

## **A Série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola**

---

Jean Carlo Faustino  
*King's College London*

Rafael Marin da Silva Garcia  
*PPGMUS - Escola de Música / Universidade Federal de Minas Gerais*

**Resumo:** O objetivo deste artigo é o de realizar uma análise da forma musical das primeiras modas-de-viola da história do disco no Brasil: aquelas gravadas pela Columbia sob o selo Cornélio Pires nos anos 1929 e 1930. A análise será feita com base num modelo estrutural que separa as partes geralmente presentes em uma moda-de-viola, aqui denominada de partes fixas, daquelas circunstanciais, mais flexíveis na estrutura das modas-de-viola e, conseqüentemente, sujeitas aos estilos dos compositores e aqui denominada de partes móveis ou opcionais. O conteúdo do presente artigo corresponde, portanto, a um exercício de análise das modas-de-viola da série Cornélio Pires com base neste modelo teórico gerando, de um lado, a compreensão das particularidades dessas modas-de-viola e, de outro, uma revisão crítica deste modelo teórico.

**Palavras-chave:** Forma musical, Teoria musical, Moda-de-viola, Música caipira. Cornélio Pires.

---

### **Cornélio Pires Label: analysis of musical form of its modas-de-viola**

**Abstract:** The purpose of this article is to carry out an analysis of the musical form of the first modas-de-viola of the history in Brazil: those recorded by Columbia Records under the label Cornélio Pires in the years 1929 and 1930. The analysis will be based on a structural model that separates the parties usually always present in a moda-de-viola (the fixed parts) those circumstantial of this genre music and, consequently, resulting of the intentions and styles of composers (the optional parts). Therefore, the content of this article corresponds to a screening of analysis with modas-de-viola based on this theoretical model generating, on the one hand, understanding the particularities of these songs and, on the other hand, a critical review of this theoretical model in question.

**Keywords:** Musical Form. Moda-de-viola. Theory. Música caipira. Cornélio Pires.

## Introdução

Este artigo faz parte de uma reflexão mais ampla sobre os aspectos “universais” das modas-de-viola. Uma reflexão que originalmente dizia respeito ao conteúdo propriamente literário das narrativas deste gênero musical e que, com o desdobramento da pesquisa, acabou convergindo para a questão das convenções ou padrões musicais presentes em seu processo de composição, o que levou à seguinte questão: o que haveria de “universal” no processo de composição das modas-de-viola? Quais seriam as convenções composicionais existentes no que diz respeito à estrutura e à forma deste gênero musical?

Nosso interesse conjectural na busca pelas convenções existentes no processo de composição das modas-de-viola se deu devido à observância de que aparentemente tais convenções existem também em gêneros musicais de outras culturas – a exemplo da música denominada erudita –, o que pressupõe que todo processo de composição é calcado em um material musical “limitado” culturalmente e, mais do que isso, fornecido por pares que entre si compartilham de determinados aspectos sonoros e/ou musicais de sua própria cultura, sejam eles melódicos, ritmos, harmônicos, formais, estruturais etc. Ainda que o “desenvolvimento” de um gênero musical implique justamente na

quebra ou superação dessas convenções e regras de composição, um compositor de *blues*, *jazz*, *flamenco*, *tango*, etc., sabe que precisa seguir ao menos uma parte essencial das convenções de cada gênero se quiser que sua composição seja reconhecida e aceita pelo público como parte integrante daquele universo cultural.

Da mesma forma, acreditamos que um compositor de modas-de-viola, seja no início do século passado ou atualmente, ao compor uma nova música sabe que deve se “submeter” às convenções específicas deste gênero musical. No que diz respeito à temática, o compositor tem conhecimento, por exemplo, de que na letra da moda-de-viola geralmente se desenvolve uma narrativa de um fato ligado à realidade do camponês ou do boiadeiro. Da mesma forma, o compositor tem conhecimento de que o enredo da moda-de-viola deve essencialmente contar uma história, não podendo se restringir à simples enunciação de sentimentos ou impressões como as que são enunciadas em uma Toada ou em uma Guarânia, por exemplo. Também a exposição da narrativa deve ser feita, a princípio, a partir de estrofes de mesmo tamanho, com uso de rimas e um desenho melódico que se repete ao longo de todas as estrofes da moda-de-viola e que geralmente não usa refrão. E se quiser quebrar a cadência e a métrica dessas estrofes, o

compositor sabe que existem recursos específicos para isto, como o *levante* (que chama a atenção do ouvinte para a história a ser contada), o *baixão* (que prepara o ouvinte para o desfecho da narrativa) e a *declamação* (que suspende por um instante o canto para inserir uma fala do personagem ou do narrador).

O compositor sabe também que o canto, bem como a narrativa, se constitui como parte essencial de uma moda-de-viola, e que todos os demais elementos lhes são subservientes, inclusive o próprio tempo da música, que se torna refém da grande quantidade de suspensões melódicas (que nas transcrições podem ser observadas pelo grande número de *fermatas* em algumas músicas), permitindo que o violeiro cantador imprima ênfase ou dramaticidade para determinado ponto da narrativa. Também é de conhecimento dos intérpretes de modas-de-viola a não utilização de outros instrumentos para acompanhamento senão da viola caipira, que inclusive adjetiva o nome deste gênero musical. Da mesma forma o violeiro da dupla que irá interpretar uma moda-de-viola sabe que a viola deve acompanhar o canto com um *ponteado* que geralmente repete a melodia cantada, embora este acompanhamento possa ser suspenso, resumindo-se a um canto à *capela*. Da mesma forma é compartilhado pelos violeiros cantadores o fato de que uma moda-de-viola não se canta só, sendo preciso um companheiro, e

não mais do que um, que geralmente canta a mesma melodia em um intervalo que tradicionalmente é de terças ou sextas paralelas em relação à voz principal, havendo, no entanto, espaços para pequenas variações ao longo da cantoria.

Também é de conhecimento do violeiro cantador que ele pode enfeitar a introdução de uma moda-de-viola com um *recortado* de viola, caracterizado por uma forma harmônica e ritmada de tocar a viola ou por um solo de viola tradicionalmente chamado de *ponteado*. Da mesma forma sabe o violeiro cantador que a convenção é que este *ponteado* aconteça, a princípio, no início e não no meio ou no fim do canto, uma vez que o espaço entre as estrofes cantadas geralmente é reservado para outra parte instrumental, que deve ser breve e não ponteada, composta de um conjunto específico de acordes chamado *recortado*. O *recortado*, por sua vez, também deve vir antes de cada estrofe a ser cantada e ao final da última, conferindo assim unidade estética à moda-de-viola.

É preciso ainda esclarecer que esta dimensão do processo composicional diz respeito à parte técnica-instrumental de uma moda-de-viola, ou seja, à estrutura musical propriamente dita. No entanto, há ainda o aspecto criativo no que diz respeito à forma textual, ou seja, à escolha de palavras que rimem sem, no entanto, prejudicar a compreensão e a cadência da história que é narrada, de forma que faça sentido para o ouvinte. O

que procuramos sustentar aqui é que todo este conhecimento faz parte de um repertório de convenções que os modistas e os violeiros cantadores adquirem geralmente de modo bastante “informal”, no sentido de que não existe uma escola institucionalizada para seu ensino, mas o apreendem no melhor estilo *mestre-aprendiz*, ou de forma autodidata a partir da convivência com obras já consagradas do cancionero caipira. Assim, é justamente esta forma específica de transmissão do conhecimento e das convenções utilizadas no processo de composição das modas-de-viola que, ao que tudo indica, vigorou ao longo da história das modas-de-viola que passaram a ser gravadas no início do século XX, sendo que quando ouvimos vários dos registros feitos neste período por violeiros tradicionais de regiões caipiras, a sensação que temos é que elas seguem uma mesma estrutura musical e textual, bem como uma mesma orientação estética. E sem dúvida um dos aspectos que certamente contribuiu para esta legitimação foi o reconhecimento desta estrutura por parte do público, que era capaz de distinguir claramente o que era uma moda-de-viola do que não era. Em novembro de 2015 uma primeira sistematização dessas

convenções no processo de composição das moda-de-viola foi apresentada a um público formado por especialistas no estudo da música popular latino-americana no *Latin American Music Seminar*, realizado em Londres. Na ocasião foram apresentados alguns resultados da pesquisa sobre os aspectos “universais” da moda-de-viola, a qual vinha sendo desenvolvida por Jean Faustino enquanto pesquisador visitante associado do *King’s College*, sendo que o conteúdo da apresentação foi centrado num modelo estrutural que mostrava os elementos que geralmente estão presentes numa composição de moda-de-viola e aqueles que apenas eventualmente fazem parte dela. O modelo em questão (ver Figura 1) foi elaborado com base na pesquisa de mestrado de Rafael Marin articulada com as reflexões de outros autores que refletiram sobre o mesmo tema. Ao todo foram consultados mais de cinquenta trabalhos acadêmicos em busca dessas reflexões e o resultado foi que, em sua maioria, todas as reflexões que antecederam ou seguiram a pesquisa de mestrado de Rafael Marin se encaixavam, em linhas gerais, no modelo estrutural pensado pelo autor.

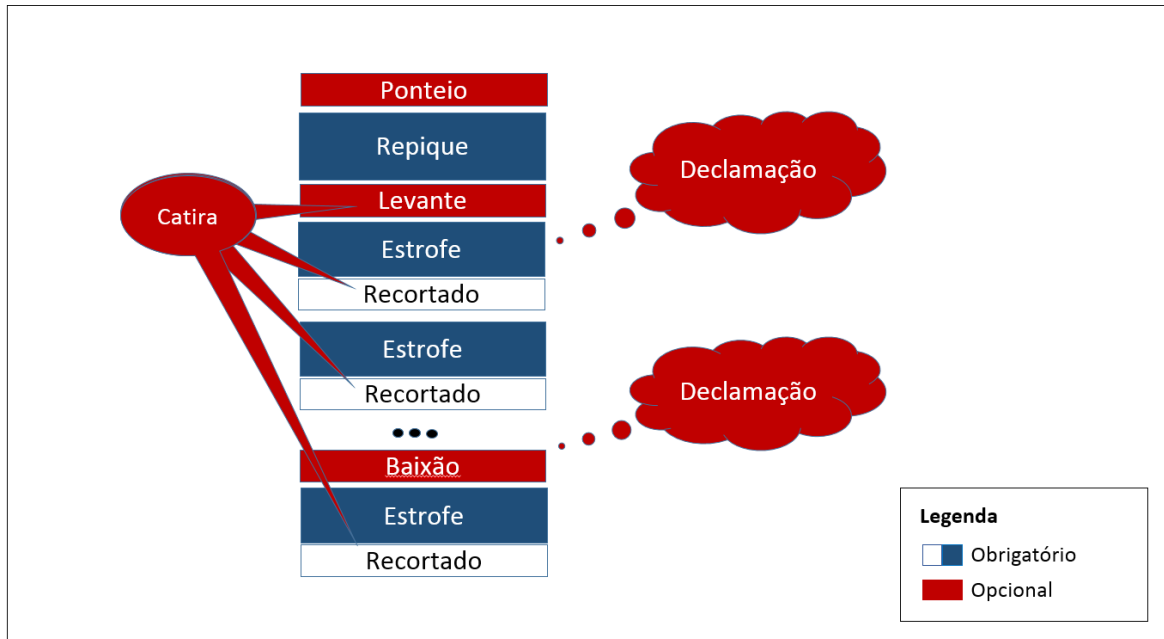


Figura 1. Elementos constitutivos de uma moda-de-viola

Como se pode ver, a figura indica que o primeiro elemento musical que normalmente se ouve numa interpretação de uma moda-de-viola é o *ponteio* ou *ponteado*, o qual se destaca por ser uma espécie de solo mais melódico que harmônico e que serve, conforme se deduz pela sua posição, como “prelúdio” da moda-de-viola. No entanto, como indicado pela legenda da figura em questão, ele é um elemento opcional, não estando, portanto, presente em toda moda-de-viola.

Após o *ponteado* da viola, que é essencialmente instrumental, segue-se outra parte que é também instrumental e que Rafael Marin chamou de *repique* ou *recortado*. Diferentemente do *ponteio*, este é mais vertical do que horizontal e se destaca pelo uso de acordes e de ritmos específicos na mão direita, sendo um dos elementos

obrigatoriamente presente em toda composição de moda-de-viola.

Com o fim da parte instrumental de uma moda-de-viola segue-se finalmente sua parte cantada, que talvez seja a mais importante, tendo em vista que é através deste canto recitativo que surge a narrativa de uma história, não raro, com um conteúdo que traz valores morais ou uma intenção pedagógica para questões práticas da vida. Enquanto acontece o canto, o único acompanhamento é o da viola caipira, que geralmente repete a melodia em dueto através do *ponteado* das cordas e nunca na forma de *recortado*. No entanto, mesmo este acompanhamento melódico da viola é algo opcional, já que algumas modas são cantadas *à capela*, reservando a atuação da viola basicamente para o *recortado* entre as estrofes.

A Figura 1 também aponta a existência de outros quatro elementos que eventualmente podem aparecer em uma moda-de-viola: o *levante*, o *baixão*, a *catira* e a *declamação*. Como o próprio nome sugere, a *declamação* corresponde a um trecho não cantado que é inserido no meio da moda-de-viola ou mesmo antes de seu início. A *catira* corresponde a um ritmo específico que era a base de uma dança típica de origem folclórica que se utiliza do uso de palmas e sapateados. Já o *levante* e o *baixão* correspondem a estrofes de tamanhos menores que as normais, cujas funções são, respectivamente, a de chamar a atenção do ouvinte par ao início narrativa ou para seu desfecho.

Rafael Marin chegou a este modelo estrutural em sua pesquisa de mestrado (GARCIA, 2011) a partir da análise de algumas modas-de-viola gravadas entre 1930 e 2005, tendo sido este mesmo modelo validado por Jean Carlo Faustino no referido congresso de música latino-americana a partir de uma pesquisa complementar, na qual o modelo foi confrontado com as modas-de-viola gravadas pela dupla *Tião Carreiro & Pardinho*, cuja obra havia sido objeto de análise no doutoramento deste autor. O que ainda não havia sido feito, sendo este o objetivo principal deste artigo, era a confrontação deste modelo estrutural com as primeiras modas-de-viola gravadas no Brasil: as modas-de-viola da chamada série Cornélio Pires, lançadas entre 1929 e 1930. Realizar esta confrontação é

um dos principais objetivos deste artigo.

### **As modas-de-viola da *Série Cornélio Pires***

As modas-de-viola da *Série Cornélio Pires* têm este nome em decorrência da iniciativa inédita e financeiramente independente de Cornélio Pires em realizar a gravação dos primeiros discos de música caipira em 1929. A história é bastante conhecida e de certa forma até mesmo um pouco mitológica. Como o propósito deste artigo reside no estudo das formas dessas modas-de-viola e não propriamente na revisitação desta história, já bastante conhecida e contada por vários autores, basta aqui mencionar que em decorrência de um empreendimento de Cornélio Pires, que era um misto de humorista e difusor da cultura caipira no início do século XX, tem-se que, entre maio de 1929 e setembro de 1930, foram gravados os primeiros discos da chamada *Série Cornélio Pires* que traziam, para o grande público, não só o gênero moda-de-viola como também outros tipos de músicas relativos à cultura caipira.

Foi graças a este empreendimento singular que a moda-de-viola se inseriu no que Walter Benjamin (ou seus intérpretes) chamou de "era da reprodutibilidade técnica", e que conferiu um novo lugar social para este gênero musical e fazendo com que ele chegasse até os dias de hoje. Mas encontrar algumas dessas

gravações feitas ainda em disco de 78 rotações no início do século XX não é tarefa das mais fáceis. Até 2011, por exemplo, algumas delas poderiam ser ouvidas no site do Instituto Moreira Salles<sup>1</sup> a partir de digitalizações feitas do acervo do famoso pesquisador da música popular brasileira José Tinhorão Ramos. Porém, graças ao trabalho do professor Pedro Macerani, que à frente do Instituto Cultural Cornélio Pires reuniu todo este acervo e organizou sua recuperação e tratamento digital, desde 2012 a audição não somente dessas músicas como de todo conteúdo dos discos da série em questão (com exceção da moda-de-viola *Vancê é um Pancadão*<sup>2</sup>) passou também a ser também viabilizada e distribuída na forma de uma caixa com quatro CDs como resultado de um projeto apoiado pela Secretaria do Estado de São Paulo. E foi com base nestes CDs que a presente análise foi realizada.

É importante mencionar que a primeira coisa que uma primeira audição desses discos revela é que os primeiros seis discos que foram gravados sob o selo Cornélio Pires, cujo sucesso de vendas surpreendeu o diretor da gravadora Columbia a ponto de convencê-lo a investir neste tipo de música, continham apenas duas músicas: um samba paulista e o áudio de

danças regionais como o Cururu e a Cana-verde. As dez faixas que correspondem ao conteúdo dos outros cinco discos correspondiam praticamente a anedotas contadas pelo próprio Cornélio Pires, que já era famoso na época pelos seus espetáculos humorísticos, e pela Turma Caipira que ele ajudou a formar.

As primeiras gravações de moda-de-viola surgiram apenas na segunda leva de discos lançados em outubro daquele ano, ou seja, cinco meses após o empreendimento inicial de Cornélio Pires. Composto por cinco discos com uma faixa de cada lado, esta segunda leva da série trazia a gravação de quatro modas-de-viola: *Jorginho do Sertão*, interpretada pela dupla *Mariano & Caçula*; *Moda do Peão*, cuja interpretação é assinada pela *Turma Caipira Cornélio Pires*; *Mecê Diz que Vai Casá* e *Triste abandonado*, ambas interpretadas pela dupla *Zico Dias & Sorocabinha*.

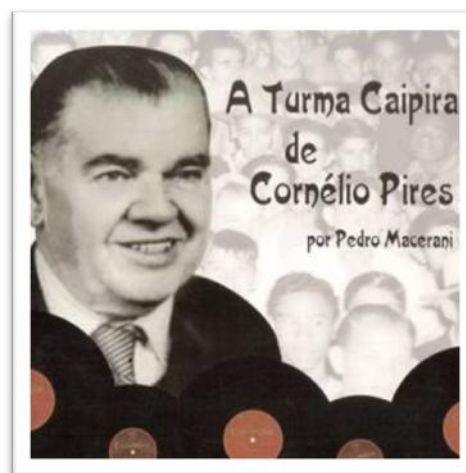


Figura 2. Capa da Caixa de CDs contendo as gravações de Cornélio Pires.

<sup>1</sup> <http://www.ims.com.br>

<sup>2</sup> Apesar desta moda não constar na coleção de discos em questão, Pedro Macerani forneceu, aos autores deste artigo, o fonograma obtido posteriormente ao fechamento da primeira edição da caixa de CDs.

Essas foram, portanto, as primeiras modas-de-viola gravadas na história da fonografia brasileira, todas no ano de 1929. Porém, em janeiro de 1930 outros cinco discos da série Cornélio Pires seriam lançados. Eles traziam as seguintes modas-de-viola: *Moda da Revolução*, *Nitinho Soares*, *O Bonde Camarão* e *Sô Caboclo Brasileiro*. A primeira dessas modas tem a interpretação feita pelo próprio Cornélio Pires e Arlindo Santana. Já as demais foram interpretadas pela dupla *Mariano & Caçula*.

Apenas dois meses depois da edição anterior, uma nova série de seis discos é lançada em abril de 1930. E com ela, novas modas-de-viola são trazidas a público: *A Briga dos Véio*, interpretada pela dupla *Mariano & Caçula*; *Triste Apartamento* e *Nas Asas de um Beija-flô*, interpretadas por Antônio Godoy e sua mulher; *Situação Encrencada* e *Escoiêno Noiva*, interpretadas por uma dupla nomeada como *Caipirada Barretense*. Dessas, merece destaque a moda *Triste Apartamento*, que é apresentada por Cornélio Pires como "moda-de-viola no estilo mineiro", sendo o único exemplar desta categoria na série Cornélio Pires embora, estruturalmente, ela seja semelhante às modas-de-viola em geral.

Dois meses após esta série, em junho de 1930, são lançados mais quatro discos nos quais se encontrava mais uma moda-de-viola nova: *Bigode Raspado*, interpretada novamente pela dupla

*Mariano & Caçula*. E na série de cinco discos lançados no mês seguinte, em julho de 1930, o gênero moda-de-viola ganha predominância novamente, estando presente em praticamente todos os discos desta edição com exceção de um dedicado a anedotas e declamações. As oito novas modas deste conjunto são: *O Zeppelin*, *O Submarino*, *Moda do Rio Tietê*, *Coração Amaguado*, *Campo Fermoço*, *Moda da Mariquinha*, *O Leilão das Moças* e *Jardim Florido*. Todas elas foram interpretadas por Cornélio Pires e João Negrão com exceção de *Coração Amaguado* e *Campo Fermoço*, que foram interpretadas por Antônio Godoy e sua mulher.

No mês seguinte, em agosto de 1930, uma nova série de quatro discos é lançada. Nesses, porém, apenas uma moda-de-viola se fazia presente: *Boiada Cuiabana*, interpretada por uma dupla nomeada como *Os Parceiros*. Porém. Nos discos lançados no mês subsequente, em setembro de 1930, a moda-de-viola volta a ser destaque a partir de quatro novas gravações: *O Jogo do Bicho*, *Futebol da Bicharada*, *O Meu Burro Saudoso* e *Será os Impossível*, todas interpretadas pela dupla *Mariano & Caçula*.

Na série de cinco discos lançada no mês seguinte, em outubro de 1930, não consta nenhuma moda-de-viola. Porém, na série de novembro de 1930 (a última sob o selo Cornélio Pires) estão presentes: *O Meu Viva Eu*



*Quero Dá e Se os Revortoso Perdesse*, ambas interpretadas pela dupla *Mariano & Caçula*; *Vou me Casá com Cinco Muié* e *Vancê é um Pancadão*, cujos intérpretes foram apontados coletivamente como *Turma Caipira Cornélio Pires*. Além dessas, pela primeira vez na discografia em questão, quatro modas gravadas anteriormente foram relançadas combinadas em dois discos específicos que continham as modas-de-viola *Triste Abandonado*, *Mecê Diz que Vai Casá*, *Moda da Revolução* e *Bigode*

*Raspado*. E após este conjunto de discos, chegava ao fim a *Série Cornélio Pires* que, apesar de ter durado menos de dois anos, deixou sua contribuição para a história da moda-de-viola na indústria dos discos no Brasil, sendo essas modas o objeto de análise a que nos dedicaremos a partir do próximo tópico.

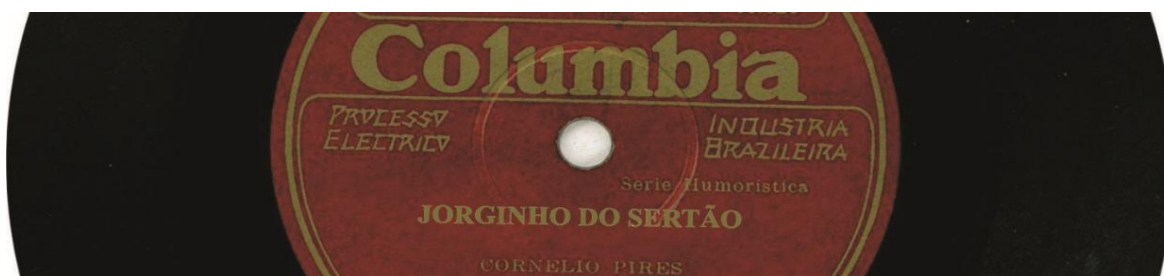


Figura 3. selo da série Cornélio Pires de 1929<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Foto cedida por Pedro Macerani

## As modas de 1929

Em 1929 apenas quatro modas-de-viola foram gravadas sob o selo Cornélio Pires: *Jorginho do Sertão*, *Moda do Peão*, *Mecê Diz Que Vai Casá* e *Triste Abandonado*, todas lançadas em outubro de 1929. *Jorginho de Sertão*, talvez a mais famosa de todas por ter sido a primeira, surgiu num disco que tinha do outro lado algumas imitações feitas por Arlindo Santana sob o título *Como Cantam Algumas Aves*. Após uma fala inicial de Cornélio Pires, que a apresenta como “moda-de-viola paulista, folclore paulista”, a moda tem início com um *recortado* de viola caipira que dura apenas quatro segundos, cujo desenho rítmico e harmônico irá se repetir também entre as estrofes.

Antes, porém, de iniciar o canto da primeira estrofe desta narrativa de fundo cômico sobre o Jorginho do Sertão, há outra estrofe que atua como uma espécie de prelúdio. E diferentemente das demais estrofes desta música, esta primeira terá a inserção do *recortado* da viola bem no meio como se quebrasse ao meio o tamanho das estrofes normais. Além disso, esta primeira estrofe não fala da história do Jorginho do Sertão, mas é um pedido de ajuda de um dos cantadores ao companheiro de dupla enquanto o lembra do potencial e desejado efeito da moda-de-viola que irão cantar. A esta introdução cantada, em negrito na citação a seguir, dá-se o nome de *levante*.

Ajudai meu companheiro  
(ai, ai, ai, ai...),  
no meio desse salão (ai,  
ai, ai, ai...)  
<recortado>

Que nós dois cantando  
junto,  
faz chorar dois coração...  
<recortado>

O Jorginho do Sertão,  
rapazinho inteligente  
Numa carpa de café,  
ele enjeitou três  
casamentos  
<recortado>

Em seguida, a moda-de-viola segue o modelo padrão de estrofes acompanhadas do *recortado* da viola até que, na penúltima estrofe, ocorre um fenômeno análogo a este que havia ocorrido com a primeira estrofe: ela é quebrada ao meio por um recorte de viola e seu tamanho acaba sendo a metade das demais estrofes. E, não por coincidência, seu conteúdo antecipa o desfecho final da narrativa quando o Jorginho pega seu cavalo e vai embora se livrando da armadilha do patrão. E a este elemento que quebra a cadência normal da narrativa anunciando seu desfecho dá-se o nome de *baixão*, grifado na citação a seguir:

Na hora da despedida (ai,  
ai, ai, ai...)

<recortado>

É que a moreninha chora  
(ai, ai, ai, ai...)

<recortado>

Jorge pegou seu cavalo  
Encilhou na mesma hora,  
Veio dizer prá morenada:  
"Ai, adeus que já vou me  
embora"

<recortado>

Em suma, a moda-de-viola que é considerada como a primeira da história do disco (título este um pouco contestável, já que ela fazia parte de uma mesma série de discos que continham outras três modas lançadas no mesmo período), continha já os seguintes elementos do modelo estrutural apresentado na introdução deste artigo: *recortado*, *levante*, *estrofes* e *baixão*. Outra moda-de-viola gravada neste mesmo ano chamava-se *Moda do Peão*, e nela a apresentação de Cornélio Pires é mais demorada que na anterior. Antes dela começar, Cornélio Pires diz:

"Moda do Peão": Moda-de-viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio

escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo e a saudade enorme do português, saudoso da sua Pátria distante. Criado, formado nesse meio, o nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a Moda do Peão.

Concluída esta introdução ouve-se então um breve *recortado* de viola que dura cerca apenas de três segundos até iniciar a parte cantada com a primeira estrofe, e seguindo uma das convenções mais elementares da moda-de-viola, a cada estrofe o *recortado* da viola se repete até o final da interpretação. Mas, diferente-mente da moda anterior, nesta não há nem o *levante* e nem o *baixão*. Portanto, ela seria representativa de um dos modelos mais elementares de moda-de-viola, composta apenas pelo *recortado* da viola e as estrofes de tamanho fixo, se não fosse por um detalhe: ao final de cada estrofe há uma frase que sempre se repete "Oi, vida é a minha", algo incomum nas modas-de-viola que seriam gravadas nos anos posteriores a estas primeiras gravações de 1929 e 1930. Na figura a seguir, pode-se visualizar a linha melódica da primeira estrofe desta moda que se repetirá com certa regularidade nas demais estrofes:

Figura 4. Transcrição musical da Moda do Peão

A próxima moda-de-viola deste conjunto de discos lançados em 1929 chama-se *Mecê Diz Que Vai Casá*, e a exemplo da moda-de-viola *Jorginho do Sertão* ela também possui um fundo cômico em torno do assunto do casamento. A apresentação que Cornélio Pires faz é praticamente igual à moda-de-viola *Jorginho do Sertão*, apresentando-a apenas como “moda-de-viola, regionalismo paulista”, ao que se segue a moda com sua parte instrumental. E assim como na moda-de-viola *Jorginho do Sertão*, esta também possui um *levante*, cujo conteúdo igualmente correspondendo a um pedido de ajuda ao companheiro de dupla para a cantoria.

Ajudai meu Zico Dias (ai),  
 que eu também te  
 ajudarei (ai)  
 <recortado>

Mecê diz que vai casá,  
 largue mão desta locura  
 Casar com muié  
 ciumenta,  
 pra servir da sua injúria  
 <recortado>

No que diz respeito à introdução instrumental que antecede a parte cantada, esta moda-de-viola é mais elaborada do que as que foram tratadas até aqui, começando com um *recortado* seguido por um *ponteio* que por sua vez é seguido por um breve *recortado* abrindo, assim, a parte cantada. Se comparada com o modelo teórico em questão, esta moda-de-viola possui os seguintes elementos: *recortado* e *ponteado* na sua parte instrumental e o *levante* e as *estrofes* na parte cantada. No entanto, na sua introdução instrumental, acontece algo que parece incomum nas modas-de-viola até então observadas: o *recortado* que normalmente se

segue ao *ponteado*, nesta moda aparece tanto antes quanto depois dele.

Já a quarta e última moda-de-viola que completa este conjunto de obras de 1929 chama-se *Triste Abandonado*. Depois de uma breve apresentação de Cornélio Pires se referindo a ela como “moda-de-viola caipira paulista, série regional”, tem início a parte instrumental antes de dar início à parte cantada. Esta parte instrumental é relativamente simples, não possuindo, por exemplo, o *ponteado* presente na moda-de-viola *Mecê Diz que Vai Casá*. E na parte textual, nota-se a presença tanto do *levante* quanto do *baixão*, que se dá sobretudo pela quebra da métrica do tamanho da estrofe e, neste caso, também da rima. Na citação a seguir, o *levante* está em negrito:

Levantei de madrugada,  
fui passear no seu jardim  
<recortado>  
Eu fui dar um beijo na  
rosa antes do cuitelo vim  
<recortado>

Eu vivo no mundo, triste  
abandonado  
Meus amor me despreza,  
eu vivo desprezado  
Ai, quem véve amando, ai  
véve enganado  
Espera firmeza e encontra  
as farsidades  
Ai, ai, moreninha, dos  
meus agrado  
Por vosso respeito eu vivo  
apaixonado  
<recortado>

Note-se, no entanto, que este *levante* é diferente daqueles tratados até aqui, pois seu conteúdo poético está mais próximo ao conteúdo de um *baixão*, visto que ao invés de convidar o companheiro de dupla para ajuda na cantoria ele faz parte da temática lírica da narrativa. Talvez isso se dê porque aqui a narrativa é não é de fatos propriamente, mas sim de eventos que se seguem na alma do protagonista que sofre pela paixão da moreninha. E assim como ocorre na moda-de-viola *Jorginho do Sertão*, na penúltima estrofe a métrica das estrofes novamente se quebra, surgindo assim uma pequena estrofe de tamanho igual ao *levante* anterior. Segundo o entendimento de José Carlos Zamboni, que afirma que a função do *baixão* é a de chamar a atenção dos ouvintes para o desfecho da narrativa (ZAMBONI, 1987, p. 72). E é isto é justamente o que acontece no final da letra desta moda-de-viola.

Morena, minha morena,  
não me faça mais assim  
<recortado>  
Neste seu olhar sereno,  
peço pra judiar de mim  
<recortado>

Esta minha vida, eu tenho  
comparado,  
É que nem um canarinho  
que canta fechado  
Preso na gaiola sem ser o  
culpado

Véve sofrendo sem ser  
 condenado  
 Também vivo cantando  
 Modinha inventada  
 Que é pra disfarçar o meu  
 triste passado  
 <recortado>

Essas são as quatro primeiras modas-de-viola da história do disco no Brasil, e confrontando suas estruturas com o modelo teórico apresentado, o resultado seria o seguinte:

Modas gravadas em 1929	catira	ponteado	replique	recortado	levante	baixão	declamação
Jorginho do Sertão				x	x	x	
Moda do Peão				x			
Mecê Diz Que Vai Casá		x	x	x	x		
Triste Abandonado			x	x	x	x	

Figura 5. Estrutura das modas-de-viola gravadas em 1929.

De 1929 para 1930 o número de modas-de-viola na *Série Cornélio Pires* cresceu consideravelmente, indo de quatro para vinte e sete, como veremos a seguir.

### As modas-de-viola do primeiro semestre de 1930

Das vinte e sete novas modas-de-viola que foram gravadas em 1930 sob o selo *Cornélio Pires*, dez foram lançadas no primeiro semestre, mais especificamente no conjunto de discos lançados nos meses de janeiro, abril e junho. As modas-de-viola que formam este conjunto são *Moda da Revolução*, *Nitinho Soares*, *O Bonde Camarão*, *Sô Caboclo Brasileiro*, *A Briga dos Véio*, *Triste Apartamento*, *Nas Asa de um Beija-flô*, *Situação Encrencada*, *Escoiêno Noiva* e *Bigode Raspado*.

Neste conjunto de modas-de-viola há tanto aquelas que têm uma estrutura relativamente simples com apenas um *recortado* em sua introdução instrumental quanto modas-de-viola mais sofisticadas, contendo *ponteio*, *levante*, *baixão* e *declamação*. As modas-de-viola aparentemente mais simples em sua estrutura são *Moda da Revolução*, *Triste Apartamento*, *Situação Encrencada* e *Bigode Raspado*. Porém, por trás desta aparente simplicidade se oculta algumas sofisticações e particularidades que, inclusive, rompem com o modelo teórico apresentado. A moda-de-viola *Bigode Raspado*, por exemplo, apesar de possuir apenas um *recortado* na introdução, tem sua melodia alterada durante sua execução. E isto, vale mencionar, foge às convenções de composição das modas-de-viola que tendem a

manter a mesma linha melódica ao longo dos versos.

Outra dessas modas-de-viola aparentemente simples é *Situação Encrencada*, que tem na introdução instrumental apenas um breve *recortado*. No entanto, na parte cantada há uma espécie de pequeno refrão no final das estrofes ímpares. E isto também parece fugir às convenções das modas-de-viola que se caracterizam justamente por não possuir refrão. Já as modas-de-viola *Triste Aparta-mento* e *Moda da Revolução* possuem formas relativamente simples, contendo apenas um breve *recortado* introdutório. Mas há outras modas-de-viola deste conjunto que possuem uma introdução mais elaborada, como é o caso de *Niltinho Soares, O Bonde Camarão* e *Sô Caboclo Brasileiro*. Todas elas possuem um *ponteado* além do *recortado* na parte que antecede o canto. Mas, diferentemente do modelo teórico apresentado, nestas modas-de-viola o *ponteado* vem após o *recortado*. E isto acontece em todas essas três modas-de-viola mencionadas.

Por último há aquelas modas-de-viola que possuem *levante* ou *baixão* dentre suas estrofes, como é o caso de *A Briga dos Véio, Nas Asa de um Beija-flô, Niltinho Soares* e *Escoiêno Noiva*. Dessas, as que contêm *levante* são *A Briga dos Véio* e *Nas Asas de um Beija-flô*. O *levante* da primeira dessas moda-de-viola diz:

Primeiro verso que eu canto, ai...

No meio deste salão, ai-ai...

E na moda-de-viola *Nas Asa de um Beija-flô* o *levante* diz:

Lá no bairro adonde eu moro ai-ai

Quando vai chegando a tarde ai-ai-ai

Esta última moda-de-viola também apresenta um *baixão*, como se verá em detalhes logo mais adiante. Outras modas-de-viola deste conjunto que também parecem possuir o *baixão* são *Niltinho Soares* e *Escoiêno Noiva* (embora esta última seja interrompida pela voz do Cornélio Pires faz com que os intérpretes substituam a moda-de-viola por outro gênero antes do final). Destas três modas a mais instigante é *Nas Asa de um Beija-flô*, pois traz uma estrutura que é única dentre todas as modas-de-viola gravadas sob o selo *Cornélio Pires*, e talvez até na história do gênero.

Como pode ser visto na transcrição a seguir, a parte cantada desta moda tem início com uma estrofe cuja brevidade assemelha-se ao de um *levante* e talvez assim pudesse ser interpretado como tal, embora diferentemente do *levante* convencional, este já parece adentrar na narrativa da história. O problema, no paradigma das convenções de composição das

modas-de-viola, é que logo após a segunda estrofe há uma nova estrofe quebrada como se fosse um segundo levante. E como se não bastasse esta quebra de convenção, a segunda e quarta estrofes são praticamente iguais, algo que também não é usual numa moda-de-viola.

Lá no bairro adonde eu  
moro ai-ai  
quando vai chegando a  
tarde ai-ai-ai

Faço a minha despedida  
com grande penas e dor  
Vou-me embora pro  
sertão, nas asa de um  
beija-flor  
vou chorando e vou  
sentindo cumprindo tanto  
rigor  
todo prazer desta terra  
pra mim não tem mais  
valor

Se eu chego meu coração  
chora ai-ai  
Se um dia eu vórto, eu  
tenho saudade ai-ai

Faço a minha despedida  
com grande penas e dor  
Vou-me embora pro  
sertão nas asa de um  
beija-flor  
vou chorando e vou  
sentindo cumprindo tanto  
rigor  
todo prazer desta terra  
pra mim não tem mais  
valor

Primeira vez que eu te vi,  
o teu jeito me agradô  
É que nosso amor, meu  
bem, bem pouco tempo  
aturô  
Foi por agrado de outro  
que agora me desprezô  
O teu sembrante mimoso,  
no meu sentido ficô

E chora por teu respeito.  
Vê já de que jeito eu tô  
Te amei e inda te amo.  
Será firme, ainda eu sô  
Na hora da despedida,  
nossos olhos se encontrô  
Meu coração que te ama  
inda não desenganô

Foi só ir naquela tarde,  
ai-ai-ai  
Cercada de resplendor,  
ai-ai-ai

Foi só ir naquela tarde,  
cercada de resplendor  
E ter a sela de muda com  
um brilho da tua flor  
Se um de nós despartar  
será o distin' em seu  
favor  
Eu sei que eu não te  
mereço tento eu pra seu  
amor

Como se pode ver, após o *levante* inicial tem início a primeira estrofe. Porém, ao final desta primeira estrofe há o que poderia ser interpretado como um novo *levante* e a primeira estrofe se repete. Além disso, há na penúltima estrofe o que a princípio seria um *baixão*, embora seu conteúdo não



pareça cumprir a função de preparar o ouvinte para o desfecho da narrativa. Outra possibilidade seria compreender os dois primeiros *levantes* apenas como uma irregularidade no tamanho das estrofes eliminando, assim, os levantos e deixando apenas o *baixão* como artifício poético-musical nesta moda.

Esquemáticamente, em relação ao modelo teórico apresentado, têm-se a seguinte situação nestas modas-de-viola gravadas no primeiro semestre de 1930:

Modas gravadas no 1º sem de 1930	catira	porteadado	repique	recortado	levante	baixão	declamação
Moda da revolução			x	x			
Nitinho Soares		x	x	x		x	x
O bonde camarão		x	x	x			
Sô caboclo brasileiro		x	x	x			
A briga dos véio			x	x	x		
Triste apartamento				x			
Nas asa de um beija-flô			x	x	x	x	
Situação encrencada				x			
Escoiêno Noiva				x		x	
Bigode Raspado			x	x			

Figura 6. Estrutura das modas gravadas no primeiro semestre de 1930.

### As modas-de-viola do segundo semestre de 1930

No segundo semestre de 1930 os discos da *Série Cornélio Pires* trouxeram mais vinte novas modas-de-viola, sendo quatro delas relançamentos de gravações realizadas anteriormente pelo mesmo selo. Excluindo essas quatro

modas repetidas restam dezesseis modas-de-viola que seriam aqui objeto de análise, não fosse o fato da moda-de-viola *Será os Impossível* ter sua execução interrompida logo no início quando se ouve a voz de Cornélio Pires reclamando, num diálogo com os violeiros cantadores, que eles só sabiam tocar moda-de-viola. A

dupla então abandona a interpretação substituindo-a por uma modinha acompanhada ao violão em resposta ao desafio feito com aparente bom humor.

O curioso é que esta não é a única vez que a execução de uma moda-de-viola recebe esta intervenção de Cornélio Pires, levando os violeiros cantadores a mudarem o gênero musical no meio da gravação. Outra ocasião em que isto ocorre é em *Escoiêno Noiva*, muito embora a intervenção nesta aconteça já no final de sua execução, permitindo nossa análise aqui, diferentemente da moda-de-viola *Será os Impossível*, cuja interrupção logo no início não nos deixou nada que pudesse ser analisado do ponto de vista estrutural.

Voltando às outras quinze modas-de-viola deste segundo semestre de 1930, temos que a maioria delas possui uma forma musical mínima composta de uma *introdução*, um *recortado* e uma parte cantada em *estrofes* que seguem as convenções de composição já mencionadas aqui. Nesta situação encontram-se as modas-de-viola *O Zeppelin*, *O Submarino*, *Moda do Rio Tietê*, *Coração Amaguado*, *O Leilão das Moças* e *Boiada Cuiabana*. Isso não significa que todas as modas-de-viola deste conjunto sigam as convenções básicas na composição das estrofes, como é o caso de *Campo Fermoço*, cuja estrutura lembra a de *Nas Asa de um Beijjaflo*, com o que parece ser dois

*levantes* situados na primeira e terceira estrofe e um *baixão* na penúltima estrofe. Além desta estrutura atípica, as estrofes que se seguem aos dois *levantes* e ao *baixão* praticamente repetem seu conteúdo no seu primeiro verso gerando um resultado *sui generis* quando comparado com as demais modas-de-viola da *Série Cornélio Pires*.

Já a moda-de-viola *Vancê é Um Pancadão* apresenta um *levante* com versos que se repetem duas vezes antes do início da primeira estrofe. Além disso, após o *baixão* que anuncia o desfecho desta moda-de-viola, a última estrofe é idêntica à primeira, anulando o que seria propriamente o desfecho da narrativa, que neste caso poderia ser entendida como uma “meta-narrativa”, visto que ela é basicamente composta de elogios a uma moça de quem o protagonista encontra-se enamorado. Na transcrição das primeiras estrofes desta moda-de-viola pode-se notar o caso raro da repetição dos versos num *levante* que, inclusive, parece ser duplo:

Ai, eu vou dá a despedida  
por cima de um pé de  
amora

Ai, eu vou dá a despedida  
por cima de um pé de  
amora

<recortado>

Ai, eu canto mais esta  
moda, eu me despeço e  
vou s'embora

Ai, eu canto mais esta  
moda, eu me despeço e  
vou s'embora  
<recortado>

Que moça bonita, vancê é  
um pancadão  
Bem feita de corpo e linda  
de feição  
Dentinho lascado, tornado  
de peão  
Beicinho vermelho de  
rosa e botão

No que diz respeito à parte textual deste conjunto de obras do segundo semestre de 1930, temos que o *levante* se faz presente em *Jardim Florido*, *Se os Revortoso Perdesse* e *Vou Me Casá com Cinco Muié*, enquanto o *baixão* se faz presente em *O Submarino*, *O Leilão das Moças* e *Boiada Cuiabana*. Já acerca da parte instrumental, temos o *ponteadado* presente em um número significativo de obras: *O Jogo do Bicho*, *Futebol da Bicharada*, *O Meu Burro Saudoso*, *Se os Revortoso Perdesse*, *Vou Me Casá Com Cinco Muié* e *O Meu Viva Eu Quero Dá*. Nesta última moda-de-viola o *ponteadado* é bastante longo se comparado às demais músicas do período, demonstrando a importância que os violeiros

cantadores davam para a habilidade técnica no instrumento.

A *catira* também está presente em *Vou Me Casá Com Cinco Muié*, algo muito interessante para se refletir sobre as origens desta particularidade, tendo em vista que a dupla que se notabilizou pela inclusão da *catira* na moda-de-viola (ou da moda-de-viola na *catira*) foi *Vieira & Vieirinha*, que surgiram no meio a indústria do disco apenas duas décadas depois desta época. Com base nesta moda-de-viola de 1930 pode-se, portanto, inferir que o que a dupla fez foi resgatar uma tradição que já era praticada no gênero antes mesmo das primeiras gravações. E por fim vale mencionar a *Moda da Mariquinha* que, apesar de seguir as convenções de composição da moda-de-viola em sua estrutura mínima, possui uma interpretação única dentre as demais aqui analisadas que lembra em seu canto a *embolada*.

Resumindo este conjunto formado pelas modas-de-viola gravadas no segundo semestre de 1930, temos que esquematicamente elas utilizam os seguintes elementos presentes no modelo teórico apresentado:

Modas gravadas no 2º sem de 1930	catira	ponteado	repique	recortado	levante	baixão	declamação
O zeppelin				x			
O submarino				x		x	
Moda do rio tietê				x			
Coração amaguado				x			
Campo fermoço				x			
Moda da mariquinha			x	x			
O leilão das moças				x		x	
Jardim Florido					x		
Boiada Cuiabana				x		x	
O jogo do bicho		x	x	x			
Futebol da Bicharada		x	x	x			
O meu burro saudoso		x		x			
O meu viva eu quero dá		x		x			
Se os revortoso perdesse		x	x	x	x		
Vou me casá com cinco muié	x	x		x	x		
Vancê é um pancadão				x	x	x	

Figura 7. Estrutura das modas gravadas no segundo semestre de 1930.

### Considerações Finais

Sabemos que um modelo teórico não precisa (e nem deve) dar conta de toda a realidade estudada que, aliás, sempre será maior e mais complexa. No entanto, um modelo teórico tal como foi aqui utilizado é útil justamente para destacar as particularidades do que está sendo estudado (WEBER, 2003). Assim, a contraposição dessas primeiras modas-de-viola da *Série Cornélio Pires* com a impressão que até então se tinha sobre seus elementos propiciou a compreensão de alguns aspectos novos:

- a repetição das estrofes, como observado nas modas-de-viola *Se os Revortoso Perdesse*, *Nas Asa de um Beija-flô* e *Vancê é um Pancadão*;
- o uso de repetição de frase que lembra um refrão, como observado nas modas-de-viola *Situação Encrencada* e *Campo Fermoço*;
- o uso de dois *levantes*, como nas modas-de-viola *Nas Asa de um Beija-flô* e *Vancê é um Pancadão*;
- e a mudança de andamento e de desenho melódico do canto, como observado na moda-de-viola *Bigode Raspado*.

Porém, a contraposição das modas-de-viola com o modelo teórico adotado também confirmou a presença de seus elementos constitutivos:

- a presença de uma parte instrumental introdutória, composta por diferentes elementos como o *ponteio*, o *recortado* ou mesmo a *catira*;
- e a presença de uma parte cantada que se compõem de estrofes com métricas e rimas específicas, além do uso ocasional de elementos como o *levante*, o *baixão* e a *declamação*.

Mas se o objeto de estudo por um lado reforça nosso modelo de análise, por outro sugere algumas mudanças, e embora estas mudanças tenham que ser ratificadas por novas análises de outras modas-de-viola, parece inevitável que a ordem do surgimento de alguns dos elementos da introdução instrumental seja revista. Até o presente momento, o modelo dizia que o *ponteado* era o primeiro elemento de uma moda-de-viola sendo seguido pelo *recortado*. Com base no que foi apresentado, o *ponteado* não vem necessariamente antes do *recortado*, pois como foi destacado na análise das modas-de-viola *Mecê Diz Que Vai Casá*, *Niltinho Soares*, *O Bonde Camarão*, *Sô Caboclo Brasileiro*, *O Jogo do Bicho* e *Se os Revortoso Perdesse* o *recortado* pode vir antes do *ponteio*. No entanto, isto não significa que

esta seja também uma convenção, já que o oposto ocorre em *O Meu Viva Eu Quero Dá*, *O Futebol da Bicharada* e *Meu Burro Saudoso*. Assim, uma das mudanças no modelo teórico é que o *ponteio* e o *recortado* devem ser colocados lado a lado e não um após o outro, já que não existe necessariamente uma ordem de aparição. A ressalva, no entanto, é que o *recortado* está necessariamente em toda moda-de-viola, enquanto que o *ponteado* continua sendo um elemento eventualmente presente.

Outra mudança diz respeito ao *repique* que, no modelo em questão, era um elemento obrigatório da introdução instrumental sendo às vezes idêntico ao *recortado* que é, por sua vez, executado também entre uma estrofe e outra. Embora Rafael Marin esclareça, numa nota de rodapé (GARCIA, 2011, p. 160) que *repique* é sinônimo de *recortado*, a interpretação do modelo havia mantido uma distinção com um fim didático de destacar que este toque batido e vertical feito no início de uma moda-de-viola às vezes é mais trabalhado, desenvolvido e demorado na introdução do que entre as estrofes. Porém, no decorrer da elaboração deste artigo e da consequente revisão do modelo estrutural em questão, chegou-se à conclusão que esta distinção mais atrapalhava do que esclarecia. Assim, como se pode ver na figura a seguir, o modelo adotará, a partir de agora, o mesmo nome para esses dois momentos instrumentais de uma moda-de-viola.

Conseqüentemente, as Figuras 5, 6 e 7 deste artigo, que apresentam o resumo esquemático das modas aqui analisadas, deveriam ser atualizadas para retirar a coluna referente ao *repique*. Uma atualização cujo quadro geral pode ser verificado na Figura 8 a seguir, assim como uma pequena correção referente ao *ponteio* que estamos mudando para *ponteado* para deixar, assim, coerente ao *recortado*. Mas, para além do modelo teórico com o qual trabalhamos, deve-se ressaltar um aspecto presente em algumas das modas-de-viola analisadas que nos parece ser muito particular e ao

mesmo tempo interessante. E este aspecto diz respeito ao fato de algumas dessas modas serem interpretadas por uma voz masculina e outra feminina como em: *Coração Amaguado*, *Triste Apartamento*, *Nas Asa de um Beija-flô* e *Campo Fermoço*. Trata-se de um detalhe surpreendente, uma vez que a maioria das duplas caipiras que se tornaram famosas na interpretação de modas-de-viola era formada por homens. Trata-se, portanto, de um aspecto que também merece atenção em análises futuras.

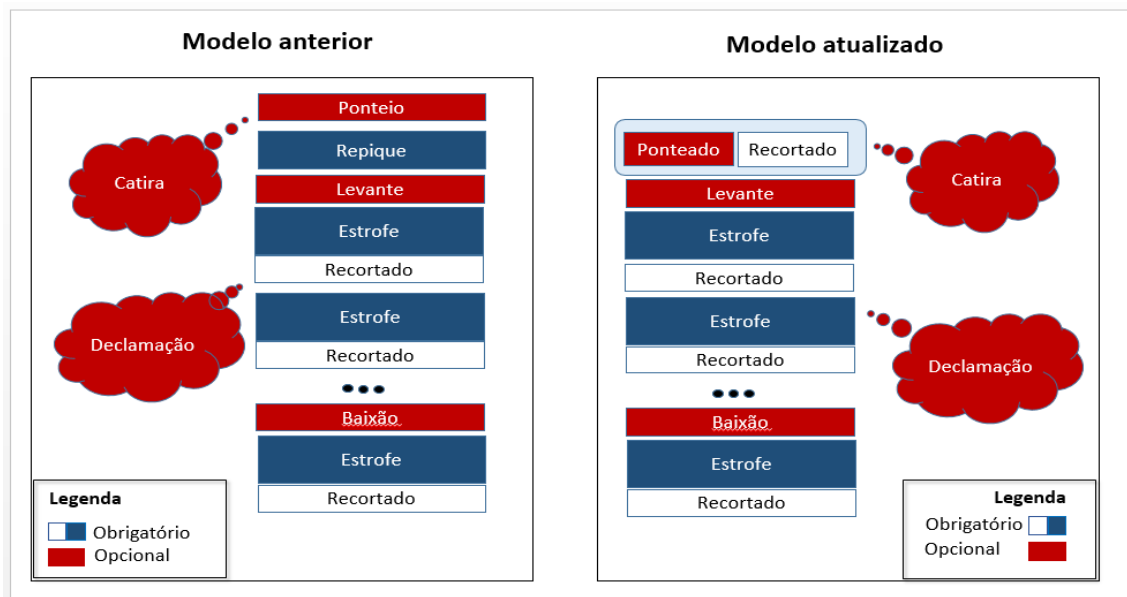


Figura 8. Atualização do modelo teórico dos elementos de uma moda-de-viola.

		catira	ponteado	recortado	levante	baixão	decaimação
1929	Jorginho do Sertão			x	x	x	
	Moda do Peão			x			
	Mecê Diz Que Vai Casá		x	x	x		
	Triste Abandonado			x	x	x	
1ª sem de 1930	Moda da revolução			x			
	Nitinho Soares		x	x		x	x
	O bonde camarão		x	x			
	Sô caboclo brasileiro		x	x			
	A briga dos véio			x	x		
	Triste apartamento			x			
	Nas asa de um beija-flô			x	x	x	
	Situação encrencada			x			
	Escoiêno Noiva			x		x	
	Bigode Raspado			x			
2ª sem de 1930	O zeppelin			x			
	O submarino			x		x	
	Moda do rio tietê			x			
	Coração amaguado			x			
	Campo fermoço			x			
	Moda da mariquinha			x			
	O leilão das moças			x		x	
	Jardim Florido				x		
	Boiada Cuiabana			x		x	
	O jogo do bicho		x	x			
	Futebol da Bicharada		x	x			
	O meu burro saudoso		x	x			
	O meu viva eu quero dá		x	x			
	Se os revortoso perdesse		x	x	x		
	Vou me casá com cinco muié	x	x	x	x		
Vancê é um pancadão			x	x	x		

Figura 9: As modas-de-viola da série Cornélio Pires e seus elementos musicais.

E por fim, merece destaque a riqueza do presente objeto de análise, que vale a pena ser revisitado sob outras perspectivas, como a do conteúdo das suas narrativas, algo que não pode ser aqui realizado devido à ênfase do presente artigo na questão da forma musical e também devido ao espaço para o desenvolvimento dessas

questões que haverão de ser retomadas num futuro próximo, agora que os primeiros passos já foram dados.

### Referências

ALMAN, Taizi Caroline e Silva. *O Poema narrativo na canção caipira*. 1990. 137p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-

graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 1990.

ALVES, Emiliano Rivello. *Cornélio Pires e Monteiro Lobato: da esperança à melancolia – o debate sobre o progresso*. 2012. 303p. (Tese em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Brasília, Belo Horizonte: Ministério da Cultura: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional I: festas, bailados, mitos e lendas*. 3ª. edição. São Paulo: Martins Fontes. São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional II: danças, recreação, música*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional III: ritos, sabença, linguagem, artes e técnicas*. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

BASTIDE, Roger. *O folclore paulista*. Cadernos. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, São Paulo, n.10, p.63-65, nov. 1977.

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)

BERNADELI, Maria Madalena. *A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha*. 1991. 217p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em letras, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Plubifolha, 2000.

CORRÊA, Roberto. *Os Primórdios dos Discos Comerciais da Música Tradicional Brasileira*. Revista Novos Olhares. Vol. 1, nº 2, p. 84-89.

DENT, Alex Sebastian. *Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil. Dissertation* (Doctor of Philosophy) – Department of Anthropology. University of Chicago, 2003.

DENT, Alex Sebastian. *River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2009.

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 Modernidade Sincopada: moda de viola e o êxodo rural no Brasil*. Brasiliana, Journal for Brazilian Studies. Vol. 4, nº1, 2015, p. 128-158.

FAUSTINO, Jean Carlo. *Des troupes invisibles. L'imaginaire du caipira dans la grande ville*. Caravelle, n. 99, 2012, p. 195-213. <http://caravelle.revues.org/427>

FAUSTINO, Jean Carlo. *O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade*. 2014. 196p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Curso de pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1998.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. 2011. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de viola: poesia de circunstância*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press, 1990.

REILY, Ana Suzel. *Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre*.

*Popular Music*, v. 11, n. 3, oct. 1992, p. 337-358.

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

VICENTE, Eduardo. *Chantecler: uma gravadora popular paulista*. Revista USP. São Paulo, nº 87, p. 74-85. Setembro/novembro 2010.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (orgs.). *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Cap. X. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.171-187.

ZAMBONI, José Carlos. *O cantador do Rio Bonito: estudo sobre a poesia caipira*. 1987. 225p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 1987.

WEBER, Max. *Sociologia*. Organizador: Gabriel Cohn. Coordenador: Florestan Fernandes. 7. ed. Editora Ática. São Paulo.

## **Agradecimentos**

Gostaríamos de agradecer ao professor Pedro Macerani, do Instituto Cultural Cornélio, pelos esclarecimentos adicionais relacionados ao conteúdo do projeto aqui mencionado (a caixa de quatro CD's com as músicas da série Cornélio Pires) que fundamentou a presente análise.