

# O “TRENZINHO DO CAIPIRA”: AS *PERFORMANCES* E A ILUSÃO ENUNCIATIVA DE UMA CANÇÃO DE MEMÓRIAS E HISTÓRIAS

Maria Cláudia Bachion CERIBELI\*

- **RESUMO:** O artigo analisa a canção *Trenzinho do caipira*, de Villa Lobos e Ferreira Gullar, como objeto histórico repleto de memórias e histórias concretizadas nas *performances* que são realizadas. Observou-se que, em cada uma, os elementos que fazem parte da canção são organizados de acordo com o que o cancionista deseja comunicar, mas a voz que canta e a *persona* do cantor exercem papel essencial na mensagem. A canção já foi concretizada em *performances* diversas, sem deixar de remeter aos sons da Maria Fumaça e o que eles significam, historicamente e para a individualidade de Ferreira Gullar. A metodologia incluiu analisar a canção em sua performance, observando, além dos versos da canção, elementos que fazem parte da obra, como os tipos de instrumentos musicais, timbres, ritmos, alturas, a *persona* do cantor, e como esses elementos são articulados nas canções entoadas por Edu Lobo e Ney Matogrosso. Espera-se que o leitor/ouvinte realize escutas da canção considerando-a como um objeto histórico, contextualizado, multissêmico, em que música, palavra e *performance* atuam de forma a gerar novas obras a cada execução, de acordo com a forma como o cancionista interpreta o que está, mas também o que não está na partitura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Trenzinho do caipira; performance; literatura e canção.

## Introdução

Quando Heitor Villa-Lobos (1887-1959), considerado “o mais importante músico erudito brasileiro” do século XX (WISNIK, 2007, p. 53) compôs a *Toccata da Bachiana nº 2* (1930), não imaginava que, alguns anos depois, o escritor Ferreira Gullar (1930-2016), ouvindo a música que, com instrumentos musicais, reproduz os sons de uma locomotiva, faria uma poesia para, segundo orientação do próprio poeta, ser cantada com aquela *Toccata*, conforme registrado no livro *Poema Sujo* (1976).

Música e Literatura se associam para que a canção se concretize na voz que canta. Nesse caso, o *Trenzinho do caipira*, a canção com música de Villa-Lobos<sup>1</sup> e a poesia de

\* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Programa de Pós-graduação em Letras. Vitória – ES – Brasil. 29285-000. claudiabachion@gmail.com.

<sup>1</sup> Heitor Villa-Lobos é considerado um dos maiores representantes da música erudita brasileira, conhecido internacionalmente, responsável por inovar o conceito de música nacionalista no Brasil, por introduzir o ensino

Artigo recebido em 30/03/2021 e aprovado em 25/07/2021.

Ferreira-Gullar<sup>2</sup>, já teve inúmeras *performances*, em vozes femininas, masculinas, em coro, com instrumentos musicais e sem acompanhamento instrumental<sup>3</sup>. Edu Lobo e orquestra, Adriana Partimpim/Calcanhoto, Grupo Viva Voz, Ney Matogrosso, Zé Ramalho, Fagner, Teca Calazans, todas disponíveis no *Youtube*, são alguns exemplos de *performances* já realizadas dessa canção que, pelos versos e pela sonoridade, despertam memórias, como diz Ferreira-Gullar, em um de seus últimos registros em vídeo<sup>4</sup>. Neste artigo, serão analisadas as *performances* de Edu Lobo e Ney Matogrosso, duas vozes distintas, quanto à tessitura, mas também quanto às *personas* que concretizam a canção.

Valente (2011, p. 94) define *performance* como “resultado não apenas do trabalho do emissor da mensagem, mas também do emissor e dos meios de transmissão, nos quais se incluem o espaço, a tecnologia”, ou seja, é todo o conjunto de elementos que faz parte da execução da canção, no exato momento em que ocorre. Finnegan (2008, p. 35) afirma que “o visual, o somático, o gestual, o teatral, o material – tudo pode fazer parte. Assim como o pode, também o movimento, enfatizado ou não pela interação de muitos corpos e presenças. Não é somente o texto- ou somente a música e o texto -, mas a atuação multissensorial<sup>5</sup>.” Neste artigo, a canção é analisada enquanto *performance*, pelas particularidades que fazem, de cada uma, execuções únicas, em que os arranjos, timbres vocais e instrumentais, interpretações dos músicos e do cantor, densidade, enfim, todos os elementos já citados por Finnegan e Valente, contribuem para a obra resultante.

A canção pode nascer de formas diversas: letra e música ao mesmo tempo, letra primeiro e música depois, música primeiro e letra depois, como Finnegan (2008) destaca. Ferreira Gullar, autor do *Poema Sujo*, relata o processo de composição da canção *Trenzinho do Caipira*, contando que, ao ouvir a *Toccata da Bachiana n.2* de Villa-Lobos<sup>6</sup>, recordava-

---

de música nas escolas e, durante sua vida, teve contato com a música de Claude Debussy, Bach, César Franck, Igor Stravinsky, entre outros, cujas influências manifesta nas quatro fases que caracterizam suas obras (PUPIA, 2017).

<sup>2</sup> José de Ribamar Ferreira foi um poeta que conheceu o estilo modernista com os poemas de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira, tornando-se adepto do experimentalismo, o que o conduziu ao estilo da poesia concreta e, a seguir, iniciando o movimento neoconcreto em 1959. Afastando-se desse estilo, passou a escrever de forma engajada contra a ditadura, com obras que passam pelo estilo do cordel ao ensaio. O *Poema Sujo* é considerado sua obra-prima, com um único poema de quase cem páginas, publicado em vários países, em várias línguas, escrito durante seu exílio em Buenos Aires. Além de poesias, o autor também produziu textos teatrais, participando da fundação do Teatro Opinião, onde foram encenadas peças que manifestavam crítica ao regime ditatorial vigente. Disponível em: <https://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm%3Fsid%3D1042/biografia>. Acesso em: 21 abr. 2021.

<sup>3</sup> Molina (2016, p. 86) afirma que “há casos em que as estruturas e narrativas musicais são tão sólidas que a canção passa a poder transitar – e há inúmeros exemplos – entre versões vocais e instrumentais”, como ocorre com as performances de *Trenzinho caipira*, entoadas por grupos vocais disponíveis em vídeos no *Youtube* e citadas neste artigo.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zB92KrpDPNM&t=150>. Acesso em: 02 abr. 2021.

<sup>5</sup> Sugerimos ao leitor que faça uma escuta das *performances* elencadas no artigo, para melhor compreender o resultado desses elementos em cada uma, e a razão pela qual Finnegan (2008) recomenda que é fundamental analisar a canção em sua *performance* e não isolando os elementos que a compõem.

<sup>6</sup> Villa-Lobos compõe a série *Bachianas Brasileiras* a partir de 1930, adotando, diferentemente dos seus estilos composicionais anteriores, a tonalidade e estilos em voga na Europa, como o Neoclassicismo e a polifonia de

se das viagens de trem que fazia com o pai, comerciante que realizava compras em São Luís e ia de trem para Teresina para vender a mercadoria. Fez então, durante vinte anos, tentativas de escrever um poema que se encaixasse na música e não conseguia. Em 1975, em pleno período da ditadura militar no Brasil, durante seu exílio em Buenos Aires, escrevia o *Poema Sujo*, que é um registro das suas memórias, das suas histórias, das viagens que fez com o pai e lembrou da música de Villa-Lobos. Carregava o disco da *Bachiana n.2* na bagagem. Foi à vitrola e colocou o disco para tocar. Em vinte minutos Ferreira Gullar havia concluído a letra. Memórias que trouxeram a música e uma poesia para ser a sua letra (GULLAR, 2016).

Como afirma, Cavalcanti (2008, p. 2), a aproximação entre literatura e música remonta à antiguidade e, embora, devido aos padrões seguidos em cada época, em alguns momentos as características dos gêneros se distanciassem, “a poesia não abandonou de vez a música tanto quanto a música não abandonou de vez a poesia” e, no Brasil, escritores/compositores como Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil e Arnaldo Antunes, entre outros, contribuíram para que várias canções surgissem dessa relação.

## A canção em sua intertextualidade

Cyntrão (2006, p. 218) afirma que “o textual, em qualquer arte, é a um só tempo o contextual, o intertextual, e o que está ‘além dele’ – a sua possibilidade de ressonância”, o que conduz à ideia de que a canção deve ser analisada como objeto “culturalmente constituído” em que importam não apenas conhecer os autores da música e da letra, mas também aspectos que fazem parte de sua estrutura, de sua essência, de sua criação. O contexto histórico e cultural pode alterar a canção inicialmente produzida, tanto na reação que provoca quanto na “leitura” que o cancionista faz do que observa na partitura. A forma como os elementos que fazem parte da canção são tratados pelo intérprete exerce sobre ela uma influência que afeta, diretamente, o que se ouve/assiste na *performance*,

[...] a observação da gestualidade composta segundo códigos culturais é necessária para a compreensão e (re)composição de determinados modelos de *performance*. [...] a posição em cena, mas também efeitos de reverberação, eco, filtros, microfonia acabam por interferir no timbre e nos modos de ataque. Importante é ressaltar ainda que elementos constituintes como o arranjo e a instrumentação, denotam não apenas escolhas estéticas do compositor, mas também seleções feitas por uma comunidade (os próprios ouvintes, os profissionais das gravadoras), - um gosto estético culturalmente estabelecido, mediante critérios que variam, enfim (VALENTE, 2011, p. 96).

---

Bach (PUPIA, 2017). *A Bachiana Brasileira n.2* (1930) é uma peça para orquestra e tem quatro movimentos, sendo o último a *Toccata (O trenzinho do caipira)*, a música para a canção que tem o mesmo nome e sobre a qual esta pesquisa discorre.

Pelas palavras de Valente (2011), pode-se compreender as escolhas que, em cada época, definem a forma como a canção é concretizada, tanto no que diz respeito ao tratamento do som, quanto em relação à interpretação e à *persona* do cantor/intérprete. Embora o compositor e o poeta tenham certa distância temporal em relação à época em que suas obras foram compostas, os contextos nos quais as criaram têm cenários igualmente conturbados, em relação às agitações e crises que os caracterizam e, segundo Matos (2013, p. 123) “a música popular está, como qualquer outro fato cultural, inserida no movimento amplo da história social, e por isso o seu estudo requer necessariamente o conhecimento dos contextos históricos”. Valente (2011, p. 105), na mesma linha, afirma que “através da música, é possível conhecer a história cultural da sociedade”, o que conduz a pesquisa na investigação do cenário em que surgiu o *Trenzinho do caipira*.

Hobsbawm (1995) elaborou um livro de quase quinhentas páginas sobre os vários acontecimentos que modificaram o pensamento, a forma como a sociedade vivia e se relacionava, e, ao mesmo tempo que geravam avanços tecnológicos, destruíam países, cidades, pessoas, na era industrial e do capital. Acontecimentos como a 1ª Guerra Mundial, a 2ª Guerra Mundial, a Guerra Fria, a Revolução de 30, o fascismo italiano, o nazismo, comunismo, socialismo e capitalismo, e crises econômicas de abrangência mundial marcavam o contexto do período que, para este autor, foi um século de extremos.

Início do século XX, tempo de grandes transformações e revoluções sociais, culturais, políticas e econômicas, Semana de Arte Moderna de 1922, “o alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais” (WISNIK, 1989, p. 47), como Villa-Lobos faz ao utilizar instrumentos musicais para representar os sons da locomotiva na *Toccata da Bachiana n.2* (1930). Este compositor fez parte das inovações propostas pelos modernistas, com obras que apresentavam combinações sonoras que rompiam com os padrões vigentes, adotando soluções inspiradas na vanguarda europeia, como as da música impressionista de Debussy. “Dissonâncias” e “combinações instrumentais” inusitadas aparecem nas suas composições que, segundo Wisnik (2007, p. 61) representavam “uma espécie de visão sonora do Brasil”, associando elementos do erudito ao popular (WISNIK, 2007). Sua obra era rejeitada porque, como porta-voz das ideias modernistas na música, havia alguma familiaridade entre suas composições e as experimentações de Stravinsky, Schoenberg, Webern e Bartók, além do fato de Villa-Lobos ter sido autodidata e, apesar de ter conhecido grandes nomes da música no Brasil, como Nepomuceno, não estudou fora do Brasil, nem teve formação oficializada em conservatório (CRUZ, 2009).

Segunda metade do século XX, tempo de grandes transformações e revoluções marcam, igualmente, a sociedade do período, “democracia e a ditadura militar, a modernização e o atraso, o desenvolvimentismo e a miséria, as bases arcaicas da cultura colonizada e o processo de industrialização, a cultura de massas internacional e as ‘raízes’ nativas”, embora sejam conceitos opostos, estavam presentes no contexto brasileiro desde os anos 60, identificando o cenário político e cultural (WISNIK, 2004, p. 116) em que Ferreira Gullar produziu o *Poema Sujo* (1976). Villa-Lobos e Ferreira Gullar são inovadores nos seus fazeres artísticos e, como

[...] as manifestações artísticas são coextensivas à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, [...] são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual [...], traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir a impulsos marginais de natureza biológica [...] (CANDIDO, 2000, p. 61).

O artista torna-se, então, “um intérprete de todos” (CANDIDO, 2000, p. 62) e, como se depreende das palavras de Antonio Candido (2000), o *Trenzinho do Caipira* carrega memórias sociais, individuais (mas também coletivas), culturais, históricas que, a cada *performance*, são despertadas e experimentadas pelo indivíduo que ouve os inconfundíveis sons da *Maria Fumaça* ou os primeiros sons da canção de Villa-Lobos na letra do poema de Ferreira Gullar.

Esta pesquisa dedica-se à análise da canção como resultante de música, texto e *performance*. O som dos instrumentos musicais e a musicalidade das palavras que, na concretização pela *performance*, pode conduzir o espectador pelos trilhos das memórias individuais e históricas da sociedade brasileira, considerando que “a música não é algo que se desenvolve isolado da vida social, muito pelo contrário, mantém com ela uma relação simbiótica” (COSTA, 2017, p. 205). Assim, o *Trenzinho do caipira* resulta de uma interação entre o autor e o cenário de repressão em que a sociedade vivia, tornando-se porta-voz, pela canção, dos anseios de grande parte do povo, pelo retorno da liberdade, conforme as palavras de Costa (2017), referindo-se às canções compostas entre 1970 e 1987 e que ecoam nos versos de Ferreira Gullar, a letra da canção em análise.

Havia, entre os músicos que escreveram e cantaram contra a ditadura, o vislumbre de um futuro em que ela acabaria e a sociedade retomaria a liberdade. Uma perspectiva como que salvacionista se anunciava, permitindo antever um futuro longínquo, que assinalaria a redenção de todas as mazelas enfrentadas no momento. Contudo, essa perspectiva não poderia ficar ancorada num tempo longínquo e inalcançável; daí ser imprescindível acelerar o tempo, intervir nele, para que esse futuro redentor pudesse vir para um ponto próximo e perfeitamente alcançável (COSTA, 2017, p. 209).

## Ferreira Gullar e o Poema Sujo

A poesia de Ferreira Gullar é um exemplo de construção literária que, de forma desvinculada da estrutura habitual do texto, constrói o significado não apenas com a palavra, mas também da maneira como a dispõe na obra.

O *Poema Sujo* (1976), é “uma longa fala da memória, e o seu objeto, real e imaginário, a cidade do poeta, São Luís do Maranhão. Memória-saudade e memória-desespero [...], reconstrução febril do passado” (BOSI, 2006, p. 473). Antonio Cícero (2016) destaca a importância desta obra na produção literária de Ferreira Gullar, poeta que experimentou várias fases e estilos de criação durante sua carreira. O estilo parnasiano,

da primeira fase do poeta, caracterizado por rimas e métricas rigorosas, está nos versos do *Trenzinho caipira*, “todo composto em redondilhas e rimas alternadas” (CÍCERO, 2016, p. 13). Bosi (2006) destaca a musicalidade das palavras que fazem parte da obra, conforme pode ser observado no trecho que se tornou a letra do *Trenzinho do Caipira*:

Lá vai o trem com o **menino**  
Lá vai a vida a **rodar**  
Lá vai ciranda e **destino**  
Cidade e noite a **girar**  
Lá vai o trem sem **destino**  
Pro dia novo **encontrar**  
Correndo vai pela **terra**  
Vai pela **serra**  
Vai pelo **mar**  
Cantando pela serra o **luar**  
Correndo entre as estrelas a **voar**  
**No ar, no ar**  
(GULLAR, 2016, p. 46, grifo nosso).

Analizando os versos de Ferreira Gullar, pode-se observar o ritmo ditado pelas rimas consoantes (menino, destino, destino; rodar, girar, encontrar, mar, luar, voar, ar, ar; terra, serra) e como o autor, ao finalizar o texto com as palavras voar e dando a entender que as coisas estão ficando para trás, opta por diminuir a palavra, mas utiliza um recurso que desacelera o ritmo provocando uma sonoridade semelhante, sem interromper a terminação mantendo a rima: voar, no ar, no ar, com prolongamento das vogais quando a canção é entoada. As repetições, associadas às rimas, adquirem musicalidade de forma natural e, ao final, o ritmo vai ralentando pela sequência das palavras terminadas em ar (voar no ar, no ar), quase como um eco que vai sumindo conforme as ondas sonoras se dispersam.

O 1º, 2º, 3º e 5º versos iniciam com as mesmas palavras, “lá vai”, criando uma sensação de continuidade e linearidade, mas, ao mesmo tempo, sugerem que o objeto de que tratam está ficando para trás, ou seja “o trem com o menino”, “a vida”, “ciranda e destino”, “o trem sem destino”, passam rápido pelos pensamentos do autor/eu lírico, sugerindo sensações saudosas e de impotência diante das situações sobre as quais não é possível ter controle, como o passar dos anos na vida dos sujeitos.

O trecho inicial da partitura da *Toccata* de Villa Lobos (Figura 1), indica compasso dois por quatro, com intensidade fraca e forma de execução *un poco moderato*, para que instrumentos de percussão e cordas criem a ambientação sonora a partir da qual os versos comecem a contar a trajetória do autor/eu lírico “lá vai o trem com o menino”. Ferreira Gullar dispôs as palavras de forma a acomodar as sílabas aos “segmentos melódicos”, conforme “a atuação do letrista”, definindo “quantas e quais são as unidades entoativas que ‘habitam’ o *continuum* melódico” (TATIT, 2014, p. 34). Os arranjos para canto nas *performances*, no entanto, podem ser encontrados em compasso 4/4.

Figura 1 – Trecho inicial da *Toccata* da peça *Bachiana n.2* de Villa Lobos.

**TOCCATA** 53

O TREMZINHO DO CAIPIRA      IL TRENINGO DEL CONTADINO BRASILIANO  
LE PETIT TRAIN DU PAYSAN BRÉSILIEN      EL PEQUEÑO TREN DEL CAMPESINO BRASILEÑO  
THE LITTLE TRAIN OF THE BRASILIAN COUNTRYMAN      DAS ZÜGLEIN DES BRASILIANISCHEN BAUERS

**Un poco moderato** 1

FLAUTO

CLARINETTO *Sib*

TIMPANI

GANZA  
CHOCALHOS

RAGANELLA

RECO-RECO

TAMBURELLO

PIANOFORTE

VIOLINI I.  
DIV.

VIOLINI II.

**Un poco moderato** 8

con SORD. *fff*

con SORD. *fff*

Fonte: Brazil Documentos<sup>7</sup>.

Como Ferreira Gullar afirma ter escrito a letra para a *Toccata* da *Bachiana n.2* lembrando das viagens de trem que fazia com o pai na infância, os versos descrevem as cenas como se o autor/eu lírico estivesse vendo a si mesmo (“lá vai o trem com o menino”), numa imagem em movimento que ganha vida através da canção, já que a composição adquiriu a forma final na união da música de Villa-Lobos com as palavras que, naturalmente, foram acompanhando a execução dos acordes, melodia, das sonoridades produzidas criando o efeito de um trem em movimento que, após vinte minutos, vai desacelerando porque chegou ao seu destino. Assim, Ferreira Gullar, que, há anos vivia em exílio, passando por locais como Moscou, Santiago do Chile e Lima, chega, em 1974, a Buenos Aires, onde, devido às perseguições aos exilados pelos agentes da ditadura e o risco iminente que corria, de ser preso e, talvez morto, decide, de acordo com suas palavras, “escrever um poema que fosse o meu testemunho final, antes que me calassem para

<sup>7</sup> Disponível em: <https://fdocumentos.tips/document/villa-lobos-bachianas-brasileiras-n2-o-trenzinho-caipira-partitura-original.html>. Acesso em: 07 abr. 2021.

sempre” (GULLAR, 2016, p. 23) e, nas linhas desse *Poema sujo*, registra suas experiências quase que como uma biografia das suas memórias. Memórias que não eram exclusivamente suas, mas de toda uma geração de artistas e da sociedade brasileira (também em países vizinhos) que enfrentavam a ditadura militar, cada vez mais endurecida na restrição e repressão daqueles que não concordavam com o regime vigente (GULLAR, 2016).

Desde o início do século XX que transformações e revoluções agitavam o cenário nacional, com a industrialização, o surgimento do capitalismo, a transformação da arte em mercadoria, as disputas de poder pela classe dominante, a exploração do trabalhador, alterando a conformação das cidades e da sociedade, exigindo adaptação dos indivíduos a um modo de vida caracterizado pela velocidade com que as coisas aconteciam e se modificavam (BENJAMIN, 2018; WISNIK, 2007) e, ao observar os versos de Ferreira Gullar, é como se essa rapidez e constante transformação a que todos estão sujeitos estivesse representada nos versos “lá vai a vida a rodar, lá vai ciranda e destino, cidade e noite a girar”, “correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar”. Mas, ao mesmo tempo que o autor vê “a vida a rodar”, rápida e ficando para trás, demonstrando saudade daqueles tempos em que acompanhava o pai nas viagens de trem, há uma expectativa pelo futuro, revelada pelos versos “lá vai o trem sem destino pro dia novo encontrar”, com a mesma rapidez com que deixa o passado para iniciar novas experiências, porque continuam em “correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar” e, numa abordagem onírica, “correndo entre as estrelas a voar” (GULLAR, 2016, p. 46).

O passado saudoso, repleto de memórias, seriam apenas as boas lembranças da infância, e de um tempo em que Ferreira Gullar não era perseguido durante a ditadura? O autor afirma que “a gravidade e a urgência da situação não apenas mudavam minha relação com o passado”, mas também o levavam a escolher o poema como forma de expressão (GULLAR, 2016, p. 24). No *Poema Sujo*, explica o autor,

[...] queria resgatar a vida vivida (um modo talvez de sentir-me vivo), descer nos labirintos do tempo para talvez, quem sabe, encontrar amparo no solo afetivo da terra natal. Não queria fazer um discurso acerca do passado, mas torná-lo presente outra vez, matéria viva do poema, da fala, da existência atual (GULLAR, 2016, p. 24).

E foi o que Ferreira Gullar conseguiu, admirado com o material riquíssimo que extraiu de si mesmo, dando vida e atualizando “todas as palavras, todos os cheiros, os sons, os afagos, as sensações experimentadas e as vozes ouvidas e lidas, da infância, da família, dos amores, dos poetas” (GULLAR, 2016, p. 26), nessa obra, o *Poema Sujo*, que esconde tantas memórias e registros de histórias vividas, como as que se revelam no *Trenzinho do caipira*. Cyntrão (2006, p. 226) destaca que a canção é “expressão do imaginário popular” e que “o cancionista produz um discurso que é sempre a dialética das práxis sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas”, tornando-se também a voz do grupo. Ferreira Gullar, Edu Lobo, Ney Matogrosso são algumas dessas vozes que, através da canção, ultrapassam a fala do “eu” para falar pelo “outro”.

## A canção como concretização da composição da poesia de Ferreira Gullar e da música de Villa-Lobos na *performance*

Se, como afirma Solange Oliveira (2002, p. 10) “textos gerados por diferentes sistemas sógnicos mutuamente se enriquecem e iluminam”, Ferreira Gullar pode ter contribuído para enriquecer a *Toccata da Bachiana n.2* de Villa-Lobos, transformando-a em canção, um gênero multissônico que comporta as várias *performances* que já concretizaram sua existência. Finnegan (2008, p. 21) considera que a canção deve ser analisada como *performance*, sem valorização excessiva do texto, nem da música, mesmo que, a princípio, isso signifique percebê-la de forma “efêmera e incapturável”, considerando que uma canção “pode ser realizada de diferentes maneiras em diferentes *performances*” (FINNEGAN, 2008, p. 24). Cada cancionista, pelos caminhos que trilha, pode produzir uma nova canção, pelas diferenças nos timbres, alturas, ritmos, harmonias, densidade que caracterizam a versão e, “ao enunciar sua criação”, Ferreira Gullar estava entregando-a para ser “reenunciada pelo intérprete” (TATIT, 2014, p. 34), ou pelos intérpretes que a entoaram ou ainda irão entoar.

Assim, a *performance* de Edu Lobo<sup>8</sup> mantém a introdução da execução instrumental que tenta reproduzir os sons da locomotiva por dezenove segundos, antes que a voz do cantor se junte à orquestra, no ritmo ditado pela composição de Villa-Lobos, observada naquela executada pela Orquestra Sinfônica Brasileira<sup>9</sup>. Já a versão da canção com Ney Matogrosso<sup>10</sup>, que possui timbre vocal mais agudo que Edu Lobo, inicia com uma introdução que cria a ambiência sonora da locomotiva por quarenta e nove segundos, com instrumentos musicais diversos daqueles que acompanham Edu Lobo. A *performance* de Teca Calazans<sup>11</sup>, voz aguda feminina, inicia com uma introdução de cinquenta segundos para criar a ambientação do trem que começa a se movimentar e vai acelerando até atingir um ritmo uniforme, quando a voz se junta à música na interpretação da cantora, porém com ritmo acelerado e assemelhando-se ao do frevo nordestino. A mesma sonoridade nordestina pode ser identificada na versão de Zé Ramalho<sup>12</sup>, mas, na *performance* realizada por Fagner<sup>13</sup> há apenas três instrumentos musicais (piano, contrabaixo e bateria) que contribuem para uma ambientação jazzística para a canção. Todas essas *performances* foram citadas para que se observe a importância do intérprete, de sua *persona*, da sua “leitura” da partitura para a concretização da canção. Esta só adquire vida na *performance*, na execução pelo intérprete, o que gera várias canções, porque cada uma terá diferentes características (FINNEGAN, 2008), considerando que cada intérprete é um leitor/ouvinte da obra, e o desempenho do músico, do maestro, do cantor é conduzido a partir da “interpretação, ação criadora do ouvinte/intérprete, ambos ‘executantes’ da partitura” (OLIVEIRA, 2002,

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2uzIY59aJO0>. Acesso em: 02 abr. 2021.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wIG4h7lvj4Y>. Acesso em: 02 abr. 2021.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrPM1sh5gLY>. Acesso em: 06 abr. 2021.

<sup>11</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=GL7YdCz\\_yNs](https://www.youtube.com/watch?v=GL7YdCz_yNs). Acesso em: 02 abr. 2021.

<sup>12</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_kllz9K0lYs](https://www.youtube.com/watch?v=_kllz9K0lYs). Acesso em: 02 abr. 2021.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aQipg5tyiWg>. Acesso em: 02 abr. 2021.

p. 84). O intérprete, de acordo com sua “leitura” da partitura, executa o que “leu”, acrescentando também elementos que agrega pela sua recepção e que não estão inscritos na partitura, caracterizando sua individualidade, seu modo de fazer a execução (OLIVEIRA, 2002). Isto pode ser observado nas diferentes versões de *Trenzinho do caipira* que foram citadas<sup>14</sup> anteriormente.

A canção é uma obra em que música, a palavra e *performance*, juntos, compõem um sistema de signos que, somente pela junção de todos esses elementos se concretiza e pode “transmitir ao ouvinte” aquilo que o cancionista<sup>15</sup> pretendia (TATIT, 2007, p. 99; FINNEGAN, 2008).

O que Ferreira Gullar pretendia, ao escrever a letra poética para a música de Villa-Lobos, era a “integração e não uma proposta de justaposição de linguagens paralelas” acrescentando-se a *performance* dos cancionistas, que passam a ser “os próprios personagens de que fala a canção, [...] travestindo-se das mais distintas identidades para incorporar a posição de sujeito de todas as canções que interpretam” com o objetivo de “obter o máximo possível de integração timbrística, rítmica e melódica para dar luz ao produto da relação letra/melodia concebido na composição” (TATIT, 2007, p. 105).

A música de Villa-Lobos indica, na partitura, os instrumentos que fazem a harmonia e a melodia, além dos sons da locomotiva: (percussão) pandeiro, matraca, caixa, celesta, chocalhos, pratos, ganzá, triângulo, reco-reco, tímpanos, (sopro) flauta, dois saxofones, fagote, corne inglês, clarinete, oboé, trombone, (cordas) violinos e violas, violoncelo e contrabaixo (VILLA-LOBOS, 1930). Mas, nas *performances* de Edu Lobo (1943-) e Ney Matogrosso (1941-), os instrumentos são em menor número, gerando timbres e densidades diferentes, sem descaracterizar a ambiência do trem em movimento, acelerando, para permanecer no ritmo da voz, até que, no final, apenas os instrumentos vão desacelerando para que a locomotiva termine de chegar ao destino. Com Edu Lobo, observa-se a presença de um violão, um piano e uma flauta, acrescidos de violinos, cujos timbres se destacam. O intérprete vai entoando os versos, sem se prender à música e, em alguns momentos, as vogais são prolongadas, como em “vooaaaaarr”, no “aaarr”, desacelerando o ritmo da canção. Em alguns momentos a música é dominante, em outros a voz assume a

<sup>14</sup> Caso o leitor queira apreciar e analisar ainda outras interpretações, sugerimos os seguintes vídeos, disponíveis na internet: VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Allmusic produções, 2016. A capela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R5aoXE2r5TQ>. Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Grupo vocal Viva Voz, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kdp4B2KrSmQ>. Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Adriana Partimpim (Calcanhoto), 2011. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=NpzaNtJ\\_22A](https://www.youtube.com/watch?v=NpzaNtJ_22A). Acesso em 10 abr. 2021.

VILLA-LOBOS, Heitor; GULLAR, Ferreira. O trenzinho caipira. Ney Matogrosso, 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=irFptP8TWEO>. Acesso em 10 abr. 2021.

<sup>15</sup> Cacionistas, segundo Tatit (2007, p. 99) são “pessoas sintonizadas com a modernidade, sensíveis às questões humanas, às relações interpessoais e com grande pendor para mesclar fatos de diferentes universos de experiência num único discurso: a canção”. Por essa razão, a afirmativa de Oliveira (2002), de que cada intérprete adiciona sua leitura da ideia registrada na partitura é confirmada pelas palavras de Tatit, visto que cada intérprete tem sua tessitura vocal, sua experiência, sua forma de comunicar o conteúdo da canção, seu ritmo, sua respiração e todo o conjunto do aparelho fonador.

predominância, mas a harmonia entre ambas prevalece, como explica Tatit (2014, p. 35) ao abordar o caso da canção cuja narrativa é feita em terceira pessoa: “os contornos entoativos impedem que o efeito de objetividade se imponha com plenitude. Os sentimentos atribuídos a ‘ele’ são infletidos pelas modulações vocais do intérprete[...]. Tudo que a letra desconecta da enunciação, a melodia se encarrega de reconectar”.

A *performance* de Edu Lobo está relacionada à *persona* do cantor, suas experiências, que incluem o convívio com ritmos nordestinos na infância, com a bossa nova e Vinícius de Moraes, Elis Regina, experiências com composições musicais para teatro, participações nos festivais de música (vencedor do III FMPB, com *Ponteio*), parcerias com Vinícius de Moraes e Chico Buarque, composições de trilhas sonoras para séries e programas de TV, entre outras produções<sup>16</sup>.

Na *performance* de Ney Matogrosso, um contrabaixo inicia, logo acompanhado por um piano, uma bateria, uma guitarra e criam uma sonoridade que lembra um jazz, e toques de rock, especialmente quando, aos dois minutos e trinta segundos da apresentação, um solo de guitarra assume a predominância entre os outros instrumentos. Em seguida a melodia é conduzida pelo violino, que, também em solo repete o tema principal da canção, para que a voz retorne e, como a responder aos instrumentos, retoma a canção do princípio, diferenciando-se de outras interpretações da mesma *Trenzinho caipira*. O tom agudo da voz do cantor dita o ritmo e a altura da execução.

A *performance* de Ney Matogrosso apresenta particularidades que se pode atribuir ao ecletismo do cantor, quando, desde o início da carreira, com o grupo *Secos & Molhados*, em 1973, se apresenta de forma a dramatizar as canções com muita expressividade, que pode ser observada no gestual, nas expressões faciais (marcadamente acentuadas pela maquiagem) e nos figurinos com que se fazia identificar nas apresentações, num período em que o movimento hippie e o rock estavam em destaque entre os artistas<sup>17</sup>.

As particularidades das entoações estão associadas ao “efeito de sentido” próprio da “ilusão enunciativa” da canção, visto que “é graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz” (TATIT, 2014, p. 35).

Por mais variados que sejam os assuntos tratados no texto, a melodia se encarrega de aproximá-los da *persona* do cantor. Por isso, conscientes do impacto causado pela ilusão enunciativa, os intérpretes costumam escolher canções com cujas letras realmente se identifiquem. A melodia não permite que os temas sejam focalizados de maneira neutra sem envolvimento emocional. Por mais que os recursos linguísticos mostrem uma voz em terceira pessoa, o ouvinte não deixa de ouvir as entoações emitidas pelo “eu” (intérprete) [...] (TATIT, 2014, p. 35).

De acordo com a abordagem das duas *performances* acima, pode-se confirmar o que Oliveira (2002), Finnegan (2008) e Tatit (2007, 2014) expuseram: a cada *performance* haverá uma nova obra, por todos os elementos que a compõem (instrumentos musicais, timbre da voz do cantor, timbres destacados na execução, a *persona* do cantor, o local

<sup>16</sup> Disponível em: <http://edulobo.com.br/biografia/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

<sup>17</sup> Disponível em: <http://neymatogrosso.com.br/>. Acesso em: 21 abr. 2021.

da interpretação, a harmonia, o arranjo, os executantes dos instrumentos musicais etc.). Como afirma Matos (2013, p. 124) “o sistema semiótico da canção popular não se apoia somente na palavra, mas também na música, na voz e mesmo nos arranjos instrumentais” e as disposições e manipulações desses elementos repercutem na obra resultante, “diferentes interpretações produzem diferentes resultados, alterando o perfil historicamente consagrado de uma obra” considerando que podem ser alterados o andamento e “as inflexões de performance vocal e instrumental” (MATOS, 2013, p. 130).

Analisando o desenho melódico de *Trenzinho do caipira*, os versos de Ferreira Gullar adquirem a seguinte configuração:

-o início (lá vai o trem com o menino) está numa região de notas em alturas medianas, que vão, lentamente, para tons mais agudos (lá vai a vida a rodar) e se mantém nessa região no próximo verso (lá vai ciranda e destino). Nesse ponto, torna-se mais agudo (cidade e noite a girar), até que, no próximo verso, atinge a altura máxima (lá vai o trem sem destino, pro dia novo encontrar) e começa a retornar, lentamente para a região mais grave (correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar), estabilizando a região mediana da melodia (cantando pela serra o luar, correndo estre as estrelas a voar) e mantém-se nessa região, como se estivesse em linha reta (no ar, no ar), prolongando as vogais, desacelerando o ritmo.

Embora as *performances* que foram citadas neste artigo tenham diferentes configurações, a linha melódica dos cantores não sofre grandes alterações durante a execução da canção. O mesmo, porém, não se pode dizer da harmonia, que adquire as características do grupo de instrumentos e dos cancioneiros que a concretizam. Cada uma das canções, no entanto, continua abordando os conteúdos agregados à *Toccata* de Villa Lobos por Ferreira Gullar. São memórias que se transformam em sons, em canção.

Quando Ferreira Gullar compôs os versos de *Trenzinho do caipira*, a canção recebia as influências dos padrões culturais vigentes, mas quando as performances de Edu Lobo em 2013 e Ney Matogrosso em 2009 foram executadas, o cenário era outro, consequentemente, o tratamento dado aos elementos da canção estará relacionado ao novo modelo de criação, por isso, novos instrumentos, como a guitarra, na canção executada por Ney Matogrosso, ou o violão, naquela realizada por Edu Lobo exploram novas sonoridades, novas “leituras” da obra e, por sua vez, contribuem para alterar padrões vigentes. A persona dos intérpretes, no caso Edu Lobo e Ney Matogrosso, com seus timbres vocais, sua expressão corporal, da mesma forma, individualiza cada execução e provoca uma resposta no ouvinte/receptor, a atribuição de sentido que o canto concretiza pela ilusão enunciativa própria da participação da voz neste processo (TATIT, 2014).

## Considerações finais

A canção *Trenzinho do caipira* vem sendo entoada por cancionistas diversos desde sua criação, com letra de Ferreira Gullar e música de Villa-Lobos. É uma obra que carrega memórias e histórias dos seus criadores, mas também das sociedades em que foram concebidas. A cada *performance* os intérpretes originam uma nova canção, pelas

combinações rítmicas, harmônicas, pela ilusão enunciativa própria da *persona* e da voz do cantor e, por essa razão, a canção deve ser analisada como forma multissignica em que texto, música e performance formam um conjunto único, através do qual a ideia do cancionista pode ser comunicada ao ouvinte/espectador.

As *performances* de Edu Lobo e de Ney Matogrosso exemplificam as particularidades que a mesma obra pode adquirir, por elementos próprios da canção entoada por cada um dos intérpretes. Os instrumentos musicais e a forma como os intérpretes executam a melodia e a harmonia da canção, as vozes dos cantores, o ritmo, o andamento, as alterações nas durações dos sons entoados, e a “leitura” que cada cancionista faz da partitura e do que acrescenta nela (que não está escrito) enriquecem cada execução do *Trenzinho caipira*, contribuindo para a constante atualização e renovação da obra de Villa-Lobos e Ferreira Gullar, e também das memórias que aqueles sons significam para a História da sociedade brasileira.

CERIBELI, M. C. B. The “Trenzinho do caipira”: the performances and the enunicative illusion of a song of memories and stories. **Revista de Letras**, São Paulo, v.61, n.1, p. 143-157, 2021.

- **ABSTRACT:** *The article analyzes the song Trenzinho do caipira, by Villa Lobos and Ferreira Gullar, as a historical object full of memories and stories concretized in the performances that take place. It was observed that, in each one, the elements that are part of the song are organized according to what the songwriter wants to communicate, but the singing voice and the persona of the singer play an essential role in the message. The song has already been implemented in several performances, without failing to refer to the sounds of Maria Fumaça and what they mean, historically and for Ferreira Gullar's individuality. The methodology included analyzing the song in its performance, noting, in addition to the song's verses, elements that are part of the work, such as the types of musical instruments, timbres, rhythms, pitches, the persona of the singer, and how these elements are articulated in the songs sung by Edu Lobo and Ney Matogrosso. It is expected that the reader/listener listens to the song considering it as a historical, contextualized, multi-signal object, in which music, word and performance act to generate new works at each performance, according to the way the songwriter interprets what is, but also what is not in the score.*
- **KEYWORDS:** *Trenzinho do caipira; performance; literature and song.*

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução e notas de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2018.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

CAVALCANTI, L. M. D. Música popular brasileira, poesia menor? **Revista Travessias**, Cascavel, v.2, n.2, 2008.

CÍCERO, A. Prefácio. *In*: GULLAR, F. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.4-20.

COSTA, F. M. Da esperança equilibrista à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político: MPB e BRock (1970-1987). **ArtCultura**, Uberlândia, v.19, n.35, p. 203-219, jul.-dez. 2017.

CRUZ, M. A. da. Villa-Lobos: para além do nacionalismo. **Jornal da Unicamp**, Campinas, ano XXIV, n. 451, p. 12, dez. 2009.

CYNTRÃO, S. H. Literatura e canção brasileira contemporânea: a ressemiotização do ideário nacionalista. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura, Brasília, ano 15, n. 22, p. 209-226, 2006.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. *In*: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 15-43.

GULLAR, F. **Poema Sujo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HOBSBAWM, E. **Era dos extremos**: o breve século XX 1914-1991. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MATOS, C. N. de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **ArtCultura**, Uberlândia, v.15, n.27, p. 121-132, jul./dez. 2013.

MOLINA, S. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, n. 111, p. 79-88, out./dez. 2016.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PUPIA, A. S. **Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2 de Heitor Villa-Lobos**. 2017. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

TATIT, L. Ilusão enunciativa na canção. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.29, p. 33-38, 2014.

TATIT, L. Vocação e perplexidade dos cancionistas. *In*: TATIT, L. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007. p.98-106.

VALENTE, H. de A. D. A voz na canção (da mídia) como a voz da memória. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE, 1., 2011, Florianópolis. **Anais** [...], Florianópolis: UDESC; ANPUH-SC; PPGH, 2011. p.93-106.

VILLA-LOBOS, H. **Bachianas Brasileiras n. 2**: o trenzinho caipira: partitura original. 1930. Disponível em: <https://fdocumentos.tips/document/villa-lobos-bachianas-brasileiras-n2-o-trenzinho-caipira-partitura-original.html>. Acesso em: 25 fev. 2022.

WISNIK, J. M. Entre o erudito e o popular. **Revista de História**, São Paulo, n. 157, p. 55-72, dez. 2007.

WISNIK, J. M. A Gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: WISNIK, J. M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004. p.213-239.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.