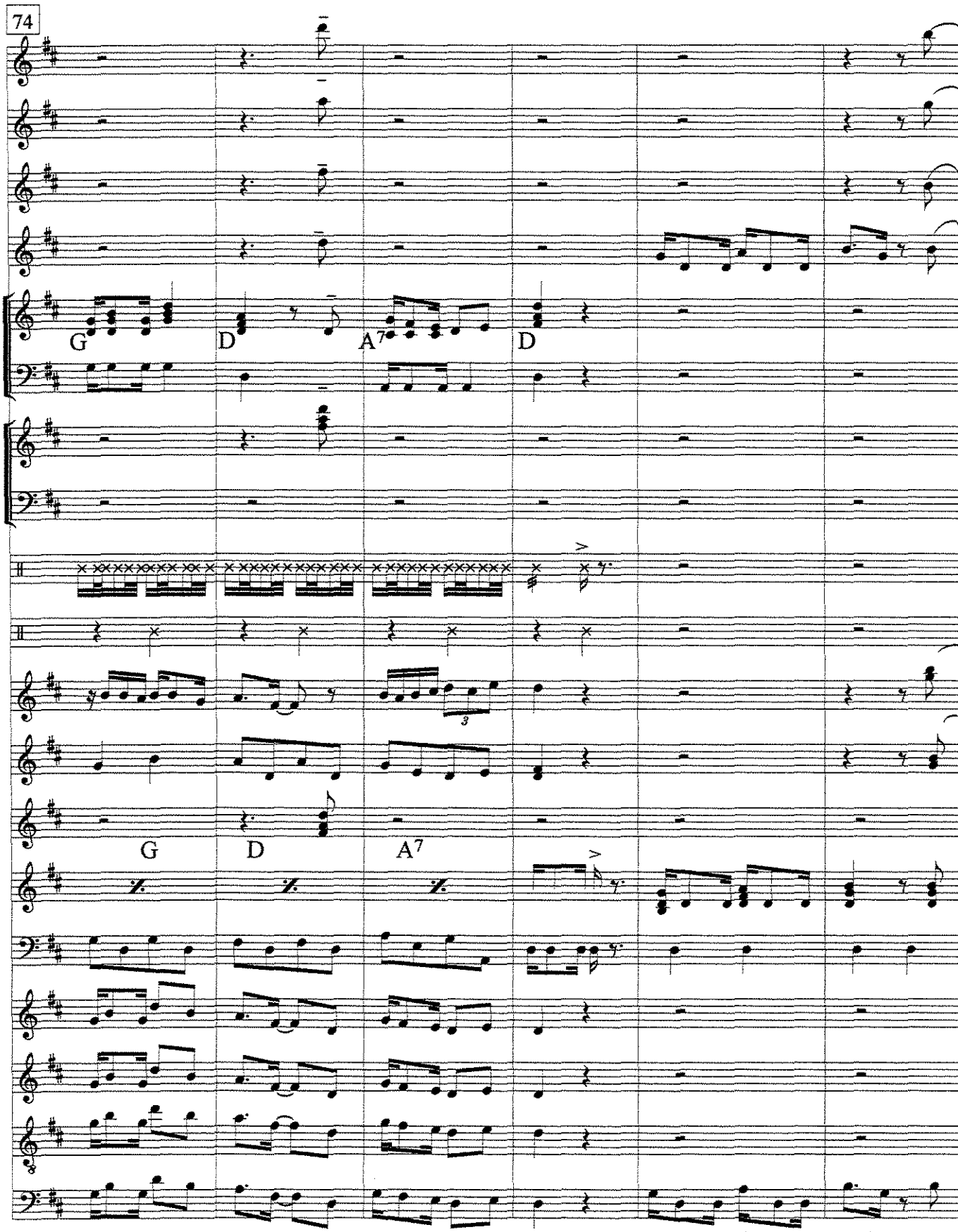

50
G
D
G
D
D
C6
Am
G
D
G
D
C6
Am
aplausos e exclamação
aplausos
aplausos
aplausos
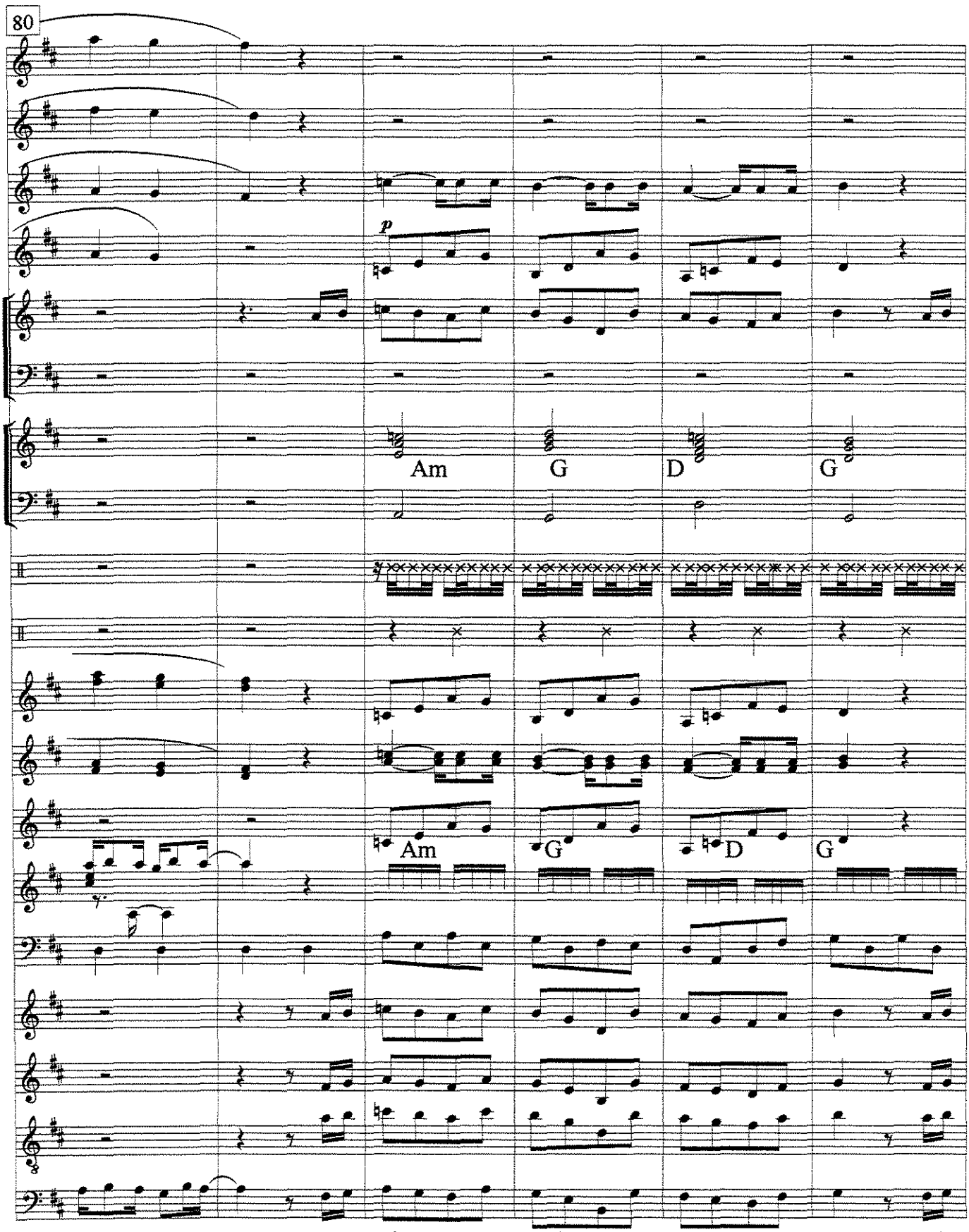

56
com liberdade de execução
G
G
G
D
A7
D
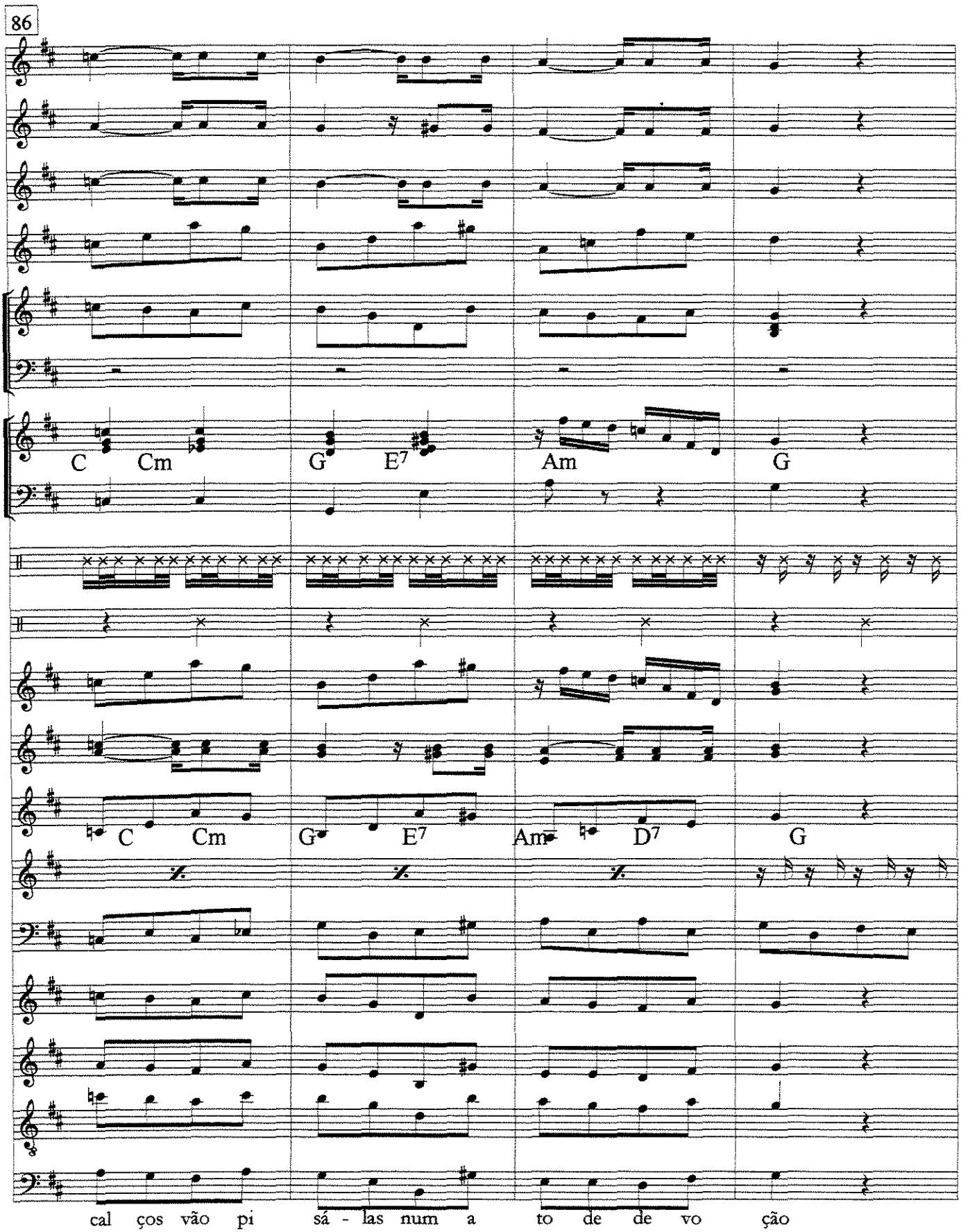

62
G
D
G
D
A7
D
G
D
A luzde suas cente lhas i
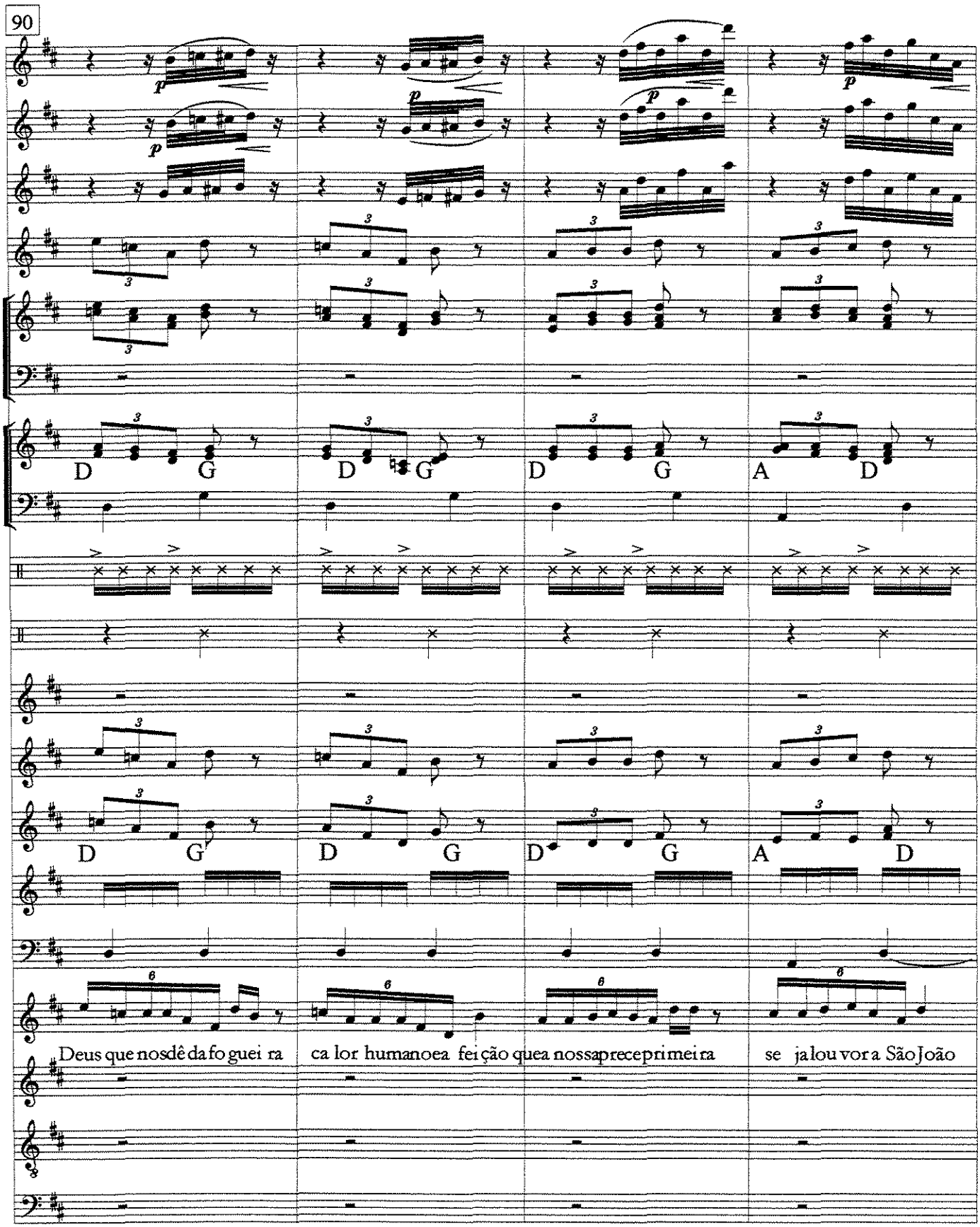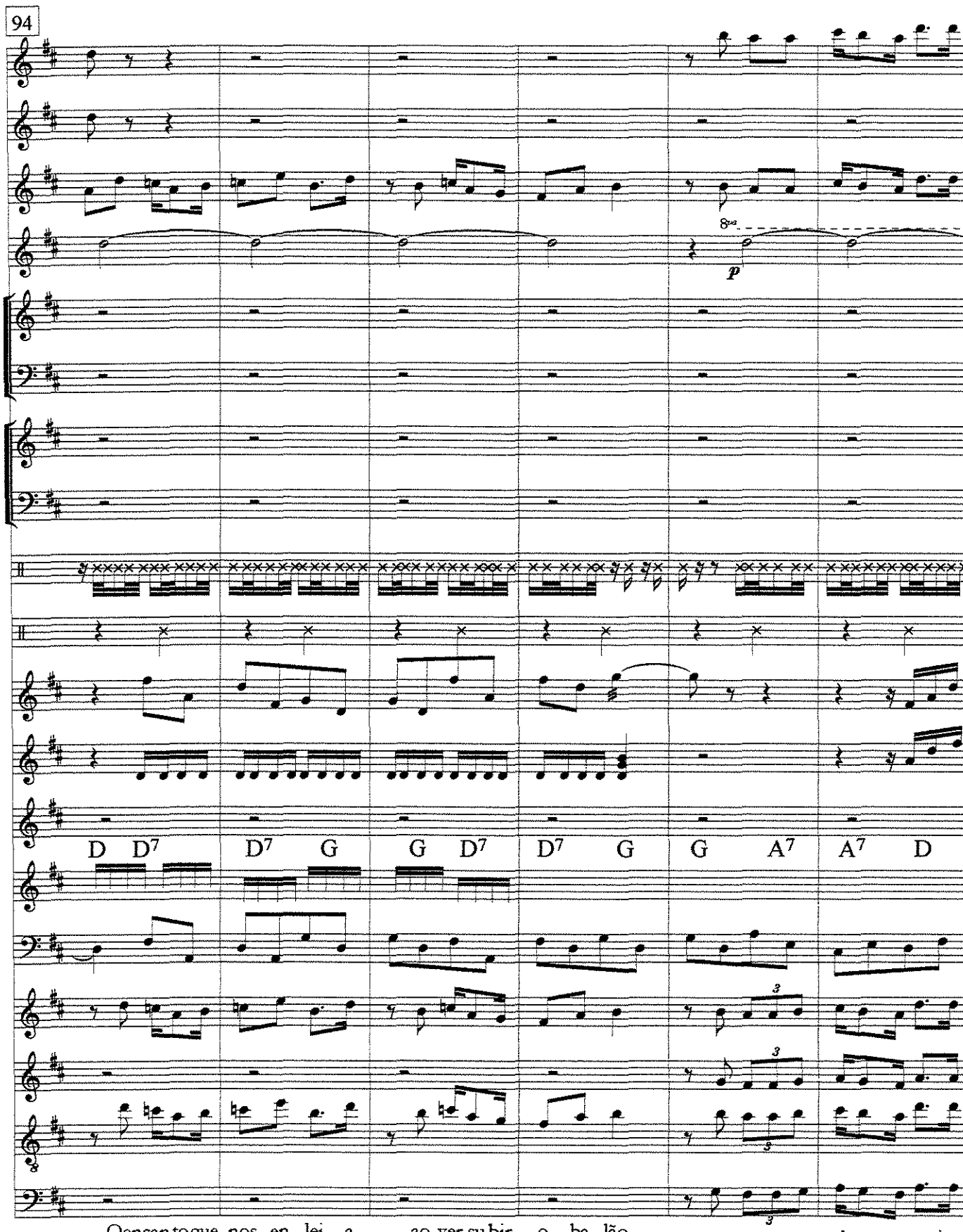


lu minandoaam pli dão No céu sãocomo can dei as for man douma pro cis são No
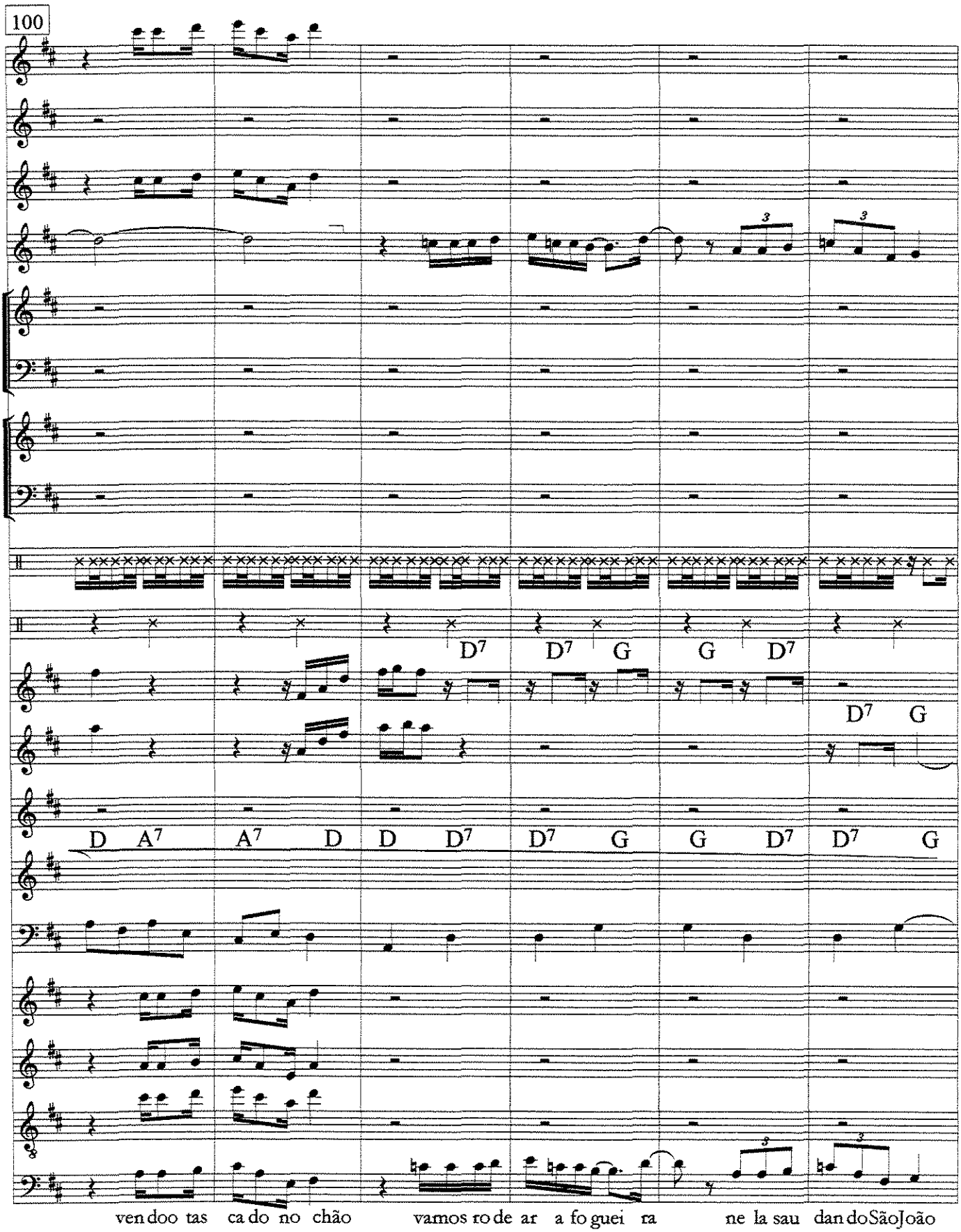

74
G
D
A7
D
G
D
A7
céusãoco mo ca dei as for mandou ma pro cis são Chis pas de chamas ver me lhas que
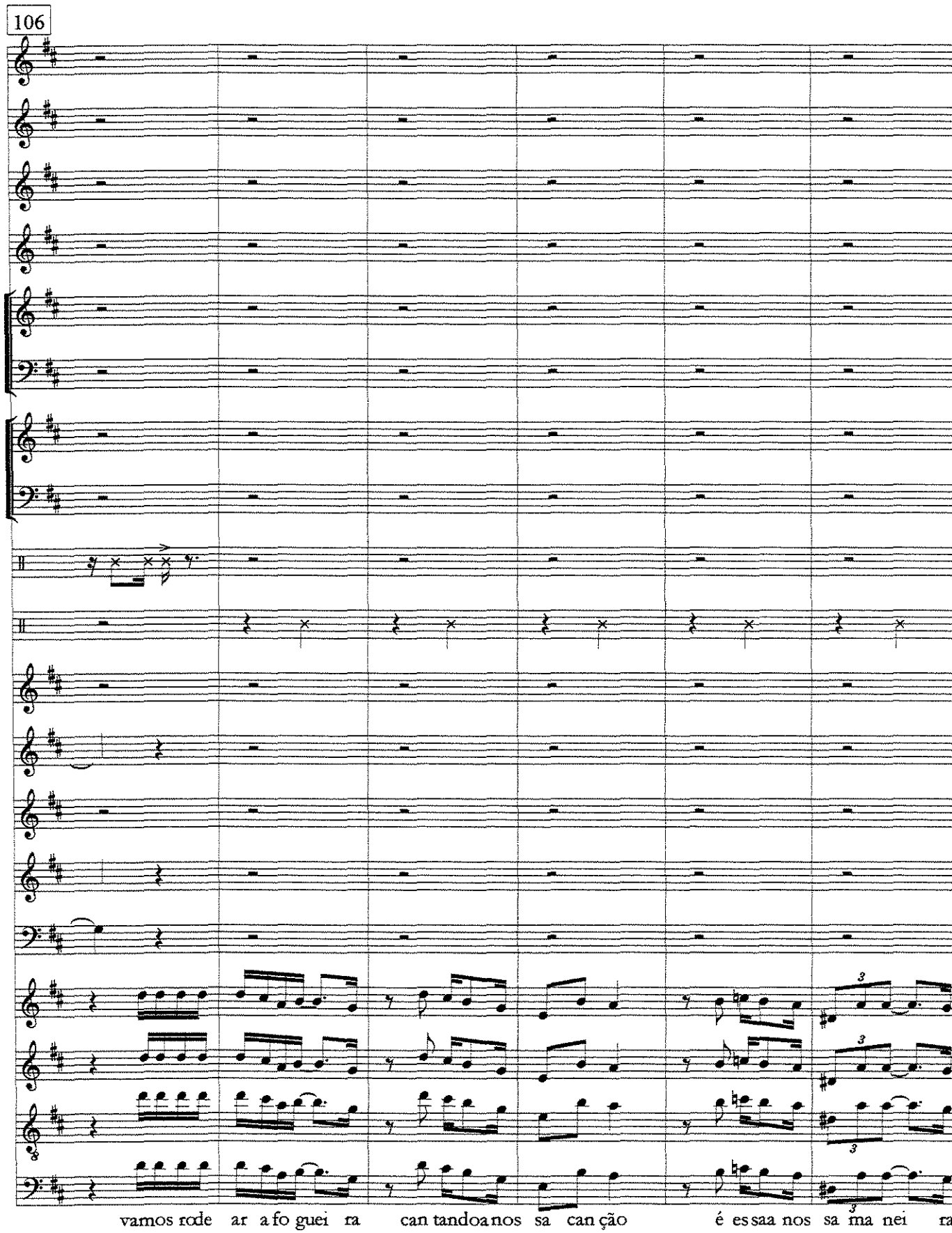

80
p
Am
G
D
G
Am
G
D
G
fazem bra sae car vão
Pés des cal ços vão pi
sá - las num a
to de de vo
ção
Pés des
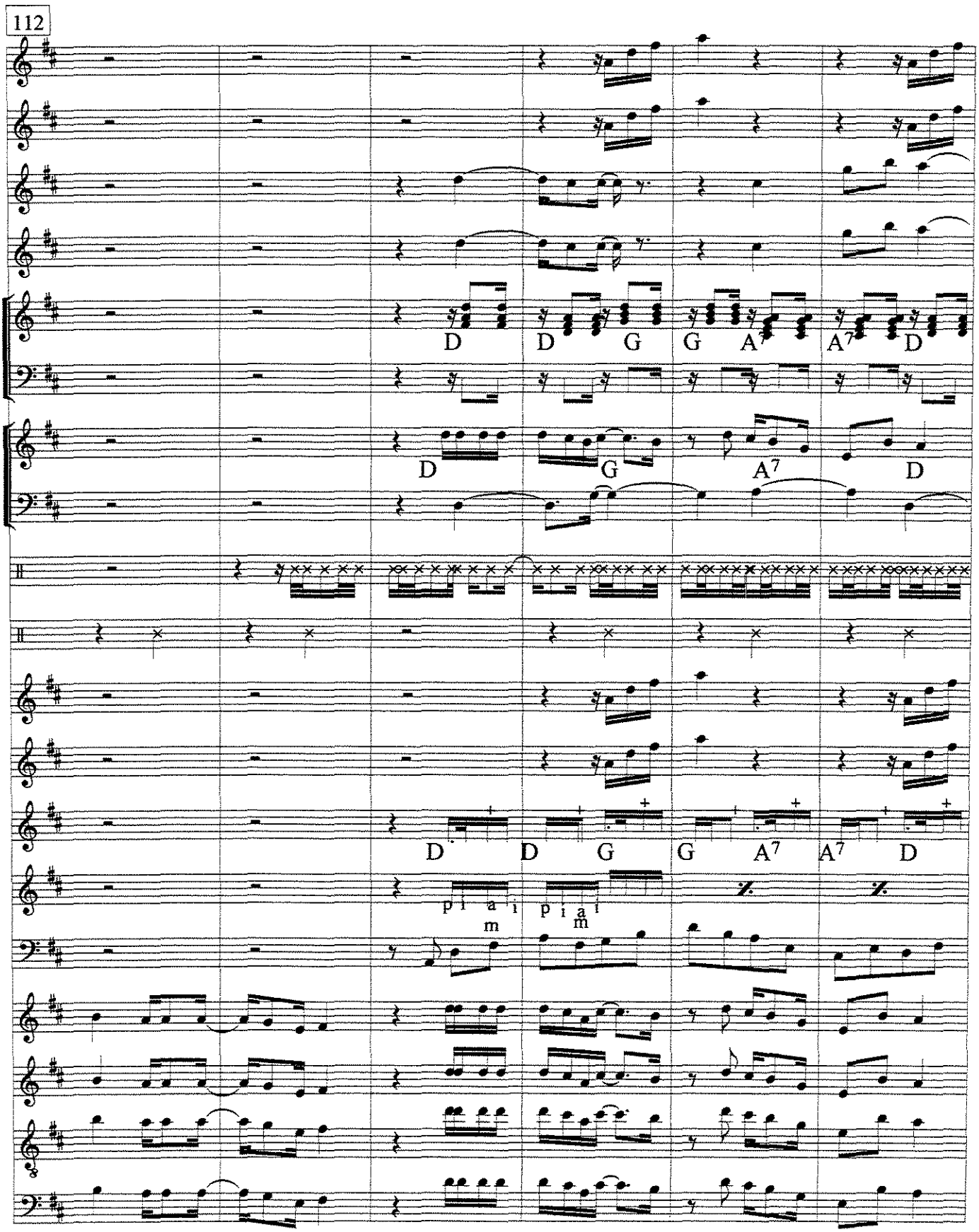

86
C Cm G E7 Am G
C Cm G E7 Am D7 G
cal cos vão pi sá - las num a to de de vo ção
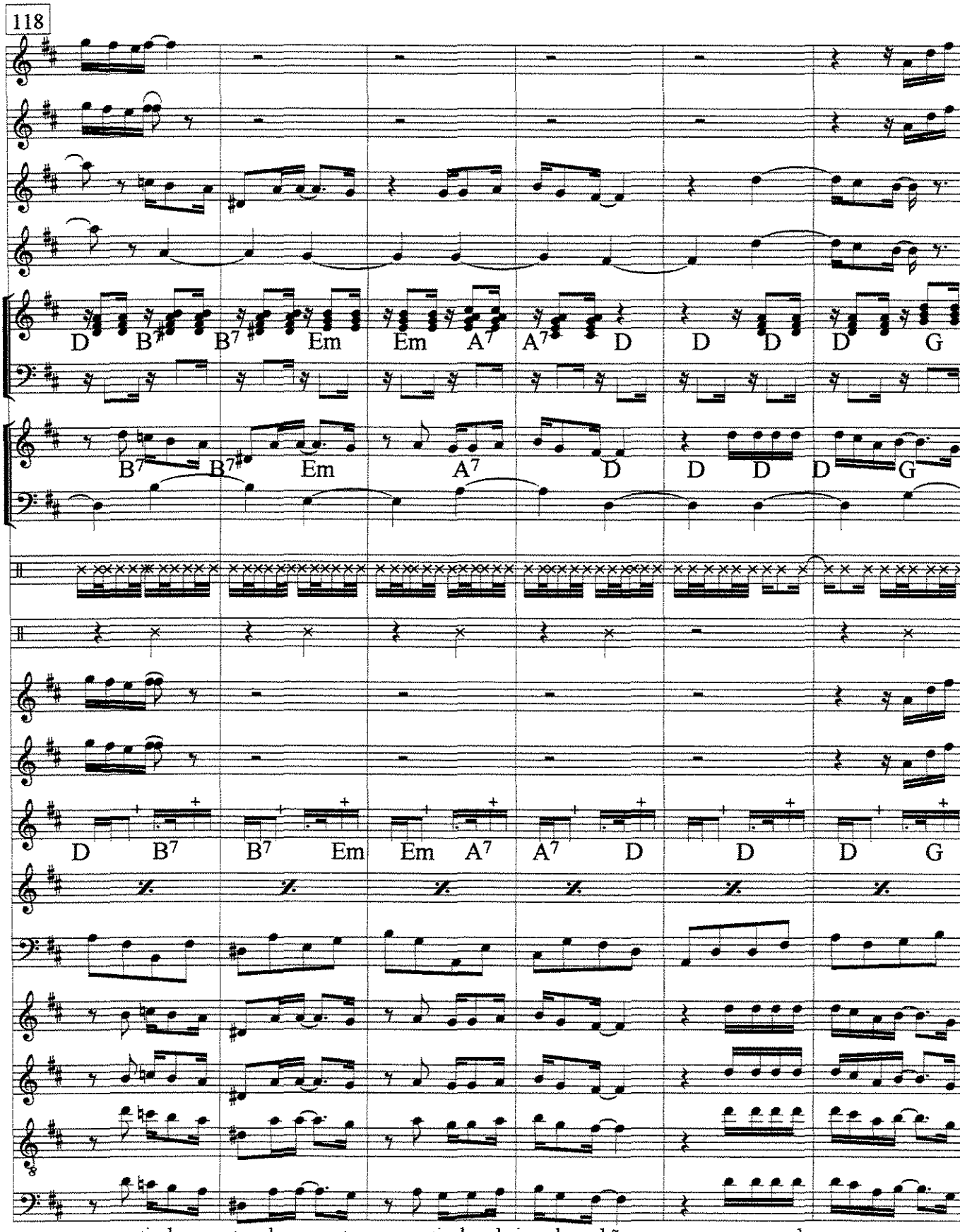

90
D G D G D G A D
D G D G D G A D
Deus que nosdê dafo guei ra ca lor humanoea fei ção quea nossapreceprimeira se jalou vora São João
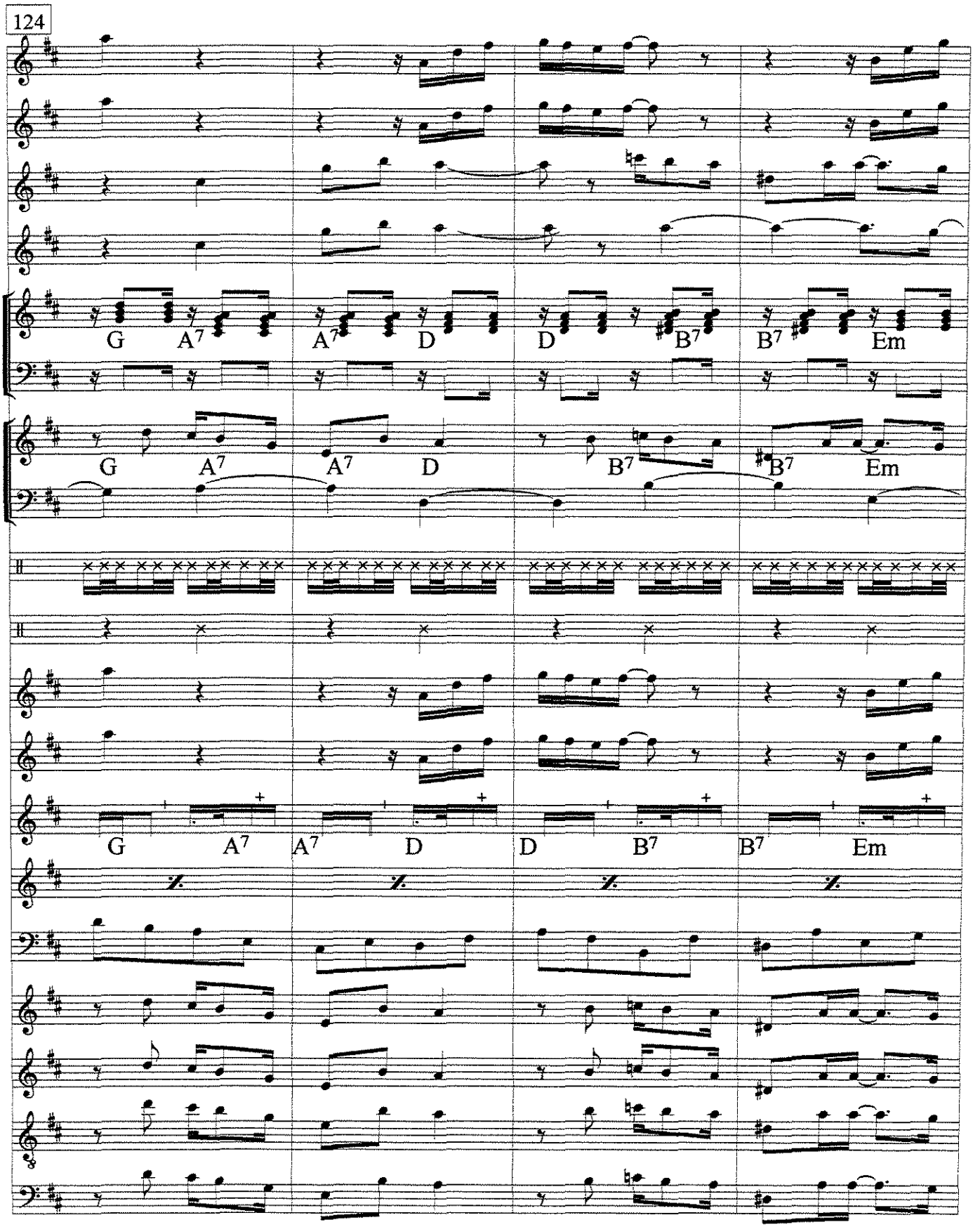

94
8va
p
D D7 D7 G G D7 D7 G G A7 A7 D
Oencantoque nos en lei a ao ver su bir o ba lão mas quea nossa al ma pran tei a
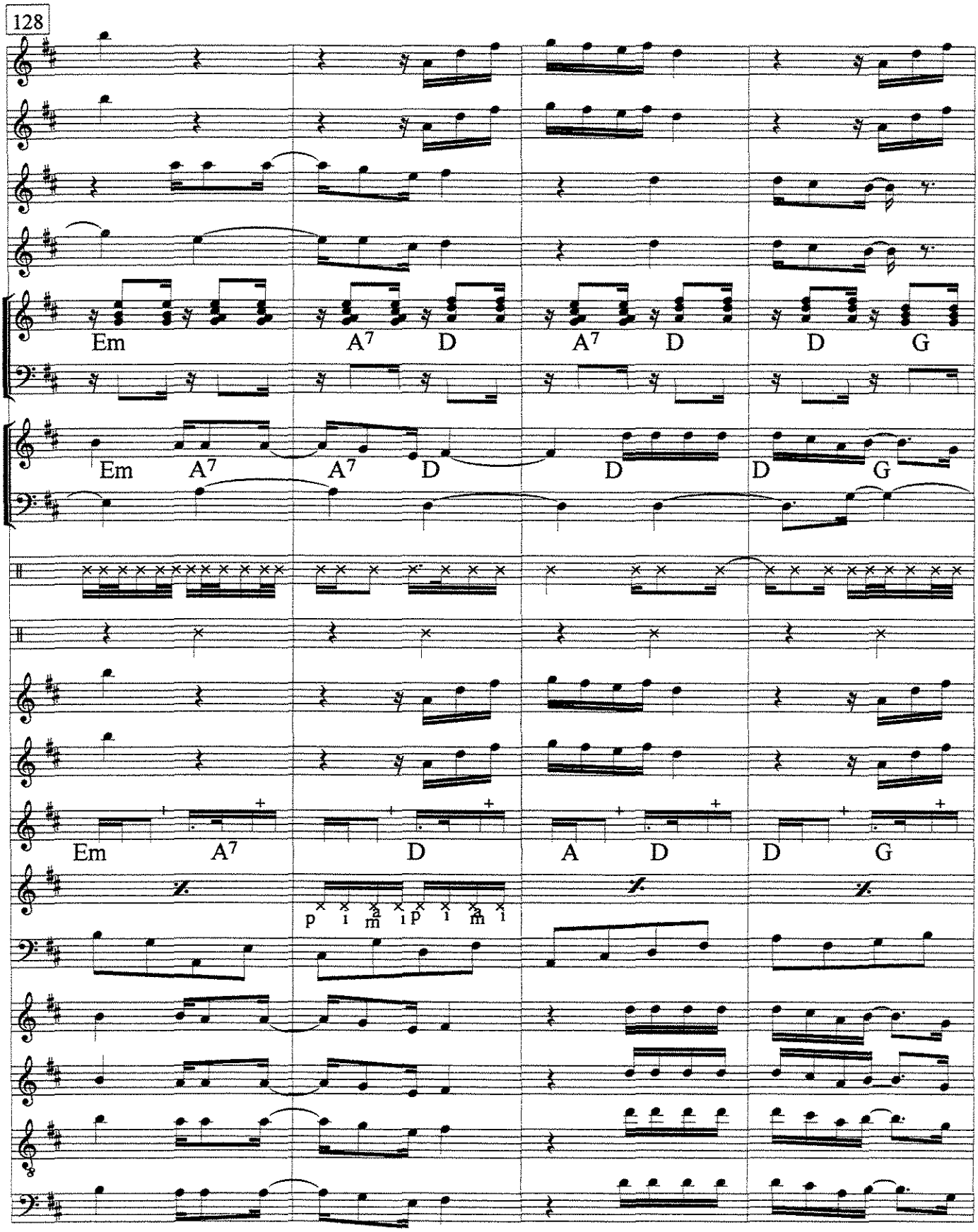

100
D7 D7 G G D7
D7 G
D A7 A7 D D D7 D7 G G D7 D7 G
vendoo tas ca do no chão vamos ro de ar a fo guei ra ne la sau dan doSãoJoão
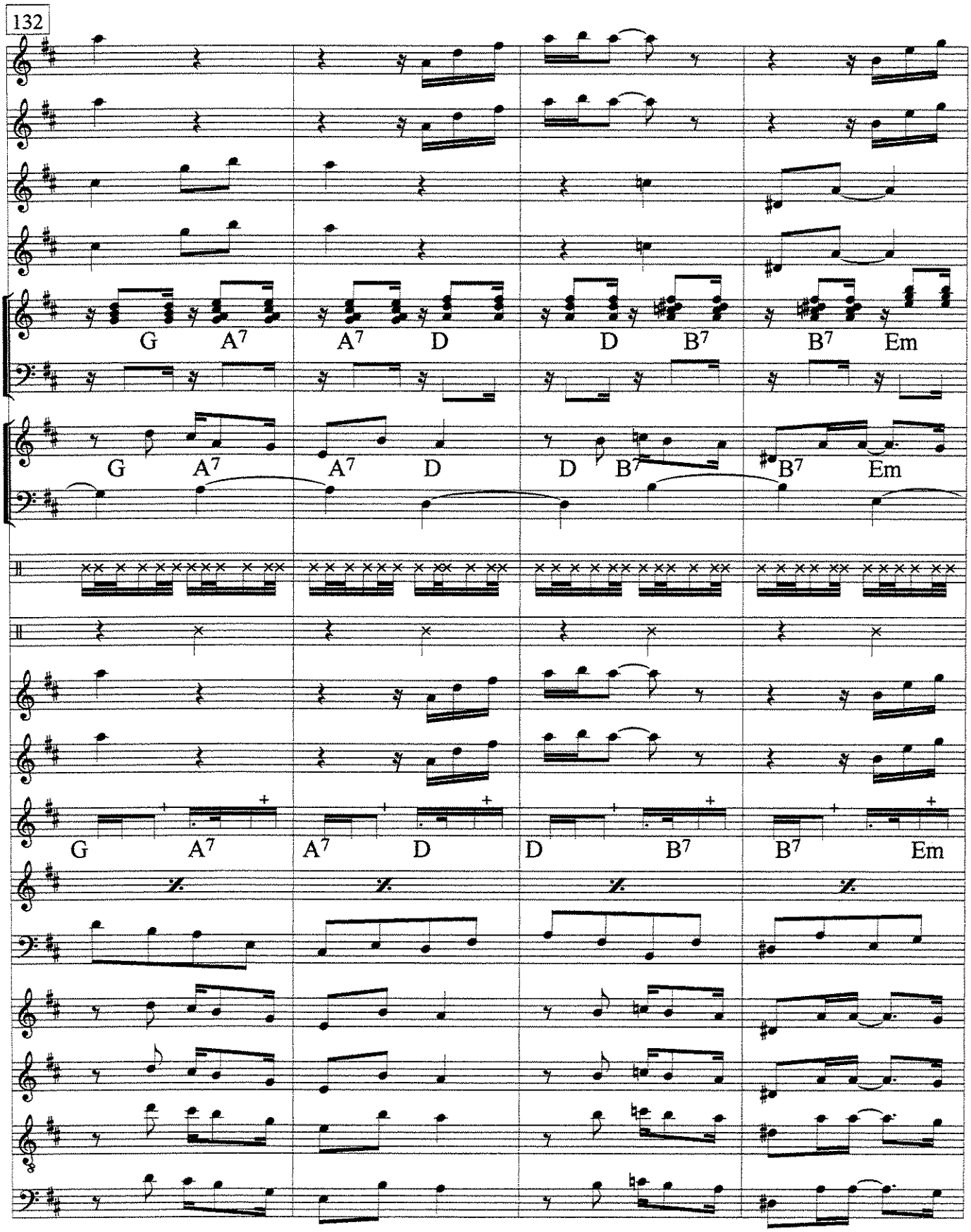

106
vamos rode ar a fo guei ra can tandoa nos sa can ção é es saa nos sa ma nei ra
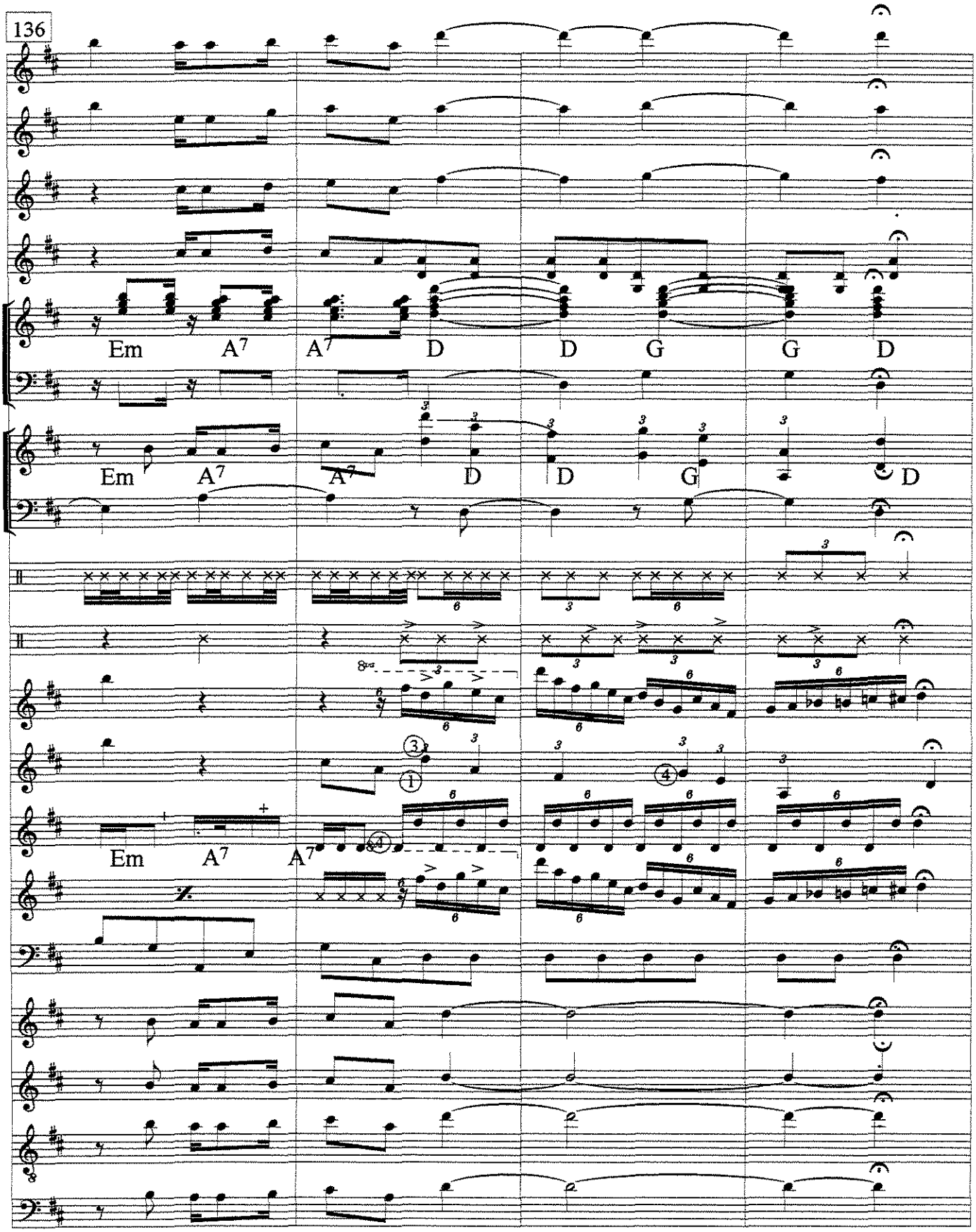

112
D D G G A7 A7 D
D G A7 D
D D G G A7 A7 D
p i a i p i a i
m m
de feste jar São Jo ão Féea le gri anuma to defesta de de vo ção
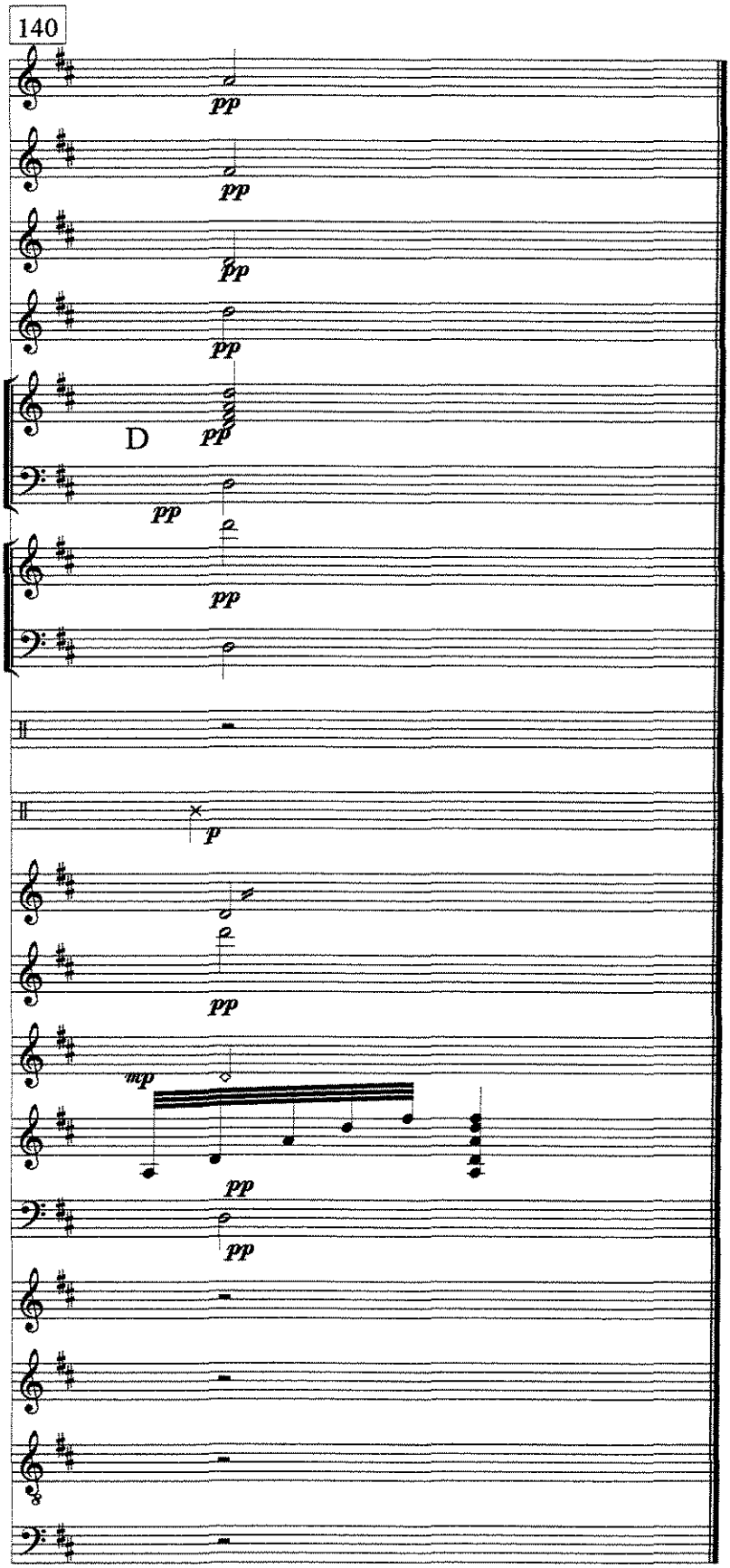

118
D B7 B7 Em Em A7 A7 D D D D G
B7 B7 Em A7 D D D D G
D B7 B7 Em Em A7 A7 D D D G
sen tindoo gos to de ma to sentindoochei ro de chão va mos rode ar.....


124
G A7 A7 D D B7 B7 Em
G A7 A7 D B7 B7 Em
G A7 A7 D D B7 B7 Em


128
Em
A7
D
A7
D
D
G
Em
A7
A7
D
D
D
G
Em
A7
D
A
D
D
G
p i m i p i m i


132
G A7 A7 D D B7 B7 Em
G A7 A7 D D B7 B7 Em
G A7 A7 D D B7 B7 Em


136
Em
A7
A7
D
D
G
G
D
Em
A7
A7
D
D
G
D
8va
Em
A7
A7


140
pp
pp
pp
pp
D
pp
pp
pp
p
pp
mp
pp
pp