

***Boi Soberano* sob a ótica do modelo triparte de semiologia musical proposto por Jean-Jacques Nattiez**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

José Roberto de Oliveira Oleriano
Universidade Estadual de Maringá
joserobertoadvir@gmail.com

John Kennedy Pereira de Castro
Universidade Estadual de Maringá
jkpcastro@uem.com.br

Resumo. Dentre as várias propostas disponíveis no ramo de análise musical, aderimos o Modelo Tripartite de Semiologia Musical proposto por Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, o qual está baseado no conceito do signo de Charles Sanders Peirce. Ao aplicarmos esse modelo de análise à moda-de-violão *Boi Soberano*, nos surgiu o questionamento a respeito das contribuições que essa visão tripartida da forma simbólica poderia influenciar a interpretação e performance da obra. Concluímos que o Modelo Tripartite forneceu uma visão holística da moda. As análises poética, imanente e estética forneceram informações que auxiliaram a contextualizar a obra em seu processo de criação, observar estruturas imanentes que poderiam passar despercebida por uma “simples” audição, bem como a maneira que foi percebida e interpretadas pelos violonistas utilizados na análise. Contudo, percebemos que mesmo buscando uma visão ampliada da obra, seria impossível completar a análise de alguma das três dimensões do Modelo, e nenhuma delas, isoladamente, conseguiria abarcar toda a obra musical.

Palavras-chave. Semiologia Musical, Tripartite, Nattiez, Moda-de-violão.

***Boi Soberano* from the Perspective of the Tripartite Model of Musical Semiology Proposed by Jean-Jacques Nattiez**

Abstract. Among the various proposals available in the field of musical analysis, we adhere to the Tripartite Model of Musical Semiology proposed by Jean Molino and Jean-Jacques Nattiez, which is based on the concept of the sign by Charles Sanders Peirce. When we apply this model of analysis to the moda-de-violão *Boi Soberano*, the question arose about the contributions that this tripartite view of symbolic form could influence the interpretation and performance of the work. We conclude that the Tripartite Model provided a holistic view of fashion. The poetic, immanent and esthetic analyzes provided information that helped to contextualize the work in its creation process, observe immanent structures that could go unnoticed by a “simple” hearing, as well as the way it was perceived and interpreted by the guitar players used in the analysis. However, we realized that even looking for an expanded view of the work, it would be impossible to complete the analysis of any of the three dimensions of the Model, and none of them, in isolation, would be able to encompass the entire musical work.

Keywords. Musical Semiology, Tripartite, Nattiez, Moda-de-violão.

Modelo Tripartite como estratégia analítica

No campo da Semiologia Musical encontramos as obras de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, as quais contêm a proposta de um modelo tripartite de análise musical. A partir dessas obras, muitas pesquisas têm buscado compreender a rede de significações, baseadas nos estudos do signo (objeto, signo e seus interpretantes) propostos pela semiótica de Charles S. Peirce, aplicando esse modelo como método de análise, seja de uma música, seja de um filme ou qualquer outra *forma simbólica*. Para iniciarmos nosso estudo devemos compreender que, nos termos de Nattiez (1990, p. 17), uma forma simbólica “não é um intermediário na comunicação que transmite o significado pretendido pelo autor a um público”. Pelo contrário, “(...) é o resultado de um complexo *processo* de **criação** que está relacionado tanto com a forma quanto ao conteúdo da obra” [grifo nosso]. No entanto, “(...) também é o ponto inicial para um processo de **recepção** que *reconstrói* uma mensagem” [grifo nosso]. Com isso, podemos ver a presença do que Molino (s/d) e Nattiez (1990) chamam de níveis ou dimensões: o nível *poiético*, que corresponde a produção/criação, e o nível *estésico*, que corresponde a compreensão/recepção. Entretanto, a teoria de Molino (s/d) ainda inclui a análise do nível “intermediário”, o que ele denomina de nível *neutro* ou *imane*nte, correspondendo ao vestígio material que resulta do nível *poiético*. Esses três níveis ou dimensões não necessariamente se correspondem, ou seja, não estão destinados a terminarem em comunicação.

Antes, porém, devemos ressaltar os pontos principais da Semiologia Musical proposta por Jean-Jacques Nattiez. Primeiramente devemos entender a música como um Fato Social Total, onde são considerados os aspectos de criação e recepção da música. O termo é emprestado do antropólogo francês Marcel Mauss, que na obra *Essai sur le don* (1925), examinou as funções utilitárias e simbólicas da troca de presentes na sociedade. Em uma nota de rodapé no livro *Music and Discurso* (1990), o tradutor nos diz: “(...) aqui Molino e Nattiez estão evocando a noção de Marcel Mauss do ‘fato social total’, no entanto, deve ser entendido em seu sentido dinâmico, englobando a atividade associada ao fazer e à percepção da música” (NATTIEZ, 1990, p, 34).

Tal visão é de suma importância para o arcabouço teórico de Nattiez e, uma vez que o modelo tripartite é uma estratégia para obter uma visão ampliada da obra, impossibilita a tentativa de compreender uma obra musical em seu espectro mais amplo por aspectos isolados, pois sua criação e recepção, estruturas imanentes ou a própria performance não conseguem, isoladamente, abarcar toda a significação da obra. Nesse sentido, Nattiez (2021, p. 8) afirma

que “(...) devemos evitar dar a ilusão de que qualquer aspecto individual da música explica a totalidade da obra, porque isso nunca é o caso”.

Dessa forma, Nattiez apresenta e busca justificar no livro *Music and Discourse* (1990) sua escolha do esquema teórico semiológico conhecido como modelo tripartite proposto por Molino. Já no livro *Musical Analyses and Musical Exegesis* (2021), Nattiez busca - por meio de comparações entre diversas análises, culminando com a sua própria análise e sugestões¹ de performance - demonstrar a aplicabilidade do modelo tripartite ao solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.

Ao estudarmos essas obras, nos perguntamos: quais seriam as contribuições que essa abordagem tripartite favorecerá a respeito da interpretação e performance² da moda-de-viola *Boi Soberano*? Ao buscarmos respostas para uma questão com tamanha complexidade, nos deteremos nos escritos de Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez e buscaremos apresentar contribuições dessa abordagem e como ela se aplica à moda-de-viola *Boi Soberano*.

Aplicação do Modelo Tripartite

Análise poiética

Em sua análise poiética do solo de trompa inglesa no ato III de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, Nattiez (2021, p. 235 e 236) e Nattiez (1990, p. 168) estabelecem algumas diretrizes norteadoras:

- Buscar fontes que são identificadas diretamente pelo compositor (esboços, cartas, no nosso caso incluímos entrevistas).
- Observar semelhança e fazer uma comparação cuidadosa entre melodias do próprio compositor, ou de outros compositores, que possam ter influenciado ou, no mínimo, despertado a imaginação do compositor.
- Examinar fontes musicais que assumirão, ou não, que o compositor conhecia conscientemente as peças que o influenciaram. Isso criará uma rede de significados poiéticos, levando diferentes interpretações da obra.
- Considerar e construir essas redes de significado à luz do que se sabe sobre o meio cultural e histórico do compositor.

¹ “(...) vou sugerir como um intérprete coerente pode escolher interpretar o solo” (NATTIEZ, 2021, p. 149). “(...) tenho indicado minhas sugestões de respirações (...)” (NATTIEZ, 2021, p. 159).

² Almeida (2011, p. 64) faz a distinção entre interpretação (processos, estudos, reflexões para a construção de uma concepção interpretativa) e performance (momento instantâneo e efêmero de enunciação).

- Somente depois de conectar estruturas específicas às interpretações gerais, será possível relacionar essas estruturas e interpretações à dimensão estética. Assim podendo então tirar conclusões sobre a presença ou ausência de comunicação entre o compositor e seus ouvintes.

A moda-de-violão *Boi Soberano* é um clássico do gênero Música Caipira de Raiz, composta em 1954 por Aduino Ezequiel (1921-2009), conhecido como Carreirinho, Izaltino Gonçalves de Paula (1929-) e Pedro Lopes de Oliveira. A moda ficou conhecida na interpretação da dupla Tião Carreiro e Pardino, lançada em 1966 pela gravadora Chantecler. Segundo Sant'Anna (2000) é a moda-de-violão mais regravaada e cantada de todos os tempos.

Aduino Ezequiel nasceu em 1921 na cidade de Bofete no interior de São Paulo. Começou a cantar aos seis anos, aos 10 ganhou a primeira violão e aos quinze anos se mudou para a cidade de Pardino para trabalhar como pedreiro. Na escola já fazia versos e ponteava a violão. Em 1936, na sua festa de formatura do curso primário, apresentou uma moda de sua própria autoria, *Minha Vida*, que foi muito bem recebida. Desde então começou a apresentar-se em festinhas e circos de Sorocaba (SP), cantando músicas de Raul Torres. O compositor formou parceria com Lucio Rodrigues de Souza (Zé Carreiro), a quem Aduino atribui a responsabilidade pelo seu destaque no meio artístico. A dupla conseguiu lançar em 1950, pela gravadora Continental, seu primeiro disco de 78 rotações, contendo o cururu *Canoeiro* e a moda-de-violão *Ferreirinha*. O Sucesso foi tão expressivo que rendeu a dupla um contrato de três anos com a gravadora.

A dupla gravou diversos discos e atuou por dez anos na Rádio Record. No final da década de 50, por motivo de saúde (problema vocal e surdez), Zé Carreiro teve que se afastar da atividade artística. Nesse momento, Carreirinho conheceu em Araçatuba (SP), um violeiro que chamava a atenção por conta da sua segunda voz, e com ele formou dupla. O nome desse violeiro era José Dias Nunes (1934-1993), que posteriormente seria conhecido por Tião Carreiro, com quem gravou apenas 10 discos de 78 rotações.

A partir de então Carreirinho formaria dupla com Zita Carreiro, lançando 12 LP's em 16 anos, depois com Zé Matão lançando 4 LP's em cinco anos de carreira. Em 1991 formaria dupla com o mineiro Sebastião Gonçalo (Carreiro), o seu último parceiro, com 14 anos de dupla. Segundo Carreiro³, acredita-se que Aduino tenha mais de 1500 músicas compostas, sendo a maioria moda-de-violão.

³ GONÇALO, Sebastião. Carreirinho Documentário (globo rural). Youtube. 3 de set. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ya6A3mvVMPA> .

Veremos agora alguns aspectos levantados por Izaltino Gonçalves de Paula (1929 -), também listado como um dos compositores da moda-de-viola *Boi Soberano*. Em entrevista⁴ gravada em 2011 com Romildo Sant’Anna, a primeira declaração que temos na entrevista é Izaltino afirmando que Adauto não participou do processo de composição da moda. O compositor afirmou ainda ter a carta que Carreirinho enviou para ele a respeito da letra que Izaltino havia enviado para o mesmo musicar. Izaltino resume a carta do seguinte modo:

Ele disse assim: seu Izaltino, quando o senhor mandou aquela moda ficou... aqui uns dias sem música. Aí veio o Pedro Lopes de Oliveira⁵ e pediu uma cópia pra ver se ele conseguia musicar né. Eu pus uma música e ele pôs outra, mas a dele não se comparava com a minha. Ficou uma verdadeira beleza, ele pôs na carta né. Então ele está fora né? Mas ele mandou contrato pra assinar (...) ele assinou também (IZALTINO, 2021).

Ao sairmos desse impasse sobre a autoria da moda, Romildo também questiona sobre a escolaridade e formação do compositor, pois segundo Romildo, ao analisar o poema da moda *Boi Soberano*, percebe-se que a estrofe e os versos são perfeitos. Izaltino afirma: “Nunca tive na escola”. O compositor ainda afirma que “a poesia veio no sangue já, e as matérias são inspirações. (...) é aquele momento. Perdeu não volta mais. É tanto que fazia numa canetada só, não tinha negócio de parar”. Ao perguntar para o compositor como ele aprendeu construir versos no estilo da moda *Boi Soberano*, ele afirma que “foi a natureza”. Sobre o processo de construção de estrofes com versos ímpares brancos e versos pares rimados, o compositor afirma ser de forma intuitiva e de ouvir os antigos poetas.

Romildo ainda questiona como o compositor construiu o enredo da moda. Segundo Izaltino, a moda foi construída em cima de uma ficção. Ao voltar da casa da namorada, “no caminho brotou isso né. Cheguei em casa bati um lápis numa folha do caderno”. Ainda na mesma entrevista o compositor afirma que “a boa música, pelo menos a sertaneja, tem que conter mensagem e suspense”. Pois se o menino tivesse morrido, se não houvesse um suspense, a moda tinha morrido também.

O Izaltino afirma que começou a escrever poemas aos 20 anos de idade e ouvia alguns poetas brasileiros como Olavo Bilac, Monteiro Lobato, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fernando Pessoa e Casemiro de Abreu. Izaltino afirma que decorava a maioria das poesias e depois já com idade avançada era capaz de recitar algumas delas.

⁴ PAULA, Izaltino Gonçalves de. Izaltino Gonçalves de Paula (1929), autor da letra de ‘Boi Soberano’. Youtube. 1 de dez. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/zNxZX98QQ9I>.

⁵ Não conseguimos informações relevantes sobre o compositor.

Características do Nível Imanente

Segundo Nattiez (2021), a análise imanente revela as relações entre as unidades sobrepondo-as visualmente, trazendo à luz elementos repetidos e transformados dentro de cada família de unidades. O ouvido pode, ou não, perceber as repetições e semelhanças reveladas por essa análise do nível imanente. No entanto, essas unidades idênticas ou semelhantes obedecem a constrangimentos sintagmáticos mais ou menos regulares “que levam o ouvido a esperar o retorno de um esquema já ouvido uma ou mais vezes” (NATTIEZ, 2021, p. 178).

Figura 1 - Recortado introdutório

Fonte: transcrição baseada no LP *Boi Soberano* lançado em 1966 pela gravadora Chantecler.

De início temos um elemento comum nas modas de viola, o recorte ou “repique” na viola, muito utilizado pelos violeiros nas introduções e nos interlúdios entre cada estrofe. Ao tocar o acorde maior final do recorte, notamos na figura 1 a presença de um mordente simples de duas notas, com função de ornamentação.

Na transcrição apresentada na figura 1, notaremos indicações de andamentos e alteração de tempo. Estas indicações são apenas sugestões para uma execução aproximada, pois o pulso na moda-de-viola é oscilante, por se assemelhar ao falar habitual e depender da prosódia. Já a respeito da performance do instrumento as setas indicam o sentido da mão direta como sugestão do que comumente ocorre na performance da moda.

A estruturação estrófica possui característica própria, dessa forma optamos em distribuir os versos em duas quadras e uma sextilha. A métrica predominante é a redondilha maior, encontrando nas linhas ímpares os versos brancos (que não rimam), intercalados por versos que rimam nas linhas pares como destacado na Figura 2. Também notamos o emprego

de rima toante (- *ando* rimando com *ano*). As estrofes estão divididas de uma forma que intercalam em duas quadras⁶ e uma quadra e meia⁷.

Figura 2 Divisão da primeira estrofe em versos

BOI SOBERANO (Isaltino G. de Paula, Pedro L. de Oliveira e Carreirinho) *moda-de-viola*

¹ Me alembro e tenho saudade
Do tempo que vai ficando
Do tempo de boiadeiro
Que eu vivia viajando

⁵ Eu nunca tinha tristeza
Vivia sempre cantando
Mês e mês cortando estrada
No meu cavalo ruano

⁹ Sempre lidando com gado
Desde a idade de quinze ano
Não me esqueço de um transporte
Seiscentos boi cuiabano

¹³ No meio tinha um boi preto
Por nome de Soberano

Fonte: Transcrição baseada no LP *Boi Soberano* lançado em 1966 pela gravadora Chantecler.

A voz enunciativa é de um peão que conta um caso presenciado por ele no passado e fato de o tempo verbal da narrativa estar em primeira pessoa, isso evoca um estado psicológico abstrato que se caracteriza pelo retorno ao tempo de outrora: a nostalgia. Nos primeiros versos da moda *Boi Soberano*, observamos esses aspectos justamente pelo fato do narrador estar vivendo a tragédia narrada juntamente com seus personagens (v. 1) “*Me alembro e tenho saudade*”. Fato este que proporciona ao intérprete se valer das emoções como se ele estivesse vivenciando o ocorrido. A esse respeito invocamos o pensamento de Luiz Tatit (2003), pois segundo ele “todos os recursos utilizados para representificação da relação eu/tu (performer/público) num aqui/agora contribuem para a construção do gesto oral do cancionero” (TATIT, 2003, p. 9). Desse modo, o “eu” se mistura com o “nós”, nos termos de Sant’Anna (2000, p. 278) o violeiro “personifica os anseios da coletividade”.

No primeiro verso o saudosismo do narrador fica evidente ao dizer: “*Me alembro e tenho saudade*” (v. 1). Surge uma atmosfera de entusiasmo e satisfação remetendo a tempos

⁶ São quatro versos mais quatro versos (4+4), conhecido entre os caipiras como verso dobrado.

⁷ São quatro versos mais dois versos (4+2), conhecido como verso e meio.

vividos no passado quando ainda transportava boi de várias localidades até o frigorífico de Barretos (SP). De acordo com Sant’Anna (2000), ao contar o que passou, a letra se ancora em fatos supostamente conhecidos para proporcionar efeitos de realidade. Porém a afirmação *do tempo que vai ficando* (v. 2) sugere oposição temporal da cena, pois o léxico *tempo* está no presente. Quantas experiências vividas no campo *lidando com o gado* (v. 9) sem o estresse da cidade, cruzando o Centro-Sul do país conduzindo boiadas. Uma dessas experiências que o marcou foi a do Boi Soberano. Segundo Ferreira (2015) a configuração melódica em graus conjuntos da moda corrobora com a cenografia⁸ da recordação, pois a autora afirma haver uma aproximação da fala com a melodia.

Figura 3 - Configuração melódica do verso dobrado

Me a-lem-bro e te-nho sau-da-de do tem-po que vai fi-can-do, do tem-
po de boi-a-dê-ro que eu vi-vi-a vi-a-jan-do. Eu nun-ca ti-nha tris-te-za, vi-vi-
a sem-pre can-tan-do. Mês e mês cor-tan-do es-tra-da no meu ca-va-lo ru-a-no.

Fonte: transcrição baseada no LP *Boi Soberano* lançado em 1966 pela gravadora Chantecler.

Outra característica observada na pela análise do nível neutro são as rupturas entre as frases. Neste caso, como observado na Figura3, não são pausas para respiração dos cantores, são cesuras que influenciam no ritmo recitativo do enredo. Essas cesuras podem gerar novas

⁸ A cenografia é a própria enunciação que, á medida que se desenvolve, vai sendo constituída” (...) é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra (...) deve ser capaz de associar a figura do enunciador á figura do co-enunciador, de modo que estabeleça uma identidade e empatia entre ambos, pois só assim o segundo acatará o lugar que lhe é designado na cenografia” (FERREIRA, 2015, p. 44-45).

sensações ao público, ou até mesmo dar sentido na divisão dos versos. A partir das observações, acreditamos que essa característica depende da escolha estética do intérprete (Tião Carreiro e Pardinho), guiadas pela intuição.

Na estrutura da sextilha a linha melódica segue determinado padrão como podemos ver na figura 4. Este padrão inicia no compasso 13 e se repete até o compasso 20. Porém, seguindo a melodia do Tião Carreiro temos a seguinte configuração: período 1 – a frase antecedente tem início e término na nota (Eb), já a frase consequente tem início na nota (Eb) terminando na nota (D); período 2 – a frase antecedente inicia na nota (D) e termina na nota (C), já a frase consequente inicia na nota (C) e termina na nota Bb). Resumidamente, esse padrão segue gradativamente da Subdominante em direção à Tônica [Eb - Eb] [Eb - D]; [D - C] [C - Bb].

Figura 4 - Estrutura da quadra e meia ou sextilha



13
Sem - pre li - dan - do com ga - do. — Des - de a i - da - de quin - ze a - no. —

17
Não me es - que - ço de um trans - por - te; — seis - cen - tos bois cui - a - ba - no.

21 *rubato* = 88
No mei - o ti - nha um boi pre - to por no - me — de So - be - ra - no. —

Fonte: transcrição baseada no LP *Boi Soberano* lançado em 1966 pela gravadora Chantecler.

Tatit (2003) afirma que essa descida gradual em direção a Tônica, juntamente com os prolongamentos de vogais, deixam a canção mais lenta, adequada à introspecção e para a tensão. Tais prolongamentos ocorrem nas vogais das seguintes palavras: *gado*, *ano*, *transporte* e *cuiabano*. Como vimos anteriormente, essas palavras estão gradativamente caminhando para

o grave, mais se assemelham com a fala. De acordo com Garcia (2011, p. 145) essas características declamatórias e dramáticas da moda-de-viola correspondem a “um drama falado”.

No penúltimo verso na figura 4 encontramos uma sequência ascendente partindo do primeiro ao terceiro grau da melodia (B \flat , C, D) culminando com um salto de 6^a menor ascendente (D, B \flat) que é compensado com um movimento descendente por graus conjunto até a Tônica. Segundo Ferreira (2015), esse salto é o ápice da frase, o que gera inflexão na voz e exige um esforço físico maior que acentua a palavra *preto* (v. 13), fazendo referência ao protagonista do enredo. Já no início do compasso 22 optamos por colocar uma fermata, deixando para o intérprete a possibilidade de prolongamento da nota por mais tempo.

Agora abordaremos aspectos da narrativa, percebemos que o narrador dá voz aos personagens no discurso “*Cuidado com esse boi /Que nas guampas é leviano/Esse boi é criminoso/ Já me fez diversos dano!*” (v. 17-21); “*Se esse boi matar meu filho/Eu mato que vai tocando*” (v. 43-44); “*Esse boi salvou meu filho/Ninguém mato o Soberano!*” Vemos aqui a possibilidade de mudança interpretativa, onde cada personagem tem uma perspectiva diferente. Pai temendo que o boi mate o seu filho. O que nos faz imaginar aqui a agonia em sua voz: “*Sarvai, meu anjo-da-guarda/Deste momento tirano*” (v. 49-50). Por outro lado, temos a participação do fazendeiro alertando sobre a tragédia que o boi poderia causar, possibilitando ao intérprete variação timbrística e articulação, dando uma intenção de aviso ou advertência.

No enredo da moda-de-viola *Boi Soberano*, o boi vem do meio rural para a cidade, onde é conhecido por sua natureza violenta. Nesse sentido, o boi se torna o estereótipo do caipira, criado por Monteiro Lobato e outros escritores, que ao migrar para à cidade é tido como pessoa violenta. Porém, na história, o boi consegue reverter a imagem negativa que se fazia dele por meio de um gesto sobrenatural (oração do pai da criança – característica religiosa do caipira) de heroísmo salvando a vida da criança. Esses é um dos aspectos principais do enredo, pois mesmo possuindo “condição de *igual* entre os demais, sem ostentar diferenças e, ao mesmo tempo *diferente*, quando se faz necessário” (SAN’TANNA, 2000, p. 324).

A moda *Boi Soberano* teve desdobramento em outras modas, as chamadas modas respostas. Uma delas é *Retrato do Soberano* de Dino Franco e João Caboclo, gravada em 1965. Na moda o filho, agora adulto, conta a história que lhe foi contada pelo pai. Os tempos verbais em primeira pessoa de ambas as narrativas geram uma atmosfera de realidade. Outra moda que surgiu foi *O chifre do Boi Soberano*, gravada por Cacique e Pajé em 1979. O enredo basicamente consiste no ato da criança, já velho, em fazer um laço do couro e um berrante do chifre do Soberano, agora morto.

Parâmetros da dimensão estética à análise das performances

Para esta análise utilizamos duas gravações com o intuito de observarmos o que difere e o que se assemelha nas performances, mesmo os intérpretes sendo diferentes. A escolha da primeira gravação da moda ocorreu devido encontrarmos nela a performance de um dos seus compositores, o Carreirinho da dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Já a escolha da segunda performance, a dupla Tião Carreiro e Pardinho ocorreu devido acreditamos que seja a performance de maior sucesso da moda. Apesar da dupla Zé Carreiro e Carreirinho ter lançado a moda em 1955, para esta análise utilizaremos a versão relançada no LP intitulado *Canoeiro* (1961) e a versão do LP *Boi Soberano* da dupla Tião Carreiro e Pardinho (1966).

Figura 5 - Zé Carreiro e Carreirinho



Me a-lem-bro e te-nho sau-da-de do tem-po que vai fi-can-do, do tem -
po de boi - a - dê - ro que eu vi - vi - a vi - a - jan - do. — Eu nun -

Fonte: transcrição baseada no LP *Canoeiro* lançado em 1961 pela gravadora Chantecler.

O primeiro aspecto observado na Figura 5 é a tonalidade. Enquanto a dupla Tião Carreiro e Pardinho interpretaram a moda em (B \flat) maior, Zé Carreiro e Carreirinho interpretaram no campo harmônico de (B) maior. A hipótese que temos a esse respeito segue o que foi apresentado por Pinto (2008), pois não possuindo um diapasão Lá (440Hz), os violeiros afinavam suas violas entre si sem referência em relação a determinada nota específica do diapasão. Tal prática poderia proporcionar performances em diferentes de tonalidades, mesmo

sendo interpretada pela mesma dupla. Como podemos observar no vídeo⁹ Tião Carreiro em dupla com Praiano interpretando a moda em (A) maior.

Outro fator que difere entre as performances são as cesuras. Como podemos ver na Figura 5, a performance de Zé Carreiro e Carreirinho temos a configurações de frases mais ligadas sem pequenas interrupções como apresentadas na performance de Tião Carreiro e Pardinho. O compositor da letra da moda, Izaltino Gonçalves de Paula, em sua declamação da moda em uma entrevista¹⁰ concedida ao pesquisador Romildo Sant'Anna, observamos que as cesuras feitas pelo compositor são semelhantes as cesuras realizadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho.

Outro aspecto analisado é o plano de evidência das vozes durante a performance. Mesmo a voz do Zé Carreiro estando com a melodia, sua voz fica em segundo plano em relação a voz de Carreirinho. Talvez isso tenha motivado a separação entre Tião Carreiro e Carreirinho. Já na dupla Tião Carreiro Pardinho podemos observar que, mesmo a voz de Tião Carreiro sendo mais grave ela fica em evidência em todo momento.

Pelas características das duplas serem, em alguns aspectos, semelhantes. Podemos notar que a performance da moda em geral, difere muito pouco em questões de letra e melodia. Temos a hipótese para tal, pois a dona Nair, esposa de Tião Carreiro, afirma¹¹ que o violeiro tinha tanto a dupla Torres e Florêncio, quanto a dupla Zé Carreiro e Carreirinho como referência no gênero.

Notamos duas outras interpretações que ressignificaram os símbolos contidos na presente moda. A primeira que destacaremos é a versão feita pelo pesquisador e violeiro Ivan Vilela em seu CD *Caipira* (2004). No arranjo do violeiro encontramos diversos novos elementos que diferem das práticas do violeiro caipira. Até poderíamos dizer que tais elementos são atípicos nas modas-de-viola tradicionais. A segunda interpretação a ser destacada é a versão da dupla Mayck e Lyan (2021)¹². Entretanto, nenhuma dessas performances, apesar de inserirem elementos “sofisticados” na moda, tiraram as características básicas da obra, ou seja, mantiveram o Castro (2017) chama de “núcleo virtual” e mesmo tendo passado décadas de sua composição a obra ainda “possui uma contemporaneidade” (ALMEIDA, 2011, p. 69).

⁹ Tião Carreiro e Pardinho. Tião Carreiro & Pardinho – Boi Soberano (raridade). Youtube. 16 de nov. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dTrwSMZ6CgQ>.

¹⁰ PAULA, Izaltino Gonçalves de. Izaltino Gonçalves de Paula (1929), autor da letra de ‘Boi Soberano’. Youtube. 1 de dez. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/zNxZX98QQ9I>.

¹¹ DIAS, Nair Alves. MEMÓRIAS BOTUCATU 124 – 13/11/2014. Youtube. 14 de set. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bCyJSJ-s73I>.

¹² A versão está disponível no canal do YouTube da dupla no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=gvhYBib4C18>.

Conclusão

Nos aspectos poéticos percebemos que essa moda não foi composta por meio de conhecimento acadêmico, pelo contrário, é resultado de um saber adquirido do conhecimento popular. Ao observar o seu meio, o poeta caipira nota as desigualdades que ocorrem com sua gente. Para mudar tal situação, o compositor utiliza a sua ferramenta mais poderosa, a caneta, para realizar crítica social por meio dos seus versos. Na análise estética observamos que, mantendo o seu material base (núcleo virtual), o processo de ressignificação da moda-de-viola é contínuo, nos termos de Peirce (2005) é *ad infinitum*. Já na análise da dimensão imanente, por meio do fonograma e partitura conseguimos inventariar alguns elementos que poderiam passar despercebido em uma “simples” audição, mas auxiliaram na construção de sentido da moda. Dessa forma entendemos a obra como um Fato Social Total, pois para compreendê-la devemos buscar informações nos aspectos socioculturais de criação e recepção da obra e nas suas configurações imanentes.

Após analisar as três dimensões da moda-de-viola *Boi Soberano*, devemos ressaltar o papel do intérprete pois se torna determinante à construção de sentido do discurso da moda, porque a interpretação vocal é um gesto individual e a personalidade do intérprete é injetada na enunciação, atingindo o ouvinte. Acreditamos assim como Sant’Anna (2000) que a moda-de-viola faz parte de um todo que une simbolicamente os indivíduos em um mesmo ideal, a ponto dos ouvintes se sentirem parte dos personagens das narrativas, mantendo o imaginário dos caipiras vinculados à coletividade. Aconselhamos que o intérprete não se detenha ao aspecto melódico, pelo contrário, sugerimos que primeiro construa uma interpretação falada, como recitar um poema, após isso realizado, insira a melodia.

Embora busquemos compreender a obra musical por meio das análises imanentes, poéticas e estética, essa empreitada é fascinante e, ao mesmo tempo, desanimadora, pois, sabemos que jamais conseguiremos completar nenhum desses três processos, e nenhum deles por si só será capaz de fornecer uma compreensão completa de uma obra musical. Porém essa pesquisa nos lembra que a substância formal de uma obra musical foi uma vez criada por alguém, foi executada, ouvida e analisada por outros. Dessa forma, Nattiez (2021, p. 414) afirma que a obra musical “(...) estará sempre sujeita ao nosso desejo infinito de compreender seu sentido, mergulhar em suas sutilezas estéticas e abraçar as emoções que ela desperta em nós com terror, deleite e fascínio”.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, vol. 17 (2), 63-76, 2011. Porto Alegre.
- CASTRO, John Kennedy Pereira. *Oswaldo de Souza: uma abordagem semiológica musical de suas canções de câmara brasileira*. Belo Horizonte, 2017. 281 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Artes, Belo Horizonte, 2017.
- FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola*. 2015. 257 f. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, São Paulo, 2015.
- GARCIA, Rafael Martin da Silva. *Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. 335 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo: 2011.
- LEANDRO, José Dário. *Da Poesia Épica à moda-de-viola: uma aliança inseparável entre literatura e música*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras. Universidade de Brasília, 2011.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: *Semiologia da música*, J.-J. Nattiez, et al., Lisboa: Vega, s/d, pp.109-194.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musical Analyses and Musical Exegesis: the Shepherd's Melody in Richard Wagner's Tristan and Isolde*. Joan Huguet (trad). Rochester, University of Rochester Press, 2021.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédral e Engloutie de Debussy. *Debates*, caderno do programa de pós-graduação em música da UNIRIO 6: 7-39, 2002.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Carolyn Abbate (trad). Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust as Musician*. Derrick Puffett (trad). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989. pp. 118.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 335 p.
- PINTO, J. P. A. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 371 f. (Dissertação – Mestrado – Música) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, Campinas – SP, 2008.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar, 2000.
- TATIT, Luiz. Elementos para a análise da canção popular. *CASA: Cadernos de Semiótica aplicada*, v. 1, n. 2, 2003.