

A dignidade dos vivos e dos mortos: a representação da morte nas modas de viola

Jean Carlo Faustino¹

A música caipira é um assunto simultaneamente simples e complexo. Simples porque originalmente ela foi um tipo de música que surgiu no meio rural do interior paulista e estados vizinhos, sendo uma importante expressão cultural desta população. Mas, ao mesmo tempo, o assunto é complexo quando nos colocamos o desafio de distinguir este gênero musical daquele com o qual as pessoas costumam confundi-lo: a música sertaneja. Os autores que se dedicaram ao estudo sistemático da música caipira ou da música sertaneja inevitavelmente tiveram que dedicar algumas páginas do seu trabalho a fazer esta distinção, o que foi o caso também da minha tese de doutorado na qual eu não somente realizei isso como também fiz uma revisão bibliográfica dos autores que já haviam feito antes (FAUSTINO, 2014). Por esta razão, pretendo aqui furtrar-me a revisitar este tema ressaltando apenas que a moda de viola é não somente um subgênero da chamada música caipira de origem rural como também era tido como o gênero mais “sagrado”, isto é, como o mais fiel ao público de origem camponesa em termos de estética e de conteúdo.

Mas, como já nos foi apresentado por Walter Benjamin (1994), com o avanço da modernidade, a música deixou de ter sua ligação com o sagrado e com o cotidiano de pequenas comunidades para ter um novo papel no meio urbano e industrial e da era da “reprodutibilidade técnica”. Neste novo contexto que é também o contexto histórico aqui em questão, quando o Brasil se tornou definitivamente uma país predominantemente urbano, as novas composições da moda de viola deixaram de falar somente para uma comunidade rural local. Em vez disso, elas passaram a falar, potencialmente, para toda a população de origem rural que agora estava migrando (ou havia migrado) para a cidade irmanando-os, portanto, numa grande *comunidade imaginária* como foi observado por Ivan Vilela na sua tese de doutorado (Vilela, 2011).

Este é, portanto, o recorte da minha pesquisa de doutorado e também deste artigo: as modas de viola que foram gravadas neste momento de transição do Brasil como um país predominantemente rural para um país predominantemente urbano. Não me deterei,

¹ Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Atualmente é gerente de serviços na Rede Nacional de Ensino e Pesquisa (RNP).

portanto, nos desdobramentos futuros e atuais da música caipira ou sertaneja nem falarei do importante papel que os violeiros brasileiros têm desempenhado recentemente no resgate deste tipo de música.

E o que justifica este recorte é, por um lado, a familiaridade com o assunto desenvolvida ao longo da minha pesquisa de doutorado e, por outro lado, o interesse em apresentar como que o tema da morte simultaneamente reflete este período de transformação social e nos sugere novas questões para se abordar a realidade social maior a que ele se integrava.

Dando também continuidade às reflexões da minha tese de doutorado, me ocuparei somente com as modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho que é reconhecidamente uma das duplas caipiras que mais elevaram este subgênero musical ao ponto de transformá-las em clássicos cuja divulgação é feita ainda hoje pela indústria da música e por inúmeros músicos que regravam seus sucessos.

A morte na moda

A morte não é um tema difícil de se encontrar na moda de viola, nem tampouco na música caipira em geral da qual a moda de viola faz parte. Diferentemente disto, algumas das mais famosas composições da chamada *música caipira de raiz* tem a morte como elemento central de suas narrativas. Veja-se por exemplo o caso da música *Chico Mineiro*², uma das primeiras gravações da dupla *Tonico e Tinoco*: sua narrativa está toda centrada na morte inesperada de um companheiro de profissão, que o protagonista acaba por descobrir que era seu irmão de sangue.

Outros dois exemplos neste sentido são 'O Menino da Porteira' e 'Saudade de Matão'. A primeira dessas músicas, cujo enredo acabou dando origem a um filme que, algumas décadas depois de lançado, teve um *remake*, tem uma narrativa centrada na morte acidental de uma criança que gostava de admirar a passagem da boiada pelo local onde morava até o dia em que vem a falecer devido a um estouro da mesma. Já a famosa 'Saudade de Matão' corresponde a uma valsa que tem uma poesia centrada na vontade de morrer que o personagem central continuamente sente por não ter sido feliz nesta vida.

Algo semelhante acontece também com a moda de viola. É o caso, por exemplo, da moda 'Ferreirinha' que, segundo Romildo Sant'anna (2000, p.79), foi uma das mais regravadas do século XX. Sua narrativa é também centrada na morte de um companheiro

² <http://dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/dados-artisticos>

de profissão do narrador que nos conta do trabalho árduo que teve para levar o corpo do amigo falecido do campo para a cidade na garupa do seu cavalo para, desta forma, evitar que o corpo ficasse abandonado e fosse dilacerado pelos animais selvagens.

Outra moda muito famosa – ‘Catimbau’ – tem sua narrativa centrada numa história de amor de dois jovens do meio rural cujo desenlace final lembra um pouco a *Salomé* de Oscar Wilde, visto que o personagem literalmente perde a cabeça em nome de um amor impossível.

Entretanto, apesar de recorrente, não se pode dizer também que o tema seja unânime. Para dar uma ideia do espaço que ele proporcionalmente ocupa em relação ao todo, fiz um mapeamento quantitativo das narrativas das modas da dupla em questão, na discografia da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que pode ser visualizado no gráfico a seguir:

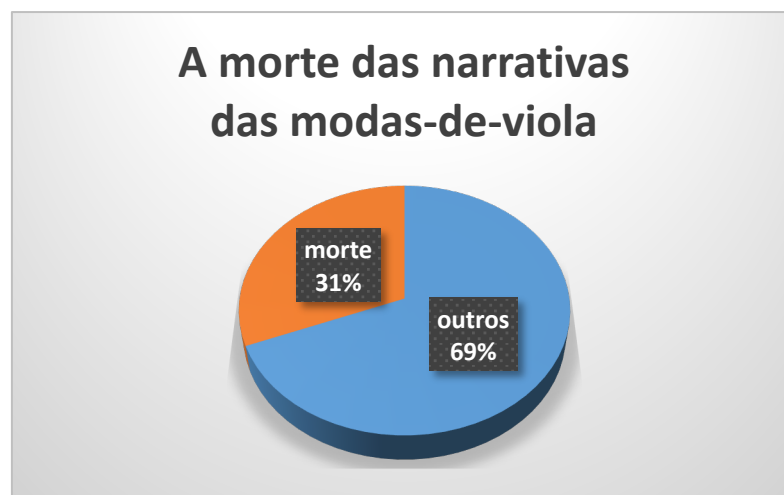


Gráfico 1: presença do tema da morte nas modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho

Como pode ser visto no gráfico 1, a morte é um tema presente em 31% do total das modas de viola da dupla Tião Carreiro e Pardinho que teve quase trinta anos de carreira entre as décadas de 1960 e 1980. Já o gráfico a seguir mostra um levantamento quantitativo complementar a este primeiro, no qual se pode ver uma certa constância do tema ao longo das décadas em questão:

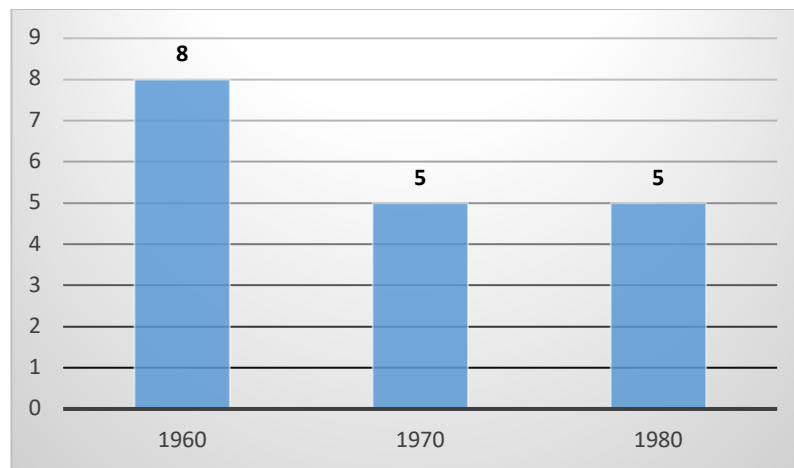


Gráfico 2: presença do tema da morte nas modas de viola da dupla Tião Carreiro e Pardinho

Como se pode ver neste gráfico, apesar da constância nas décadas de 1970 e 1980, parece haver uma presença maior do tema na década de 1960. No entanto, como não há uma diferença numérica muito discrepante entre as décadas seria prematuro afirmar, com base nesta amostra, que houve uma redução significativa no tema – algo que ecoaria a observação de Norbert Elias (2001, p. 26) de que “em épocas antigas, morrer era uma questão muito mais pública do que hoje”.

Assim, talvez o mais adequado aqui, a título de hipótese provisória, seja afirmar que a morte continuou como um tema presente nas modas de viola que foram gravadas ao longo das três décadas que corresponderam à carreira da dupla Tião Carreiro e Pardinho ainda que isto tenha representado a permanência de um aspecto residual (Willians, 1979).

Deixemos, portanto, os números um pouco de lado para introduzirmos o tema em questão a partir da letra de uma dessas modas: *Velho Peão*, composta por Teddy Vieira³ (o diretor artístico da gravadora, responsável pela criação da dupla em questão e que faleceu em 1965) e de Sulino⁴ (integrante da dupla *Sulino e Marrueiro*) e que fez parte do disco *Modas de Viola Classe A* de 1974. Sua letra diz o seguinte:

Levantei um dia cedo, sentei na cama chorando
Meu velho tempo de peão, nervoso eu fiquei lembrando
Senti uma dor no peito igual brasa me queimando
Ouvi uma voz lá fora, parece que me chamando
Eu tive um pressentimento, que a morte na voz do vento
Ali estava me rondando

Eu saí lá pro terreiro, lembrei nas glórias passadas
Me vi montado num potro correndo nas invernadas

³ <http://dicionariompb.com.br/teddy-vieira>

⁴ <http://dicionariompb.com.br/sulino-e-marrueiro>

Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha amada
Que a tempo se despediu pra derradeira morada
Tive um desgosto medonho, ao ver que tudo era um sonho
E hoje não sou mais nada

Pobre de quem nesta vida na velhice não pensou
Ao me ver velho e doente, um filho me amparou
Recebo tanta indireta da nora que não gostou
E meu netinho inocente chorando já me falou
“A mamãe já deu estrilo, diz que aqui não é asilo,
Mas eu gosto do senhor”

Neste meu rosto cansado, queimado pelo mormaço
Duas lágrimas correram, espelho do meu fracasso
É o prêmio de quem na vida não quis acertar o passo
Abri os olhos muito tarde quando eu já era um bagaço
Vejam só a situação, de quem foi o rei dos peão,
Hoje não pode com o laço

A Deus eu fiz uma prece pedindo pros companheiros
Que perdoem todas as faltas deste peão velho estradeiro
Quando eu deixar este mundo, meu pedido derradeiro,
Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro
Para ouvir de quando em quando, as boiada ali passando
E os gritos dos boiadeiros

Como se vê, a narrativa desta moda está centrada na iminente morte de um velho peão que é, por ele, pressentida física e espiritualmente. A recordação dos seus dias de glória se contrasta com um presente, marcada pela perda da dignidade provocada pela forma como a nora o trata, ou seja, com o desprezo. Embora este desprezo não tenha um motivo claro na letra da música, pode-se inferir que isto ocorra pelo simples motivo dele ser velho e pobre – qualidades que ele mesmo lamenta, enquanto narrador da sua própria condição.

Norbert Elias, no livro *A Solidão dos Moribundos*, chama a atenção para dois elementos que estão presentes na narrativa desta moda de viola. O primeiro desses elementos diz respeito à forma específica como a sociedade moderna trata seus idosos: pelo isolamento, o que na moda em questão aparece no centro da tensão narrativa já que é justamente a convivência forçada que deixa a nora indignada com o idoso. Já o segundo elemento corresponde à reflexão sobre o sentido da vida promovida pela proximidade com a morte.

O pouco que foi possível dizer sobre a natureza do sentido e, portanto, sobre o “sentido de uma vida”, pode não ser inteiramente destituído de valor para entender um problema

específico dos moribundos. A realização do sentido para um indivíduo, como vimos, está intimamente relacionada ao significado que se adquire, ao longo da vida, para as outras pessoas, seja através de sua própria pessoa, de seu comportamento ou trabalho (Elias, 2001, p. 74).

Note-se, portanto, que a questão do sentido da vida é, segundo Elias, “um problema específico dos moribundos”, ou seja, de quem se sente próximo da morte como o narrador da moda de viola em questão que diz: “Eu tive um pressentimento, que a morte na voz do vento, ali, estava me rondando”.

Curiosamente, parece que seguindo o roteiro traçado por Elias, o narrador da moda começa a procurar a realização do sentido da sua vida na relação que ele teve, ao longo da vida, com outras pessoas através do seu comportamento. E o caminho que ele encontra para esta reflexão e, conseqüentemente, para o significado da sua vida está nas lembranças do seu trabalho. Um trabalho, diga-se de passagem, duro e difícil como era a dos peões que faziam o transporte de boiada em cima dos seus cavalos. Ao lembrar dos seus velhos companheiros de profissão, ele anseia unir-se com eles num outro plano onde espera encontrar também perdão para os erros que cometeu em vida. E, seguindo a tradição dos boiadeiros destaca por Euclides da Cunha no livro *Os Sertões*, este velho boiadeiro deseja também ser enterrado ao pé da estrada para unir-se, num plano metafísico, aos outros boiadeiros ainda vive que ele sabe, pela força da tradição, que farão uma prece ou sinal de reconhecimento do seu valor: “E o vaqueiro que segue arrebatadamente, estaca, prestes, o cavalo, antes o humilde monumento - uma cruz sobre pedras arrumadas – e, a cabeça descoberta, passa vagaroso, rezando pela salvação de quem ele nunca viu talvez, talvez de um inimigo” (Cunha, 2000, p. 120).

Esta última particularidade é também muito interessante, do ponto de vista sociológica, porque ela encontra eco na teoria de processos de Elias. Sabe-se que grande parte desta teoria foi expressa na obra *O Processo Civilizador* (Elias, 1994). Na *Solidão dos Moribundos*, no entanto, o autor resgata este mesmo princípio teórico para dizer que o sentido da vida nunca pode ser procurado individualmente:

Mas o conceito de sentido não pode ser compreendido por referência a um ser humano isolado ou a um universal derivado dele. O que chamamos de “sentido” é constituído por pessoas em grupos mutuamente dependentes de uma forma ou de outra, e que podem comunicar-se entre si. O “sentido” é uma categoria social; o sujeito que lhe corresponde é uma pluralidade de pessoas interconectadas (Elias, 2001, p. 63).

Veja-se, portanto, que mais uma vez Norbert Elias está a nos lembrar da interconexão

e interdependência que temos um dos outros neste mundo e na vida. Não podemos, portanto, ver a realidade de maneira estanque como unidades independentes e isto se aplicava muito bem ao destino dos camponeses brasileiros que no período histórico estavam tendo suas vidas transformadas por mudanças que aconteciam ou eram promovidas na cidade e até num plano internacional pelo desenvolvimento da chamada modernidade trazendo consigo o desenraizamento, o desencantamento e o imperativo de uma racionalidade própria diametralmente oposto à da natureza e a do meio rural que o camponês havia se criado.

Walter Benjamin (1994, p. 200-201) dizia também que o advento da modernidade trazia consigo também a morte da arte de narrar retirando assim a sabedoria do cotidiano. A moda de viola, constituída essencialmente por narrativas, pode ser lida como um espaço de resistência desta sabedoria cuja apreensão, como se vê pelo exemplo desta moda de viola, ajudava o camponês em muitas coisas na vida prática – a começar, pela própria reflexão do sentido e significado dela.

No restante deste texto não haverá mais espaço para nos aprofundarmos na análise das narrativas dessas modas de viola devido à limitação do espaço deste artigo e também ao fato de que são muitas histórias e temas diferentes. Procurei, no entanto, apresentar um panorama geral com a expectativa de compreender a estrutura geral com o intuito de viabilizar, quem sabe, um retorno futuro e mais detalhado a essas interessantes relíquias da sabedoria forjada em meio a um árduo processo de educação e aprendizado para a modernidade.

O Sacrifício Involuntário

Velho Peão, como vimos, é uma moda de viola que ajuda a pensar à ascensão da modernidade junto à população de origem camponesa do estado de São Paulo. O mesmo acontece com outras inúmeras modas de viola que ajudam a reescrever o que, com base na teoria historiográfica de Walter Benjamin (1994), foi chamado da *história dos vencidos*, ou seja, uma história diferente da oficial – normalmente escrita pelos vencedores. Esta foi, inclusive, a proposta da minha tese de doutorado que se propôs a revisitar o êxodo rural com base nas narrativas das modas de viola do período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980.

Porém, para que esta hipótese pudesse ser exercitada se fazia necessário apresentar também os trabalhos sociológicos que se já se dispuseram a escreveram esta história dos vencidos utilizando-se de outras fontes documentais. Depois de realizar este levantamento, as narrativas das modas foram contrapostas a esta história procurando então destacar não

só as semelhanças como também os novos aspectos revelados pela perspectiva artística e poética dessas músicas.

De modo semelhante, passarei aqui a apresentar um resumo desta história dos camponeses paulistas desta época para, em seguida, voltar às modas de viola que se ocuparam com o tema da morte para então explicar quais as semelhanças desta história com as narrativas das modas de viola e no que elas acrescentam à compreensão da realidade social.

O êxodo rural no Brasília em geral e no estado de São Paulo em particular foi um fenômeno que se adensou, num primeiro momento, a partir de uma política pública que foi criada ironicamente para tentar reduzi-lo. Quem nos conta esta história é Verena Stolcke (1986) no livro *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1950/1980)*. Diz a autora que o governo Getúlio Vargas, no início da década de 1950, estava preocupado com a possibilidade da falta de alimentos, devido ao êxodo rural (Stolcke, 1986, p.138-139).

Para resolver o problema, o governo tomou medidas no sentido de aumentar a produtividade no campo, a partir de uma agricultura baseada na industrialização e em grandes propriedades. O que o governo, no entanto, não levou em conta foi que o êxodo rural estava sendo tomado como causa do problema enquanto ele, na verdade, efeito de outra causa. Ironicamente, sua causa correspondia a uma alteração na estrutura produtiva do campo orientando-a para um mercado exportador. Assim, ao investir naquilo que era a causa do êxodo, a política pública só fez ele aumentar ainda mais.

O que os formuladores de política não entenderam, segundo José Graziano da Silva (1981), foi que as dificuldades da posse da terra era a *causa da causa*, ou seja, aquilo cujo efeito era a implantação da agricultura agroexportadora que, por sua vez, gerava o êxodo e que então trazia o potencial da falta de alimentos que o governo detectou como problema a ser tratado.

Um retrato bem fiel das mudanças no campo provocadas não somente pela política do governo Vargas, mas por políticas anteriores que valorizaram a agricultura agroexportadora pode ser visto na famosa tese de doutorado de Antonio Candido (1977) conhecida, na sua forma em livro, como *Parceiros do Rio Bonito*. Como se sabe, a pesquisa de campo de Candido foi realizada na década de 1950 sendo publicada, em livro, somente na década seguinte.

Neste trabalho de Candido, vemos, por um lado, uma comunidade rural sofrendo uma priorização dos meios de vida devido à transformação da produção agrícola que deixava então de ter uma função de subsistência para se converter em mercadoria vinculada

a uma estrutura agroexportadora; e, por outro lado, vemos também o desaparecimento de expressões artísticas e musicais que, como já foi destacado por um autor contemporâneo de Candido, era justamente o que ajudava a conferir tanto a sociabilidade quanto na agregação da comunidade local (Martins, 1975).

Mas, no período em que o livro de Antônio Candido foi publicado, no início da década de 60 ainda havia alguma esperança de mudanças políticas que ajudassem na permanência do camponês no meio rural através da reforma agrária que era ventilada pelo governo João Goulart, conforme pode ser notado na introdução que o autor fez para a versão em livro da sua tese de doutorado (Candido, 1977, p.9). Uma esperança que, como se sabe, foi sepultada pelo governo militar que lhe sucedeu.

Porém, antes mesmo da ascensão do regime militar de 1964, o governo João Goulart tomou uma medida que apesar de ter sido criada para levar, para o trabalhador rural, os benefícios do trabalhador urbano acabou gerando um medo nos proprietários rurais fazendo com que estes expulsassem, por assim dizer, os camponeses do meio rural. Uma história que pode ser conferida no trabalho de vários autores que escreveram sobre o fim do regime do *colonato* no interior de São Paulo como, por exemplo, Ângela Cristina Ribeiro Caíres (2008) ou Maria Aparecida de Moraes Silva (1999).

Neste novo contexto, já na década de 1980, o camponês em São Paulo voltaria para o campo somente para trabalhar durante o dia em regimes ocasionais como o plantio e a colheita trocando seu tempo por dinheiro, ou seja, num regime já totalmente capitalista de produção no qual ele passou a ser chamado de *boia-fria* em referência à comida sempre fria que ele passou a levar e a comer para o campo (Silva, 1981).

Ao longo deste período, os músicos que antigamente ajudavam os camponeses na mediação com a realidade social de suas pequenas comunidades rurais, agora encontravam um novo papel: o de fazer a mediação com uma realidade que simbolicamente representava um estilo de vida que havia sido morto, atropelado pelas rodas do progresso a exemplo do *carro de Jagrená* (Marx, 2013, p. 443) da modernidade.

É neste contexto, portanto, que as narrativas de morte da música caipira em geral e da moda de viola em particular vão procurar dar algum sentido e significado para as vidas que se perderam em nome do progresso e da modernidade. E é isto que veremos a seguir, no próximo tópico deste artigo.

A Dignidade dos Mortos

Vimos, no tópico anterior, que a sociedade paulista, do período histórico em questão,

era uma sociedade em transformação. E isto acontecia não somente devido ao desenvolvimento e expansão da agricultura voltada para o mercado externo como também às consequências desta mudança. E como foi destacado por Raymond Williams (1979), um período de transformação social compreende três aspectos diferentes: o *residual*, o *dominante* e o *emergente*. Neste contexto, durante a transição, a nova estrutura social convive e dialoga com os elementos da estrutura anterior formando algo novo algo novo que corresponde ao *aspecto emergente*.

Assim é que, na moda Velho Peão que vimos aqui, o aspecto residual é representado pelo personagem de um velho peão boiadeiro que tem seu lugar social solapado por uma nova estrutura produtiva que exige a aceleração do transporte de boiada que passaria a ser realizado por caminhões em estradas específicas. E contra este aspecto dominante da nova estrutura social, o peão não tinha condições de lutar embora lhe fosse reservado um espaço marginal até que a mudança se desse por completo. Por isso então que o personagem da narrativa é não somente velho e doente como também hóspede numa condição precária que não lhe pertence. Sob este prisma, a narrativa da moda Velho Peão não é a tragédia de um único personagem ou de uma categoria profissional, mas de tudo o que ele representa em termos de uma estrutura social que estava sendo esmagada por uma nova.

No seu último suspiro, porém, o protagonista dá uma contribuição dialógica para a constituição do algo novo que Raymond Williams chamou de *aspecto emergente* e que poderíamos traduzir aqui em dois elementos essenciais: um primeiro que diz respeito à própria busca de sentido a partir do destino de uma geração em comum; e um segundo que corresponde à educação do camponês para se viver no sistema capitalista. E esta educação, como foi destacado por Weber, não corresponde a um elemento acessório. Pelo contrário, ela corresponde à constituição de um espírito específico sem o qual o capitalismo não consegue desenvolver (Weber, 2001). Uma educação que o protagonista ensina ao ouvinte através de uma espécie de “moral da história” quando ele culpa a si mesmo pelo presente indigno já que não soube poupar para a velhice julgando, erroneamente, que talvez sempre teria a mesma força para trabalhar e conseguir dinheiro.

Assim, o que o velho peão estava ensinando a nós e a seus ouvintes da época, no seu último suspiro, era que ganhar dinheiro e fazer uma poupança com seu excedente era algo fundamental para se preservar a dignidade - um conceito bastante caro e importante a toda à humanidade. Este é, portanto, o significado da morte na narrativa da moda Velho Peão. Sob este mesmo prisma da perspectiva metodológica de Raymond Williams, outras modas de viola que tem a morte em suas narrativas seguem o mesmo modelo com mensagens diferentes resultantes de outras ênfases dialógicas entre *aspectos residuais* e *dominantes*.

Veja-se, por exemplo, o caso da moda *Bandeirante Fernão* cuja estrutura narrativa relativamente simples lista um número expressivo de pessoas que idealmente compuseram a bandeira de Fernão Dias – além da indicação de vários lugares por onde ela passou em direção ao sertão brasileiro. A busca do líder da bandeira era pelas pedras preciosas e uma riqueza decorrente que ele nunca chegou a encontrar morrendo em estado febril no meio da selva. Se a narrativa da moda tivesse parado neste ponto, poderíamos dizer que sua morte foi em vão. No entanto, não foi isto que aconteceu. Após a morte do personagem, o narrador continua, numa espécie de arremate final, dizendo que desta busca sem sucesso de Fernão Dias surgiu o ímpeto e desbravador de novas fronteiras que estaria na raiz do espírito empreendedor que São Paulo e, conseqüentemente, os paulistas teriam recebido como herança cultural desde muito tempo – o que explicaria, portanto, o motivo pelo qual o estado de São Paulo era a “locomotiva da nação” na época, isto é, o estado onde o capitalismo mais havia se desenvolvido no país (Arruda, 2001). Um pensamento que obviamente servia à hegemonia do pensamento da elite paulista da época.

Voltando à perspectiva metodológica de Raymond Williams, tem-se, portanto, que o a bandeira do bandeirante Fernão era o aspecto residual enquanto que a busca por riqueza correspondia ao aspecto determinante. Quanto ao aspecto emergente, este surgia como resultando do diálogo dos dois anteriores correspondendo novamente à educação para o capitalismo a partir da criação de um espírito específico e tão caro para a teoria econômica de Weber (2001).

Inúmeras combinações desses três aspectos podem ser encontradas nas outras 16 modas de viola gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardiniho que têm a morte como elemento central de suas narrativas. Mas, diferentemente do que se poderia pensar, a morte nessas narrativas não representa apenas a morte da estrutura social anterior. Embora exista também este significado, as vezes a morte surge como um elemento para se pensar o significado e o sentido da vida que, numa perspectiva coletiva, pode representar um elemento importante para a constituição do algo novo que estava surgindo, naquele momento, como foi visto até aqui nas modas Velho Peão e Bandeirante Fernão.

Como não existe aqui espaço para analisar as 16 modas de viola em questão, optei por fazer uma tabela (1) contendo o nome de todas essas músicas acompanhado da indicação do personagem central da narrativa sobre quem recai a morte. Com isto, espero propiciar uma visão geral do alcance do tema criando, ao mesmo tempo, condições para que o assunto possa ser revisitado num futuro próximo.

Título da moda de viola personagens

1	Viola vermelha	violeiro
2	Retrato do Boi Soberano	boi
3	Irmão do Ferreirinha	boiadeiro
4	Companheiro do Ferreirinha	boiadeiro
5	Ferreirinha	boiadeiro
6	Arreio de Prata	boiadeiro
7	A Morte do Carreiro	carreiro
8	Bandeirante Fernão	outros
9	Rio Preto de Luto	outros
10	Travessia do Araguaia	boi
11	Velho Peão	boiadeiro
12	Catimbau	boiadeiro
13	Milagre da Vela	outros
14	Herói sem medalha	boi
15	Última viagem	violeiro
16	Preto Fugido	outros
17	Preto Inocente	outros
18	Cabelos cor de prata	violeiro

Tabela 1: distribuição dos personagens nas modas que tratam da morte

Como pode ser visto nesta tabela (1), a maioria dos personagens centrais das narrativas dessas modas de viola são representantes de uma estrutura social anterior à moderna e vinculados, portanto, à cultura caipira em São Paulo. São elas:

a) violeiros: um dos músicos mais tradicionais da cultura caipira que não somente tocava a viola caipira como também fazia composições, como as modas de viola, que eram uma mediação com a realidade social;

b) boiadeiros: eram os peões responsáveis pelo transporte tradicional de boiadas, realizada na forma de condução de rebanhos com a ajuda de cavalos e mulas;

c) boi: como já foi observada por Romildo Sant'anna (2000) em relação à música em geral e por mim em relação à moda de viola em particular (Faustino, 2009), muitas vezes o boi era uma representação simbólica do próprio boiadeiro ou mesmo do camponês;

d) carreiro: era a pessoa responsável por tocar os tradicionais *carros de boi* e que tinha este nome justamente por serem puxados por bois de forma vagarosa, porém, efetiva dada as condições de estradas de terra acidentadas no meio rural.

e) outros: inclui, nesta categoria, os personagens que não cabiam nas classificações

anteriores, mas que em sua maioria representavam pessoas legadas, pelo contexto, ao meio rural como era o caso da moça que aparece tanto na moda *Preto Fugido* quanto em *Preto Inocente*. Além disso, faz parte desta classificação o personagem Fernão Dias da moda *Bandeirante Fernão*, mencionado a pouco.

Dessas 18 modas, as únicas com personagens que enfrentam a morte e que não fazem parte conceitualmente e contextualmente do meio rural são aquelas das modas *Rio Preto de Luto* e *Milagre da Vela*. Por esta razão, essas duas modas merecem algumas considerações finais antes de encerrar a presente reflexão.

Considerações Finais

Como foi mencionado no tópico anterior, as únicas modas de viola da dupla em questão, cujos personagens não pertencem conceitualmente ou contextualmente ao meio rural são: *Rio Preto de Luto* e *Milagre da Vela*. Consequentemente, na perspectiva metodológica de Raymond Williams, surge a seguinte pergunta: onde, portanto, encontra-se o aspecto residual dessas duas narrativas?

Na moda *Milagre da Vela*, o aspecto residual corresponde à prática de ascender velas em memória a uma pessoa falecida. Prática tradicional do catolicismo, ela não representa, portanto, a nova estrutura social em ascensão. Já o aspecto dominante nesta narrativa diz respeito à luz elétrica, cuja existência a mãe usa como argumento para questionar a atitude dos seus filhos pequenos de ascender vela. Ela pergunta por que eles estão ascendendo vela, se tinham luz elétrica na casa desconsiderando, assim, o elemento religioso do hábito.

Já o aspecto emergente surge justamente da intervenção que o marido falecido faz, alertando a viúva do perigo através de um sonho para que ela se levante e vá salvar os filhos de um incêndio que estava no começo. Esta intervenção do falecido, na vida concreta e prática da família, ecoa outro cuidado que a letra da música menciona de forma explícita: a herança, em dinheiro, que o falecido marido havia deixado para a família evitando assim uma eventual situação indigna como, por exemplo, a do protagonista da música *Velho Peão* aqui mencionado. Novamente, o que se vê aqui enquanto "moral da história" é o ensinamento de fundo econômica sobre a importância de se ganhar dinheiro e fazer poupança para um futuro imprevisto.

Já na moda *Rio Preto de Luto*, o aspecto residual é bem mais difícil de localizar porque sua narrativa se compõe basicamente da enumeração de pessoas que deram nome às avenidas e ruas desta cidade do interior paulista e que, segundo o narrador, tinham em comum a luta pelo progresso. O aspecto residual aqui talvez diga respeito a um tempo onde

as pessoas eram reconhecidas pelo nome, ou seja, pelo seu valor pessoal e não como mais um número ou membro de uma massa que, no contexto desta narrativa, diz respeito à figura impessoal de uma cidade cujo imperativo representante do aspecto dominante era o progresso pelo qual todos pareciam se sacrificar.

Curiosamente, dentro do contexto desta narrativa, o algo novo, ou seja, o aspecto emergente que surge da relação dialógica dos aspectos residuais com o dominante diz respeito a uma força contrária à realização do progresso ou, para ser mais específico, que talvez seja justamente constitutivo deste progresso. Um progresso que na analogia feita por Marx (2013, p.443) corresponde a uma espécie de rito religioso que é nomeado como carro de Jagrená. Sob as rodas deste carro em movimento, os religiosos se jogavam sacrificando-se por uma fé que, no caso análogo da modernidade, trazia a promessa de dias melhores – aliás, de progresso.

Obras citadas

Arruda, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru (SP): EDUSC, 2001.

Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras Escolhidas; v.1).

Benjamin, Walter. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. – (Obras Escolhidas; v.2)

Caíres, Ângela Cristina Ribeiro. O colonato na usina Tamoio. In Neves, Delma Pessanha; Silva, Maria Aparecida de Moraes. *Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil: formas tuteladas de condição camponesa*, vol. 1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2008, p. 163-184. (História social do campesinato brasileiro).

Candido, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 4.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1977.

Cunha, Euclides. *Os sertões: campanha de Canudos*. 39ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

Durhan, Eunice. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Elias, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

Elias, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, v I.

Faustino, Jean Carlo. A moda de viola enquanto literatura: a quintessência da sabedoria caipira. In: Souza, Marly Gondim Cavalcanti; Silva, Agnaldo Rodrigues da (org.). *Diálogo entre literatura e outras artes*. Cáceres, MT: Ed. UNEMAT, 2014. p. 121-136.

Faustino, Jean Carlo. A moda de viola enquanto literatura. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org.). *Escritos culturais: literatura, arte e movimento*. Cáceres: Ed. UNEMAT; Editora de Liz, 2011. p. 153-170.

Faustino, Jean Carlo. (2009). O Caipira, o boi e a viola: representação e superação simbólica do caipira diante do êxodo rural em São Paulo. 2009. *Cadernos CERU*, 20(2), 115-131. 2009. <https://doi.org/10.1590/S1413-45192009000200008>

Faustino, Jean Carlo. O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade. 2014. 196p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia. Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos (SP), 2014.

Giddens, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

Gonzales, Elbio N.; Bastos, Maria Ines. O trabalhador volante na agricultura brasileira. In: Pinsky, Jaime (org.) *Capital e trabalho no campo*. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 25-47. (Coleção estudos brasileiros, 7)

Ianni, Octávio. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: Valle, Edênio; Queiróz, José J. (Orgs.) *A cultura do povo*. 4. ed. São Paulo: EDUC, 1988.

Martins, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos Humilhados. In: _____. *Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975. p. 103-161.

Marx, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

Ortiz, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: editora Brasiliense, 1985.

Sant'anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

Silva, José Graziano da. *Progresso técnico e relações de trabalho na agricultura*. São Paulo: Editora Hucitec, 1981.

Silva, Maria Aparecida de Moraes. *Errantes do fim do século*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

Stolcke, Verena. *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)*. Tradução de Denise Bottmann e João R. Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

Vilela, Ivan. Cantando a própria história. 2011. 195p. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Departamento de Psicologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Weber, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

Faustino, Jean Carlo. A dignidade dos vivos e dos mortos: a representação da morte nas modas de viola

Weber, Max. *História geral da economia*. Tradução de Calógeras A. Pajuaba. São Paulo: Mestre Jou, 1968. p. 308-322.

Williams, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

Willems, Emilio. *Cunha: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*. São Paulo: Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, 1947.