

## A construção de sentido na moda-de-viola “*Rei do gado*” sob orientação do modelo tripartite da semiologia musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Música Popular: formação, pesquisa, performance e fruição

*José Roberto de Oliveira Oleriano*

Universidade Estadual de Maringá – joserobertoadvir@gmail.com

*John Kennedy Pereira de Castro*

Universidade Estadual de Maringá – jkpcastro@uem.br

**Resumo.** Este artigo apresenta uma análise semiológica da moda-de-viola *Rei do gado* de Teddy Vieira (1922-1965), tendo como base o modelo tripartite de Nattiez e Molino. Ao entendermos a moda-de-viola como manifestação cultural onde ocorre combinações de diversos códigos que se unem em palavras e sinais paraverbais e extraverbais, buscamos, por meio das análises dos níveis poético, imanente e estésico, fornecer uma visão tridimensional da obra que favoreça uma performance musical embasada e consciente.

**Palavras-chave.** Análise semiológica. Moda-de-viola. Viola caipira. Tião Carreiro

**The Construction of Meaning in the “Rei do gado” Moda-de-Viola Under the Guidance of the Tripartite Model of Musical Semiology**

**Abstract.** This article presents a semiological analysis of Teddy Vieira’s moda-de-viola *Rei do gado* (1922-1965), based on the tripartite modelo of Nattiez and Molino. By understanding the moda-de-viola as a cultural manifestation where combinations of various codes that come together in paraverbal and extraverbal words and signs occurs, we seek, through the analysis of the poetic, immanent and esthetic levels, to provide a three-dimensional view of the work that favors a grounded and conscious musical performance.

**Keywords.** Semiologic analysis. Moda-de-viola. Ten strings guitar. Tião Carreiro.

### 1. Introdução

Na medida que nos aprofundamos no estudo da música caipira, nos deparamos com uma música repleta de símbolos, uma música com forte papel social e que representa o cotidiano da sua comunidade. Porém, em um passado recente, essa música sofreu preconceitos e foi taxada, pela cultura “elitizada”, de inferior por ser desprovida de valor estético. Contudo, ao longo dos anos cantores, pesquisadores, instrumentistas e compositores vêm abrindo um caminho que possibilita, hoje estudarmos essa música em programas de pós-graduação nas universidades brasileiras.

Por essa música estar tão presente na vida comunitária caipira, ela se tornou representante da interação do cidadão com o mundo. Isso é tão real que, ao escutar a moda-de-viola, o caipira sente como se ele mesmo fizesse parte da narrativa. Ferreira (2015) afirma que essas narrativas vão além de mero entretenimento musical, elas revelam complexas

relações sociais e o posicionamento do indivíduo em seu meio. Assim, entendemos a moda-de-viola, matriz do gênero da Música Caipira de raiz, como uma manifestação social popular.

A música como integrante da manifestação popular, além da sonoridade poemática-musical, faz uso expressivo do espaço e da gestualidade, movimentos voluntários do corpo e seu ritmo. Sant’Anna (2000) cita quatro códigos expressivos na música: *código musical*, pois a literatura oral-popular costumeiramente é cantada ou entoada; *código cinésico*, se expressa nos movimentos rítmicos do intérprete; *código proxêmico*, se expressa nas relações geográficas entre coisas e seres e o processo da oralidade; o *código paralínguístico* expressa fatores vocais como entonação, timbre, etc. que acompanham a apresentação dos signos verbais puros. Nessas manifestações ocorrem a combinação de diversos códigos que se unem em palavras e sinais (paraverbais e extraverbais) com os signos literários.

Nos apropriaremos da tripartição semiológica, fundamentada na concepção do signo de Pierce, proposto por Jean Molino e J. J. Nattiez, com o objetivo de compreender esses códigos contido na moda-de-viola *Rei do gado*. Entretanto, não temos a intenção de explorar todos os detalhes contidos na obra. Buscamos recolher informações suficiente para entender o panorama geral onde essa música foi composta, interpretada, percebida e como se perpetua no imaginário coletivo. Ao finalizar esse processo analítico, acreditamos que teremos informações suficiente para embasar uma performance consciente da obra.

## **2. Semiologia musical: modelo tripartite**

Nesta pesquisa utilizamos a perspectiva de investigação analítica, proposta por Jean Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez, a qual está fundamentada na concepção do signo de Charles S. Pierce. Molino buscou com a sua teoria compreender o “Fato Musical Total” por meio da aplicação do modelo tripartite semiológico, o qual é o pilar de uma visão da música como sistema simbólico. Para Nattiez (1990) as operações ou processo simbólico precisam, se não uma comunicação no sentido estrito da palavra, pelo menos uma rede de troca entre os indivíduos.

No entanto, Nattiez (1990) sendo realista defende a tese, precisamente, de que não há apenas uma análise musical válida para qualquer obra, nem que a sua teoria é suprema e absoluta. Pelo contrário, o autor afirma que seus escritos serão lidos e analisados por outros pesquisadores “(...) e novos traços, novas variáveis extraídas de fatos musicais, fornecerão o impulso para surgir novas análises, para forjar novas teorias e para inventar novos enredos” (NATTIEZ, 1990, p. 182). Sobre a dificuldade de aplicação da tripartição, nada garante que

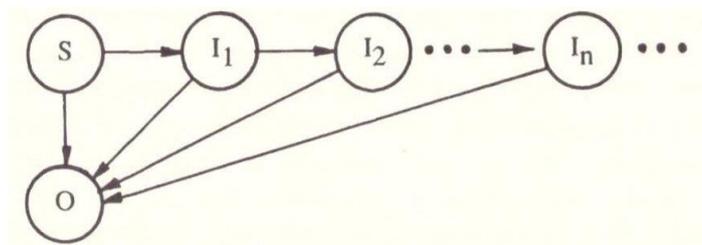
teremos à nossa disposição as poderosas ferramentas necessárias para a análise das três dimensões.

Contudo, escolhemos aplicar o modelo semiológico tripartite para analisar a moda-de-violão *Rei do gado* de Teddy Vieira (1922-1965), pelo fato de proporcionar uma visão tridimensional da obra. A música caipira de raiz possui nuances que, em uma análise unilateral, poderão correr o risco de serem omitidas. Todavia, mesmo que o modelo tripartite busque abranger o campo de análise, é impossível abranger todas as nuances intrínsecas passivas de análise da obra. Antes, porém, buscaremos apresentar alguns conceitos da teoria proposta.

A semiologia é o estudo de domínios constituídos por signos, ou seja, descreve a conexão entre o signo e seus interpretantes. A teoria proposta por Jean Molino é fundamentada na concepção peirceana do signo, que é definida do seguinte modo:

Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. (...) Qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu *interpretante*) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu *objeto*), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente *ad infinitum*. (PIERCE, 2005, p. 46 e 74)

Um das grandes ideias de Peirce é a noção de que a coisa a que o signo se refere, isto é, o interpretante, também é um signo. Isso se confirma porque o processo de referência efetuado pelo signo é infinito, como demonstrado no triângulo peirceano representado graficamente por Granger (1968) e citado por Nattiez (1990). Os signos variam de acordo com a experiência vivida de cada um.



**Figura 1:** Triângulo peirceano (GRANGER, 1968 apud NATTIEZ, 1990, p. 6)

Em concordância com a visão de Peirce, Nattiez (1990) afirma que o signo é um fragmento de experiência real, referindo-se a outros fragmentos de experiência real que permanecem em geral como objeto *virtual* – que existe apenas dentro e através de uma

infinita multiplicidade de interpretantes – um sendo o signo ou símbolo usado para aludir outro objeto.

O signo é composto por duas entidades que foram denominadas por Saussure como: significado (signo) e significante (interpretante). A relação entre essas duas entidades é caracterizada pelo processo de referência ou *semiose*, sendo este o procedimento de acordo com o qual algo funciona como um signo pode ser chamado de semiose. Para Vieira (2006) é um processo de significação que surge da relação entre um signo e o objeto representado por ele para um interpretante. No caso da música, essa articulação ocorre em redes, pois um outro signo é desenvolvido na mente do ouvinte, do músico, do compositor e do analista ou interpretante.

Entendendo isso, buscaremos discorrer sobre o conceito da tripartição semiológica de Molino e Nattiez. Não buscaremos aqui fazer uma descrição detalhada da teoria, sugerimos a leitura das obras publicadas por Nattiez (1989), Nattiez (1990), Molino (1990), Nattiez (2002), Vieira (2006), Castro (2017). Contudo, no presente artigo focaremos nos aspectos que nos será útil para cumprirmos nosso objetivo da pesquisa.

O primeiro ponto a ser estabelecido é que o modelo tripartite considera que uma forma simbólica possui três níveis. O segundo ponto é que a música, por ser uma produção humana, a entendemos como uma *forma simbólica*. A forma simbólica deve ser entendida em um sentido geral como “(...) a capacidade da música (com todas as outras formas simbólicas) de gerar uma complexa e infinita teia de interpretantes” (NATTIEZ, 1990, p. 37). A forma simbólica não é um intermediário na comunicação que transmite o significado pretendido pelo autor a um público. Pelo contrário, é um complexo processo de criação e também é o ponto de partida para um complexo processo de recepção. Todavia, nem sempre esses dois processos se correspondem.

Conforme exposto anteriormente, podemos ver a presença de pelo menos dois níveis: o nível *poiético*, que corresponde a produção/criação, e o nível *estésico*, que corresponde a compreensão/recepção. A teoria de Molino inclui a análise do nível “intermediário”, o que ele denomina de nível *imanente* ou *neutro*, correspondendo ao vestígio material resultante do nível *poiético*. Segundo Nattiez (1990), o nível *imanente* contém unidades que podem passar despercebidas em análises puramente *poiética* e *estésica*. A natureza da análise do nível *neutro* é descritiva, já os níveis *poiético* e *estésico* possuem natureza explicativa. Estes três níveis formam a tripartição.

Configurando os três níveis podemos chegar a seis situações analíticas, Nattiez (2002):

- 1) **Nível neutro** – trata-se de um tipo de análise que, partindo de uma explícita ou implícita metodologia, aborda somente as configurações imanentes da obra.
- 2) **Poiética indutiva** – parte-se de uma análise da obra do nível neutro para tirar conclusões sobre o poiético de uma obra ou de um conjunto de obras.
- 3) **Poiética externa** - ao contrário da anterior, parte de um documento poiético (cartas, esboços, observações) e em seguida analisa a obra à luz dessas informações.
- 4) **Estésica indutiva** – o pesquisador se eleva como uma consciência coletiva e decreta que “isso é o que se ouve”, baseando-se na estrutura da obra. Este tipo de análise se baseia na introspecção perceptiva ou em um certo número de ideias gerais que se pode ter sobre a percepção musical.
- 5) **Estésica externa** – por outro lado, pode se começar a partir de informações coletadas entre os ouvintes para tentar descobrir como a obra foi percebida. Esta é obviamente a maneira pela qual a psicologia experimental trabalha.
- 6) **Comunicação musical** – onde o analista considera que sua análise imanente é relevante tanto para o nível poiético quanto para o estésico.

O modelo tripartite entende “(...) a natureza da música enquanto forma simbólica e se auto circunscreve no universo e na dinâmica das realizações semióticas configuradas por um sistema de signos, caracterizando-se de acordo com a concepção de Charles S. Pierce” (CASTRO, 2017, p. 29). Entendemos, assim como Sant’Anna (2000), que os efeitos de uma moda não interferem apenas na atmosfera presente, ela perpetua no tempo e no espaço, desdobrando-se no correr dos dias. De acordo com o que foi exposto, buscamos aplicar o modelo tripartite com o objetivo de auxiliar no processo de construção de sentido, com entendimento dos níveis poiético, imanente e estésico da obra.

### **3. Moda-de-viola: *Rei do gado***

Antes de adentrarmos nos aspectos analisados, cabe aqui ressaltar que para a presente pesquisa, realizamos a transcrição da obra para o código de notação musical, a partitura. Não temos como objetivo colocar todas as nuances musicais na transcrição ou eleger a partitura como a própria obra. Ela será apenas uma guia para nossa análise, pois assim como Nattiez (1990), acreditamos que a existência da obra encontra sua origem no “ato

criativo” do performer que, no momento da execução, assume o papel do “coautor” da obra. A partitura é a coisa que torna a obra executável e reconhecível como identidade através dos séculos, e permite uma enorme quantidade de possibilidades para a realização da obra. Além disso, a partitura facilita a manipulação de unidades musicais elementares, de uma forma não permitida pela mera memória, como na música oral.

A moda *Rei do Gado* de Teddy Vieira, gravada em 1946 originalmente pela dupla Tônico e Tinoco, se tornou uma das modas-de-violão de maior comunicação e empatia com o público. O enredo da moda conta a história do encontro entre dois fazendeiros em um bar de Ribeirão Preto - SP, o rei do café e o rei do gado. Ao participar de uma entrevista<sup>1</sup> na TV Cultura em 1991, Tião Carreiro (1934 - 1993) afirma que o compositor se inspirou em uma discussão<sup>2</sup> entre Antônio Joaquim de Moura Andrade (rei do gado) e Geremia Lunardelli (rei do café), publicada em um jornal da época, sobre quem tinha melhor condições de vida. De acordo com o violeiro, em determinado momento da discussão, o rei do gado faz a seguinte afirmação: “*Em cada pé do seu café eu amarro um boi e ainda me sobra muito gado.*”

**REI DO GADO** (Teddy Vieira de Azevedo)  
*moda-de-violão*

Num bar em Ribeirão Preto eu vi com meus olhos esta passage  
Quando a champanha corria a rodo no alto meio da granfinage  
Nisto chegou um peão trazendo na testa o pé da viagem  
E pro garçom pediu uma pinga, que era pra rebater a friage

Levantô um armofadinha e falô pro dono: “Eu tenho má fê  
Quando um caboclo que não se enxerga, num lugar desses vem pôr os pé.  
O senhor que é o proprietário deve barrar entrada de quarqué,  
E principalmente nesta ocasião, que está presente o rei do café”

Foi uma sarva de parmas, gritaram “viva” pro fazendêro  
Quem tem bilhões de pés de cafés por este rico chão brasileiro.  
Sua safra é uma potência em nosso mercado e no estrangêro  
Portanto veja que este ambiente não é pra quarqué tipo rampêro.

Com um modo bem cortês responde o peão pra rapaziada:  
“Essa riqueza não me assusta, topo e aposta quarqué parada.  
Cada pé desse café eu amarro um boi da minha invernada  
E pra encerrá o assunto eu garanto que ainda me sobra uma boiada”

Foi um silêncio profundo o peão dexô o povo mais pasmado  
Pagando a pinga com mil cruzêro, disse ao garçom para guardar o trocado  
Quem quisé meu endereço que não se faça de arrogado  
É só chegar lá em Andradina e perguntar pelo rei do gado

**Figura 2:** Letra da moda dividida em 5 estrofes

A voz enunciativa é de um peão que conta um caso presenciado por ele no passado. Segundo Faustino (2009) o motivo pelo qual as narrativas são frequentemente

construídas em primeira pessoa, consiste justamente pelo fato de o narrador estar vivenciando a tragédia narrada juntamente com seus personagens. Fato este que proporciona ao interprete valer-se das emoções como se ele estivesse vivenciando o ocorrido.

Apesar da primeira gravação da moda ter sido pela dupla Tônico e Tinoco, *Rei do gado* alcançou sucesso na interpretação da dupla Tião Carreiro e Pardinho, lançada em 1961. Na década de 50 houve uma identificação do público pela voz desses intérpretes, os quais foram os responsáveis por popularizar ainda mais a música caipira de raiz no cenário musical. Tião Carreiro cantava a melodia principal, a primeira voz, enquanto Pardinho cantava um desenho melódico diferente, mais agudo, que combinavam com a primeira voz. Segundo Ferreira (2015) pelo fato da voz do Tião Carreiro ser mais grave, destacava-se mais do que a do Pardinho, estabelecendo um tom mais incisivo no discurso da moda-de-viola que coincide com uma fala autoritária e certa do que diz.

Sant’Anna (2000) realizou uma análise dessa obra na qual apresenta alguns fatores dignos de nota. Na narrativa, o rei do gado com sua reprovação simbólica ao rei do café, representa a desaprovação e escárnio ao sistema dominante na zona caipira. Notamos isso pela simpatia transferida ao violeiro-cantador relacionada a outra simbologia: aproximação do ouvinte com a figura do resoluto e heroico boiadeiro. Segundo Garcia (2011) este tema é recorrente entre as modas-de-viola, onde a humildade é exaltada sobrepondo a soberba, representado pela figura do personagem sujo maltrapilho que, ao entrar em um ambiente “elegante”, é maltratado pelos que ali estão, depois se revelando como um grande proprietário de terra. Podemos entender que a presente moda-de-viola foi utilizada como ferramenta de denúncia e crítica social.

A ausência da conclusão definitiva da narrativa, possibilita seguir em diante com o enredo, ou seja, a moda-de-viola pode se transformar em diversos discursos. Surge o que Sant’Anna (2000) define com as *modas-de-violas resposta*, que são formas narrativas que dão continuidade ao enredo de outras narrativas. Da moda *Rei do gado*, surgiu a moda-de-viola, *Rei do café*, a qual foi gravada em 1959 pela dupla Liu e Léu e também composição de Teddy Vieira. A moda é a resposta do outro personagem (rei do café) ao protagonista da primeira (rei do gado). Nela podemos encontrar elementos que corroboram a história contada por Tião Carreiro. No verso “*Me orgulho de ser imigrante dessa terra abençoada*” notamos que o rei do café da narrativa, assim como Jeremia Lunardelli não nasceram no Brasil. Outro aspecto digno nota é que a resposta ao rei do gado pode ter resultado de uma insatisfação por uma parcela da cultura caipira que não se sentiram representados pelo boiadeiro.

Em relação aos aspectos taxonômicos, as modas de violas possuem estruturas básicas que podem variar conforme sua modalidade, tema ou o carácter que o compositor lhe queira dar. Na pesquisa de Garcia (2011) essas estruturas básicas são definidas como: a) introdução e interlúdios, que comumente é um “repique” na viola, b) estrofe, onde o poeta caipira expõe o enredo da história. O recorte ou “repique” na viola, figura muito utilizada pelos violeiros nas introduções e nos interlúdios entre cada estrofe, de acordo com Garcia (2008) e Pinto (2008), é o trecho tocado rápido e sempre em ritmo diferente do que será usado no canto, e possui a função de auxiliar os cantores para que não percam o tom quando as modas-de-violas forem cantadas *à capela*, ou seja, sem a viola dobrar a melodia.



**Figura 3** – Introdução com elementos da batida tradicional de catira e do recortado.

Conforme podemos ver na (Figura 3), a moda inicia com um rasgueio conectado com a batida tradicional de catira, no tom de Fá maior, o que possibilita fazer o recortado utilizando cordas soltas. Isso só foi possível porque o violeiro utilizou a afinação conhecida como “Cebolão”, em Fá. A harmonia nas estrofes se limita ao I e V grau do campo harmônico de B $\flat$  maior, e no recortado ocorre o V/V. O desenho melódico vocal se limita à escala

diatônica, com intervalos consonantes entre as vozes e, na maior parte do tempo, as vozes se movimentam por graus conjuntos, como apresentado na (figura 4). No compasso 6, encerra o recortado ainda na tonalidade de Fá maior, e um sutil *rallentando* antecede a variação rítmica que inicia no compasso 7, agora na tonalidade de Bb maior. Essa variação contrasta tanto com o recortado anterior quanto ao ritmo que será cantado pela dupla. O violeiro utiliza essa variação como forma enunciativa para chamar a atenção do ouvinte para a narrativa.

Um das principais atribuições feitas a moda de viola é o dueto vocal, sempre cantando paralelamente com a distância de uma terça ou sexta entre elas, ou seja, a voz principal canta a melodia e a segunda voz canta a terça ou sexta correspondente, podendo a viola caipira dobrar a melodia ou não. Garcia (2011) acredita que tal afirmação não esteja incorreta, porém incompleta. A voz que fica em segundo plano, com o intuito de fugir da monotonia que o canto em terças ou sextas proporciona, realiza nuances melódicas ocasionando diversos intervalos. Ao que tudo indica, essas nuances são realizadas de forma consciente por apresentarem em sua coerência, principalmente harmônica. Porém como podemos ver na (Figura 4), na moda-de-viola *Rei do Gado*, o movimento oblíquo possibilita a aproximação ou distanciamento intervalar da entre as vozes.



**Figura 4:** Variações entre intervalos de terças e sextas por movimento oblíquo.

Notamos que a divisão rítmica desta narrativa foi composta a partir de quiálteras (quintinas). Já as sílabas acentuativas que constituem os versos da poesia são encontrados em tradicionais redondilhas menores. Porém nem sempre os versos da poesia caipira se limitam a essa estrutura tradicional, podendo ocorrer diversas combinações métricas na estrutura prosódica da moda-de-viola. A disposição estrófica da moda-de-viola baseia-se na oitava, ou seja, ela é uma moda dobrada. Sant'Anna (2000) pondera que mesmo coincidindo com o refinamento de tantos poetas clássicos, o poeta caipira, autodidata, tem seu caminho trilhado não pelos modismos e regras de concordância, mas pelo aprendizado de boca-a-boca, pelo

aprimoramento do tempo, da memória auditiva, ditado pelo aguçado saber popular, seguindo o princípio de que mais vale a prática que a gramática.

Por mais que a moda-de-viola receba tratamentos ritmos, harmônicos e instrumental, ela se assemelha com o falar habitual, em que o ouvinte se depara com uma ação simulada onde alguém (interpretante vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de certa maneira (melodia). A interpretação dos cantores sempre realça a natureza semântica da escritura e o desempenho da viola penteando no decorrer da melodia, preenchendo pausas estróficas e contribui para realçar os sentidos dados pela conexão expressiva das palavras e os sentidos fraseológicos do tema como mostrado na (figura 5). Dessa forma, a monotonia da música cede espaço para o desempenho, entendido como literária-performática, que segundo Sant'Anna (2000) resulta em estímulo para a compreensão das nuances da fábula, ou seja, a comunicabilidade narrativa do texto.



The image displays a musical score for a piece in 8/8 time. The top system features a vocal line and a viola line. The vocal line has lyrics: "Nis - to che-gou um pe - ão Tra-zen-do na". The viola line provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The bottom system shows a guitar-like accompaniment with fret numbers (0, 0, 0, 0) on the strings. The score is divided into measures 22, 23, 24, 25, and 26.

**Figura 5:** Preenchimento da viola entre as pausas vocais durante a estrofe.

Em cada moda flui uma atmosfera que conduz à meditação sobre aquilo que transcende a realidade brusca. Cabe ao intérprete tornar-se determinante nessa construção de sentido do discurso da canção, pois a interpretação vocal é um gesto individual e a personalidade do intérprete é injetada na enunciação, atingindo o ouvinte. Para isso o intérprete precisa equilibrar elementos linguísticos, melódicos, musicais e a entonação. Por ser influenciada por tantos fatores, a obra se configura como algo vivo, podendo ser vista de

ângulos diferentes, por intérpretes diferentes ou mesmo interprete em épocas diferentes, permite que ela se atualize a cada interpretação fazendo com que o processo de ressignificação seja infinito.

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.

(...) as modas-de-viola se constituem como *representações coletivas* que transcendem o ser individual, constituindo uma “realidade” (ainda que imaginária) totalizante que, para o ouvinte, é tão real quanto o mundo material. Constituir esse *ser social* em cada receptor que se relaciona, direta ou indiretamente, e se identifica como o universo rural, tal é o fim da moda-de-viola. (GARCIA, 2011, p. 222)

#### 4. Considerações finais

Ao analisarmos os fatos que aqui foram apresentados, percebemos que a cultura caipira é extremamente rica e viva. Podemos constatar essa riqueza e vivacidade em sua arte, na maneira que o violeiro tange as cordas de sua viola, ou na virtuosa declamação feita pela dupla de cantores. A moda-de-viola *Rei do gado*, além de ser arte com peculiaridades poéticas e musicais, também é porta-voz de uma sociedade que utiliza símbolos do seu cotidiano para fazer denúncias sociais e transmitir valores morais à comunidade.

Consequente, concordamos com Molino (1990) no aspecto de entender a música como um “fato social total”, pois a música nasce dentro de um contexto social complexo, onde cada ouvinte e performer a interpreta de acordo com suas experiências vividas. O modelo tripartite semiológico de Nattiez e Molino nos auxiliou na construção do panorama geral onde essa música foi construída, executada e percebida. Além da busca pela valorização da música caipira, esta pesquisa, a partir das reflexões apresentadas, forneceu informações que favorecerá a construção de sentido para o ato performático da moda-de-viola *Rei do gado*, de forma embasada e consciente.

#### Referências

- CÂNDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, 11<sup>a</sup> Edição. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2010.
- CASTRO, John Kennedy Pereira. *Oswaldo de Souza: uma abordagem semiológico 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.
- FAUSTINO, Jean Carlo. O Caipira, o boi e a viola: representação e superação simbólica do caipira diante do êxodo rural em São Paulo. *Cadernos Ceru* (USP). v.20, p. 115 - 131, 2009.

- FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo na constituição lítero-musical da moda de viola*. São Paulo, 2015. 257 f. Tese (Doutorado em língua portuguesa). 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*. São Paulo, 2011. 335 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo: 2011.
- GUBERNIKOFF, C. Semiologia e musicologia. *Debates*, cadernos do programa de pós-graduação em Música, [S. l.], n. 6, 2014.
- MOLINO, Jean, Underwood, J.A e Ayrey, C. Musical fact and the semiology of music. *Music Analysis*, vol. 9, no. 2, jul.1990. p. 105-156.
- 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. 261 p.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução de Régis Duprat. *Opus*, Porto Alegre, v. 2, n 2, jun. 1990. p. 50-58
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Proust as Musician*. Derrick Puffett (trad). Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1989. 118 p.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 335 p.
- PINTO, João Paulo do Amaral. *A Viola Caipira de Tião Carreiro*. Campinas, 2008. 371 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RIBEIRO, Darcy (1995). *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 467 p.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar, 2000.
- VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. João Pessoa, 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

## Notas

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vChXaSdzn9Q>>.

<sup>2</sup> Acredita-se que a discussão seja uma ficção poética, pois ao participar de uma reportagem da emissora Rede Globo, a neta de Antônio Joaquim de Moura Andrade, rei do gado, revela que os dois fazendeiros tinham uma relação de amizade. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/EPTV/Mais-Caminhos/resumo/conheca-as-historias-que-inspiraram-a-musica-rei-do-gado.ghtml>>.