

Indagando as aparências,
apontando as evidências:
resquícios da cultura caipira no
hit de Chitãozinho & Xororó

Inquiring appearances, pointing
out the *evidências*: remnants of
the *caipira* culture in the
Chitãozinho & Xororó's hit

Julio César Ribeiro dos Santos*

Resumo: Parto da canção romântico-popular “Evidências” (AUGUSTO; VALLE, 1990) e suas traduções por Chitãozinho & Xororó nos álbuns *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em evidências* (2017) e como tema de encerramento da turnê *Evidências* (2016-2020) no intento de investigar os reflexos e recrudescimentos do povo caipira naquilo que se chama canção sertaneja no âmbito da Indústria Cultural. Sirvo-me de alguns elementos teoria da linguagem proposta por Henri Meschonnic (2006; 2008; 2015) para elucidar a compreensão da maneira como afeto e conceito em um só bocado de palavra agem e transformam os modos de ver, de ouvir e sentir (MESCHONNIC 2015: 9). Índices como tonalidade anasalada, extensão de tessitura, falsetes, dupla melodia principal, alguma

* Doutorando em Linguística (PPGL/UFSCar). Membro do Grupo de Pesquisa LEETRA (CNPq)
Agência de fomento: CAPES. E-mail: j.ribeiro90@hotmail.com

arrogância e idealização afetiva, presentes em *Caubóis do asfalto* (1990), revigoram via intertextualidade o povo caipira da Paulistânia (RIBEIRO, 1995), trazendo os brãos da roça (CORRÊA 2014) e o sertanejo (LIMA 1972) onde inicialmente havia *pop*; em *Elas em evidências* (2017), há deslocamentos dados, sobretudo, pelo acréscimo das diferentes formas de empoderamento feminino por distintas oralidades (MESCHONNIC 2006) numa importante articulação que atende ao escopo (VEERMER 1996 *apud* PYN 2017) dos interesses de mercado. Já como tema de encerramento (PALADINI 2015), emerge como virtuose o rock progressivo superando as expectativas do receptor e deslocando os limites das ordens do discurso.

Palavras-chave: Estudos de Tradução; Canção Sertaneja; Linguística; Chitãozinho & Xororó; Canção Romântica-popular “Evidências”.

Abstract: I start from the romantic-popular song *Evidências* (AUGUSTO; VALE, 1990) and its translations (JAKOBSON 2010) by Chitãozinho & Xororó in the albums *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em Evidências* (2017) and as the closing theme of the tour *Evidências* (2015-2020) in an attempt to investigate the ebbs and flows of the caipira people in what is called country music in the context of the Cultural Industry I use some elements of the theory of language proposed by Henri Meschonnic (2006; 2008; 2015) to elucidate the understanding of the way in which affect and concept in a single piece of word act and transform the ways of seeing, hearing and feeling (MESCHONNIC 2015: 9). Indexes such as nasal tonality, tessitura extension, falsettos, double main melody, some arrogance and affective idealization, present in *Caubóis do asfalto* (1990), reinvigorate via intertextuality the country people of Paulistânia (RIBEIRO, 1995), bringing the rural workers (CORRÊA 2014) and sertanejo (LIMA 1972) where there was initially pop; in *Elas em evidence* (2017), there are displacements given, above all, by the addition of different forms of female empowerment by different oralities (MESCHONNIC 2006) in an important articulation that meets the scope (JAKOBSON 1996 *apud* PYN 2017) of market interests. As a *Tema de encerramento* (PALADINI 2015), progressive rock emerges as a virtuoso, surpassing the receiver's expectations and shifting the limits of discourse orders.

Keywords: Translation Studies; Sertaneja Song; Linguistics; Chitãozinho & Xororó; Romantic-popular song “Evidências”.

Introdução

A disputa simbólica em torno de o que é e de o que não é música sertaneja bem como valor euforizante ou disforizante desse adjetivo em nossa cultura galga a largos passos rumo à secularização. Na esfera espontânea, a canção sertaneja opõe-se à canção caipira, a qual, na figura da viola e temas dos causos, remete a um rústico e autêntico passado do campestre. Os debates acadêmicos tendem a tratar a reproduzibilidade técnica e a industrialização da cultura como deturpadores da tradição (cf. CALDAS 1977; QUEIROZ 2021). Reduz-

se o que é comercial ao massificado, axioma do capitalismo, portanto elemento constitutivo de dispositivos de subjetivação a serviço da imposição de padrões inalcançáveis que, de um lado, fazem vender, almejar, desejar e, de outro, propõem um vasto mercado de opioides eficazes para as algésias crônicas decorrentes disso (CALDAS 1977:77).

Pensar a canção é pensar a linguagem, que é pensar a vida. Parto de um histórico (RIBEIRO 1995:364-408) do povo caipira com o objetivo de identificar sua presença ou permanência naquilo que se chama canção sertaneja por meio de índices no cotejo de traduções (JAKOBSON 2008:65) da canção “Evidências” (AUGUSTO; VALLE 1989) com a hipótese de que estes sejam capazes de elucidar traços de resistência ou confirmar adesão ao instituído. Por tradução (muitas vezes chamadas ‘releituras’, ‘regravações’ ou ‘versões’ neste campo social), entendo o processo o qual, ainda que não despojado de materialidade, destitui do signo uma significação que lhe seja intrínseca e filio-me à corrente para a qual tradução incide sobre “[...] qualquer uso da língua (ou sistema semiótico) que reformule ou retrabalhe qualquer outra obra linguística (ou de um sistema semiótico)” (PYM 2017:278). Em exame, *Evidências* (AUGUSTO; VALLE 1990) e suas traduções por Chitãozinho & Xororó nos álbuns *Caubóis do Asfalto* (1990), *Elas em evidências* (2017) e como tema de encerramento de turnê homônima (2015-2020).

1. Canção sertaneja e a história

A historiografia da música mostra-nos que o termo sertanejo tem como referente em princípio um tipo específico de produção artística relacionada a tudo aquilo que não era produzido no litoral, mais especificamente no Rio de Janeiro, “[...] ponto de relação ao qual os discursos regionais eram constituídos” (ALONSO 2011: 18) e marco de urbanidade civilizatória.

Somente na década de 1950, pouco tempo depois do fim das especificações discográficas¹, é que a canção sertaneja passa a alcançar

¹ E.g. A época, os discos eram rotulados em categorias como forró-sertanejo, samba-sertanejo, samba-canção (Cf. ALONSO 2011).

autonomia relativa sustentada por uma mais expressiva representação espacial de seu universo artístico e de um painel estético. Trata-se de uma significativa e não menos controversa afirmação que congrega em si velhas lutas simbólicas políticas, travadas na literatura em personagens como o dito atrasado Jeca Tatu, de Lobato, o Jeca de Mazzaropi e o cômico e espertalhão de Cornélio Pires, empresário propagador da cultura caipira a quem, paradoxalmente, se atribui a deturpação do estilo musical por difundir na indústria fonográfica um discurso dito inautêntico sobre música e a cultura caipira nas décadas de 1920-30 (CALDAS 1977:6-8).

Em combate aos que tomaram para si traços estéticos historicamente tributários a estilos musicais estrangeiros, sobremaneira latinos, como guarânias, polcas, chamamés, rasqueado, rancheiras e boleros, muitas vezes impulsionados por questões eminentemente comerciais (ALONSO, 2011:42), constam figuras como Inezita Barroso, que, com sua militância nacional-folclórica nacionalista, alçou a cultura caipira ao enfoque da *Revista da Música Popular (RMP)* com respeito e respaldo da esquerda intelectual ao resgatar a viola, cordofone de origem portuguesa (CORREA 2014:34), e certa forma de linguagem, o dialeto caipira, em suas canções. Nota-se que aos intelectuais o problema não residia na adoção ou rejeição a um estilo, mas na maneira mimetizada com que as então novas canções eram produzidas.

Como resposta ao que vinha sendo então produzido, dois estilos são forjados: a) *Tupiana*, que trazia à baila a figura romântica e folclorizada do indígena) e b) *Nhoô Look*, tipo de tradução intergenérica das canções sertanejas então alvo de críticas pela inclinação comercial para o estilo bossa nova. Ambos malogram. O mercado e a industrialização podem ser tomados também como efeitos de uma transformação mais profundamente arraigada, de modo que a arte popular passível de transição quase nunca vem a ser pura e simplesmente um motor causal, i.e., indústria acelera processos os quais são sociais antes de serem técnicos, em fina sintonia com a transformação social.

Na canção e na biografia de Chitãozinho & Xororó são notórios a ambição de extrair da arte uma forma de trabalho e o desejo da desassimilação dos estigmas discursivamente imputados ao povo caipira proletarizado, que se torna

citadino proletariado e passa a assimilar gestos e palavras, nem sempre impostos goela abaixo, valores hegemônicos sob o nome de desenvolvimento.

À linha do tempo que agrega um século de transformações sociais repercutidas na canção e seu avesso, Gustavo Alonso (2011:439-460) denomina ‘modernização’, vista como antropofagia por dinamizar o que é nacional e como se pode pensar a cultura a partir de mesclas e alinhamentos com o internacional e poderoso. Em gesto militante e denunciatório, Marcos Queiroz (2021) chama atenção para o progressivo embranquecimento da canção sertaneja, que muito deve aos negrindios, povos atualmente deglutidos e dejetados por projetos políticos nacionais, e não representados nas práticas discursivas atinentes à canção sertaneja.

De minha parte, entendo que as transformações na canção sertaneja e suas implicações remetem ao deslocamento temporal e à agentividade humana mais ou menos consciente que, nos porosos moldes e restrições das estruturas sociais as quais interpelam o sujeito, conjuga alguma forma de sobrevivência da ancestralidade caipira.

Na busca por encontrar continuidades onde habitualmente se vê discrição, trago à baila a teoria linguística proposta por Henri Meschonnic (2006).

2. Tornamo-nos linguagem: a crítica

Sirvo-me do modelo de análise adotado de modo quase disperso na obra de Henri Meschonnic (2006; 2010; 2015) justamente por relativizar aquilo dito de forma dicotômica, oposta e hierárquica e que me faria repetir o já-dito, i.e., a alçar a dupla ao lado dos ‘vendidos’ em contraposição a uma caixa estéril dos ditos resistentes sem atentar para o papel da canção sertaneja na reorganização da ordem do discurso fonográfico e as pressões do *showbizz* no poema sertanejo.

O contínuo. Não o discreto. Trata-se do gradiente tensional língua-arte, natureza-cultura e nas mais diversas continuidades que nos organizam (e.g. corpo *versus* alma; natureza *versus* cultura). Linguagem e corpo estão

intimamente ligados. Tornamo-nos linguagem, estamos sempre imersos nela a ponto de nos esquecermos disso. Num constante processo de traduções vamos nos tornando o sujeito da linguagem: “[...] é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como ‘sujeito’; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (BENVENISTE 2005: 286 ênfase do autor). À luz de Meschonnic (2006:10-13), não nos servimos dela como um instrumento que nos é exterior; por outro lado, não é exatamente a linguagem que se serve de nós. A linguagem reúne a poética, a ética e a política. A primazia da poética diz respeito a ela comportar as duas segundas. Trata-se de pensar o papel da linguagem e do poema, num sentido particular.

O modo de significar que é a transformação é da ordem do contínuo, seja no escrito, seja no falado. A produção da afecção pelo corpo irreduzível ao instrumentalismo, o corpo-sujeito, que emerge na linguagem é o que particularmente nos interessa neste trabalho. Parte componente da continuidade, a história, como veremos a seguir.

3. Caldeamento por se fazer

Em *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*, Darcy Ribeiro (1995:42) mostra-nos que após o desembarque dos “[...] recém-chegados, saídos do mar, feios, fétidos e infectos” deu-se início ao entrechoque e caldeamento entre os povos indígenas, brancos e africanos em um intenso embate envolvendo genocídio e etnocídio cujas consequências ainda se desdobram. Desse ‘moinho de gastar gente’ (RIBEIRO, 1995:106-133), os brasis na história: crioulo, caboclo, sertanejo, sulinos (gaúchos, matutos e gringos) e o caipira. Pela exiguidade imposta por este trabalho, chamo atenção ao Brasil Caipira, proveniente do cruzamento entre o branco e o tupi (RIBEIRO 1995: 348).

Em contrapartida à prosperidade do núcleo açucareiro na costa nordestina em meados do século XVII, existia, na região sudeste brasileira, um povo desprovido de escravaria disposto em núcleos de casebres de taipa e adobe cobertos de palha. A minoria, os “homens bons” (RIBEIRO 1995: 334), dirigia as

bandeiras e vivia com suas famílias em sítios dispersos no interior, destituído de luxos e com “[...] uma atitude sempre arrogante” (RIBEIRO 1995:365).

Não se trata exatamente de um povo/etnia, mas de um modo de vida em constante transformação. Uma vez o desejo agenciado pelo poder, a perversão: alguns acabavam por capturar tribos indígenas inteiras com o duplo intuito da venda e do uso de suas forças em próprio benefício das bandeiras, dissuadindo-os a um intenso regime disciplinar que o integrava a um mundo cultural dito civilizado (RIBEIRO 1995:340).

Ribeiro (1995:366) destaca: “[...] o inconveniente maior era a impossibilidade de ter mulher (porque elas seriam muito disputadas) e também a vida em família”, as quais se estruturavam no patriarcado e poliginia. Mais tarde, porém, o cristianismo impõe casamento religioso e legitimação de filhos e herdeiros. O regime de trabalho do caipira voltava-se para o sustento e não ao comércio de tal modo que as mulheres se dedicavam a tarefas domésticas, os homens se dedicavam a atividades como a caça e a guerra.

A intensa exploração das Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso promoveu encontros inesperados entre povos, como entre o caipira e o sertanejo, veio a malograr aos fins do século XVIII. Com a Diáspora do Ouro², antigos mineradores e negociantes se transformaram em fazendeiros, ao passo que cidadãos ruralizados se espalharam pelos matos, selecionando terras não pela potencial riqueza revertida em bônus comercial, mas pela simples oportunidade de moradia e cultivo. Mais tarde, a população se dispersou e se sedentarizou, de tal modo que “[...] o equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira, que se cristaliza como *área cultural caipira*” (RIBEIRO, 1995:383, ênfases do autor)³.

Passado o período de maior recessão, a produção agroexportadora ganhou fôlego e o recrudescimento da aglutinação dos povos caipiras triunfou em torno do mercado de algodão, tabaco e do café. Os posseiros se tornaram legalmente fazendeiros e mesmo as terras mais longínquas e menos prósperas tornaram-se espaço de disputa. O domínio oligárquico desenraizou o caipira que

² Dispersão da população que se instalava em Minas Gerais após malogro das expectativas de enriquecimento com atividades de mineração.

³ Atualmente região que envolve os estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Mato Grosso do Sul, Goiás, Rio de Janeiro e Espírito Santo.

se apavorava diante da possibilidade de estar desgarrado de um senhor que o protegesse (RIBEIRO 1995: 392-395).

Este caipira passou a ser compulsoriamente integrado às sociedades industriais em formação nas primeiras metades do século XX: amontoou-se em periferias e edificou riqueza dos secularmente poderosos. O que não quer dizer, de todo modo, que o tenha sido ruim a quem o viveu, uma vez que, destituído de posses e sem boas perspectivas futuras de integração econômica, o caipira, resiliente, via num emprego mensalista meios para a sobrevivência de que necessitava e a proteção de que carecia: trata-se da absorção das transformações das articulações das estruturas de poder no cotidiano das pessoas, sociedades e povos; mas também o avesso, ou seja, as rearticulações das estruturas de poder pela agência humana. Cabe destacar o papel da linguagem, constitutiva dos sujeitos e das estruturas sociais, na transformação de ambos.

3.1. “Sou brasileiro, descendente de tupi”⁴ - Dissimulação ou dessubjetivação?

Dois caipiras chegam na capital. Estavam morrendo de fome e entram num restaurante chique. Não sabendo o que pedir, resolvem imitar o rico que estava na mesa ao lado. O rico da mesa pede uma entrada, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico pede um prato lá todo especial, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico resolve repetir o prato, os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – Vai indo assim e os caipiras ainda tão morrendo de fome. O rico termina e diz ao garçom:

– Poderia arrumar-me um engraxate? – Os dois caipiras:

– Garçom, pra nós também... – O rico ouvindo isto diz aos caipiras:

– Olhe, meus amigos, eu creio que um engraxate dá para nos três. – Os caipiras imediatamente:

– Não, senhor: o senhor come o seu que a gente come o nosso!⁵

⁴ (BELMONTE s/d).

⁵ Fonte: Piadas na Net. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090209160531/https://www.piadasnet.com/piada217caipiras.htm>. Acesso em: 29 abr. 2023.

A anedota cujo efeito derrisório decorre do apontamento de uma ingenuidade que afeta a sexualidade do caipira parece revelar a história daqueles que chegam às cidades grandes na segunda metade do século XIX. De um lado, o cidadão, rico, que sabe o que desejar e como o fazer; do outro, o caipira, desvalido de vida material e de lastro social a quem resta reproduzir o comportamento do “rico da mesa de entrada” (PIADAS NA NET: 2021, marcas do autor). A sociologia constata que estigmas atribuídos aos desvalidos de vida material são reproduzidos e agravados em hábitos de seus corpos e de sua voz (PIOVEZANI 2020: 45-55). Optar por resistir, em princípio, implica o doloroso enfrentamento da potente estrutura.

Neiva (2002:60-65) apresenta-nos que a dupla Chitãozinho & Xororó é filha de um mineiro e uma paranaense nascidos no início do século XX. Ambos pobres, descendentes de famílias camponesas. Afeitos à canção, as cantorias doméstica dos pais e a obra de Tônico & Tinoco serviram de fonte de referência para os temas (inicialmente o amor, a saudade, a vida campo) e as figuras, notadas no tom anasalado e agudo de Xororó e assim como a segunda voz, mais grave, em dueto, de Chitãozinho. Ao lado dos pais e seis irmãos mais novos, a dupla chega jovem em São Paulo na década de 1960: porte físico miúdo e esguio, cabelos lisos, nariz largos, lábios carnudos e pele morena. Um índice nos traços fisionômicos, a proveniência indígena:

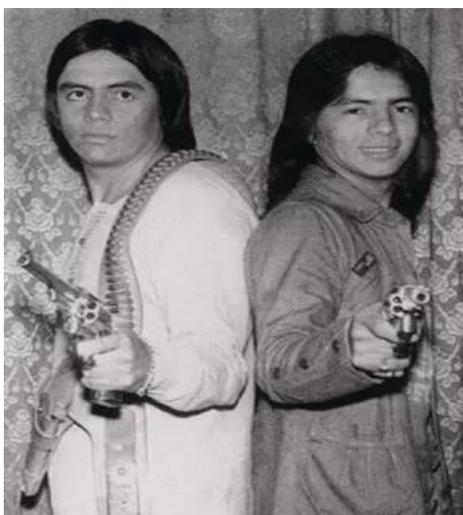


Figura 1. Chitãozinho & Xororó em *O pistoleiro e Ave Maria* (década de 1970)

Fonte: G1 - Dupla Chitãozinho & Xororó atuava em circo-teatro na década de 70 (Foto: Arquivo Pessoal)⁶

⁶ “Chitãozinho & Xororó Relembra A Época De Circo E Diz Que Novo CD Terá ‘Som Pesado’”. *G1/Campinas e Região*. 27 mar 2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/campinas-TradTerm>, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205
Número Especial - IV Jota
www.revistas.usp.br/tradterm

Da imagem, chamo também atenção para a exaltação da tradição cristã contida como índice da fé do povo caipira na peça *O pistoleiro e Ave Maria*⁷. Não menos importante, as pistolas na mão exaltavam o vilão, o jagunço, na peça maniqueísta. Com Cornélio Pires⁸ (CALDAS 1977: 13; ALONSO 2011: 33-35), as duplas sertanejas aprenderam a viajar Brasil afora com vistas a catalisar o processo de distribuição em apresentações circenses, comumente precedidas de apresentação teatral encenada pelos próprios artistas, sempre carecendo do apoio de um patrocinador potente.

Os *Irmãos Lima*, então nome artístico escolhido pela dupla, buscavam a desassimilação dos estigmas imputados ao seu corpo e aos seus hábitos alusivos ao caipira da e na canção⁹. Não se filiar à Indústria Cultural obstruiria a concretização da pretensão profissional da dupla – lembremo-nos de que o caipira reivindicava alguém poderoso para protegê-lo (RIBEIRO, 1995: 340). A desassimilação passa a ser fortalecida a partir da parceria com o ‘Marechal da Música Sertaneja’, produtor e radialista Geraldo Meirelles, a quem a dupla deve o nome artístico Chitãozinho & Xororó, motivo de chacota entre amigos na década de 1970.

As marcas dialetais próprias ao caipira passam a ser atenuadas com sessões de fonoaudiologia; os desvios à norma padrão, devidamente corrigidos (NEIVA 2002:24). Segundo Seu Geraldo¹⁰, a dupla poderia cantar a roça, o sertão, o campo, mas da maneira correta, segundo a norma padrão, o que não vinham fazendo artistas como Tonico & Tinoco ou Alvarenga & Ranchinho. Um constrangimento. A cultura caipira resistiria por outros meios ou seria findada pelo mercado? Uma transformação na linguagem, seja a musical, com a inclusão de instrumentos elétricos, mas também na vestimenta, com paletós, ou nos cabelos longos, os *mullets*: se o caipira sempre quis ser diferenciado e de algum modo respeitado, e Chitãozinho & Xororó tomam o que havia de valor

regiao/noticia/2013/03/chitaozinho-relembra-epoca-de-circo-e-diz-que-novo-cd-tera-som-pesado.html . Acesso em 25 abr.23.

⁷ Até o momento da conclusão deste trabalho, não foram encontradas informações sobre a autoria e data da peça. A literatura restringe-se a afirmar que, desde Cornélio Pires, as duplas organizavam-se em caravanas e adentravam o Brasil junto a companhias circenses com o objetivo de distribuição dos trabalhos junto às massas (CALDAS 1977: 11).

⁸ Empresário, folclorista, escritor e difusor da cultura e do dialeto caipira entre as décadas de 1920-60.

⁹ Entrevista semiestruturada concedida por Claudio Paladini em 11 out.19.

¹⁰ Citado por Neiva em comunicação pessoal realizada em 23 out.20.

hegemônico na sociedade para mostrarem-se mais assimilados e confundirem-se, assim, com o urbano bem-sucedido e valorizado socialmente como podemos ver na Figura 2:

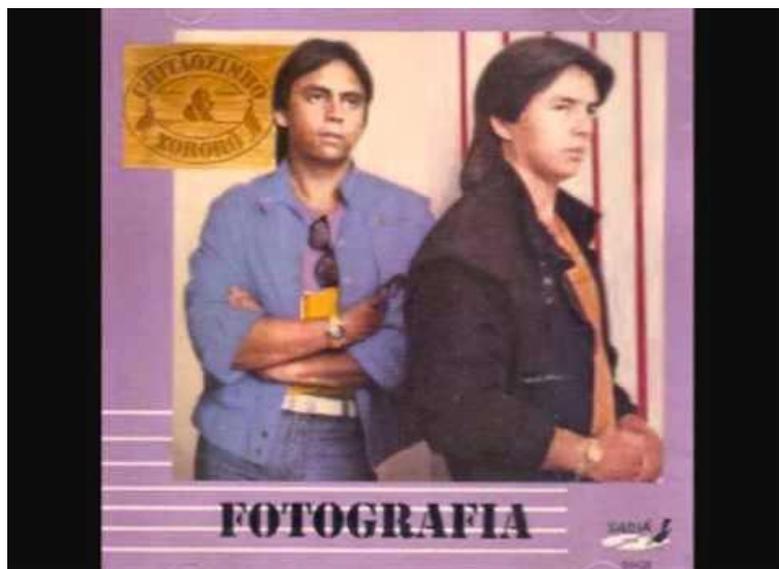


Figura 2. Álbum *Fotografia* (1985)

Fonte: Wikipédia

Cantar segundo a estética vocal (o modo) da cultura caipira de maneira dita correta pode ser também uma forma de enfrentar as coerções da indústria cultural: deslocamentos recíprocos e não por isso simétricos. Se a canção caipira vai adiante de algum modo, leva consigo as marcas do mais socialmente valorizado e economicamente profícuo.



Figura 3. Turnê *Evidências* (2016-2022)

Fonte: Almanaque sertanejo

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

A Figura 3 mostra-os um fenômeno difícil de desamarrar: Xororó (à direita), sempre muito esmerado, com colete de alfaiataria empunhando um caríssimo banjo Fender, instrumento que nos leva ao *country* estadunidense; já Chitãozinho, com camisa xadrez, chapéu e violão aço, de algum modo atualmente comum no Brasil em se tratando das esferas do poder do agronegócio e que não remete àquela figura do caipira que habita nossa memória discursiva.

Discrepâncias. Em entrevista semiestruturada com Cláudio Paladini¹¹, uma afirmação me intrigou: “a dupla sempre teve o pé na roça”. Resta entender como. Talvez no modo de significar. Ainda resistente (e quiçá traço diferencial) no que hoje se habituou chamar de canção sertaneja, as cantorias, tal como perceptíveis, dão-se a partir de uma melodia principal integral ou parcialmente cantadas em duplas, num intervalo de terças ou quintas. Roberto Nunes Corrêa (2014) leva-as aos *brãos*, talvez já perdidos no tempo, certo tipo de canto realizado por parceiros de lavoura durante o penoso ofício, fosse repetindo o que se ouvia em festas, rádios, fosse compondo canções: o canto era entretenimento ao caipira semiescravizado.

Rossini Lima (1972:21-23) observa no nosso cancionário como relação de implicações recíprocas entre os chamados (a) erudito, (b) popular e (c) folclórico. As músicas eruditas atrelam-se a elaborações intelectuais esmeradas em conservatórios à luz dos cânones, podendo tomar o popularesco como fonte de inspiração. Já no plano popular constam obras instituídas de capacidades técnicas menos aperfeiçoadas em relação aos eruditos, no entanto, com boa aceitação por parte do consumidor num tempo e num espaço definidos. Aqui o pendor comercial é admitido inclusive por parte de quem a produz: “[...] aí também ocorre a manifestação que se denomina ‘música sertaneja’, a qual se desenvolve mediante ação direta da música folclórica e da música popular ou popularesca” (LIMA 1972:22 ênfases do autor). Trata-se daquela categoria lida em Alonso (2011) e repudiada por Caldas (1977), sobre a qual se pesou estigmas pela procedência contra hegemônica e pretensão comercial.

¹¹ Entrevista concedida em 11 out. 2019. Claudio Paladini, que trabalha como tecladista/acordeonista/vocalista da dupla desde os anos 2000, atualmente é diretor musical da dupla.

A música folclórica destaca-se por sua produção, à moda do improviso, e o papel da tradição que conserva também a sua continuidade preservada pelo poder da motivação, “através do qual a música é vivida e revivida constantemente pelos membros da coletividade, inspirando e orientando o seu comportamento” (LIMA 1972: 26). São cantadas e tocadas, podendo conter apelo poético e mesmo prelúdios ou interlúdios; “[...] a melodia é livre, pairando sobre os instrumentos e obrigando-os a acompanhá-la ou caminhando entre eles sem qualquer relação muito acentuada. É silábica e até [...] é comum a **voz em falsete e o som anasalado**” (LIMA 1972: 27 ênfases minhas). Vai de encontro ao hegemônico por libertar-se das amarras dos conservatórios e dos interesses de mercado.

Mutatis mutandis, essa canção sertaneja, que não é folclórica mas se serve dele, também insurgiria aos padrões do dito popular e ao erudito? Ou, ao contrário, o sertanejo se tornaria popular e hegemônico após investimento de mercado?

4. “Evidências”

Fenômeno complexo: por que esta canção é tão conhecida e cantada entre as massas brasileiras, seja em *memes*, seja na voz de artistas sacralizados da MPB ou mesmo em traduções interlinguísticas. Uma canção passível, contudo, de modos de significar que se dão no âmbito do ritmo como “[...] organização-linguagem do contínuo de que somos feitos” (MESCHONNIC 2012:3). Emergência de um sujeito que apresenta uma faceta de sua história afetiva e nos conta o drama de um casal que não se assume tampouco se larga e que, em certa altura, uma das partes se vê tão apaixonada quanto hesitante em dizer: banal. Mas o que isso significaria? Antes um passar a significar, uma implicação recíproca entre quem diz e o que é dito. Vejamos a letra da canção:

“Evidências” (José Augusto; Paulo Sérgio Valle, 1989)¹²

Quando eu digo que deixei de te amar
 É porque eu te amo
 Quando eu digo que não quero mais você
 É porque eu te quero

Eu tenho medo de te dar meu coração
 de confessar que eu estou em tuas mãos
 Mas não posso imaginar o que vai ser de mim
 Se eu te perder um dia

Eu me afasto e me defendo de você
 mas depois me entrego
 Faço tipo, falo coisas que eu não sou
 Mas depois eu nego

Mas a verdade é que eu sou louco por você
 E tenho medo de pensar em te perder
 Eu preciso aceitar que não dá mais
 Pra separar as nossas vidas

*E nessa loucura de dizer que não te quero
 Vou negando as aparências
 Disfarçando as evidências
 Mas pra que viver fingindo
 Se eu não posso enganar meu coração
 Eu sei que te amo*

*Chega de mentiras
 De negar o meu desejo
 Eu te quero mais que tudo
 Eu preciso do seu beijo
 Eu entrego a minha vida
 Pra você fazer o que quiser de mim
 Só quero ouvir você dizer que sim*

*Diz que é verdade, que tem saudade
 Que ainda você pensa muito em mim
 Diz que é verdade, que tem saudade
 Que ainda você quer viver pra mim*

¹² Os trechos finais em itálicos correspondem ao refrão da música.

Conquanto o termo ‘evidências’ não seja comum às canções caipiras (o que contribui para o evidenciar desejo de desassimilação), os itens lexicais são razoavelmente ordinários, fáceis de serem compreendidos por vários grupos sociais, num complexo que torna, na canção, poético o que é referencial – como se houvesse forma estanque. A melodia principal é bem estruturada: não é longa, marcante nas tematizações (cf. TATIT 2012:17), e soa comum aos ouvidos por ser popular/comercial. Dizem os compositores José Augusto e Paulo Sérgio Valle (VALLE, 2020), que não se trata de uma canção sertaneja, mas um pop-romântico (popular) que, conforme veremos a seguir, passa a se tornar sertanejo na emergência linguística suprasegmental que atravessa unidades linguístico-melódicas.

Parceiro de José Augusto, que não esconde que a rejeição da canção por produtores musicais quando apresentada para compor o seu álbum na década de 1990¹³, Paulo Sérgio Valle (2020 destaques meus)¹⁴ diz

(...) Evidências já tinha sido gravada [por Leonardo Sullivan no ano de 1989 em uma estética pop] (...) antes, **mas ela parece que encontrou os intérpretes certos com o Chitão e o Xororó**. Aí a música arrebentou. E eu tenho feito outras coisas aí nesse campo, o da música sertaneja, mas não é fácil. Muita gente pensa que é fácil, mas não é fácil. Eles [os artistas sertanejos] compõem, compõem bem. São muito objetivos (...), eles compõem para eles mesmos, sabendo o que têm que dizer. E você, de fora, às vezes, tem um pouquinho de dificuldade.

A fala de Valle (2020) é um índice da existência de uma continuidade entre vida/arte e sujeito/linguagem. A mensurada dificuldade em se compor no âmbito da canção sertaneja parece confirmar a dificuldade de descobrir-se em outras vozes com percepções, estruturas de afetos e sentimentos que lhe são caras. “Encontrar os intérpretes certos” parece uma boa pista para melhor compreendermos o recitativo (MESCHONNIC 2006:26), a presença do corpo, um convencimento que extrapola as noções de verdade figurativa (grosso modo,

¹³ “José Augusto Sobre ‘Evidências’: ‘Falaram Que A Música Não Tinha Chances’”. Mariana Godoy Entrevista. São Paulo: Rede Tv! 7. set. 2019. Programa de TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR_Fdodw. Acesso em: 28 abr.2023.

¹⁴ “A História Por Trás De ‘Evidências’”. *Domingo Espetacular*. São Paulo: R7. s/d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOujTepx5lo>. Programa de TV. Acesso em: 28 abr. 2023.

aquilo que faz o ficcional parecer real) e congrega uma força persuasiva que é a do corpo emergente na materialidade a que se deve certo “poder de motivação” (LIMA, 1972:13) numa esfera muito particular que é a do âmbito afetivo.

Tomo, de modo arbitrário, como ponto de partida para a investigação em torno das experiências contrastivas a partir de traduções e suas implicações na subjetivação na linguagem, o texto de José Augusto ([1990] 2012)¹⁵, que viria a gravar a canção vinte e três anos após a dupla sertaneja. Em sua interpretação, a canção ganha a força de um argumento daquele que persuade o outro com vistas a deitar-se com. Trata-se do tema romantismo na canção popular passional chamada de brega por carregar com algum exagero emoções do sujeito materializadas em tensões vocais.

A gênese da canção já comporta o arranjo. O simples fato de o sujeito intervir na linguagem verbal-musical de uma forma única já é um arranjo. Isso se dá com inúmeras tentativas, acertos, erros, trocas de palavras, substituições, invenções. Para o compositor Sorocaba (FERNANDO & SOROCABA 2015: 44), trata-se de captar um comportamento (nem sempre rebelde) e traduzi-lo em canções. O sujeito é o conteúdo da linguagem. Mas não para por aí: o arranjo é expandido, afinal, há modos de significar. No caso de canções populares, o arranjo aparece na pré-produção e é convencional que se grave uma guia¹⁶ para que os músicos gravem suas performances a ser, posteriormente, mixadas.

Com José Augusto ([1990] 2012), não há prelúdios, as cordas são enriquecidas, bem como o fraseado de piano nos contracantos, uma típica balada romântica que convida a dançar de rosto colado. O arranjo é mais que a ambientação. Corpo e timbre parecem coextensivos num contínuo sonoro. Os músicos, com suas próprias impressões a propósito da linguagem musical e da obra que estão juntos construindo, buscam atingir, de maneira mais ou menos constrangida, as expectativas do arranjador e tornar poema o que se lia signo

¹⁵ “Jose Augusto - Evidências”. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=9f_YnlyTNiM Acesso em: 25 abr. 2023.

¹⁶ Gravação operada pelo diretor musical a partir da qual os músicos atuantes na gravação se guiarão para melhor se afinarem às expectativas que pesam sobre eles.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

a partir da crítica cara a todas as esferas da tradução. Tudo vai se traduzindo e adquirindo valor.

4.1. “Evidências” (1990)

Pouco convencional, uma via consiste em pensar que traços da canção caipira abala a estética opressora: há forças em combate, o que não supõe simetria. De um lado, o pop-romântico, guitarras elétricas. De outro, vozes anasaladas, cantadas em dupla com melodia intervalada numa cadência harmônica pouco sofisticada, aproxima-o da tradição caipira.

Há um produto a ser vendido que conjuga, de algum modo, a percepção daquele que, resistente e advertido ou justamente o contrário, descende do caipira e cujo trabalho se volta sobretudo para o consumo de outros iguais. Há interesses de mercado e isso é certo (CALDAS, 1977: 5; ALONSO, 2011:20; QUEIROZ, 2021); mas não haveria ainda um refúgio e um contato com o passado? Inquietações.

No texto de 1990¹⁷, Chitãozinho & Xororó entrevistaram no léxico: na segunda estrofe, o texto original traz “mas não sei imaginar o que vai ser de mim se eu te perder um dia” (com a dupla, o verbo saber é substituído pelo verbo poder); na estrofe seguinte, o original diz “falo coisas, digo coisas que não sou” e com os sertanejos se diz “faço tipo”. Tais decisões tornam-se passíveis de questionamento por, além de predizerem forças distintas – ‘não saber imaginar’ é diferente de ‘não poder imaginar’ – parecem dizer respeito a atender certa expectativa do consumidor, indiciário na adesão de ‘fazer tipo’, que expressa mais espontaneidade e jovialidade naquela sincronia, mais próximas da imagem que se tem do destinatário do consumo – tendências, modismos mas não ingênuos por produzirem um *éthos* discursivo mais jovial e mais coerente com a proposta da dupla.

¹⁷ Cumpre dizer que a canção foi composta/registrada em 1989 e gravada pela dupla Chitãozinho & Xororó em 1990. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=uzHJFYsf1-Y> . Acesso em 25 abr. 2023.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

Em aspectos da linguagem musical, o texto de 1990 comporta tímida presença de cordas (violino/violoncelo) e marcada presença de violões aço. O prelúdio é longo: ocupa 12 compassos e quase trinta segundos. O modo de cantar é caipira: excessivamente agudo, apaixonado, com linhas melódicas mais proeminentes em se tratando de emissão de vogais se comparada ao quase recitado de José Augusto: passionalização, ênfase no ‘eu’ - mais importa “como estou me sentindo” do que “o que estou dizendo”. Há a destacada segunda voz de Chitãozinho que parece beber de Tinoco e investir-se na melodia de maneira criativa, sem seguir estritamente uma linha de contracanto.

É a tensão entre o modo de dizer que vem da tradição caipira e os interesses do mercado fonográfico. O mesmo texto sincrético comporta o fluxo hegemonia-contra-hegemonia, no sentido de que a articulação a um bloco mais potente viabiliza alguma vingança contra um bloco localmente poderoso. De outro modo, é como se o caipira que canta o sertanejo (LIMA 1972: 32) se voltasse com sua altivez (RIBEIRO 1995: 336) e dissesse: ‘Eu sei fazer música popular melhor do que o que é dito popular, vejam só: soa como um *rock* romântico’. O modo como se diz torna-se índice de absorção da estrutura social e sua organização política.

A relação entre “Evidências” (1990) e “Evidências” ([1990] 2015a) é significativa para a compreensão da história da canção sertaneja. Em 1990, Chitãozinho & Xororó não queriam se mostrar atrasados, tampouco burros e empreendiam na fuga dos ditos estigmas legados ancestrais diretos. Trata-se de um complexo em que não se volta contra as raízes, todavia prefere dissimulá-las por razões que envolviam interesses e partilhas impostas também pelos potenciais investidores – basta que ouçamos o apelo ao campo existente em outras faixas do álbum.

4.2 *Elas em Evidências* (2017)

Ao final do ano de 2017, a dupla paranaense grava o álbum *Elas em evidências* (2017)¹⁸ na cidade do Rio de Janeiro, que ainda admite resquícios

¹⁸ “Evidências”, Canal Chitãozinho & Xororó Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y91aHs8QI7M>. Acesso em 29 abr.2023.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

daquele marco da urbanidade civilizatória de que gozara no século XX. Uma vingança? O projeto objetivava promover parcerias entre a dupla, já em vias de completar 50 anos de carreira, e as mulheres do ‘Feminejo’ emergente. Escopo: um contínuo de interesses entre concessões para articulação estratégica de alianças com artistas que passam a ocupar posição de destaque.

Ao lado da dupla, interpretam a canção Alcione, Ana Clara, Bruna Viola, Kell Smith, Maiara & Maraísa, Paula Fernandes, Simone & Simaria e Tania Mara. O diretor musical Cláudio Paladini¹⁹ comenta que tais parcerias são complexas e que cada canção “deve ter a ver com aquilo que o artista pode oferecer, sua técnica, sua tonalidade (se canta em áreas mais altas, mais baixas), com o seu *swing* e com a sua história, senão eu perco o meu tempo e perco o tempo do artista”.

Um *recitatif* irreduzível à letra, também à melodia, à versificação, à curva melódica. A harmonia também pouco importa. Há como argumentar sobre o timbre vocal e alguma subordinação anatômica. Instrumentalizaríamos. A significação vai emergindo e não tem a ver exclusivamente com o que as palavras dizem. Também irreduzível à interpretação, mas a significância que se produz: trata-se do modo de dizer e tudo aquilo que ele revela (MESCHONNIC 2006:26).

Alcione traz toda a ginga de um sujeito apaixonado, de voz grave e até mesmo um deboche, caro à dita malandragem do samba: “Mas a verdade é que eu sou louco por você / e tenho medo de pensar em te perder”, verso franco, reto, daquele sem papas na língua. Maiara & Maraísa trazem em “Evidências” (AUGUSTO; VALLE [1990] 2015a) a doçura da juventude que se apaixonava e desapaixona; e bebe e se apaixonava novamente. E sofre. Goza do sofrimento. Mas, depois, parece rir dele, transvalorando-o ou entendendo que a vida é uma sucessão de acasos e que, nesse sentido, o amor à vida é o amor ao destino. A doçura a que vem à tona com as palavras, vem com o recitativo, com a ginga. É a de uma mulher de nosso tempo, aquela empoderada, a qual reivindica a si um poder fazer e acaba repetindo hábitos e gestos tipicamente atrelados ao homem, que passam a ter valor alternativo.

¹⁹ Comunicação pessoal em 11 out. 2019.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

Algo semelhante ocorre com Marília Mendonça e seu *éthos* apaixonado, verdadeiramente apaixonado e cansado de se decepcionar. Cansado a ponto de viver um eterno ressentimento. Trata-se de um cantar forte, poderoso, que explora regiões graves de tessitura de modo bastante afinado. Um sujeito que subverte algumas normas estéticas ao aparecer notoriamente acima do peso, sem decotes, sem traços europeus. Aquilo que se mostra na e pela linguagem propicia, de algum modo, certa identificação, tensiona planos artísticos e ordinários da fala. A apropriação de um sujeito por um texto e a do texto por um sujeito desloca o sentido que vai se produzindo.

Chitãozinho diz: "Ela [esta tradução²⁰] é muito fiel ao original, **só que tem um peso assim gigantesco na base**, nos drives de guitarra, a bateria, o baixo é mais forte, o som dela é mais pesadão" (TIENGO e ALVES 2017). Trata-se rock mais displicente, da admissão de ruídos, chiados e supostas falhas, que escorre também fraseado de contrabaixo de Fábio Almeida; do jazz e da bossa-nova da guitarra de Marcelo Modesto que evoca a historicidade da Tropicália a partir de inversões, tensões e vibratos. O mineiro Adilson Pascoalini traz também o seu tempero, bastante apimentado pelo *rock* mas que repete, a seu modo, frases caras ao estilo sertanejo. Há o acordeom, discreto, mas que está lá com frases curtas e não complexas, de Frank Joni, revigorando o ora tango, ora vaneira, ora forró; e também os teclados de Paladini, que intercala sons de órgãos e pianos. Nos refrões, ouvimos também o saxofone de Vendramini, que atualiza a canção romântica – há quem diga ‘brega’ – dos anos 1990²¹. Repetições.

Não são meras sonoridades, mas índice de caldeamento de referências, escolas, estratégias e impressões sobre a linguagem. Neste corpo que se produz na linguagem, constam pré e pós-produção e elementos, como ruídos, aplausos, que integram estrategicamente o discurso: faz parecer que estamos lá.

Muito embora ainda filiada à gravadora Universal Music e à Live! Talentos, os anos de experiência e rentabilidade conferiram certa autonomia à

²⁰ Tratando-se de canção é a totalidade que se traduz; e a linguagem verbal é apenas um dos elementos, como visto em Julio Ribeiro dos Santos (2020). Nesse trabalho oferecemos uma argumentação mais elaborada da aplicabilidade do termo tradução para versão ou releitura.

²¹ Fábio Almeida, Marcelo Modesto, Adilson Pascoalini, Fank Joni e Cláudio Paladini integravam a banda que acompanhava a dupla na *Turnê Evidências* (2015-22). A equipe ocupava-se de gravações em estúdios, tal como o álbum ‘Elas em evidências’ (2017).

dupla. Nesse gesto estratégico, que congrega em inter-relações rearticulações dos blocos hegemônicos discursivamente estruturados e estruturantes, inovações no que diz respeito às práticas de produção, distribuição e consumo de textos/discursos, estes afetados em sua significância, ao mesmo tempo que se alinha a alguns “novos”, a dupla parece confrontar a canção sertaneja contemporânea, rebelar-se contra os compositores de escritório sob a acusação implícita de não fazerem música sertaneja.

4.3. “O Tema de Encerramento”: pontes que atravessam divisas

Após o momento *bailão*, em que mesmo o supostamente mais comportado público é convidado a se levantar e dançar, a dupla se despede do público e o saúda, repetindo o ritual do teatro de outrora, “O Tema de Encerramento” (PALADINI 2015)²². Tal proposta de tradução intergenérica repete toda a melodia principal do texto de partida com várias inversões: a introdução passa a ser o refrão que é repetido com um timbre de sintetizador; a melodia dos versos principais (refrões) oscilam e se alternam entre um piano e um órgão. Há modulações na harmonia, várias e, aqui, retratá-las me poria na cilada da análise musical – o que não deixa de ser importante, mas pouco colabora para a compreendermos a significância, que muito lembra o *rock* progressivo como Frank Zappa ou Yes, banda cujo show no *Rock in Rio I* foi alvo de atenção dos caipiras Chitãozinho & Xororó, ao final da década de 1980.

Trata-se do encerramento. Deve soar alegre, impactar tanto quanto a abertura, deixar o público sedento pelo bis que já não haverá. Deve ser estimulante, energizante. Não se trata, portanto, de uma canção com vocação comercial. A propósito da composição, Paladini²³ diz, “[...] eu nem sei o que é que me deu na teia de criar tantas variações de modulação e harmonia para

²² Não se trata de uma música contida num fonograma comercial, mas de um tema com uma finalidade específica, a de encerrar a apresentação. “Bruno Squillo - Evidências [Instrumental] - Chitãozinho & Xororó”. *Bruno Squillo*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jycTwTK-ZLQ>. Acesso em: 29 abr. 2023.

²³ Comunicação pessoal em 26 mai.21.

“Evidências”. [...] Também, com essa música, é difícil alguma coisa dar errado”. A linguagem de “Evidências” é transformada, sinalizando alguma ligação entre o modo de se produzir aquele texto de canção sertaneja de que nos falava Rossini Lima (1972) e o *rock* progressivo, que revigora o erudito. Ao discorrer sobre a dupla, Paladini²⁴ enfatiza: “eles são artistas que não deixaram de ser músicos”. Na percepção do músico, o artista é aquele que se deixa seduzir completamente pelos interesses da indústria cultural e para quem a atividade fonográfica diz respeito a uma forma de trabalho; já o músico é criativo, obstinado. E Xororó, que teve participação ativa na direção musical de *Elas em Evidências* (2017), nunca velou (e agora ainda menos) seu apreço pelo rock and roll:



Figura 4. Símbolo do Rock and Roll

Fonte: Instagram da dupla.

Colonização? Aqui não se repetiria também em forma de gesto aquela altivez, aquele desejo de se diferenciar, de se afirmar em articulações com as esferas de poder, de ‘morar embaixo do chapéu’ de um momento histórico de integração do povo caipira?

Considerações

Servi-me de algumas noções da visada das continuidades proposta por Henri Meschonnic - inevitavelmente sem deixar de recorrer à história - no

²⁴ Comunicação pessoal em 11 out.19.

TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205

Número Especial - IV Jota

www.revistas.usp.br/tradterm

intento de propor uma compreensão acerca da emergência do sujeito que se constrói na e pela linguagem e desestabiliza, no ritmo que organiza o modo de significar, o que se encontrava supostamente estável no signo, chamando de tradução aquilo que, por muitas vezes, se diz ‘releitura’, ‘versão’ ou mesmo ‘adaptação’, sobretudo no campo do mercado fonográfico.

As análises mostraram-nos que, com José Augusto ([1990] 2012), a canção ganha corpo de um romântico, sedutor, urbanizado – um conquistador numa conversa de bar. Com Chitãozinho & Xororó (1990), o texto é investido das marcas de corpo, da oralidade, indiciária do povo caipira que assimila a urbanidade e que é assimilado por ela, não podendo decepcionar um outro criado por ele mesmo por saber ser alvo de vigilância. Com as mulheres do sertanejo ([1990] 2015a) diferentes afetos dos quais integra também o interesse de mercado. Já como música, no “O Tema de Encerramento” (PALADINI [1990] 2015b), chama-se à baila e faz reviver o do rock. Focos de transformações quer no texto pela estrutura, quer na estrutura pelo texto.

O cotejo mostrou-nos traços análogos à assimilação do caipira pela cultura urbana como descrita por Ribeiro (1995). Na subjetivação na e pela linguagem, i.e., no modo de significar, índices como a voz nasalada, extensão (i.e. prolongamento das vogais), alcance de altas regiões de tessitura, mostramos, na materialidade, alguma permanência do caipira no que se chama sertanejo, um resquício dos brãos onde se pensou pop.

Referências

- A HISTÓRIA POR TRÁS DE EVIDÊNCIAS. *Domingo Espetacular*. São Paulo: R7. s/d.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOujTepx5lo>.
Programa de TV. Acesso em: 28 de abr. de 2023.
- ALONSO, G. *Caubóis do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

- ALVES, F. “Hit, Evidências conquista de sertanejos a quem evita o estilo: ‘amor à primeira vista’, diz Chitãozinho”. In: *G1 - Ribeirão e Franca*. 25 ago. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/hit-evidencias-conquista-de-sertanejos-a-quem-evita-o-estilo-amor-a-primeira-vista-diz-chitaozinho.ghtml>. Acesso em: 28 de abr. de 2023.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. AMOSSY, R. (Org.). São Paulo: Contexto, 2011.
- CALDAS, W. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.
- CORRÊA, R. N. *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte*. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-22092015-112350. Acesso em: 25 de abr. de 2023.
- EVIDÊNCIAS. Intérprete: Chitãozinho & Xororó. Compositores: José Augusto e Paulo Sérgio Valle. In: *Cowboys do asfalto*. São Paulo: Polygram, 1990, faixa 9 (4’26)
- EVIDÊNCIAS. Intérprete: Chitãozinho & Xororó et. al. Compositores: José Augusto e Paulo Sérgio Valle. In: *Elas em Evidências*. - São Paulo: Universal Music, 2017, faixa 4 (4’24).
- FAIRCLOUGH, N. *Discurso e mudança social*. Trad. Izabel Magalhães (Coord.). Brasília: Editora da UNB, 2002.
- FAUSTINO, J. C. *O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade*. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.
- FERNANDO & SOROCABA. *Ainda existem caubóis: a saga da dupla que transformou o sertanejo no ritmo mais ouvido do país*. São Paulo: Paralela, 2017. TradTerm, São Paulo, v.44, junho/2023, p.180-205
Número Especial - IV Jota
www.revistas.usp.br/tradterm

- JAKOBSON, R. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2008.
- JOSÉ AUGUSTO SOBRE ‘EVIDÊNCIAS’ ...: *Mariana Godoy Entrevista*. São Paulo: Rede Tv! 07 set. .2019. Programa de TV. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o-qZR_Fdodw. Acesso em: 28 de abr.de 2023.
- MESCHONNIC, H. *Linguagem Ritmo e vida*. Trad. Cristiano Florentino. - Belo Horizonte: FALE, 2006.
- _____. *Poética de traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. - São Paulo, Perspectiva, 2010.
- _____. *Para sair do pós-moderno*. Trad. Maria Sílvia Cintra Martins -. Campinas: Mercado das Letras, 2022.
- _____. “Manifesto em defesa do ritmo”. Trad.: Cícero Oliveira. In: *Cadernos de leitura*, n. 40, 2015, pp. 11-19.
- NEIVA, A. L. *Chitãozinho & Xororó: Nascemos para cantar*. São Paulo: Prêmio, 2002.
- PIOVEZANI, C. *A voz do povo: breve genealogia de uma longa história de discriminações*. São Paulo: Vozes, 2020.
- PYM, A. *Explorando teorias da tradução*. Trad. Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Favere e Juliana Steil. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- QUEIROZ, M. “Pobre moreno, que era grande, hoje é pequeno: música sertaneja e o enigma racial brasileiro”. In: *Zumbido*. São Paulo: SELO SESC, 2021. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/pobre-moreno-que-era-grande-hoje-%C3%A9-pequeno-f09d284f72ba> . Acesso em: 28 de abr. de 2023.

- RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SANTOS, J. C. R. dos. “A tradução da canção à luz da semiótica de Tatit: uma proposta, uma análise”. *Tradução em Revista*, 29, 2020.2, p. 67-92. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/50453/50453.PDF> . Acesso em: 29 de abr. de 2023.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- TIENGO, R.; ALVES, V. “Hit, ‘Evidências’ conquista de sertanejos a quem evita o estilo: ‘Amor à primeira vista’, diz Chitãozinho””. *G1/Ribeirão Preto e Franca*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2017/noticia/hit-evidencias-conquista-de-sertanejos-a-quem-evita-o-estilo-amor-a-primeira-vista-diz-chitaozinho.ghtml>. Acesso em: 29 de abr. de 2023.