

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA
FACULDADE DE LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS

MEIRE LISBOA SANTOS GONÇALVES

**A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: da memória à representação
cultural**

GOIÂNIA/GO
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

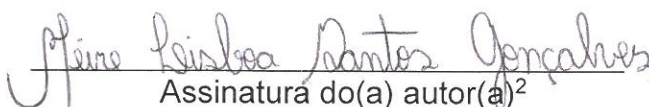
Nome completo do autor: Meire Lisboa Santos Gonçalves

Título do trabalho: A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: da memória à representação cultural

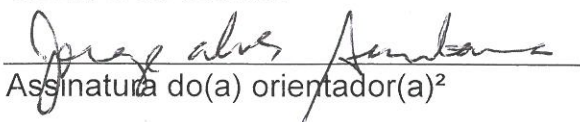
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 26 / 06 / 18

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

MEIRE LISBOA SANTOS GONÇALVES

A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: da memória à representação cultural

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

L.P. 2: Literatura Comparada e Estudos Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

GOIÂNIA/GO
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Lisboa Santos Gonçalves, Meire
A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: [manuscrito] : da
memória à representação cultural / Meire Lisboa Santos Gonçalves. - 2018.
CXCIII, 193 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Professor Dr. Jorge Alves Santana.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Letras (estudos literários), Goiânia, 2018.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Música sertaneja brasileira de raiz. 2. Sociedade. 3. Cultura. 4.
Identidade. 5. Memória. I. Alves Santana, Professor Dr. Jorge , orient.
II. Título.

CDU 82



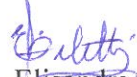
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

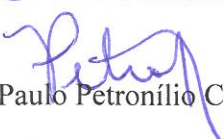
ATA Nº 17/2018

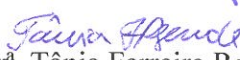
ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA MEIRE LISBOA SANTOS GONÇALVES

Aos vinte e seis dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, a partir das nove horas, na Sala 33 da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “A MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: DA MEMÓRIA À REPRESENTAÇÃO CULTURAL”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jorge Alves Santana (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Elisandra Filetti Moura (PPGEEB/CEPAE/UFG), Professor Doutor Paulo Petronílio Correia (PPG-CEN/UnB), Professora Doutora Tânia Ferreira Rezende (PPGLL/FL/UFG) e Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata APROVADA pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jorge Alves Santana, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, vinte e seis dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. Jorge Alves Santana - Presidente


Prof.ª Dr.ª Elisandra Filetti Moura


Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia


Prof.ª Dr.ª Tânia Ferreira Rezende


Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

A Deus.
Ao espírito protetor.
A meu pai, Alcino Rosa dos Santos.
A minha mãe, Regina Antônia Batista Santos.
A meu esposo, Walter Gonçalves Campos.
A meu filho, Pedro Alexandre Lisboa Campos.
A minha filha, Ana Clara Lisboa Campos.
As minhas irmãs, Janny e Lais.
Aos meus cunhados, sobrinhos e afilhados.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade de aprender e progredir durante essa jornada terrena.

A minha família, pelo amor, dedicação e compreensão ao longo dessa caminhada.

Ao meu orientador no Doutorado, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, dedico um agradecimento especial pela paciência, credibilidade e generosidade, além da oportunidade valiosa de compartilhar saberes.

Aos integrantes da Banca de Qualificação: Prof. Dr. Jorge Alves Santana, Prof. Dra. Elisandra Filetti Moura (CEPAE/UFG), Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (FL/UFG), Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (FL/UFG) e Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia (EMAC/UFG-PPGCEN/UnB), nessa fase tão significativa do desenvolvimento da pesquisa.

A todos os professores do Doutorado que muito contribuíram para a minha formação acadêmica: Prof. Dr. Jorge Alves Santana, Profa. Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos, Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada, Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza, Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas e Profa. Dra. Sueli Maria de Oliveira Regino, entre outros com os quais realizei trocas e experiências significativas.

Ao Diretor da Faculdade de Letras, o Prof. Dr. Francisco José Quaresma de Figueiredo, e ao Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, o Prof. Dr. Wilson José Flores Jr., pelo estímulo à formação acadêmica.

Aos membros de minha Banca de Seleção de Doutorado: Prof. Dr. Heleno Godoi de Sousa, Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela e ao Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza.

Aos secretários administrativos Ana Paula R. S. Velasco Vinhal, Bruno Rafhael C. Calassa e Consuelo de Lourdes Costa da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística.

A todos os professores, colegas e funcionários com os quais convivi e ainda convivo no âmbito da Universidade Federal de Goiás (UFG).

Aos coordenadores, professores, técnicos, terceirizados e alunos do Instituto Federal de Goiás, Câmpus da Cidade de Goiás, pelo apoio e compreensão durante essa jornada de estudo e escrita.

A Isabel de Souza Santos pela valiosa contribuição bibliográfica e interlocução intelectual no decorrer do Doutorado, grata pela generosidade de disponibilizar e me presentear com livros para a pesquisa acadêmica e, sobretudo, pela atenção, pelo tempo de dedicação, pela confiança e pela amizade.

Aos colegas e parceiros de experiência acadêmica, Fabiana Valadão, grata pelas valorosas indicações e apoio constante e Gilson Vedoin, Ingra Cristina, Leandro Silva e Marcos Arruda, pelas contribuições significativas a minha formação ao longo do Doutorado.

RAIZ

Raiz é a gente se fazer passado
Pra conservar as nossas tradições
É prestigiar o que chegou primeiro
Contra as tais modernas invenções
É não abrir a mão de uma viola
Que bem mais perto fala aos corações
Sentir saudade do gemer de um carro
O pioneiro a desbravar sertões
Raiz é ser sertão
Primeira luz da civilização
Raiz é tradição
Raiz eu sou porque também sou chão [...]
(José Fortuna/ Paraíso – composição de
15/01/1983)

RESUMO

Esta tese tem como objetivo analisar as representações temáticas presentes na música sertaneja brasileira de raiz, que passou a ser produzida e veiculada a partir da década de 1920, mapeada pelo modo de vida rural, muitas vezes, associada à cultura caipira, ao sertão e à viola. A investigação desenvolvida buscou contextualizar as concepções desse estilo musical a partir da construção histórica da Música Popular Brasileira, suas características e representantes principais, depois um próprio recorte do que é a música sertaneja de raiz no país. Neste intento, fundamentam-se em uma perspectiva dos estudos culturais, com apontamentos que visam perscrutar a identidade e a memória do caipira, além de analisar a construção do imaginário do homem do sertão e da voz representada nas canções que se estabelecem por meio de concepções social e cultural. Com base em pressupostos teóricos, como Andrade (2006, 2015), Bourdieu (1989), Bloch (1995), Caldas (1987), Candido (1977, 2010), Hall (1992, 2003, 2016), Halbwachs (2013), Le Goff (1990, 1992) Mariz (2005), Nepomuceno (1999), Patlagean (1992), Pesavento (2007), Peter Burke (2000, 2010), Ricouer (2007), Romildo Sant'Anna (2000), Tinhorão (2010), Woodward (2000) entre outros, opta-se por uma análise discursivo-literária da música sertaneja brasileira de raiz e suas aproximações temáticas diversas e diferenciadas em um universo amplo e produtivo. Assim, pretende-se, traçar a formação identitária e cultural do homem do campo, bem como apresentar as faces do sertão, do sertanejo pela perspectiva do campo e da cidade, abordando a temática do saudosismo na música caipira. Além desses aspectos, será abordada a construção da memória e do imaginário do sertanejo, apontando algumas histórias sertanejas que problematizam o amor e suas variadas concepções, bem como representações discursivas misóginas no gênero em questão. Nesse sentido, serão apresentadas canções, tais como: *Chico Mineiro* (Tonico e Francisco Ribeiro), *Franguinho na Panela* (Moacyr dos Santos e Paraíso), *O doutor e o caipira* (Goiano e Geraldinho), *Saudade de minha terra* (Goiá), *Saco de Ouro* (Paraíso e José Caetano Erba) entre outras, em que serão destacados elementos descritos diretamente nas letras das canções de compositores e duplas variadas, sem uma pressuposição ou recorte espaço-temporal, pontuando as transformações e modificações que a música, como forma de comunicação, provoca no contexto sociocultural, bem como os aspectos de identidade, imaginário e memória.

Palavras-chave: Música sertaneja brasileira de raiz, Sociedade, Cultura, Identidade, Memória.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the thematic representations present in Brazilian rural music, which began to be produced and transmitted from the 1920s, mapped by the rural way of life, often associated with a rural culture, the backland and the Brazilian guitar. The research developed sought to contextualize the conceptions of this musical style from the historical construction of Brazilian Popular Music, its characteristics and main representatives, then it has made a proper cut of what is Brazilian rural music in the country. In this attempt, based on a perspective of cultural studies, with notes which aimed at examining the identity and memory of the backland person, as well as analyzing the construction of the imagery of the man from the backland and the voice represented in the songs that are established through social and cultural conceptions. Based on theoretical assumptions, such as Andrade (2006, 2015), Bourdieu (1989), Bloch (1995), Caldas (1987), Candido (1977, 2010), Hall (1992, 2003, 2016), Halbwachs (2013), Le Goff (1990, 1992) Mariz (2005), Nepomuceno (1999), Patlagean (1992), Pesavento (2007), Peter Burke (2000, 2010), Ricouer (2007), Romildo Sant'Anna (2000), Tinhorão (2010), Woodward (2000) among others, it is opted for a discursive-literary analysis of Brazilian rural music from the roots and its different thematic approaches and differentiated in a broad and productive universe. Thus, it is intended to trace the identity and cultural formation of rural man, as well as presenting the faces of the backland, from the backland man by the perspective of the countryside and the city, addressing the theme of nostalgia in rural music. Besides these aspects, it will be approached the construction of memory and imaginary of the backland man, pointing out some rural stories that problematize the love and its varied conceptions, as well as misogynistic discursive representations in the analysed genre. In this sense, it will be presented songs such as *Chico Mineiro* (Tonico e Francisco Ribeiro), *Franguinho na Panela* (Moacyr dos Santos e Paraíso), *O doutor e o caipira* (Goiano e Geraldinho), *Saudade de minha terra* (Goiá), *Saco de Ouro* (Paraíso e José Caetano Erba) and others that will be highlighted the elements described directly in the lyrics of the songs by composers and diversified pairs without a space-time presupposition or clipping, punctuating the transformations and modifications that music, as a form of communication, causes in the sociocultural context and also the aspects of identity, imaginary and memory.

Keywords: Brazilian rural music, Society, Culture, Identity, Memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Cornélio Pires	45
Imagem 2: Turma do Cornélio Pires.....	46
Imagem 3: Alvarenga e Ranchinho.....	51
Imagem 4: Tonico e Tinoco.....	51
Imagem 5: Chico Mineiro – Tonico e Tinoco	52
Imagem 6: Raul Torres.....	60
Imagem 7: Cascatinha e Inhana.....	61
Imagem 8: Duo Irmãs Celeste.....	63
Imagem 9: Léo Canhoto e Robertinho.....	64
Imagem 10: Chitãozinho e Xororó.....	66
Imagem 11: Almir Sater.....	67
Imagem 12: <i>Os Sertões</i> de Euclides da Cunha.....	85
Imagem 13: Caipira picando fumo.....	90
Imagem 14: <i>Saudade de minha terra</i> – Belmonte e Amaraí.....	99
Imagem 15: <i>Mágoa de Boiadeiro</i> – Pedro Bento e Zé da Estrada.....	101
Imagem 16: <i>Lá onde eu moro</i> – Tião Carreiro e Pardinho.....	106
Imagem 17: <i>Saco de ouro</i> – Mococa e Paraíso.....	111
Imagem 18: Inezita Barroso.....	128
Imagem 19: Nhô Pai e Nhô Fio.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: identidade e cultura - concepções a partir da história da Música Popular Brasileira.....	21
1.1 Constituição histórica da música sertaneja brasileira de raiz - formação identitária e cultural do homem do campo.	43
2. INTERFACES ENTRE SERTÃO E SERTANEJO: o caipira e sua música.....	80
2.1 Saudosismo sertanejo: perspectivas do campo e da cidade.....	97
3. OLHARES CAIPIRAS: construção do imaginário e da memória.....	116
3.1. DO AMOR À MISOGINIA – Histórias sertanejas.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
REFERÊNCIAS.....	183

INTRODUÇÃO

A música popular brasileira, cujas origens remontam à tradição portuguesa e às influências africana e indígena, é uma das mais completas em relação ao conceito de nacionalidade, pois é a expressão da cultura, da ideologia e do cantar de todo um povo (ANDRADE, 2006; MARIZ, 2005). A música sertaneja brasileira de raiz, no contexto de música popular, busca resgatar os valores mais ligados à terra, ao homem do campo e às suas tradições. Reflete a ansiedade do sertanejo, sua angústia, alegria, tristeza, pelo contraste entre o rural e o urbano. O homem do sertão é o sujeito que se vendo na cidade, sonha com o seu recôndito rural, com sua palhoça, seu carro de boi, as boiadas na invernada, enfim todos os hábitos voltados para o campo.

Esta proposta de trabalho nasce de uma intensa vontade de levar a outras pessoas a música sertaneja brasileira de raiz e desmitificá-la de algo inferior ou medíocre, por estar associada ao que é música popular. Segundo Birrer (1983, p.104), uma dessas associações pressupõe-se que ela seja uma expressão cultural inferior e que, geralmente, tem uma definição negativa. Quer-se aqui evidenciar, portanto, sua proximidade ao que é do povo quanto à sonoridade e à musicalidade dos cantos e da literatura, além de apresentar as diferentes tendências temáticas que perpassam essa vasta produção cultural: o amor, a mulher, a natureza, o saudosismo entre outras.

Em uma sociedade em que a transição do rural para o urbano ainda é recente, o homem do interior, o caipira¹, e suas tradições representam manifestações vigorosas da cultura e de uma identidade peculiar. Este estudo parte da premissa de que o mundo caipira permanece em nós, preso às memórias e às tradições, principalmente, no Centro-Oeste e Sudeste, e a partir delas em direção aos Estudos Culturais que se propõe trilhar.

Quando se pretende dedicar à elucidação de uma cultura sertaneja, caipira, de raiz as fontes teóricas com relação ao assunto são muito ricas. Insurgem autores como José Ramos Tinhorão (2010) com a obra *História Social da Música Popular Brasileira*, Mário de Andrade (2006) e *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Antonio Candido (2010) e *Os parceiros do Rio Bonito* entre outros. A partir dessas referências, vê-se que as raízes culturais de um povo não deveriam se perder no tempo, mas se sabe que isso é possível devido a todo dinamismo da sociedade e todas as transformações naturais à vida.

¹ É válido reforçar a concepção que se trabalha e trabalhará o termo *caipira*, exprimindo o homem advindo do campo ou do interior ou ainda o indivíduo que mantém um universo cultural/social voltado para um modo de ser representativo desse lugar (rural/interior).

É de suma importância, então, que essas raízes sejam protegidas e preservadas, a fim de se resguardar a memória e a identidade do homem do campo. Nesse intento é que se tornam válidas todas as formas locais encontradas para que se possa perpetuar a tradição rural, como o apoio e incentivo à pesquisa, aos museus, aos teatros, aos centros culturais, aos locais onde se mantêm essas tradições, justificando-se assim a relevância desta pesquisa, a qual servirá como mais uma ferramenta de preservação e expansão da memória da música sertaneja brasileira de raiz, de sua história e origem, as quais devem ser constantemente recuperadas, não só pelo valor identitário deste estilo como também pela vasta influência sobre novos formatos musicais que encontram nela matéria-prima para suas produções.

Está claro que, para se resgatar a essência das músicas sertanejas de raiz, é fundamental um retorno às suas origens, as quais estão relacionadas à Literatura Oral e à expansão dos cantos, cuja característica principal é a persistência pela oralidade. Segundo Cascudo (1984), duas fontes contínuas mantêm a literatura oral viva: uma exclusivamente oral, que se resume na história, no canto popular e tradicional, nas danças de roda, danças cantadas, de divertimento, nos jogos infantis, nas cantigas de embalar, nas anedotas, adivinhações, lendas, músicas anônimas etc. E a outra é baseada na reimpressão dos antigos livrinhos, vindos da Espanha e de Portugal, com motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV e XVI, além da produção contemporânea pelos antigos processos de versificação popularizada.

Assim, cada uma dessas manifestações é constituída de elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo. Esses elementos não aparecem do nada, eles são expressões de outras culturas e sociedades, mas que vão se preservando pela oralidade. De acordo com Cascudo (1984, p. 34-35),

As estórias mais populares no Brasil, não são as mais regionais ou julgadas nascidas no país, mas aquelas de caráter universal, antigas, seculares, espalhadas por quase toda a superfície da terra. O mesmo para todos os demais gêneros na literatura oral, no plano da tradição e da novidade.

Verifica-se, assim, que a Literatura Oral, quanto à temática, é universal. A novidade consiste na forma tomada pelos elementos-temas para a combinação que faz a história, a anedota, a canção ganhar vida, unindo elementos locais ao enredo que já existia. O que se tem na Literatura Oral brasileira é uma junção entre canto, dança, mito, fábula, tradição, conto, que independem da localização espacial. Vivem em uma região, migram, viajam, mas estão sempre presentes na imaginação coletiva.

Essas representações tornam-se arquétipos², que são mantidos na memória musical, e na música sertaneja brasileira de raiz, giram em torno do cotidiano, da vida rural e da nostalgia fora desse meio. Essas músicas representam a cultura sertaneja, é o sertão e o homem sertanejo, sua identidade cultural.

Nessas são recorrentes temas, como: natureza (terra, rios, céu, água, sol, chuva, vento, peixes, aves, gado), festa (viola, cachaça, dança), amor (romântico, idealização da mulher), religiosidade (romarias, santos da devoção popular), questões sociais (liberdade, fome, seca, luta pela terra, ecologia). Evoca-se o imaginário que, para Jacques Le Goff (1992, p. 291), "é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto cada sociedade, [...] tem seu imaginário".

Desde o processo de colonização, o território brasileiro foi permeado por várias manifestações culturais que se tornariam típicas das cidades, entre elas a música, dirigida às distrações urbanas, mais tarde denominada de música popular. Entretanto, com a expansão da vida urbana e a tendência em abolir o interesse coletivo, começa-se a ver esse sentimento também no âmbito rural. Segundo Tinhorão (1998, p. 18),

Enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção a solo, com acompanhamento pelo próprio intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês.

Essa propensão à individualização do homem urbano começa a produzir efeitos no plano da cultura e, ao se transferir de vez o centro de interesses do campo para as cidades, do ponto de vista econômico e social, os pequenos proprietários de terra e lavradores iniciam o êxodo para os grandes centros, constituindo-se nos elementos postos à margem da estrutura. Esse processo teve início com a industrialização que, além de intensiva, tornou-se multissetorial, desestabilizando a vida no campo, cuja mão de obra das fazendas começa a se

² Segundo Jung (2002, p. 67), "o meu ponto de vista sobre os "resíduos arcaicos", a que chamo "arquétipos" ou "imagens primordiais", tem sido muito criticado por aqueles a quem falta conhecimento suficiente da psicologia do sonho e da mitologia. O termo "arquétipo" é muitas vezes mal compreendido, julgando-se que expressa certas imagens ou motivos mitológicos definidos. Mas estes nada mais são que representações conscientes: seria absurdo supor que representações tão variadas pudessem ser transmitidas hereditariamente. *O arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original*". (grifo nosso)

Ainda para o psicanalista, "o arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta". (JUNG, 2000, p. 17)

desfazer, o que gera a necessidade de os trabalhadores buscarem uma nova forma de trabalho, obrigando-os migrar do âmbito rural para o urbano. Assim, a partir dos anos de 1930, os fluxos migratórios internos aceleram-se e assumem volumes e direções crescentes para o Sudeste, frutos da industrialização com o incremento da urbanização, notadamente no eixo Rio/São Paulo (FARIA, 1983; CANO, 1985).

O processo de êxodo rural foi determinante para a construção da identidade desse homem oriundo do campo que é obrigado a se instalar na cidade. No imaginário do homem da cidade, as imagens do homem do sertão, no espaço urbano, aparecem como descrições negativas, pejorativas, trazendo uma série de preconceitos no imaginário da cultura desse meio. Esse fato deve-se ao esforço que as autoridades e organizações sociais têm em distinguir o espaço urbano do rural, forjando para si um modo de vida particular. Ao fazer isso, acabam impondo na mentalidade social um estigma ao mundo rural, almejando que o status urbano seja a condição para aquele que está apto ao desenvolvimento e industrialização.

Pode-se exemplificar essas imagens em canções da música sertaneja brasileira de raiz, como *Peão de Ouro*, interpretada por Pedro Bento e Zé da Estrada, composição de Pedro Bento e Sebastião Santana, em que um peão entra em uma barbearia e o dono por ter uma condição social elevada tira o forro da cadeira, afirmando que boiadeiro está acostumado a sentar no chão – “O dono da barbearia por ter certa posição./ Na roda da sociedade quis desfazer do peão./ Tirou o forro da cadeira faltando com a educação./ Dizendo que os boiadeiro acostuma sentar no chão aí.”.

Julga o homem sertanejo pela aparência, no entanto, aquele que entra com a poeira da estrada, é um peão “rei de todas as criações”, não se coloca como inferior – “E falando com o barbeiro foi entregando um cartão./ Com a marca peão de ouro rei de todas criação./ E puxando a carteira sem fazer objeção./ Forrou a cadeira inteira só cheque de milhão aí.”

Desse estigma ao que é rural ocorre também a deslegitimação por parte do homem urbano, muitas vezes, de toda a produção cultural do homem rural, dos modos de vida tradicional, que têm suas manifestações culturais vistas de forma pejorativa. Seus conhecimentos e experiências passam a ser considerados pré-conhecimentos, estando associados às crenças ou aos mitos.

Os autênticos homens das cidades desprezavam o campo ao redor com o desprezo que sentem os eruditos e os homens de espírito pelos fortes, lentos, ignorantes e estúpidos. (Não que pelos padrões do verdadeiro homem mundano a sonolenta comunidade interiorana tivesse qualquer coisa de que se vangloriar: as comédias populares alemãs ridicularizavam a pequena municipalidade – “Krachwinkel” – tão cruelmente como a mais caipira das

roças.) A linha que separava a cidade e o campo, ou melhor, as atividades urbanas e as atividades rurais, era bem marcada. Em muitos países a barreira dos impostos, ou às vezes mesmo a velha muralha, dividiam os dois. (HOBBSAWM, 1998, p. 29)

Essa atitude preconceituosa foi observada pelo teórico, ao final do século XVIII, ao analisar o contexto da Revolução Francesa, em seu livro *A era das revoluções: 1789-1848*, em que constata que há uma supervalorização do mundo urbano e uma negação do homem e dos valores do mundo rural e, infelizmente, esse pensamento faz-se muito presente ainda, como pode ser ilustrado no trecho da música *Inquilina de peão*, composição de João Aparecido Gonçalves, Cacique e Tomaz, interpretada por Cacique e Pajé, em que um rapaz chega a um prédio em São Paulo, trajando roupas de lavrador, chapéu de boiadeiro e viola na mão.

Ao entrar no elevador depara-se com uma moça, grã-fina e faz uma corte, porém “A mocinha respondeu/ Com um gesto indelicado/ Para mim você não passa/ De um mendigo conformado/ Você com essa viola/ É um caipira atrasado/ Não tem onde cair morto/ E quer ser meu namorado/ Só transo com gente nobre/ Você é um rapaz tão pobre/ Não namoro pé rapado”. Reforça a imagem que é conferida àquele que vem do interior como atrasado, pobre por aquele que é urbano, entretanto, “O rapaz muito educado/ Então disse pra menina/ Ando com essa viola/ Pra cumprir a minha sina/ Mas sou muito caprichoso/ Só tenho prédio de esquina/ Para mim você não passa/ De uma falsa grã-fina/ Onde mora não é seu/ Esse prédio aqui é meu/ Você é minha inquilina aia”.

Como o imaginário é um sistema dinâmico, organizador de imagens, que tem a função de mediar a relação do homem com o mundo, com o outro e com ele mesmo, o próprio homem caipira faz com que as imagens simbólicas³ transformem o inconsciente coletivo⁴ do grupo em cultura, partindo do conceito de que a cidade é o refúgio, não o lugar escolhido, e

³ De acordo com Jung (2002, p. 20), “o que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato”.

⁴ Conforme afirma Jung (2000, p. 15), “uma camada mais ou menos superficial do inconsciente é indubitavelmente pessoal. Nós a denominamos inconsciente pessoal. Este porém repousa sobre uma camada mais profunda, que já não tem sua origem em experiências ou aquisições pessoais, sendo inata. Esta camada mais profunda é o que chamamos *inconsciente coletivo*. Eu optei pelo termo “coletivo” pelo fato de o inconsciente não ser de natureza individual, mas universal; isto é, contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são ‘cum grano salis’ os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo”. (grifo nosso)

enquanto representação no imaginário, qualquer alteração ou mudança provoca um sentimento de ameaça e insegurança que gera uma ambiência de angústia.

Há, então, um contraste entre o alegre canto coletivo da gente dos campos e o lamento individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades. Verifica-se que as cantigas urbanas entoadas a solo revelam em comum o acompanhamento ao som da viola e esta vai ser o instrumento principal dos acordes e arranjos da música sertaneja brasileira de raiz.

Observando-se as manifestações em torno da cultura caipira, apesar das imagens preconceituosas elaboradas em torno dela, ainda, resiste, mesmo que de forma precária, devido aos movimentos culturais em favor da preservação da identidade nacional. Há maior consciência em torno da preservação da brasilidade e a disposição para resgatar os cantos, as danças, os folguedos, as cantorias de devoção e diversão em todo o Brasil.

Assim como Peter Burke (2010) descreve o movimento de resgate da cultura de tradição popular na Europa moderna, Romildo Sant'Anna (2000, p.335) o faz com a cultura brasileira. De acordo com o estudioso, o movimento nacionalista no país ocorreu na segunda metade do século XIX e início do século XX entre artistas e intelectuais nacionais, como “[...] uma reação às culturas oficiais mantidas pelas elites conservadoras e como uma tentativa no sentido de preservar a especificidade cultural de uma nação [...]”, sendo fortalecido, a partir da década de 1920, período em que a música sertaneja brasileira de raiz começa a propagar-se e se instaurar em várias regiões do país, em especial, nas regiões Sudeste e Centro-Oeste.

Como explicitado anteriormente, é nesse momento também que o homem do campo começa a sair do ambiente rural, devido ao processo de industrialização e desenvolvimento no país. Romildo Sant'Anna (2010, p. 33) afirma que no discurso do desenvolvimento e da industrialização, “era interessante dizer que o campo era o lugar do sujeito fora de moda, do atraso. Ser ‘caipira’ era ser grotesco, mal-educado, desconhecedor das coisas urbanas, mas, sobretudo, preguiçoso”.

Outro autor que discute a identidade do caipira é Antonio Candido (2010, p. 36), definindo-o, como: “um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas”. Assim, o caipira representa a transformação sofrida do velho homem rural brasileiro ao que ele, hoje, realmente é “produto e ao mesmo tempo agente muito ativo de um grande processo de diferenciação cultural própria”. (ib. idem)

Compreende-se aqui que o caipira é aquele vindo do interior ou que mantém em suas atitudes/ações algo que remete a essa cultura. Segundo Rosa Nepomuceno (1999), o caipira é o homem que nasceu no campo ou não, mas que se considera por origem ou por

descendência, que se conserva ligado à terra, à cultura original. Historicamente, o caipira é aquele que se organizava em povoamentos dispersos, praticando uma economia de subsistência. Estabelecia códigos de sociabilidade entre os seus, por isso, verificam-se sentimentos, como: pertencimento, convivências, práticas de auxílio mútuo entre outros. Ao ser incorporado aos meios urbanos sofreu um processo de resistência, sendo, muitas vezes, marginalizado, pois não abandona as tradições econômicas e sociais. (SANTOS DE MATOS; FERREIRA, 2015)

Observa-se que a origem rural é uma das caracterizações do caipira e associado a esse mundo, é visto como aquele afastado das letras, que não interage e não tem a etiqueta social esperada. Luiz Câmara Cascudo (2002), em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, reforça esses adjetivos que definem o caipira como o indivíduo que não mora em povoação, que é iletrado e não tem trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. É visto como um habitante do interior, tímido e desajeitado.

O que se quer ressaltar é que, apesar de muitas vezes o termo estar associado a um estereótipo negativo, é importante entender o caipira (roceiro, sertanejo, caboclo e outras denominações) como o indivíduo que trabalha a/na terra. Apesar de a palavra caipira ter se tornado um termo pejorativo, que se espalhou na transição da cultura caipira, principalmente, para os meios de comunicação de massa, para a identificação de sertanejo. Por isso, a variação do termo e da própria complexidade que envolve a transição desse homem que vem do campo para cidade.

A burguesia das cidades começava a descobrir a realidade do mundo rural, à medida que a área industrial de São Paulo, expandindo-se, estendia suas fronteiras para as zonas de antigos latifúndios em decadência. E ao abrir estradas para essa interiorização, eram esses caipiras reais que a gente da cidade via passar a pé, com suas sacolinhas às costas, ou acorados à porta de choças de pau a pique, tirando respeitosamente seus chapéus na cortesia interiorana dos boas-tardes, enquanto fumavam seus pitos ou cigarros de palha. (TINHORÃO, 2010, p. 215).

A figura desse caipira, apresentado e vivenciado, agora de uma forma real, mesmo estereotipada para atender à deformação cultural do homem da cidade que se mostra interessado no pitoresco e no exótico do mundo rural atenderia a uma expectativa do momento, uma explosão do caipirismo ocorrida durante o período da Primeira Grande Guerra, devido às necessidades de valorizar as possibilidades do mercado interno, por conta da interrupção do comércio com a Europa. (SANTOS DE MATOS; FERREIRA, 2015)

Embora a identidade caipira tenha raízes da música e dos ritmos de inspiração rural que remontam ao século XIX, é na década de 1920 que essa identidade ganha visibilidade por meio da música sertaneja brasileira de raiz, e esta, por sua vez, obtém impulso com o surgimento das primeiras duplas. Em 1927, e por muitos anos, dominaram o mercado desse gênero a dupla Jararaca e Ratinho. Em 1929, surge a primeira gravação de música caipira com Cornélio Pires, que já fazia relativo sucesso e se apresentava com outros violeiros, como Mariano e Caçula, Zico Dias e Ferrinho, Mandi e Sorocabinha.

Cornélio Pires assume o papel de promotor e porta-voz da cultura caipira, além de publicações em prosa e poesia; ele coletou e organizou registros sonoros e gravações, montando também espetáculos musicais com encenações e apresentações de violeiros e grupos, visando a divulgação da cultura caipira, interiorana, pelo rádio. Nesse conjunto, o caipira assume-se como o protagonista e figura central, foi recriado de forma ambígua, é o indivíduo ingênuo, autêntico, sábio, e também astuto, mentiroso e hábil no trato com o outro.

Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani capiâbiguâara. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto, neste caso temos a raiz ‘caí’, que quer dizer gesto de macaco ocultando o rosto. Capiiara, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato, faz lembrar o capiau mineiro. Caapiára quer dizer lavrador e o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último o mais aceitável, pois caipira quer dizer roceiro, isto é, lavrador. (PIRES, 1929, apud DEL MÔNACO et al, 1998.p.18).

Desde a década de 1920 até à atualidade, as transformações foram inevitáveis. Porém, o que não se quer deixar de pontuar é que a música sertaneja brasileira de raiz é simples, singela, natural e mais original por estar vestida com o cheiro e o sabor das coisas da terra, representando os sabores e os sons que nascem no interior, nos ponteados da viola e nas cantorias dos homens do campo, revelando a vida do tropeiro, do peão de boiadeiro, do mestre carreiro e tantos outros representantes.

A música sertaneja brasileira de raiz revela uma autenticidade quanto à vida do homem do interior, do homem do sertão brasileiro. Nela, encontram-se a alegria, a tristeza, a saudade, o humor, a bravata, a religiosidade, o misticismo entre outros temas. Por exemplo, no tocante às temáticas de alegria e tristeza, pode-se citar o trecho da canção *Alegria no Sertão* de Silveira e Barrinha, composta por Barrinha e Mato Grosso, em que expõem que “Lá no sertão quando amanhece o dia/ A passarada canta triste lá na mata/ Eu fico cheio de prazer e alegria/ No meu ranchinho lá na beira da cascata”, conferindo aqui um valor paradoxal, pois diante da natureza triste, o caipira alegre-se, reforça, por um lado, a ideia do isolamento desse

indivíduo e, de outro, a própria ambiguidade a ele conferida. Ao imbricar os sentimentos parece que quem, na verdade, é triste é o caipira e que se alegra pela felicidade da natureza, há a comunhão entre eles.

Verifica-se, portanto, nessas canções o tom simples, o saudosismo, a lembrança da infância, dos tempos de criança, da família reunida. Os compositores, mesmo envolvidos no âmbito urbano, não deixaram suas lembranças serem apagadas; estão semeando no mundo as tradições caipiras.

Além dessas características, a música assume também, desde seu nascedouro, uma função moral muito importante – a formação do homem para a ética, a prática do bem e o respeito –, princípios estes já valorizados na Grécia, em que a música e a educação musical eram elementos para se alcançar o Estado ideal, em que os indivíduos são educados desde a infância, buscando a verdade, o bem e a contemplação da beleza, “o indivíduo que tem valor moral é suscetível de agir belamente e, vice-versa, o indivíduo belo tem a possibilidade de atos moralmente bons.” (ROSENFELD, 2006, p. 11).

Nesse contexto, a música sertaneja brasileira de raiz expõe em seus conteúdos essencialmente exemplos concretos do cotidiano do homem do campo, como carro de boi, paisagem, escravos, animais domésticos, animais selvagens, caçadas, pescarias, crenças, lendas e vida familiar. Além disso, busca valorizar algumas virtudes, como a valentia, a prudência, a piedade e a justiça. Platão refere-se à virtude como sendo uma harmonia e a justiça é comparada a uma harmonia musical, pois reúne “harmoniosamente três elementos diferentes, exatamente como se fossem três termos numa proporção musical” (PLATÃO, 2002, p. 443), combinando-os em uma unidade perfeita e harmoniosa.

As canções representam a voz da gente simples, tornando-se representantes das angústias, dos sentimentos íntimos, dos discursos reprimidos e opressores, dos costumes, da cultura, dos princípios morais e religiosos arraigados na alma dessas pessoas. Indivíduos que desenvolvem uma sensibilidade ímpar para compreender, sentir, refletir e interagir com as histórias contadas e cantadas.

As manifestações sobre a tradição e cultura caipira e o seu reconhecimento são temáticas muito importantes para disseminação e manutenção desse estilo musical, pois é através da denúncia, do exemplo, que o sertão é percebido por diversas pessoas. Nota-se pela voz do cancionista um tom bucólico, do homem do campo na cidade que é sempre um imigrante, e por mais que no âmbito urbano encontre prosperidade e conforto, nutre a esperança de voltar para roça, sua pátria amada. Isso reflete na fuga para o campo, o *Fugere urbem*, remetendo a uma vida simples e natural, junto ao campo, distante dos centros urbanos.

Os ambientes e figuras bucólicas povoam os versos da música sertaneja brasileira de raiz; a presença da verossimilhança e da simplicidade é uma constante, além de uma poesia voltada para a cultura pastoral, desvinculando-se do desenvolvimento da cultura urbana, opondo-se às linhas artificiais da cidade, à paisagem natural, transformando o campo em um bem perdido, que incorpora facilmente os sentimentos de frustração. Nesse sentido, o campo, ou pelo menos o que restou dele, revestido pela memória, é o lugar protetor e distante do perigo, constitui-se em um centro paradisíaco. É válido ressaltar, como afirma Le Goff (1992), que a memória é capacidade de conservar determinadas informações que nos remetem a um conjunto de funções psíquicas, possibilitando o homem atualizar ou representar suas impressões ou informações passadas.

Assim, o homem do campo, o sertanejo, utiliza esse mecanismo como instrumento de poder, sendo um elemento essencial ao que lhe é de identificação, individual e/ou coletiva. “A memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (LE GOFF, 1992, p. 477).

Além desses elementos, há, ainda, a paixão pela natureza, que está presente em todo o cancionário caipira. Louva-se a terra, o canto dos pássaros, a beleza dos campos, o luar na serra, os pores-do-sol, a mansidão dos regatos, as campinas verdes. Existe um verdadeiro encantamento por tudo que é natureza, como um agradecimento pelas belezas do mundo simples do sertão. A contraposição que se faz do campo e da cidade integra esse tema, colocando-se o sertão como um lugar de paz e de felicidade, contra o estresse e a correria da cidade.

Uma música que trata bem essa temática e que será analisada no decorrer do trabalho é *Lá onde eu moro* de Tião Carreiro e Pardinho em que a voz do cancionário expressa que a escolha pelo campo é a melhor opção para ele que quer harmonia e alegria, pois é o seu lugar de identificação, é lá que há o equilíbrio entre o homem e a natureza, pois “Lá onde eu moro, é um recanto encoberto,/ Mas parece um céu aberto,/ Cheio de tanta beleza!/ Lá onde eu moro, minha vida é mais vida,/ A paisagem colorida/ Pela própria natureza!”

Ao longo dessa abordagem, verifica-se que os emblemas temáticos são bastante produtivos e ricos para reflexão e análise, criando imagens, símbolos de uma tradição, que têm muito a revelar considerando-se a memória e a cultura. É a partir de diferentes eixos temáticos que este estudo pretende iluminar as representações sociais e culturais presentes nas músicas sertanejas de raiz.

É preciso ressaltar que como corrente metodológica dos Estudos Culturais, o tripé que será desenvolvido ao longo do trabalho será o de memória, cultura e identidade sertaneja, apoiando-se em estudiosos como Peter Burke (2000, 2010) e Le Goff (1990, 1992) e Stuart Hall (1992, 2003, 2016) para sustentar as especificações e abordagens teóricas propostas. É válido ainda pontuar que serão apresentadas leituras epistemológicas diversificadas o que pode caracterizar em uma metodologia polivalente, considerando que o fenômeno em estudo é heterogêneo e orgânico e, porque não dizer, complexo.

Para tanto, o primeiro capítulo fará uma explanação da constituição da música sertaneja brasileira de raiz, a partir das concepções históricas e construção da música popular brasileira e, conseqüentemente, do histórico da música de origem rural, que inicialmente é intitulada de música caipira, passando por diferentes fases. Traçar-se-ão algumas visualizações panorâmicas dos principais representantes do gênero, bem como serão apresentadas as principais características e eixos temáticos presentes nas canções sertanejas.

Além disso, discutir-se-á a formação identitária e cultural do homem do campo, partindo de conceitos teóricos a respeito de identidade e cultura. Far-se-á, portanto, primeiramente, a apresentação da constituição histórico-musical do caipira, para posteriormente apresentar as fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa.

O segundo capítulo dedicar-se-á aos apontamentos sobre sertão e sertanejo, apresentando o caipira e sua música como uma construção representativa do universo sertanejo pelas perspectivas social e cultural. Somando-se a essas discussões, pretende-se focar na questão do saudosismo presente em diferentes canções, que é tema recorrente na identificação do homem do sertão e suas diversificadas denominações, como caipira, violeiro, boiadeiro entre outros, partindo das perspectivas do campo e da cidade.

O terceiro capítulo trará as reflexões sobre o caipira e os diferentes olhares a ele direcionados, principalmente, pelo viés do imaginário e da memória, que representam construtos complexos para a própria representação do sujeito. Na sequência, serão apresentadas histórias sertanejas que perpassam as temáticas do amor e da misoginia, eixos que compõem toda uma memória musical e, conseqüentemente, expressões recorrentes no imaginário caipira.

Sabe-se que as discussões e análises que serão apresentadas constituem recortes teóricos e núcleos conceituais distintos dentro uma rede ampla e complexa, cuja perspectiva e eixos temáticos são frutos de pesquisa a respeito da música sertaneja brasileira de raiz e das necessidades que são reveladas nos discursos e na voz que se apresenta e representa a cultura caipira.

1. MÚSICA SERTANEJA BRASILEIRA DE RAIZ: identidade e cultura - concepções a partir da história da Música Popular Brasileira

Dizem que a criação é demasiado grande para os homens, demasiado grande e demasiado confusa, e que, precisamente por este motivo se inventou a linguagem. Língua, palavras, e no final das palavras a música. Criação de Deus dissolvida numa poção inventada pelo homem. (Margriet de Moor)

A música e a importância que ela representa sofrem modificações a cada período histórico em que é concebida, dependendo da necessidade e do percurso do pensamento suas transformações são diferentes. Em cada época, a visão de mundo, os valores, os modos de conceber o conhecimento científico são fatores que a determinam. Pensou-se em começar a falar de música e sua origem. Mas como perceber esse elemento tão complexo e tão antigo? Como descrevê-la, tentando fazer uma trajetória musical no mundo? Empreitada difícil!

Por isso, focalizar-se-ão algumas ideias gerais a respeito do que é a música e sua concepção, partindo do princípio grego, em que ela ocupava um lugar essencial, principalmente, na educação. As origens dessa relação remetem a um conceito amplo e complexo que engloba características metafísicas e filosóficas que vão muito além do âmbito sonoro atual. Em um período de transição do pensamento mítico para o lógico, a música era o *ethos*⁵ educacional.

A música é a linguagem da percepção e envolve processos cognitivos elaborados e complexos. Sendo assim, é uma das manifestações humanas mais antigas. Ao perpassar visões religiosas e culturais sobre as origens musicais, percebe-se que a música compôs o homem, para depois este a compô-la, uma espécie de criação jeovista, em que primeiro houve “a utilização da vibração sonora para criar um padrão de energia em sintonia com uma certa dimensão vibratória mais sutil pertencente ao plano criativo, o Verbo criador”. (QUEIROZ, 2007). (Re)Cria-se pela música uma ponte entre o homem e os estados que originaram sua criação. E é esta a ideia grega da Harmonia⁶ ou Música das Esferas, em que depois que a

⁵ No Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2008, p. 324), *éthos* significa "o conjunto dos costumes e hábitos fundamentais, no âmbito do comportamento (instituições, afazeres etc.) e da cultura (valores, ideias ou crenças), característicos de uma determinada coletividade, época ou região".

⁶ Segundo Abbagnano (2007, p. 496), *harmonia* é “a ordem ou a disposição finalista das partes de um todo, como p. ex. do mundo, ou da alma, foi denominada "Harmonia", pelos pitagóricos, por ser proporção ou mescla dos elementos corpóreos (cf. PLATÃO, Fed., 86 c). Empédocles valeu-se desse conceito para definir a natureza do esférico (Fr. 122, Diels)”.

música compôs o Homem, ao criá-la o Homem reflete os valores ordenadores da própria Criação.

Foi no século VI a.C. que o conhecimento da essência harmônica e rítmica pelos gregos fundamentaram os conceitos para a estrutura da música. Entretanto, encontram-se vestígios dessa manifestação em inscrições e desenhos em cavernas, instrumentos musicais feitos de ossos e outros indícios que mostram que sua prática é pré-histórica. Há registro de que a música esteve presente em diversas civilizações como a egípcia, assíria, babilônica, chinesa e hindu. Não se pode negar, de fato, que ela é algo universal e pertence à humanidade.

A antiga civilização grega, além de referência ocidental de Filosofia e do pensamento científico e matemático, também tem a Música como ponto fundamental para a articulação cultural. Sua presença é marcada desde os tempos de Homero, no século VIII a. C, em que o estudo da lira e do canto era elemento base da educação aristocrática. Ela estava presente no canto, na poesia e na dança, desempenhando funções cognitivas relevantes como a de facilitar a memorização, suscitar os sentimentos e educar a percepção estética dos ouvintes. (GRANJA, 2006).

O papel da música na Grécia foi se modificando à medida que novas formas de pensamento foram surgindo, mas sua importância na educação do cidadão sempre foi considerada. Platão (1997), em especial, na *República*, aponta que ela possibilita a ascensão do cidadão ao mundo da luz e da inteligibilidade, pois representa a libertação das correntes que o aprisiona à ilusão do sensível. Assim, pela música, há a ascense, ou seja, a ascensão do sujeito em termos político-pedagógicos.

[...] a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiúra nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação. (PLATÃO, 1997, p. 95)

Na República platônica, a estética musical está em tudo e por tudo, representando a adequada imitação da voz e da expressão real do homem, em que a construção da ética e da política é motivada pela educação, cujo valor semântico está no *pato-lógico*, em que *páthos* expressa paixão, sentimento e *logos*, conhecimento (BASTOS, 2014).

Por volta do século VI a.C., a música será associada a símbolos e razões matemáticas e não somente ao que se ouve, por ser um fenômeno sonoro complexo, aproximando-se da metafísica e da filosofia. Assim, sua definição é ampliada, ultrapassando o entendimento de produção sonora, equivale aos conceitos de *logos* e *harmonia*, já que expressa uma forma de organização do pensamento, resultado da articulação desses dois itens, formando uma rede de significados contingentes. Essa ampliação favoreceu a articulação entre as grandezas de percepção e conceituação, por um lado, envolve a música com a dança, o canto e a poesia, de outro, une-a ao pensamento e à reflexão.

Analizando toda essa caracterização musical e de como ela é tomada como prática social, que reforça seu aspecto de influir no humor e no espírito dos cidadãos, colaborando na formação do caráter e da cidadania, do desenvolvimento ético e integração, pode-se afirmar que ela é:

A mais imediata expressão de *eros*, uma ponte entre ideia e fenômeno. Nessa concepção, o principal papel da música é pedagógico, pois, sendo responsável pela ética e pela estética, está implicada na construção da moral e do caráter da nação, o que a transforma em evento público e não privado. Cada melodia, cada ritmo e cada instrumento têm um efeito peculiar na natureza moral da *respublica*. (FONTERRADA, 2005, p. 19)

Além dessa relevância e ênfase da doutrina do *éthos*, a música também era referenciada como tendo uma ligação entre os sons e fenômenos cósmicos, estando presente nos antigos mitos e rituais, muitas vezes, associada à dança, estabelecendo correspondência com a magia. Surgem daí alguns mitos⁷ de criação que reforçam as características da música e seus efeitos na humanidade. Schafer (2001), em *A afinação do mundo*, aponta dois deles para explorar a origem da música.

⁷ Numa definição filosófica, o mito é uma “1. Narrativa lendária, pertencente à tradição cultural de um povo, que explica através do apelo ao sobrenatural, ao divino e ao misterioso, a origem do universo, o funcionamento da natureza e a origem e os valores básicos do próprio povo. Ex.: o mito de Ísis e Osíris, o mito de Prometeu etc. [...] 3. Discurso alegórico que visa transmitir uma doutrina através de uma representação simbólica. Ex.: o mito ou alegoria da caverna e o mito do Sol, na *República* de Platão”. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 189)

Segundo Mircea Eliade (1972, s/p), “Toda história mítica que relata a origem de alguma coisa pressupõe e prolonga a cosmogonia. Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de “criação”. Isso não quer dizer que o mito de origem imite ou copie o modelo cosmogônico, pois não se trata de uma reflexão concertada e sistemática. Mas todo divo aparecimento — um animal, uma planta, uma instituição — implica a existência de um Mundo. Mesmo quando se procura explicar como, a partir de um estado diferente de coisas, se chegou à situação atual (de como, por exemplo, o Céu se apartou da Terra, ou de como o homem se tornou mortal), o “Mundo” já existia, embora sua estrutura fosse diferente, embora ainda não fosse o nosso Mundo. Todo mito de origem conta e justifica uma “situação nova” — nova no sentido de que não existia desde o início do Mundo. Os mitos de origem prolongam e completam o mito cosmogônico: eles contam como o Mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. Esta é a razão pela qual alguns mitos de origem começam por delinear uma cosmogonia [...]”.

O primeiro refere-se aos deuses Apolo e Hermes e o surgimento da Lira. Segundo a descrição do mito, Hermes, ainda criança, rouba parte do rebanho de Apolo, sacrifica duas novilhas em homenagem aos deuses e com as tripas dos animais abatidos, utilizados como cordas, e o casco de uma tartaruga, uma espécie de caixa de ressonância, constrói o instrumento musical, lira. Ao tocá-la, Apolo, admirado pelo som, impõe a Hermes que o entregue a lira para compensar o roubo efetuado. Daí, Apolo, de posse do instrumento, tira sons maravilhosos que encantam outros deuses. Mársias, que tocava muito bem a flauta, chama Apolo para um duelo musical, que acaba vencendo a disputa e é declarado pelas musas como o deus da música, da poesia e da inspiração.

O segundo mito envolve Palas Athena e Dionísio. A deusa, comovida pelo som do choro das irmãs de Medusa, após sua decapitação, cria uma cantiga em sua homenagem. Essa canção é considerada a origem da música, aquela que surge a partir da emoção subjetiva, do lamento, do som interno que vem do coração. Além disso, ela, utilizando um osso oco de cervo, constrói um instrumento de sopro denominado *aulos*, mas como seu rosto deformava-se ao tocá-lo, acaba jogando-o fora. Este é encontrado, posteriormente, por Mársias que, ao perder o duelo para Apolo, tem seu instrumento ofertado a Dionísio. Como o *aulos* exige uma participação mais intensa e direta do corpo, acabou tornando-se o instrumento típico dos festivais dionisiacos, representação das festas e orgias, do transe e o êxtase.

Com esses dois mitos tem-se a criação do que se conhece como música apolínea e dionisiaca: a primeira voltada à serenidade e racionalidade e a segunda, mais corporal e emotiva. Deles também a música surge como consequência da criação de instrumentos musicais, há a descoberta das propriedades materiais dos objetos e, a partir daí a criação dos sons e da melodia, voltados para uma dimensão espiritual ou corporal. É a divisão entre música racional e contemplativa da emotiva, corporal e espontânea.

A música na Grécia vai se caracterizar justamente por esse duplo caráter, apolíneo e dionisiaco, ora se aproximando da filosofia, do pensamento e da contemplação, ora da fruição, da percepção e da emoção. Não se trata, contudo, de uma oposição excludente. Dionísio não é o contrário de Apolo, mas seu complemento. Ambos os mitos caracterizam aspectos diferentes da música, que se completam e fazem a música por inteiro. (GRANJA, 2006, p. 25)

Outro mito da criação da arte musical que merece ser mencionado é o dos golfinhos e o oceano de Música. Segundo Queiroz (2007, p. 11), o oceano representa o todo maior, o desconhecido e os golfinhos são pequenas partes desse todo. No mito, um naufrago é salvo

por golfinhos, que saltam do oceano, atraídos pelo som de uma flauta ou da lira. “São golfinhos-melodia ou golfinhos-música, partes do oceano-todo-maior, que vêm participar da vida dos homens”.

O homem salvo, mesmo não dominando ou compreendendo o oceano onde se encontrava, tem nos golfinhos a possibilidade de navegar tranquilamente. Há uma representação mítica de que as notas, escalas, melodias e toda a estrutura musical sejam como golfinhos que vêm de uma profundidade, uma vastidão desconhecida, o oceano que é a Música. O homem pode até não conhecer sua extensão como um todo, porém se inspira em seu “passeio com os golfinhos” para compor e produzi-la.

Assim, está a música – entre o mito e o *logos*. Sabe-se que os mitos sempre tiveram um papel importante na formação da cultura grega, ligados a um determinado contexto ritualístico e a uma narrativa oral. Com o desenvolvimento do pensamento, baseado na ideia de logos, a relação entre a palavra e o seu significante tornou-se mais geral e abstrata, estando mais ligado ao discurso racional, à lógica e objetividade sobre o mundo. No logos, não há espaço para o mítico, já que “o mito precisa ser sentido, vivido; o logos analisado” (GRANJA, 2006, p. 27).

E é nesse sentido que a música transita entre o que é sentido e o que é analisado. Ela é mito, quando está no âmbito da manifestação sonora, cuja forma de expressão é tão importante quanto ao conteúdo, podendo ser capaz de influenciar o caráter de uma pessoa, como se acreditava naquela época, dependendo do tipo de melodia executada. Seu teor mítico perpassa por caracterizar princípios opostos comuns à natureza humana, como o bem e o mal, a vida e a morte, o espiritual e o físico entre outros.

Sua aproximação do *logos*, dá-se por volta do século VI a.C. com o descobrimento das proporções numéricas contidas nas harmonias musicais pelos pitagóricos. Ela é explicada e representada por meio da Matemática e da Lógica, passando à decodificação e escritura por meio de símbolos. Dessa forma, a presença da dimensão mítica que já havia na educação grega, associada à dimensão lógica na música, foi fundamental para que essa tivesse um lugar central.

Da Grécia para o mundo ocidental, a percepção e a recepção⁸ da música percorreram uma longa trajetória com períodos e receptores diferentes, porém o que ela nunca deixou de

⁸ A estética da recepção estuda a literatura do ponto de vista de quem recebe. O termo “recepção” começou a ser usado em 1932, em trabalhos de Literatura Comparada. Todavia, pode-se considerar a aula inaugural de Hans Robert Jauss, na Universidade de Constança, em 1967, como marco inicial para esta corrente que privilegia autor-obra-público.

incluir foram sons e homens. Em uma definição geral, música é “um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros”. (SEEGER, 2008, p. 237). Assim, os modos de ordenação das formas e estruturas musicais expressam e propõem significações diversas, pois não estão vinculadas a um universo da linguagem fixo. Além disso, como significações, são regidas pelo imaginário social⁹, ela é operativa, não pode ser pensada independente de todo um suporte material e social.

John Blacking (1973) denominou a música de “sons humanamente organizados”, justamente por ser uma forma de comunicação, uma linguagem, em que variadas organizações sociais têm diferentes ideias de como distinguir as formas de sons, pois o que em nossas experiências pode parecer um ruído poderá ser música para outras e vice-versa. Recuperando Strauss, Jacques Attali¹⁰ (1977) confronta que a ordem na música segue a mesma ordem nos mitos, uma vez que ela é memória coletiva e organizada pela sociedade, é uma configuração do conhecimento, do ritual simbólico, que prenuncia as mudanças sociais. E como mudança também está relacionada a relações de poder.

Na música, essa relação de poder faz-se presente na classificação entre o que é erudito e o que é popular, foco desse trabalho, cuja perspectiva será a de apontar um breve histórico da música popular brasileira para chegar no que intitulamos de *música sertaneja brasileira de raiz*. Apesar de muitos acreditarem que a música popular é a base para o desenvolvimento da erudita, sabe-se que os processos populares é que acabam sendo introduzidos nessa última.

A música popular e a música erudita, segundo Theodor W. Adorno (2011), têm diferenças marcantes e fundamentais, em especial, no que concerne às formas e aos conteúdos

Nessa relação, o escritor leva o público a adquirir plena consciência de sua obra. Ele é dependente desse, pois sua reação é, muitas vezes, decisiva na orientação da obra ou de seu próprio destino. Desse modo, considerando-se a recepção, a literatura só vive à medida que é vivida, decifrada, aceita ou deformada pelos leitores, cuja receptividade constitui um diálogo vivo, resulta em uma participação sem a qual não haveria obra literária. E o mesmo se aplica às outras artes, como a música, que é o foco desse trabalho.

⁹ O imaginário da sociedade considerada é o elemento que “dá à funcionalidade de cada sistema institucional sua orientação específica, que sobredetermina a escolha e as conexões das redes simbólicas, criação de cada época histórica, sua singular maneira de viver, ver e fazer sua própria existência” (CASTORIADIS, 1991, p. 75)

“O imaginário é o estruturante originário da sociedade, é o significado-significante central, suporte das articulações, das distinções, dos valores. O imaginário é a fonte das significações específicas que cada sociedade elabora, o que inclui as significações propostas e portadas pela arte. É o imaginário que confere unidade à sociedade, permitindo que ela seja não um caos, mas uma pluralidade ordenada”. (FREIRE, 1994, p. 160)

¹⁰ Jacques Attali (1977) define a música como “metáfora credível do real e considera que ela não é nem uma atividade autônoma, nem uma implicação automática da infraestrutura econômica. A música, segundo ele, é anúncio, porque a mudança se inscreve mais rapidamente no ruído que na sociedade”. (FREIRE, 1994, p. 165)

de cada, estando relacionados a uma percepção estética e receptiva¹¹. A primeira está submetida a um sistema padronizado e arraigado psicossocialmente que sujeita os receptores-ouvintes a enformá-la, estilizando o conteúdo e recortando o todo em partes que são vistas separadamente. Já a música erudita é aquela capaz de, pelos fragmentos, compor um todo em forma e sentido, o que lhe confere um estado de tensão favorável a sua própria dinâmica.

Percebe-se, portanto, que as diferenças apontadas por Adorno (2011) quanto às músicas erudita e popular perpassam pelo processo de composição, de definição formal, até à projeção midiática, cujo foco principal é centrado no que é popular, já que é de fácil recepção e massificação. Assim, a não aceitação do que é industrialmente propagado, acaba-se excluído e torna-se algo resistente, por não validar a coisificação do fazer estético e não se incluir nessa sistematização, nesse caso, a música erudita.

Assim, as concepções de arte popular, folclórica e industrial da escola frankfurtiana perpassam pela relação entre os ouvintes musicais, como indivíduos socializados, e a própria constituição musical. Daí uma recepção estética da música que tem entre seus objetivos o de caracterizar os tipos de comportamento em relação a ela.

Partindo-se do princípio de que a problemática e a complexidade sociais também se expressam por meio das contradições presentes na relação entre a produção e a recepção musicais, na estrutura da escuta inclusive, não se deve esperar, pois, nenhum *continuum* ininterrupto desde uma escuta perfeitamente adequada a uma escuta desconexa e sub-rogada [surrogarhaften], mas, ao contrário, que tais contradições e oposições também sejam refletidas na própria natureza da escuta musical, bem como nos hábitos de escuta. (ADORNO, 2011, p. 57)

¹¹ O ponto de partida da Estética da Recepção é a hermenêutica de Hans-Georg Gadamer, cujas formulações e princípios foram adaptados à crítica literária, destacando-se a lógica da pergunta e da resposta, a noção de horizonte de expectativas e a fusão de horizontes. Para Jauss (2003), a obra literária visa a um destinatário. O teórico formula, então, um novo conceito que leva em consideração tanto o leitor quanto a sua experiência estética. Com isso, o leitor e a recepção que este faz de uma obra são dados que contribuirão para a sua análise:

Trata-se, assim, de fazer entrar, na compreensão do fenômeno literário, a personagem esquecida de quase toda a Teoria Literária – o leitor – ‘uma fonte de energia que contribui para fazer a própria História’, uma vez que ‘é a sua intervenção que faz entrar a obra no horizonte dinâmico da experiência’. (JAUSS, 2003, p. 9)

Jauss (2003) examina as relações do texto com a época de seu aparecimento. A reconstituição do horizonte de expectativas não só possibilita uma recuperação do processo de comunicação no momento em que a obra surge como também cria oportunidade para que seja feita a recuperação da história da recepção. A obra é considerada dentro do horizonte em que apareceu. É válido mencionar que o que se aplica à base literária, também se estende à musical, a teoria parte da literatura, mas aqui apropriamos dela em defesa de um outro campo.

“A história literária só cumprirá a sua tarefa quando a produção literária for representada, não apenas na sincronia e diacronia da sucessão dos sistemas que a constituem mas também compreendida, enquanto história particular, na sua relação específica à história geral. Esta relação não se reduz ao facto de se poder descobrir na literatura de todos os tempos uma imagem tipificada, idealizada, satírica ou utópica da existência social. A função social da literatura só manifesta genuinamente as suas possibilidades quando a experiência literária do leitor intervém no horizonte de expectativa da sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo e age consequentemente sobre o seu comportamento social”. (JAUSS, 2003, p. 105)

Vê-se que é pela descontinuidade que se reflete sobre a problemática social primária da música, conduzindo a sua tipologia, à maneira como o outro descoloca-se, estabelecendo os antagonismos sociais e às correlações sociopsicológicas. Na perspectiva adorniana, as obras musicais são plenas de sentido, estruturadas e que, quando abertas à análise, podem ser apreendidas e experimentadas em diferentes níveis de acuidade, desde a consciência musical desenvolvida nos profissionais à falta completa de diferenciação do material. Entretanto, o teórico frankfurtiano adverte que tal ausência de discernimento musical, em nenhum momento, deve ser confundida com a falta de sensibilidade a este.

A introspecção musical é extremamente incerta. A verbalização do vivido musical depara-se, para a maioria dos seres humanos, com obstáculos intransponíveis, na medida em que não se dispõe da terminologia técnica; além disso, a expressão verbal já se acha pré-filtrada, sendo que, para as reações primárias, seu valor cognitivo é duplamente questionável. (ADORNO, 2011, p. 59)

Verifica-se que este questionamento é levantado já que não se lida aqui exclusivamente com a questão musical em si, mas como os seres humanos interagem e percebem essa estética, tratando-se, então, muito mais de problemática social e de recepção, colocando as músicas erudita e popular como bens administrados por estes consumidores. Importa mais a técnica e estrutura para os primeiros e a legitimação pública do que é consumido e manipulado para os segundos. Assim, a consciência e o posicionamento diante da música refletem o conflito entre posição social e ideologia.

A situação imperante visada pela tipologia crítica não é culpa daqueles que escutam isso e não aquilo e nem mesmo do sistema da indústria cultural, que fixa sua condição espiritual para poder canibalizá-los melhor, mas se assenta em profundas camadas da vida social, tal como na separação entre o trabalho intelectual e o corporal; entre arte inferior e elevada; na formação superficial [Halbbildung] socializada e, por fim, no fato de que uma consciência correta não é possível em um mundo falso e no qual os modos sociais da reação diante da música permanecem sob o feitiço da falsa consciência. (ADORNO, 2011, p. 81)

A consciência musical, portanto, não possui um caráter conclusivo e está baseada, conseqüentemente, separada pela produção, em especial, a partir da execução e da recepção¹².

¹² Ampliando a concepção de recepção apresentada primeiramente pelos alemães, Paul Zumthor (s/d, p. 50) acrescenta que ela “é um termo de compreensão histórica, que designa um processo, implicando, pois, a consideração de uma duração. Essa duração, de extensão imprevisível, pode ser bastante longa. Em todo caso,

Para tanto, dar-se-á continuidade à historização da música, em especial, a de caráter popular, percebendo-a em um contexto brasileiro em que se tenta apontar o fenômeno da criação e evolução musical a partir de uma cultura popular.

Ao falarmos de cultura popular começa aqui outro entrave epistemológico, já que a denominação é ampla e complexa. É necessário esclarecer que ao traçar uma trajetória musical procura-se um elo entre a existência da música citadina e a realidade social que desde o século XVI a compreende, oferecendo algumas indicações sobre o problema da cultura popular e de características que lhe são próprias.

Uma das primeiras indicações que é percebida pela evolução musical voltada ao popular no Brasil está relacionada a uma diversificação social, ou seja, representa a cultura do país, que é a “reunião de várias culturas correspondentes à realidade e ao grau de informação de cada camada em que a mesma sociedade se divide”. (TINHORÃO, 2010, p. 7). Assim, a música brasileira não significa aquela que tem um caráter étnico definido. Ela é diversa como a própria cultura e as pessoas o são. A legitimidade de uma música popular brasileira está em sua nacionalidade evolutiva livre, “é uma primeira fatalidade de raça badalando longe” (ANDRADE, 2006, p. 14).

Percebe-se, então, que o modo de produção capitalista, no qual o Brasil enquadra-se, impõe a hierarquização da sociedade em diferentes classes, sendo assim temos também uma cultura de classes, que é simplificada, muitas vezes, em dois planos: o da cultura das elites, do dominador, que detém o poder político-econômico e, conseqüentemente, as normas para os meios de comunicação e a cultura das camadas mais baixas, do dominado, sem poder de interferir politicamente.

O resultado disso é que em um país em que a própria cultura dominante é dominada por conta de sua condição de dependência econômica, a cultura popular acaba sendo duplamente dominada por situar-se em uma posição de desvantagem quanto às elites dirigentes do país e a que é importada.

[...] quando se assume o ponto de vista da cultura que traduz a realidade da maioria do povo – que é inegavelmente a regional ou urbana mais ligada ao gosto e às expectativas das camadas pobres –, essa dupla dominação revela o impacto de uma agressão insuportável. É que a cultura realmente representativa da realidade do país como um todo – que são as culturas da gente pobre, sem oportunidade de escola e sem recursos – tem de enfrentar não apenas a concorrência da cultura da elite [...], mas ainda a da classe média que, enquanto consumidora de produtos da indústria cultural [...], se

ela se identifica com a existência real de um texto no corpo da comunidade de leitores e ouvintes. Ela mede a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos [...]”.

identifica mais com as elites do que com o povo, o que lhe garante maior espaço nos meios de divulgação. (TINHORÃO, 2010, p. 8)

Sendo assim, é perceptível o grau de dominação que as majorias submetem-se ao que é imposto por modelos de uma cultura dominada e importada. Sabe-se que esses modelos não são apenas musicais, mas a música demonstra, ao longo de sua trajetória no país, o colonialismo cultural sob a forma de dominação econômica nos meios de comunicação e do lazer, a consciência e o posicionamento diante dela resultam de um conflito entre posição social e ideologia (ADORNO, 2011).

Há uma espécie de vergonha da própria realidade que conduz a uma desestruturação e perda da identidade cultural. Fato esse verificado quando se estuda a música sertaneja brasileira de raiz em que os vários consumidores modernos desembocam no ridículo de conseguirem apreciar somente aquilo que é estrangeiro. Será esse repúdio à música popular, como a de raiz, recuperando Adorno (2011), o mesmo à cultura popular? Se o for, estar-se-á negando os próprios indivíduos, suas ações e o que o mundo fez sobre estes. É uma atitude “perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.” (ANDRADE, 2006, p. 14).

Ao se trilhar uma trajetória da música popular brasileira, estar-se-á refletindo sobre o seu caráter político, ideológico e sobre as características étnicas – a branca, a negra e a vermelha. Segundo Vasco Mariz (2005), o elemento que mais se destacou como influência na constituição da música brasileira foi o branco, seguido do negro e, por último, o indígena. Essa hierarquização tradicionalmente determinada, que é consequência dos embates políticos e ideológicos vivenciados no país, reforça a música popular como aquela que é fruto do contraditório, justamente por abalizar as contradições sociais, já que música e sociedade são permeadas por elas. Segundo Stuart Hall (2003, p. 232), “[a] cultura popular não é nem, em um sentido “puro”, as tradições populares de resistência, nem são as formas que são impostas sobre e a elas. É o terreno no qual as transformações são operadas”.

A música popular é plural, estabelece-se no contato e confronto com outras músicas, por meio de sujeitos que são representados por categorias históricas, sociais e culturais. Ela carrega uma energia que consegue afetar diretamente as necessidades gerais humanas inconscientes (ANDRADE, 2006). É válido enfatizar que os sentidos despertados por esse tipo de música remetem também aos diferentes discursos que a representam como a mídia, a veiculação, as tecnologias envolvidas ou não, processos de produção e contextos de recepção, além da organização social e relações de poder estabelecidas. Os sentidos são concebidos intertextualmente pelo sujeito confrontado por todas instâncias. (KRISTEVA, 1974)

Observa-se que o povo brasileiro é musical (TATIT, 2004) e que o processo de constituição de uma música popular no Brasil remete ao período colonial. Entretanto, pouco se sabe teoricamente sobre esse momento; o que se nota é uma mistura, ainda não amalgamada, de cantigas e danças das quais a Colônia escutava e usufruía, tanto por portugueses, quanto africanos, ameríndios, espanhóis. “E foi da fusão destas que o nosso canto popular tirou sua base técnica tradicional”. (ANDRADE, 2015, p. 156)

Uma das primeiras informações documentadas sobre os primeiros acordes musicais produzidos em terras brasileiras consta na Carta de Caminha em que os navegantes portugueses utilizaram da *gaita* para interagir com os índios. Outro instrumento musical citado é o *tamboril* em que os índios, motivados pelo seu som, dançaram e bailaram com os portugueses, como se já fossem amigos. Há, ainda no documento, a referência aos cantos religiosos que foram entoados na realização da primeira missa (ANDRADE, 2015).

As atividades musicais deste período, justamente, pelos vazios de informações, são consideradas incompletas, porém, pode-se inferir que a qualidade musical era bem modesta, uma vez que a música dependia das organizações eclesiásticas, sendo usada para a catequese e conversão dos indígenas. A semelhança existente entre a tradição de canto e dança tribal dos indígenas e a dos campos portugueses, caracterizadas ambas pela coletividade, foi eficaz por se enquadrar nos propósitos de catequização e evangelização.

Os franciscanos e jesuítas, portanto, desempenharam um importante papel a partir de meados do século XVI em relação ao desenvolvimento musical na Colônia. Em 1559, Francisco de Vaccas era o responsável pela música na catedral da Bahia. Os músicos assumiam a função de professores, dirigentes de coro, escritores e cantores, além de tocadores instrumentais. Assim, a música que era produzida no Brasil nos dois primeiros séculos de colonização portuguesa fez-se diretamente vinculada à Igreja e à catequização.

A música no período colonial, portanto, permaneceu essencialmente portuguesa apesar de quase exclusivamente interpretada por mulatos ou negros. As atividades musicais foram de maior vulto na Bahia e em Olinda, embora não se deva menosprezar o que ocorria no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Paraná, Maranhão e Pará. Novas pesquisas recém-publicadas demonstram a vitalidade da música naquelas capitanias, embora – frisemos sempre – dentro da natural modéstia imposta pelas condições de vida na Colônia. (MARIZ, 2005, p. 35)

Com a economia agrícola predominante nos períodos iniciais de feitorias, os núcleos urbanos funcionavam em razão da área rural. Assim, a cultura do campo projetava-se nos espaços citadinos. Diante dessa condição, o que se verificava nas vilas e cidades desses dois

primeiros séculos de colonização era uma dependência dos recursos rurais, já que o que se produzia internamente nas cidades não era consumido ativamente. Ou a população permanente era reduzida e pobre e dependia de pequenas lavouras para a subsistência, ou os mais abastados tinham chácaras nas periferias que preenchiam suas necessidades com os produtos básicos. Essa característica determinou no plano cultural “a coexistência de manifestações típicas das cidades sempre ligada às elites, e de formas populares de diversão invariavelmente derivadas da tradição rural” (TINHORÃO, 2013, p. 36)

Pode-se constatar durante esse período um repertório musical ligado aos cantos coletivos rurais, considerados pelos jesuítas como profanos, e aos religiosos-eruditos das igrejas, que eram um tipo de cantiga urbana, desenvolvida em Portugal pelos escudeiros. Existem informações também sobre a existência de cantigas a solo, acompanhadas por guitarras ou vilas, que são importantes repositórios sobre o cotidiano da vida nas cidades coloniais ao fim do século XVI. Uma das referências mais antigas é a dos versos cantados por Antônio da Rosa, olindense, que representou uma personagem de uma comédia em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por conta da festa do Santíssimo Sacramento. (TINHORÃO, 2013).

Essa junção de viola com canção citadina em meio a uma festa religiosa gerou denúncia ao visitador do Santo Ofício. A Igreja queria manter a pureza do seu ritual, renunciando a qualquer interação com o que considerava profano de origem portuguesa ou de influência indígena e africana. Como resultado, houve o isolamento cultural-musical eclesiástico, enquanto a música desenvolvida nas áreas urbana ou rural foi se proliferando em diferentes regiões do país.

Na Bahia, tem-se na segunda metade do século XVII, a figura de Coimbra Gregório de Matos Guerra, não só poeta, mas um homem de letras, músico popular e tocador de viola. Compunha *coplas*¹³ e romances, todos acompanhados ao som da viola. Segundo José Ramos Tinhorão (2013), a obra gregoriana deveria ser estudada não como poética, mas como versos de música popular urbana. Gregório de Matos Guerra é mais cancionista e menos poeta.

Dentre suas mais de 600 composições recolhidas em versos, somente 207 são sonetos, estrutura poética dominante na época, que não era musicada. Ele e outros autores-cantores-trovadores, como Lourenço Ribeiro, Silva Arião e Chico Ferreira, oferecem em suas composições em versos traços de que o processo de urbanização no Brasil, em especial, na

¹³ 1. Estrofe, geralmente quadra ou sextilha, usada em composições de poesia trovadoresca, de assunto ligeiro, destinadas ao canto. 2. Pequena composição poética em que se usa essa estrofe. (Mais usado no plural.). (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/copla>. Acesso em abril de 2018).

capital da colônia à época, geravam condições para o aparecimento de artistas criadores, cuja popularidade era revelada pela canção a solo acompanhada da viola.

Graças não apenas a essa sua qualidade de autor de versos feitos para cantar à viola mas também devido à sua condição participante e animador de jornadas ou passeios boêmios a pontos pitorescos afastados da cidade [...], e em que o espírito dos excursionistas era o da bandarra, ou seja, o da vadiação alegre, Gregório de Matos viria a contribuir ademais, em muitos de seus versos, com informações únicas sobre os mais diferentes tipos de diversões e danças da gente dos primeiros núcleos de vida urbana no Brasil. Núcleos estes, por sinal, ainda estreitamente ligados à área rural não apenas pela proximidade dos limites, mas pela sobrevivência, na própria cidade, de roças, granjas, chácaras, hortas de quintal e até de engenhos [...]. (TINHORÃO, 2013, p. 73)

Vê-se que Gregório de Matos é um importante representante da música popular brasileira seiscentista, mostrando uma variedade de gêneros de canto acompanhados à viola como a *chula*¹⁴ e o *dobrado*¹⁵. Além de apresentar conteúdo amplo e expressivo da sociedade em voga, também acabou por apresentar algumas danças características ao período como o *arromba*, o *gandu*, o *paturi* e o *lundu*.

De fato, o cancionero-poeta é um informante de extrema relevância a respeito das origens da música das cidades no Brasil. Suas andanças pelo Recôncavo Baiano serviram para asseverar uma peculiaridade regional que, a partir do século XVIII, colocaria a capital da Bahia como uma das cidades mais ricas culturalmente e diversificadas socialmente. Salvador intercambiava produtos e força de trabalho, componentes relevantes para uma estruturação urbana. Ela era o ponto de encontro dos âmbitos rural e urbano. E, nesse intermédio, surgiram os trabalhadores representantes de camadas populares, instalados, principalmente, na Cidade Baixa.

Há uma primeira representação da divisão do trabalho da virada dos séculos XVII para o XVIII, permitindo uma pluralidade de trocas e experiências entre os componentes das camadas mais baixas, com os da área urbana e, conseqüente, os do lado rural. Essas possibilidades resultaram em uma produção criativa e rica, levando ao surgimento de novas formas de diversão entre os populares, “que estava destinada a transformar não apenas

¹⁴ Gênero de música vocal e instrumental e dança de origem árabe do Noroeste português, assemelha-se à rusga e pode ser encontrado especialmente nas regiões dos rios Douro e Tâmega. Emprega a viola amarantina e a rabeca chuleira, um instrumento de braço muito curto e registro agudo, que acompanham o desafio de cantador e cantadeira. (DOURADO, 2004, p. 80)

¹⁵ 1. Designação genérica para música de bandas militares ou sinfônicas, como a Marcha. 2. Tipo de música para bandas e fanfarras que adquiriu essa denominação em virtude da utilização do dobramento, recurso que consiste na execução de cada parte do arranjo por mais de um instrumento, visando a melhor projeção do som do conjunto. (DOURADO, 2004, p. 111)

Salvador no primeiro centro produtor de cultura popular urbana no Brasil, mas a garantir para a própria Bahia o título de pioneira na exportação de criações para o lazer de massa citadina no exterior”. (TINHORÃO, 2013, p. 86)

O século XVIII no Brasil, no plano cultural, será marcado pela popularização de formas de cantos e danças brasileiras em decorrência da heterogeneização social por conta de uma produção voltada à exportação; primeiro, o açúcar, seguido do algodão e, logo após, o ouro e diamante. No plano musical, as alterações nas camadas da moderna sociedade que insurge parte desse mesmo meio, são agora enfatizadas cantigas e modas da terra, em que se misturam negros e brancos nas diferentes formas de diversão.

Essas canções, oriundas das camadas mais baixas ou de alguns centros mais populosos, ganharam estrutura pelas ruas, praças e terreiros, a partir de uma composição de ritmos, melodias e coreografias negro-africanos e peninsulares europeus, visando atender à nova realidade social da colônia – a ascensão – chegando às casas de família, da minoria burguesa e de funcionários do poder real. Será o começo de um original e criativo intercâmbio étnico-cultural-religioso.

São desse período setecentista movimentos, como a *umbigada*, a *fofa*, o *lundu* e a *cantiga da moda (modinha)*. A *umbigada* faz referência a um movimento coreográfico comum à época, em que dançarinos, ao som de batuques de estilo africano, avançavam para alguém da roda e tinham que tirá-lo do terreiro com uma *umbigada*. Dessa representação de música e dança, surgiu a expressão “tirar a terreiro”, que semanticamente representaria colocar alguém para fora de algo, seja de uma conversa, de uma dança, ou dar o fora em alguém.

Citada pela primeira vez no *Folheto de Ambas Lisboas*, de 1730, a *fofa* é considerada uma dança de escravos africanos e crioulos ligados à Confraria do Rosário. É uma expressão musical em que as pessoas correm de um lado para o outro, em pares, ao som da viola repenicada. Muitos a consideravam como um movimento indecente, pois as expressões corporais das duplas remetiam ao gozo, com gestos e palavras obscenas. Entretanto, a *fofa* atraía e inquietava, por ser singular, estupenda e perfeita. (TINHORÃO, 2013).

Ao lado da *fofa*, surge por volta da década de 1760, o *lundu*, mais ligado aos batuques africanos, com marcação de palmas, que fusiona ritmo e melodia de um canto de estilo estrofe-refrão. Realizado, primeiramente, pelos escravos das roças, foi se amalgamando à gente branca citadina, transformando-se em dois tipos de canções – o *lundu de salão* e o *lundu popular*. Por ser mais estilizado, com movimentos corporais diversificados proporcionados

pelos batuques dos negros, foi considerada a dança nacional dos brancos e pardos brasileiros na segunda metade do século XVIII.

Segundo Bruno Kiefer (1977), em seu estudo *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, a modinha, assim como o lundu, transformou-se em número obrigatório e de sucesso estrondoso não só no Brasil, como em Portugal. Domingos Caldas Barbosa (TINHORÃO, 2013), mulato brasileiro, poeta e tocador de viola, foi um dos principais representantes das cantigas da moda pelos salões da nobreza. Pode-se afirmar que ele marca o aparecimento de um “primeiro autor de salão bem-sucedido na criação de músicas baseadas em material coletivo”. (TINHORÃO, 2013, p. 108)

As modinhas, saídas de um substrato social mais baixo, marcaram a criação de um gênero musical de canto brasileiro que agradaram as novas camadas médias das cidades, atendendo às expectativas de homens e mulheres da moderna sociedade urbanizada. Nelas eram tratados temas amorosos, às vezes, sugerindo o contato físico, desafio aberto à moral vigente. Menos presa às regras e às convenções, as modinhas mostravam-se como algo capaz de intercambiar as diferentes classes, por ser mais dinâmica, expressando riqueza e originalidade em suas criações culturais.

Percebe-se que desde o início do século XVIII, houve uma evolução rítmico-melódica popular, com diferentes vozes nas cidades interpretando modinhas, lundus, acompanhados ao som da viola. Desse desenvolvimento progressivo, com a explosão do Romantismo, é mais fácil compreender que, a partir do século XIX, poetas e músicos rompem com o estreito mundo cultural das elites e continuam cultivando um conteúdo mais próximo das camadas médias, por sua origem aproximada à massa popular.

No âmbito musical, através do encontro de poetas e letristas com músicos populares, aparece a *canção seresteira*, uma modinha de massa, de caráter citadino, com um novo sistema de criação – a parceria. A fusão de músicos provindos das camadas médias da sociedade com os populares pontua um novo momento de diversificação social no Brasil. Nesse processo de democratização da música, o piano será um dos elementos que, realmente, assinala a conquista de posições. Antes, instrumento das mãos brancas e burguesas, o que lhe conferia caráter de nobreza, poder, cultura; agora, incorporado aos conjuntos populares, tocado por alguém com pouca teoria musical, denominado de pianeiro.

Assim, o Romantismo surgiu no segundo reinado como uma proposta de unir as emoções individuais com a identificação do que é o nacional, clima ideal para a construção de modinhas repletas de ais e suspiros. A partir dos fins da década de 1830, as parcerias entre poetas eruditos e músicos populares colaboraram para que o poema musicado atingisse

camadas mais baixas e, por consequência, os versadores populares diante do requintamento vocabular romântico ascenderam-se quanto ao bem-falar, bem-escrever, adotando rimas mais elaboradas e adjetivos pomposos.

Pode-se apontar a presença de dois poetas responsáveis pela criação do Romantismo no Brasil, Domingos Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto Alegre, que estão inegavelmente ligados a poemas para serem cantados, a partir de parcerias com músicos. O primeiro ponto de encontro para essas parcerias era a loja Paula Brito, Loja do Canto, no Rio de Janeiro, em que escritores e artistas da época mantinham bate-papos literários, políticos e mundanos sem comprometimento com as academias.

[...] nessa livraria de Paula Brito, “verdadeiro foco do nascente romantismo na capital”, como lembraria Melo Moraes Filho em suas *Memórias do Largo do Rocio*, reuniram-se não apenas Domingos Gonçalves de Magalhães e seu contemporâneo e o amigo Manuel de Araújo Porto Alegre, mas o poeta Gonçalves Dias e o futuro romancista Joaquim Manuel de Macedo (que também teriam seus versos musicados) e o próprio dono da casa, Paula Brito. E este, aliás, como bom mestiço filho do povo, não resistiria também à tentação de compor versos irônicos para vários lundus, cujas partituras editava. Pois terá sido aí que nasceu a parceria entre o poeta dos *Suspiros poéticos e Saudades* com o músico português Rafael Coelho Machado, que chegara ao Rio em 1835 para se tornar professor e editor de música. (TINHORÃO, 2010, p. 140)

Vê-se que os poetas românticos do período não faziam apenas poesias/poemas para serem recitados, mas, a partir das parcerias, vários foram os poemas compostos para serem canções, que ora se apresentavam como lundus, ora como modinhas, cantados à época. A estrutura dos poemas reforça essa característica musical que é a de incluir a uma quadra ou sexteto em versos de sete sílabas um estribilho com versos mais curtos, geralmente de quatro sílabas.

José Ramos Tinhorão (2010) aponta duas canções da dupla, Domingos Gonçalves de Magalhães e Rafael Coelho Machado, que segue o esquema exposto, “O Dia Nupcial (O Cântico do Esposo)” e “Ninguém”. Observa-se o rigor formal, em que se parece ouvir vozes cantando os estribilhos. Seguem os versos:

Ei-la de branco vestida
Qual bela estátua de neve,
Qual à terra do céu descida
Ninguém, nem mesmo de leve,
A pôr-lhe os dedos se atreve
Por não vê-la poluída.

Nunca tão pura,
 Nunca tão bela,
 Brilhou estrela
 No azul do céu.
 Nunca roseira
 O amor sorrindo,
 Assim tão lindo
 Botão ergue. (“O Dia Nupcial”)

Quando estou c’o a minha amada,
 Quer a veja passeando,
 Quer em pé, quer assentada,
 Quer sorrindo, ou quer falando,
 Minh’alma magnetizada
 A vai sempre acompanhando.

Amargo influxo
 Obediente
 Ao seu capricho
 Só pensa e sente. (“Ninguém”)
 (TINHORÃO, 2010, p. 141-142)

Observa-se nessas canções que os versos são de Gonçalves de Magalhães e Rafael Coelho Machado submeteu-os à música, considerada verdadeira e expressiva linguagem dos amantes. Os trechos “Ninguém, nem mesmo de leve,/ A pôr-lhe os dedos se atreve/ Por não vê-la poluída”, por exemplo, reforçam a temática romântica da idealização da mulher amada, como o ser intocado e puro. Além disso, estruturalmente, são sextilhas com 7 (sete) sílabas poéticas, cujos estribilhos são tetrassílabos, o que assegura a musicalidade ao poema composto, justificando que uma letra romântica serve com facilidade a uma modinha. Depende somente da capacidade de o músico vestir os versos com uma melodia apropriada.

Outro exemplo notório de parcerias formadas nesse período, explorando o gênero de música popular, é Joaquim Manuel de Macedo e Francisco Antônio de Carvalho. O poeta escreveu inúmeros versos para serem cantados, com tom coloquial, em hexassílabos, justamente, para casar com o ritmo e a batida curta e sincopada dos lundus. Além disso, utilizava uma imagem comum à música popular da época que era a de expressar o sentimento feminino, o amor íntimo das donzelas, a um bichinho que rói.

No coração das moças
 Há um certo bichinho,
 Que rói devagarinho
 Até fazer amar.
 Mamã, isto é sabido,
 Eu quero me casar.
 (TINHORÃO, 2010, p. 143).

Outra figura romântica ligada à criação de música popular é a de Laurindo Rabelo, o poeta Lagartixa, que estabeleceu parceria com o violonista João Cunha e juntos produziram aproximadamente quinze modinhas e lundus. O poeta romântico foi levado à produção de música popular por conta de sua própria condição social, de origem humilde, tinha consciência de sua situação o que o amargurou desde cedo, levando-o a uma vida boêmia, recebendo benevolência social, mas também se indispondo com várias pessoas por conta do preconceito que sofria pela cor da pele e seu relacionamento com a elite branca.

Assim, demonstrou uma veia satírica e desprezo pelas autoridades da época, sendo um romântico de espírito revoltoso, lírico e de improvisação mordaz. Melo Moraes Filho (1904, p. 170), em sua obra *Artista do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabelo*, afirma que o poeta, além de exímio tocador de violão, não cantava uma letra que não fosse de sua autoria.

Em geral, depois de adiantada hora da noite, quando a música ia estridente e as danças ferviam em rodopio, certo número de apreciadores apinhava-se ao redor de Laurindo que, menestrel e bardo, a um dos ângulos da sala de jantar, cantava ao violão sentimentais modinhas e buliçosos lundus, que traziam em aberta hilaridade os mais sisudos e circunspectos circunstantes.

Não se pode duvidar, portanto, que os poetas representantes do Romantismo brasileiro foram essenciais para o desenvolvimento da música popular brasileira. As parcerias bem realizadas e os versos compostos para se ajustar melodicamente às modinhas e lundus do século XIX garantiram aos autores das duas primeiras gerações românticas o título de primeiros letristas da história da música popular. Dessa movimentação entre poesia e música, a partir do fim do século XIX, novos poetas¹⁶ agregaram sua arte à música popular, conscientes de sua posição, sem a pressão dos preconceitos de elite que os primeiros sofreram, já que não se aceitava, a princípio, a junção do que era popular à tradição representada, principalmente, pelos brancos e descendentes europeus.

¹⁶ “Entre eles estariam Guimarães Passos (cuja barcarola “A Casa Branca da Serra”, composta em Montevideu pensando numa jovem paranaense, seria musicada por Miguel Emídio) e, entrando pelo século XX, Hermes Fontes com seu ainda tão lembrado “Luar de Paquetá”, composto em 1922 com Freire Júnior. E, finalmente, a partir da década de 1930 – depois de exorcizados os últimos preconceitos literários pela irreverência da Semana de Arte Moderna de São Paulo – nomes como os dos poetas Goulart de Andrade (parceiro de Hekel Tavares, inclusive no teatro musicado), Olegário Mariano (parceiro do mesmo Hekel e de Joubert de Carvalho), Mário de Andrade, Álvaro Moreira, Manuel Bandeira [parceiro de Jaime Ovalle nas famosas canções “Modinha” (Opus 5) e “Azulão” (Opus 21)] e, finalmente, Vinícius de Moraes – por sinal descendente de Melo Moraes Filho –, já agora definitivamente ao nível dos modernos sambas de consumo, e sempre ao lado de parceiros mais jovens de uma nova era”. (TINHORÃO, 2010, p. 159-160)

Constata-se que na passagem da monarquia para a república, em 1889, houve o advento político das camadas urbanas, mudança essa que refletiu na troca de dependência político-econômica do país – dos capitais ingleses para os estadunidenses – que foi consolidada com a Primeira Guerra Mundial. No plano social, essa transição marcou profundamente a economia rural de monoculturas regionais para enormes latifúndios de produção diversificada em um processo contínuo de industrialização dos grandes centros urbanos. Assistia-se no campo, apesar da expansão da policultura e o fim da escravidão, a persistência da divisão de classes bem marcada pela oposição entre os proprietários de terras e fazendeiros e a massa de colonos e pequenos roceiros.

Na área urbana, a oposição dava-se entre uma minoria de ricos, detentores do capital e do prestígio, uma classe média dividida em duas camadas – a dos profissionais liberais, militares de patente, funcionários públicos graduados que se aproximavam da classe alta e a outra composta por comerciantes, pequenos proprietários, funcionários públicos civis e militares e trabalhadores especializados – e, finalmente, a classe baixa que compreendia a vasta massa heterogênea de trabalhadores não especializados, como biscateiros e subempregados.

No plano cultural, o que se afere é a tendência de as camadas mais elevadas da sociedade seguirem um padrão europeu. Por essa mesma época, era reservada aos representantes das mais baixas as criações mais autênticas da cultura popular urbana. Até meados da década de 1860, os grupos de música de barbeiros, conhecidos por serem negros e mestiços, que tocavam canções ao som de batuques com percussão de tambores e sons de marimbas, associadas às violas, com desdobramento melódico dos estribilhos, são exemplos de formas musicais muito mais próximas dos padrões de cultura popular nacionalizada.

O “ritmo de senzala”, como ficou conhecido, é um tipo de música instrumental, de cunho popular, que foi criado para atender expectativas sociais em função da súbita dinamização do comércio interno, promovida pela corrida do ouro e diamantes. É na figura do barbeiro que se terá uma demonstração de superioridade cultural das camadas mais baixas nas cidades por representar, historicamente, uma atividade de caráter liberal que atendia outras funções, como a de arrancar dentes e aplicar sanguessugas, dando-lhe uma posição especial frente a outras profissões.

Na literatura da época, tem-se demonstração da importância desse trabalhador e da música por ele produzida. Manuel Antônio de Almeida, em seu livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, publicado em folhetim no período de 27 de junho de 1852 a 31 de julho

de 1853, no jornal *Diário Mercantil*, do Rio de Janeiro, no suplemento intitulado *Pacotilha*, cita o papel sociocultural dos músicos barbeiros na sociedade carioca:

Dispuseram-se as coisas; postou-se a música de barbeiros na porta da igreja; andou tudo em rebuliço: às nove horas começou a festa. As festas daquele tempo eram feitas com tanta riqueza e com muito mais propriedade, a certos respeitos, do que as de hoje: tinham, entretanto, alguns lados cômicos; um deles era a música de barbeiros à porta. Não havia festa em que se passasse sem isso; era coisa reputada quase tão essencial como o sermão; o que valia porém é que nada havia mais fácil de arranjar-se; meia dúzia de aprendizes ou oficiais de barbeiro, ordinariamente negros, armados, este com um pistão desafinado, aquele com uma trompa diabolicamente rouca, formavam uma orquestra desconcertada, porém estrondosa, que fazia as delícias dos que não cabiam ou não queriam estar dentro da igreja. (ALMEIDA, 2011, p. 82) [O PRÓPRIO EXERCÍCIO DA MEMÓRIA]

Esse estilo popular e genuinamente brasileiro produzido pelos barbeiros promoveu uma evolução musical associada a uma instrumentalização e execução de grupos com repertório de música popular urbana. A partir de 1844, pelo surto do desenvolvimento promovido pela riqueza do café no Vale do Paraíba, houve a multiplicação de obras e negócios por conta do estímulo às manufaturas e às primeiras tentativas de industrialização.

O processo desencadeou o surgimento de outro grupo de tocadores, oriundos da baixa classe média do Rio de Janeiro, fruto do desenvolvimento e da nova estruturação social. Foram introduzidos nesse cenário o operário industrial, os servidores das camadas dos pequenos funcionários públicos, como os que trabalhavam nos Correios e Telegrafos, Alfândega e Casa da Moeda, e, ainda, os empregados em empresas particulares estrangeiras responsáveis pela produção de gás, iluminação pública e transportes.

Averigua-se que enquanto os mais abastados na distribuição de empregos novamente tentam equiparar-se à pequena burguesia europeia, a ampla camada dos pequenos burocratas passa seu tempo de lazer investindo na diversão familiar, realizando reuniões e bailes nas salas de visita. O som executado tinha o apoio de instrumentos, como a flauta, o violão e o cavaquinho que se aproximava das valsas, polcas, schottisches e mazurcas. “Por serem bailes modestos, ‘que a sociedade elegante olha com desdém’, receberiam logo o nome depreciativo de forrobodó, maxixe ou chinfrim, como revelava, [...] na década de 1870, o teatrólogo, França Júnior”. (TINHORÃO, 2010, p. 205)

Resumindo, era festa de gente simples, que admitia, além dos seus, uma terceira classe – a dos mestiços – considerada naquele período como uma camada divisória da sociedade vigente. Os músicos que compunham e aninavam tais bailes e festas ficaram conhecidos como

os *chorões*. Nasce aí, o *choro*, um estilo musical com um modo de tocar que tem uma maneira chorosa na execução, cujo som era conseguido a partir da base tríade de flauta, violão e cavaquinho, instrumentos musicais já citados.

Portanto, em um tempo em que a diversão era escassa, os conjuntos de “chorões” constituíam a orquestra dos pobres, sendo fácil compreender que as festas e reuniões nas casas de família, ou como eram chamadas de pagodes, serviram por um longo período como a mantenedora de diversões. Nesses pagodes eram oferecidas comida e música à vontade, observando-se uma igualdade de condições econômicas e um entrelaçamento entre os representantes da camada da classe média baixa. É válido ressaltar a presença de mestiços. Entretanto, não havia o envolvimento de negros, pois muitos ainda eram escravos e compunham o grosso das camadas mais baixas.

Depreende-se que o choro representou um importante momento para a música popular brasileira, estendendo-se até início do século XX, em que se tem o advento do disco e da rádio, que foram uma das mais variadas formas de diversão no âmbito urbano. Com o surgimento das gravações, primeiro em cilindros, depois em discos, a produção musical de cunho popular foi ampliada artística e industrialmente. Houve a profissionalização dos músicos, uma participação mais efetiva de instrumentistas e o surgimento de outros profissionais necessários à divulgação e ao arranjo musical, como diretor artístico e maestro-arranjador. Além disso, com a florescência das fábricas, que exigiam uma maior circulação do capital, da técnica e da matéria-prima.

O resultado dessa expansão da base industrial-comercial do produto “música popular” em medida muito maior do que o de sua parte artístico-criativa foi que, em poucos anos, os critérios da produção em tal campo passaram da qualidade artística do produto para suas possibilidades comerciais. Isto queria dizer que, embora enquanto criação artística devesse reger-se por padrões estéticos, a música popular passou em sua produção a reger-se pelas leis do mercado. (TINHORÃO, 2010, p. 260).

Percebe-se que a expressão artística e como ela reflete na cultura e na organização social é uma preocupação do início do século XX, principalmente com o desenvolvimento dos estudos teóricos da recepção por parte do ouvinte, em especial, suas consequências em um público que, cada vez mais, a vê e tem como produção e que, de certa forma, vem perdendo a essência do fazer para outras possibilidades desse desenvolvimento associadas e, muitas vezes, dependente de fatores como produção, divulgação e distribuição da música,

mecanismos estes que interferem negativamente na obra em si por atribuir a ela significados que não lhe são inerentes, reconstruindo-os.

Nessa subordinação do artístico ao comercial, com a crescente transformação da música popular, presenciou-se sua massificação, em que bastava produzir o que era de gosto do povo, ou seja, fabricar fórmulas para venda e, respectivo, consumo (TINHORÃO, 2010). Com isso, progressivamente, houve a dominação no mercado interno brasileiro da música importada, uma veiculação da comunicação em massa, que começa a interferir na projeção dos valores, comportamentos e atitudes primários arraigados à obra artística, o que acabou refletindo em uma padronização do ver receptivo. Receber sem contestar é reforçar uma homogeneização, o que difere é excluído.

A música popular brasileira passou, de fato, a partir do século XX, a situar-se dentro do mercado no mesmo plano dos demais produtos nacionais. E, assim, tal como o crescente domínio econômico-financeiro do país pelos capitais e tecnologias estrangeiros reduziu as possibilidades da indústria local em seu próprio mercado, também a música popular brasileira veria reduzida sua possibilidade de divulgação junto às camadas mesmas cujas características e cultura procuravam reproduzir. (TINHORÃO, 2010, p. 260)

Em uma sociedade padronizada, em que o poder da propaganda e sua recepção ditam valores estéticos, pode-se recorrer à expressão “indústria cultural”, preconizada pelo filósofo, sociólogo e musicólogo Theodor Wiesengrund Adorno (2011), considerado um dos maiores expoentes da “Escola de Frankfurt”, verificando, no processo, apontado por José Ramos Tinhorão (2013), como o popular e o erudito fazem parte das intenções discursivas de elementos midiáticos e como as emoções, representadas coletivamente, são cegas e irracionais, perfilando e interagindo nas relações existentes entre essas concepções.

Por uma perspectiva adorniana, nota-se que, a partir da expressão *indústria cultural*, a relação existente no fazer musical, apresenta uma complexa concepção a qual a música está posta em níveis distintos, que são diametralmente opostos, a popular e a erudita. E o interessante é que mesmo essa música “vinda do povo e para o povo” acaba elitizando-se pelo poder exercido pelos meios de divulgação. As gravações de fins do século XIX e início do século XX, em cilindros e discos no Brasil, representaram mais uma novidade da era industrial do que uma produção dirigida para atender a uma variedade de público (TINHORÃO, 2013). E, além disso, as várias camadas da sociedade praticamente não eram alcançadas, uma vez que os gramofones, indispensáveis para a projeção musical, eram instrumentos de luxo, fora do alcance da maioria.

As novidades advindas da nova era tecnológica, fruto das invenções estadunidenses, mantiveram afastada a maioria da população urbana dos gêneros musicais importados, reforçando a ideia de que há uma mesma minoria consumidora. Entretanto, no plano ideológico, com a atribuição ao *jazz*, como gênero musical símbolo da liberdade, a partir de 1923, multiplicaram-se os músicos brasileiros adeptos ao estilo, o que refletiu na evolução da música urbana brasileira e na transformação de outros gêneros, como a marcha carnavalesca carioca.

Nesse ínterim, em que a classe média emergente é influenciada pelas curiosidades e estilos musicais importados, as camadas populares urbanas mais baixas não deixaram de produzir, representando um dinâmico processo criativo organizado culturalmente para elas próprias. Fixadas à margem social da área urbana, a grande massa teve que criar maneiras de sobreviver física e culturalmente. É o momento de as classes baixas representar o som do campo na música da cidade. A partir desse período, o foco da música popular direcionar-se-á ao que denominamos de *música sertaneja brasileira de raiz*.

1.1 Constituição histórica da música sertaneja brasileira de raiz: formação identitária e cultural do homem do campo

Caipira

“O que eu visto não é linho
Ando até de pé no chão
E o cantar de um passarinho
É pra mim uma canção
Vivo com a poeira da enxada
Entranhada no nariz
Trago a roça bem plantada
Pra servir meu país [...]”
(Joel Marques e Maracaí)

A música, como visto anteriormente, é uma linguagem que não se limita a um universo fixo de significações, produzindo efeitos em diferentes esferas, como a social, a cultural, a individual. Ela “é uma forma de expressão, pois o homem é uma criatura cantante que atribui significado à atividade artística” (GRAMELIK, 2013, p. 111). Os significados são carregados e apropriados por indivíduos dentro de uma determinada realidade social. Assim, a época e o contexto são materiais necessários à compreensão da identidade e da realidade operante. Elementos esses importantes também à compreensão da formação da música sertaneja brasileira de raiz que remonta à década de 1920, cuja unidade reconhece o indivíduo, oriundo do interior e do campo, e sua produção musical.

Conhecida, muitas vezes, como *música caipira*, já que estaria integrada à cultura do campo e ao estilo de vida interiorano, teve seus movimentos, fases e transformações. Nesse processo de ressignificação musical, ela teve e, ainda tem, várias denominações, como música de raiz, música sertaneja, moda caipira, entre outros.

O intuito deste trabalho não é o de questionar as nomenclaturas, já que se entende que em seus diferentes contextos e épocas, elas foram se adequando à recepção ouvinte. Por isso, desde o início, opta-se por denominá-la de *música sertaneja brasileira de raiz*. É válido enfatizar que Cornélio Pires¹⁷ é a primeira pessoa responsável em defini-la como gênero, denominando-a de música caipira.

Reconhece-se, portanto, a relevância desse estilo musical, pois, como música, não deixa de ser lúdica, mas também desempenha uma função na produção econômica do país, está presente em rituais religiosos e em festas tradicionais, como elemento mantenedor da prática e da preservação de valores culturais. Possui, ainda, a função de facilitar as relações comunitárias, já que em torno desse gênero, são organizados os mutirões, atividades conjuntas realizadas nas sociedades rurais. A percepção da coletividade expande-se também para a questão da criação da canção, já que o artista e seus parceiros elaboram suas músicas e melodias em torno, geralmente, de um acontecimento comum.

Historicamente, construída pelas diferentes expressões advindas do campo e dos centros urbanos, reflexos de uma produção popular, especialmente, das camadas mais baixas da sociedade, a música sertaneja brasileira de raiz tem seu começo assinalado a partir do nome de Cornélio Pires, pessoa reconhecida pela forte associação de sua imagem ao folclorista, por copilar textos expressando costumes, crenças, superstições, tradições que remetem ao mundo caipira.

¹⁷ Jornalista e violero, nascido em Tietê, a 13 de julho de 1884, no interior de São Paulo. No começo dos anos noventa, Cornélio muda-se para São Paulo e se hospeda com uma tia, proprietária de pensão na cidade. Ele pretendia cursar a Faculdade de Farmácia. Sem sucesso, empregou-se no jornal *O Comércio de São Paulo* e atuou como revisor em *O Estado de S. Paulo* e no periódico *O Pirralho*, em 1914. Foi nessa época que iniciou seus trabalhos de escritor, em que dedicou ao estudo e à divulgação da cultura dos interiores. Em 1910, publicou *Musa Caipira*, sua primeira coletânea de poesias. (SANTOS DE MATOS; FERREIRA, 2015, p. 48).

Assim, “em 74 anos de vida, Cornélio Pires produziu, entre os anos de 1910 e 1945, mais de 20 obras que tinham como tema o universo cultural do homem do interior paulista, excetuando-se apenas duas publicações da década de 40 que abordavam questões ligadas ao espiritismo: *Coisas d’outro mundo* e *Onde estás, ó morte?* Dentre essas obras, o gênero literário que predomina é o “conto” que, segundo Pires, obtinha sucesso perante o público leitor por ser esse um gênero escrito ‘em linguagem simples, sem rebuscamentos de vocábulos, sem ostentações eruditas e em períodos e capítulos bem curtos’.” (SILVA, 2008, p. 13). São obras desse gênero *Conversas ao Pé do Fogo*, de 1921, *As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho* – o queima campo, de 1924, *Quem Conta um Conto*, de 1916, e *Mixórdia*, de 1927. Também tem obras dedicadas à compilação de versos, causos e modas de violas, como: *Sambas e Cateretês*, de 1932, *Patacoadas*, de 1927 e *Meu Samburá*, de 1928.

Suas obras dão ênfase ao homem rural, à relação harmoniosa que ele estabelece com o meio ambiente, retratando-o com sentimentos e atitudes simplórias, sinceras e cordiais (SILVA, 2008). Além disso, pode-se considerá-lo como um grande defensor da cultura caipira, projetando a música, culinária, linguagem entre outros aspectos do mundo do rural e do interior.

Imagem 1: Cornélio Pires



Cornélio Pires, o grande inspirador e propagador da música sertaneja brasileira de raiz. Fonte: Instituto Cornélio Pires. Disponível em <http://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/biografia/>. Acesso em janeiro de 2018.

Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros dos circos pobrezinhos dos vilarejos. Não lhe faltavam platéias. (NEPOMUCENO, 1999, p. 101)

Cornélio Pires viu na organização de pequenos espetáculos uma forma de ganhar dinheiro, já que como proprietário de olaria não angariava muitos fundos e como nas horas vagas e em momentos de lazer gostava de imitar o caipira paulista ou mesmo cantar e recitar causos e anedotas ao som da viola, o que atraía a atenção de muitos, decidiu que era o momento de investir mais no viés artístico. Foi assim que formou a “Turma do Caipira Cornélio Pires” com alguns amigos cantores e violeiros, realizando apresentações em

diferentes cidades do interior de São Paulo, cantando e interpretando elementos pertencentes ao universo caipira.

Imagem 2: Turma do Cornélio Pires



Foto representativa da Turma do Cornélio Pires, em que Cornélio, ao centro, sentado, está rodeado com as primeiras duplas do universo caipira lançadas por ele. Fonte: Luis Nassif Online. Disponível em <https://jornalggn.com.br/noticia/a-primeira-musica-caipira-gravada-no-brasil>. Acesso em fevereiro de 2018.

O sucesso da “turma” foi imediato, superando as expectativas do seu idealizador. Os convites para apresentações aumentavam a cada dia e os compromissos artísticos intensificavam-se. No mesmo ano de composição de uma das toadas mais célebres da música caipira – “Tristeza do Jeca” – de Angelino de Oliveira¹⁸, em 1926, Cornélio Pires fecha contrato com a Companhia Antartica Paulista, utilizando a marca em bonés durante as

¹⁸ Angelino de Oliveira nasceu 21/4/1888 em Itaporanga, São Paulo e faleceu em 24/4/1964 em São Paulo, SP. “Tocou violão, guitarra portuguesa e violino na Orquestra do Gabinete Literário e Recreativo em Botucatu (SP). [...] Formou com José Maria Perez, o Duo Vigui, no qual tocava violão e José Maria, guitarra. Em 1917, a dupla formou com o pianista Luís Batista Carvalho de Cardoso o Trio Vigui. Apresentaram-se em São Paulo, Santos e outras cidades do interior paulista. Trabalhou na PRF-8, Rádio Emissora de Botucatu, tornando-se seu primeiro diretor artístico. Em 1918, apresentou, tocando violão, a primeira audição pública de seu maior sucesso e um dos maiores clássicos, não apenas da música sertaneja, mas da música popular brasileira: “Tristeza do Jeca”. Em 1924, a Orquestra Brasil-América gravou pela primeira vez de forma apenas orquestral, na Odeon, a toada “Tristeza do Jeca”. Em 1926, também pela Odeon, Patrício Teixeira gravou com grande êxito a referida toada. Além dessas, diversas outras gravações da composição foram realizadas ao longo dos anos, tais como as de Paraguaçu, em 1937, Poly e Seus Havaianos, em 1945, Tônico e Tinoco, em clássica gravação de 1947, Chiquinho do Acordeon, em 1953, André Penazzi ao órgão, em 1959, e Renato Andrade nos anos 1980, entre outros. [...] Não se sabe ao certo o número de suas composições, pois era boêmio inveterado e nunca se preocupou em guardar suas composições. Seus amigos conseguiram reunir cerca de 80 delas. Em 1996, teve sua vida contada no livro “Eu nasci naquela serra”, do violeiro e compositor Paulo Freire [...]”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/angelino-de-oliveira/dados-artisticos>. Acesso em janeiro de 2018).

apresentações. A propaganda surtiu efeito e o acordo entre ambas as partes permaneceu até 1928. Disposto a novos investimentos, Cornélio Pires, em 1929, tenta gravar um disco da “turma” em São Paulo (capital), uma vez que seu público estava estabelecido no interior paulista e ele queria alcançar outros públicos. Entretanto, as gravadoras recusaram um investimento em um gênero musical desconhecido do grande público metropolitano.

Depois de várias tentativas em diferentes estúdios, percebeu que só seria aceito pagando pela produção. Foi isso que Cornélio Pires fez, pagou cinco mil discos, em dinheiro, para a Colúmbia do Brasil, cuja empresa responsável era a Byington & Cia. A única exigência feita por ele foi a de que ao invés do selo azul da gravadora, seus discos fossem produzidos em cor vermelha, com a indicação “Série Cornélio Pires” (CALDAS, 1987). Para as duas primeiras gravações da “Turma Caipira de Cornélio Pires”, foram chamadas as duplas Mariano e Caçula, Zico Dias e Ferrinho, Mandi e Sorocabinha, além de Arlindo Santana¹⁹, todos de Piracicaba, interior de São Paulo.

As primeiras gravações foram classificadas pelos jornalistas da época como miscelânea, um misto de repertório cômico e humorístico, de caráter folclórico, pois continham as anedotas contadas pelo próprio Cornélio Pires e duas canções intituladas “Desafio entre caipiras” e “O verdadeiro samba paulista”²⁰. Entre 1929 a 1930, como produção independente, foram lançadas mais de cinquenta e oito gravações²¹, a partir daí a música sertaneja passa a ser um produto industrializado, apesar da repercussão na capital ter sido discreta, sem euforia, no interior foi bem recebida, tendo uma vendagem muito grande para época, em cinco meses esgotou-se toda a série.

¹⁹ “Mariano, Caçula e Ferrinho trabalharam na roça, Zico Dias era motorista e Arlindo Pinto, artesão rural. Foram reunidos pela primeira vez em 1924 por Cornélio Pires para apresentações em São Paulo. Em 1929, reuniram-se de novo pelo mesmo Cornélio Pires para a realização de apresentações no Rio de Janeiro. Na mesma ocasião, realizaram as primeiras gravações de música sertaneja através da gravadora Columbia, que prensou as matrizes encomendadas por Cornélio Pires. Muitos destes artistas formaram posteriormente duplas que obtiveram sucesso com gravações e apresentações no rádio, como Zico Dias e Ferrinho, e Caçula e Mariano. As primeiras gravações da Turma Caipira, que cantou acompanhada de Cornélio Pires, foram “Desafio entre paulistas”, “Verdadeiro samba paulista”, e “Jorginho do sertão”, todas de autoria do idealizador”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/turma-caipira-cornelio-pires/dados-artisticos>. Acesso em janeiro de 2018.)

²⁰ As canções citadas estão disponíveis na plataforma digital de divulgação de vídeos – youtube – nos respectivos links: <https://www.youtube.com/watch?v=2XfGnN4R8LE> e <http://youtube.com/watch?v=24Jv6iknYxU>. Acesso em fevereiro de 2018.

²¹ Waldenyr Caldas (1987, p. 40) aponta algumas das canções e seus intérpretes: ““O bonde Camarão”, disco nº 20015-B, Mariano e Caçula; “Escoiêno Noiva”, disco nº 20021-B, Caipirada Barretense; “Situação Encrencada”, disco nº 20021-B, Caipirada Barretense; “Aguenta Maneco”, disco nº 20032-B, Maracajá e os Bandeirantes; “Folia de Reis”, disco nº 20032-B, Foliões do Zé Messias; “Jorginho do Sertão”, disco nº 20048-B, Mariano e Caçula “Moda do Pião”, disco nº 20048-B, Mariano e Caçula; “Bigode Raspado”, disco nº 20050-B, Mariano e Caçula; “Moda da Revolução, disco nº 20050-B, Arlindo Santana”.

A ampliação desse gênero musical, bem brasileiro, destinado ao público da cidade, foi favorecida pelo surgimento das rádios, a partir de 1930, pois estabelecia uma relação de intimidade entre a fonte emissora e seus ouvintes. “Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório)”. (TINHORÃO, 2010, p. 315)

É válido ressaltar que nesse período foram incluídos à “turma” outros violeiros e cantadores, como Zé Messias e Parceiros, Antonio Godoy e Mulher, João Negro, Paraguassu (com o pseudônimo de Maracajá), Olegário e Lourenço entre outros. Eles não se fixaram somente ao gênero moda de viola, mas apresentaram um amplo repertório incluindo valsa, cateretê, toadas de samba, cururu, mutirão, cana-verde. Em contraposição às gravações da Colúmbia, a RCA Victor lança, em outubro de 1929, a primeira gravação de moda de viola – *Casamento da Onça* de M. Rodrigues Lourenço e Olegário José de Godoy – sem sucesso. Investe, posteriormente, em novas duplas como Serrinha e Caboclinho e Raul Torres e Florêncio.

Essa disputa foi muito produtiva para os cantores e tocadores, uma vez que se ampliou o cenário de trabalho. A culminância do sucesso de público e crítica deu-se em 14 de outubro de 1931, com a organização de um show de violeiros por Cornélio Pires, no Teatro Municipal de São Paulo. A partir daí, despontam as tiragens dos discos do gênero de *música sertaneja brasileira de raiz*, não mais vinculadas somente aos interesses e expectativas do público do interior e do campo, mas conquistando o meio urbano das grandes cidades.

[...] Estas modas de viola não eram “imitações, não reinventavam uma dicção “caipira”, nem davam novas roupagens à instrumentação através de arranjos. E, diferentemente da rusticidade quase grosseira das gravações mecânicas, as anedotas e canções cômicas gravadas pelo processo elétrico, recriaram com mais precisão a fala acaipirada, e mostraram o lado astuto, divertido e simples do caipira paulista. (GONÇALVES, 2013, p. 242)

A música “caipira” revela-se como um veio relevante para a indústria do disco, ao longo de todo século XX. Segundo Mário de Andrade (2006), as gravações de música popular tinham como finalidade a comercialização, entretanto, chama a atenção para as “modinhas de viola” gravadas pelos caipiras de São Paulo, tratando-as como parte de um grande projeto de cunho científico.

Assim, concomitante à disputa entre a Colúmbia do Brasil e a RCA Victor, duas grandes produtoras e gravadoras, pela hegemonia do gênero sertanejo, surgiram duplas

independentes que obtiveram destaque no meio. Podemos citar Alvarenga e Ranchinho²², que iniciaram seu trabalho na Rádio São Paulo, depois passaram a fazer apresentações no Cassino Urca (Rio de Janeiro), voltando aos programas de rádio, agora, na Difusora de São Paulo. Ampliaram o repertório, fazendo sátiras políticas, em plena ditadura de Getúlio Vargas, por meio do estilo “desafio” e do “ponteio da viola”. Por conta das afrontas musicais, foram presos por várias vezes, promovendo-os ainda mais na música sertaneja brasileira de raiz.

Até o final da década de 1930, verifica-se que a música sertaneja seguiu uma trajetória repleta de transformações. Os anos 40 iniciam com uma dupla que também marcará esse cenário musical, Tonico e Tinoco²³. Em 1943, a Rádio Difusora promove um grande concurso

²² “Dupla sertaneja formada em 1929 por Murilo Alvarenga (Itaúna-MG, 1912 – São Paulo-SP, 1978) e Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho (Jacareí-SP, 1913 – São Vicente-SP, 1991). Através do tio, que era empresário de circo, Alvarenga começou a trabalhar aos 11 anos como trapezista e malabarista, passando depois a se apresentar como cantor de tangos. Conheceu Ranchinho numa serenata em Santos-SP, em 1928. Resolveram, então, cantar juntos em circo, interpretando, desde o início, o gênero sertanejo, que os caracterizou e que era novidade na época. Apresentaram-se em São Paulo, em 1933, com a Companhia Bataclã e, no ano seguinte, foram convidados por Breno Rossi, maestro da orquestra da Rádio São Paulo para cantar nessa emissora, ainda em 1934, formaram com Silvino Neto o trio Os mosqueteiros da Garoa, que, apesar do sucesso obtido, durou pouco. Formada novamente, a dupla começou a se destacar, [...] em 1935, a convite de Capitão Furtado, compositor sertanejo, trabalhou no filme *Fazendo Fita*, de Vittorio Capellaro, em São Paulo, e, em 1936, foi para o Rio de Janeiro-RJ, para uma temporada na Casa de Caboclo, de Duque. [...] no Rio de Janeiro, iniciando por se apresentar na Hora do Guri, programa vespertino da Rádio Tupi [...]. A boa aceitação conseguida através da rádio fez que conseguisse gravar o primeiro disco, pela Odeon, ainda em 1936, a moda-de-viola *Itália e Abissínia* (com Capitão Furtado) e o cateretê *Liga das Nações* (de sua autoria). [...] em 1939, a dupla excursionou pelo Rio Grande do Sul e passou a se apresentar na Rádio Mayrink Veiga, ganhando o slogan de Os Milionários do Riso. Lançou, em 1940, a valsa *Romance de uma caveira* (com Chiquinho Sales), em disco Odeon, que se tornou um dos maiores sucessos de seu repertório, e, três anos depois, gravou *Drama da Angélica* (Alvarenga e M.G. Barreto), cujo gênero foi definido no selo do disco com “canto tétrico”. [...] Em toda a sua carreira, o duo participou de mais de 30 filmes, incluindo *Carnaval em lá maior*, de 1955, dirigido por Ademar Gonzaga. [...] em 1965, Diésis foi substituído por Homero de Sousa Campos (Campos Gerais-MG, 1930 – Guarulhos-SP, 1997), que passou a ser o Ranchinho efetivo. Reduzidas suas atividades nos grandes centros, a partir de 1970, a dupla apresentou-se quase que somente no interior do país, onde era ainda muito popular. Em 1997, foi lançado o CD *Os Milionários do Riso*, série Luar do Sertão, BMG, reedição integral de um LP gravado ao vivo na RCA, 1973”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 15-17)

²³ “Dupla sertaneja formada por João Salvador Pérez, o Tonico (São Manuel-SP, 1919 – São Paulo-SP, 1994) e José Pérez, o Tinoco (Botucatu-SP, 1920 – São Paulo-SP, 2012). Em 1930, quando a família Pérez trabalhava na fazenda Tavares, em Botucatu, os dois irmãos ouviram discos da Série Caipira Cornélio Pires. João frequentava a escola rural e dava lições para os colonos mais velhos, que lhe pagavam com frutas, rapadura, melado e dinheiro. Cinco anos, depois, juntada a quantia de dez mil-réis, compraram uma viola feita a canivete e passaram a cantar em dupla, formando conjunto nos arrasta-pés e serenatas. Em 1938, a família foi trabalhar na pedreira Santa Helena e na fábrica de tecidos Santa Maria, em Sorocaba-SP, seguindo depois para a fazenda São João de Sintra, em São Manuel, onde encontraram o primeiro incentivo na pessoa de José Augusto de Barros, administrador da propriedade. Por seu intermédio, foram à Rádio Clube de São Manuel e apresentaram-se cantando *Namoro de velhos*, sendo convidados para cantar na emissora aos domingos, sem remuneração. Em 1943, foram para São Paulo, acompanhados do primo Miguel Pérez, e inscreveram-se no programa de calouros comando por Chico Carretel (Durvalino Peluzo), na Rádio Emissora de Piratininga, mas o sucesso esperado não veio dessa vez. [...] foram batizados por Capitão Furtado como Tonico e Tinoco. A dupla estreou em disco, na Continental, com o cateretê *Em vez de me agradecer* (Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré). Bem-sucedida com essa gravação, que serviu de teste, gravou seu primeiro disco completo, a moda-de-viola *Sertão do Laranjinha*, motivo popular adaptado pela dupla e Capitão Furtado e *Percorrendo o meu Brasil* (com João Merlini), que foi sucesso imediato. No mesmo ano destacam-se também *Canoeiro* (Zé Carreiro), uma das músicas mais importantes do cancioneiro caboclo, e *Cana Verde* (de sua autoria). Desde então, tornou-se a dupla

com o intuito de nomear a melhor dupla de violeiros no Estado de São Paulo. Em seu programa Arraial da Curva Torta, Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) anuncia os grandes vencedores, até então, chamados de Irmãos Peres, Tonico e Tinoco assumem a missão de substituir os famosos Palmeira e Piraci, mantendo um contrato de exclusividade com a emissora. O apresentador é quem batiza a nova dupla por entender que a denominação utilizada era muito espanhola para um duo que cantava e interpretava o folclore brasileiro.

sertaneja mais famosa do país. Em 1945, lançou *Chico Mineiro* (com Francisco Ribeiro), principal sucesso entre inúmeras gravações. No ano seguinte, vieram *Rei do gado* (Teddy Vieira) e *Boi de carro* (Anacleto Rosas Júnior). Em 1947, a dupla participou da gravação do primeiro 33 rpm do gênero sertanejo, o LP *Arraial da curva torta*, com o cateretê *Tudo tem no sertão* (de sua autoria). No ano seguinte, foi a vez de *Destinos iguais* (Capitão Furtado e Ochelsis Aguiar Laureano). Em 1950, a dupla lançou *Arrasta-pé na tua* e *Baianinha* (ambas de sua autoria), e foi para o programa Na Beira da Tuia, da Rádio Nacional, do Rio de Janeiro, transferindo-se para a Philips um ano depois, quando gravou *Canta moçada* (Tonico e Nhô Fio), *Boiada* (Zé Paião, o Fernandes Bortolon), *Mourão da porteira* (Raul Torres e João Pacífico) e *Moreninha Linda* (Tonico, Primitivo e Maninho). Em 1952, surgiram *Gaúcha alegre* (Tonico e Zé Carreiro) e *Chofer de caminhão* (Tonico e Ado Benatti). Mudando-se para a Victor, a dupla gravou *Viola cabocla* (Tonico e Piraci) e *Seresteiro do Sertão* (Tonico e Garrafinha), em 1953; *Querer bem* (Irmãos Mota), *Pé da letra* (Tonico e Augusto Altran) e *Presépio* (Tonico), em 1954; *Canoeiro do mar* (com José Alencar Borges), *Carreiro triste* (Tonico e Bolinha, o Euclides Pereira Rangel), em 1955. No ano seguinte, transferiu-se para a Chantecler, gravando *Cabelo de trança* (Tonico e Zé Paião), *Rei dos pampas* (Raul Torres) e *Pinho sofredor* (Segisfredo M. Camargo e Capitão Furtado); em 1957, *Adeus, Mariana* (Pedro Raimundo) e, um ano depois, *Brasil caboclo* (Tonico e Walter Amaral) e *Artista de circo* (Zé Tapera e Zé Fortuna). A dupla voltou para a Continental em 1959, quando foram lançadas *Maldita cachaça* (Tonico, Ana Maria Pereira e Capitão Furtado), *Boiadeiro do Norte* (Zulmiro) e *Fim de baile* (Tonico e Zé Paião). Do ano seguinte são *Fandango mineiro* (Zé Carreiro e Carreirinho) e *Barqueiro* (Tonico). Em 1961, gravaram *Meu sertão* (Tinoco e José Lopes), trabalhando ainda no filme *Lá no sertão*, de Eduardo Llorente. Três anos depois, gravou, com a participação de Araci de Almeida, o cateretê de Mário Vieira, *Tô chegando agora*. Em 1963, lançou na Continental o *Último roubo* (Tonico e Capitão Furtado). No ano seguinte Tonico adoeceu, sendo substituído nos shows pelo irmão mais novo, Francisco Pérez, o Chiquinho. Novamente reunida, a dupla não concordou com a imposição da gravadora de incluir acompanhamento de guitarras elétricas nas gravações sertanejas e parou de gravar. A Continental relançou então velhos sucessos do duo para atender aos pedidos dos lojistas. Quando a dupla voltou a gravar, lançou pela Continental alguns sucessos obtidos na Chantecler, como o arrasta-pé *Curitibana* (Tonico e Pirigoso) e *Saudade da estância* (Capitão Furtado e Frontalini). Em 1965, a dupla fez o filme *Obrigado a matar*, de Eduardo Llorente, e três anos depois, ainda na Continental, gravou o LP *Vinte e seis anos de glória*, transferindo-se para a Rádio Bandeirantes. Em 1969, lançou o LP *Vinte e sete anos de Tonico e Tinoco*, de Tonico e Capitão Furtado, incluindo velhos sucessos imortalizados por vários intérpretes: *Maringá* (Joubert de Carvalho), *Luar do sertão* (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco), *Xuá-xuá* (Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão), *Tristeza do jeca* (Angelino de Oliveira), *Saudades de Matão* (Jorge Gallatti, Raul Torres e Antenógenes Silva) e *Boiada Cuibana* (Raul Torres). No ano seguinte, prestou homenagem a Raul Torres, interpretando, deste, *Moda da mula preta* e *Segredo se guarda*, e *Pingo d'água* e *Chico Mulato* (ambas com João Pacífico). No mesmo ano, atuou no filme *A marca da ferradura*, de Nelson Teixeira Mendes. Em 1971, lançou *Transamazônica* (Tonico e José Caetano Erba) e a toada *Pra frente, sertão* (Tonico, Capitão Furtado e Sílvio Toledo). Em 1972, a dupla comemorou 30 anos de carreira, gravando o LP *Adeus, campina da serra* e participando do filme *Luar do sertão*, de Osvaldo Oliveira. No ano seguinte novo LP, em que se destaca *Azul cor de anil* (Arlindo Santana), ao qual se sucederam quatro LPs em 1974, sobressaindo a composição *Salve Campos do Jordão* (Tonico e Mamarama, o Mário Mauro Ramos Matoso). Um ano depois, mais quatro LPs, incluindo *Motorista do progresso* (Teixeirinha) e *Trinta e três anos*, poema de Mamarama, contando a vida artística da dupla [...]. Em julho de 1979, apresentaram-se com sucesso no Teatro Municipal de São Paulo e comemoraram o feito com o LP *A viola no teatro* (Continental, 1979), com faixa-título de Tonico e José Caetano Erba. As gravações da dupla chegam a mais de 700 músicas”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 151-154)

Imagem 3: Alvarenga e Ranchinho



Foto de Alvarenga e Ranchinho, interpretando a canção *Torpedeamento*, no ano de 1943. Disponível em <http://m.memorialdademocracia.com.br/playlist-guerra>. Acesso em fevereiro de 2018.

Imagem 4: Tônico e Tinoco



Tinoco e Tônico em cena, simulando a gravação da moda de viola *Padecimento*. Fonte: Acervo da Cinemateca Brasileira. Disponível em <https://www.facebook.com/acervotonicoetinoco/photos/a.421809404566741.98402.421803934567288/783353348412343/?type=3&theater>. Acesso em março de 2018.

A dupla tem seu primeiro disco gravado, em 1947, quatro anos após ter iniciado seu trabalho na rádio. Desde então, os irmãos tornaram-se referência no mundo musical caipira, cantando diferentes gêneros, como toadas, cateretês, moda de viola, tendo como maior sucesso a toada *Chico Mineiro* (Tonico e Francisco Ribeiro), de 1945.

Imagem 5: *Chico Mineiro* – Tonico e Tinoco



Foto representativa do disco *Chico Mineiro* de Tonico e Tinoco. Disponível em: <http://letracast.com.br/letracast-19-tonico-e-tinoco-chico-mineiro/>. Acesso em março de 2018.

Essa música foi composta a partir de uma conversa entre Tonico e Francisco Ribeiro, porteiro da Rádio Tupi. Tudo aconteceu em meados de 1944, início da carreira dos músicos. Em suas idas e vindas à emissora, um dia ao sair do prédio, João e José Pérez foram indagados pelo porteiro se conheciam a história de Chico Mineiro. Voltou-lhes à memória relatos do pai, ainda quando crianças, a respeito da lenda. Aproveitando a boa indicação, retorna para casa e compõem a canção: “Foi a primeira gravação da dupla Tonico e Tinoco e os lançou para o alto. Pois bem, o Francisco Ribeiro é nada mais nada menos que o porteiro que o fez recordar a lenda e a quem, grato, Tonico deu a parceria” (VIVACQUA, 2000, p. 67).

Chico Mineiro

(Recitado)

Cada vez que me "alembro"
Do amigo Chico Mineiro
Das viage que nois fazia
Era ele meu companheiro

Sinto uma tristeza
Uma vontade de chorar
Alembando daqueles tempos
Que não mais há de voltar

Apesar de eu ser patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro
Caboclo bom decidido
Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro

Hoje porém com tristeza
Recordando das proeza
Da nossa viage motin

Viajemo mais de dez anos
Vendendo boiada e comprando
Por esse rincão sem fim

Caboclo de nada temia
Mas porém, chegou um dia
Que Chico apartou-se de mim

(Cantado)

Fizemos a última viagem
Foi lá pro sertão de Goiás
Fui eu e o Chico Mineiro
Também foi o capataz

Viajamos muitos dias
Pra chegar em Ouro Fino
Aonde nós passemos a noite
Numa festa do Divino

A festa tava tão boa
Mas antes não tivesse ido
O Chico foi baleado
Por um homem desconhecido

Larguei de comprar boiada
Mataram meu cumpanheiro
Acabou-se o som da viola
Acabou-se o Chico Mineiro

Depois daquela tragédia
Fiquei mais aborrecido
Não sabia da nossa amizade

Porque nois dois era unido

Quando vi seu documento
Me cortou meu coração
Vim saber que o Chico Mineiro
Era meu legítimo irmão

A famosa letra inicia-se com um recurso textual, comum às canções caipiras, pela associação que têm ao causo. É a retransmissão do fato pelo ouvi-dizer, recontando-se uma história a partir das impressões do cantador-violeiro, buscando a solidariedade do ouvinte e que esse compartilhe das mesmas inquietações como se tivesse vivido e presenciado os eventos. No trecho “Apesar de eu ser patrão/ Eu tinha no coração/ O amigo Chico Mineiro/ Caboclo bom decidido/ Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro”, percebe-se que o cantador, é além de patrão, um estradeiro, que focaliza emotivamente a imagem que tem do outro cantador – Chico Mineiro.

A figura do estradeiro, *homo viator*, segundo Câmara Cascudo (2012), está associada, assim como a do pescador e do caçador, à ideia do viajante que tem a anuência plena e o privilégio universal para a invenção, inclusive, de mentiras. Alegoricamente, ele, na função de enunciador do fato, pretende ver o que os outros não veem, detendo o percurso da história narrada. Ainda, na perspectiva de narradores viajantes, tem-se o panorama apresentado por Walter Benjamim (s/d), em seu texto, *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recolheram todos os narradores, E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e o outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIM, s/d, p. 198-199)

Percebe-se que a literatura oral/popular tem narradores, oriundos de modalidades arcaicas de enunciações, o primeiro é o que traz as informações por meio das viagens realizadas a partir do conhecimento do outro – o viajante; o segundo, preserva as narrativas de

sua comunidade por possuir o “saber da história” – o artesão (SANT’ANNA, 2000). Assim, na canção *Chico Mineiro*, como em muitas modas caipiras, vê-se a relevância dos dois estilos de narradores, com predominância do primeiro, pois o modista por meio das andanças assimila aspectos essenciais da segunda, ou seja, a travessia com o desejo de ascensão social, de reconhecimento de sua cultura, de sua própria história.

Cada vez que me "alembro"
Do amigo Chico Mineiro
Das viage que nois fazia
Era ele meu companheiro

Sinto uma tristeza
Uma vontade de chorar
Alembando daqueles tempos
Que não mais há de voltar

O trecho reforça a presença do narrador-viajante que, na história narrada, imagina uma transformação, porém ela está presa ao “alembro” e ao “alembando”, verbo que remete ao recordar, ao ter algo na lembrança. As viagens e, por consequência, a profissão de boiadeiro e as cidades de pouso ficaram no passado, restam apenas saudades daquele tempo que não volta, pois agora não se tem mais o saber do outro, e sim o que se sabe da história retratada. Dessa forma, a letra representa uma viagem geográfica, como histórica: “Viajemo mais de dez anos/ Vendendo boiada e comprando/ Por esse rincão²⁴ sem fim”, cujo fim da trajetória dá-se em Ouro Fino²⁵, lugar geograficamente assinalado: “Fizemos a última viagem/ Foi lá pro sertão de Goiás/ [...] Viajamos muitos dias/ Pra chegar em Ouro Fino”.

O sucesso da canção está em tratar alguns aspectos fundamentais para o caipira, não só aquele que faz a música, mas do que a ouve, é a própria constituição de sua identidade. Ao começar com uma declamação, tenta-se familiarizar o ouvinte da história a ser narrada, o que

²⁴ Lugar afastado, recanto (HOUAISS, 2008, p. 657)

²⁵ “Fundado durante o ciclo de ouro no Estado Goiás, no início do século XVIII, e ruiu no final da segunda metade do século XX. Mesmo extinto, o arraial permanece nítido na memória coletiva das pessoas que estiveram ou estão, direta ou indiretamente, ligadas a Ouro Fino. Mesmo a ausência de elementos concretos à visão humana, como as ruínas das residências, por exemplo, o arraial persiste em existir, em ser presente no imaginário, no querer dessas pessoas. Um lugar que persiste na deslembança do local. (MELO, 2009, p. 15)

“Distantes aproximadamente 18 quilômetros a sudeste da cidade de Goiás, saindo pela “Carioca”, que é a última saída ao norte da antiga Capital, as poucas ruínas de Ouro Fino se fazem presentes na paisagem. Ao passarmos pelo pouco que sobrou do arraial do Ferreiro, situado a 15 km seguindo pela estrada de terra pertencente ao circuito turístico da cidade de Goiás, encontramos a Igreja de São João Batista, ainda conservada (através do tombamento pelo IPHAN e inserida no circuito turístico da cidade de Goiás), e de algumas ruínas de casas feitas de adobe, passando pela ponte do Vai-Vem, na curva da estrada”. (MELO, 2009, p. 22)

possibilita identificação e compreensão imediatas. O trecho declamado apresenta um resumo da trágica história que será contada:

Cada vez que me "alembro"
Do amigo Chico Mineiro
Das viage que nois fazia
Era ele meu companheiro

Sinto uma tristeza
Uma vontade de chorar
Alembando daqueles tempos
Que não mais há de voltar

Apesar de eu ser patrão
Eu tinha no coração
O amigo Chico Mineiro
Caboclo bom decidido
Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro

Hoje porém com tristeza
Recordando das proeza
Da nossa viage motin

Viajemo mais de dez anos
Vendendo boiada e comprando
Por esse rincão sem fim

Caboclo de nada temia
Mas porém, chegou um dia
Que Chico apartou-se de mim

Há a apresentação do amigo Chico Mineiro, personagem principal, e das viagens que eles faziam. Nota-se que para dar veracidade ao fato narrado, o cancionista é participante ativo da história e é, por sua emotividade – “Sinto tristeza/Uma vontade de chorar”, que tenta chegar mais próximo do ouvinte, comovendo-o ao episódio que será contado em seguida. Há a saudade e a tristeza, que são recuperadas pelo verbo recordar – “Hoje porém com tristeza/Recordando das proeza” –, além do “alembiar”, já mencionado anteriormente. Pressente-se um final trágico, ainda não definido, mas já revelado, pois “Chico apartou-se de mim”.

Outro ponto é a contextualização da tragédia que pode ser dividida em três etapas: a primeira, pela morte prematura do amigo e companheiro: “A festa tava tão boa/ Mas antes não tivesse ido/ O Chico foi baleado/Por um homem desconhecido”; a segunda, por ter acontecido em uma festa de cunho religioso – Festa do Divino Pai Eterno: “Aonde nós passemos a noite/Numa festa do Divino”, pressupondo-se que não haveria ou que não temiam nenhuma

espécie de violência pela referência dada à comemoração e a última, a familiar que só é revelada ao final da música: “Quando vi seu documento/ Me cortou meu coração/ Vim saber que o Chico Mineiro/ Era meu legítimo irmão”, explicando a ligação não só de trabalho, mas de amizade e união entre ambos: “Depois daquela tragédia/ Fiquei mais aborrecido/ Não sabia da nossa amizade/ Porque nois dois era unido”.

Por fim, salienta-se que os vocábulos utilizados, como rincão, caboclo, peão e boiada, são terminologias utilizadas na zona rural e pertencentes ao mundo do caipira, do sertanejo, sendo utilizados para ambientar a situação e, mais uma vez, proporcionar a aproximação entre cantador e ouvinte. Além disso, notam-se traços do dialeto caipira nas palavras “alembro”, “viage”, “nois”, “viajemo”, “passemos”, “cumpanheiro” entre outras, marca das gravações de músicas regionais, em especial, a música sertaneja brasileira de raiz.

Elas constituem um sintoma do generalizado sentimento da “saudades” (do interior ou da cidade que se transforma) e de um conseqüente – e confortável – “retorno” ao rural e ao regional, no qual os cantores de “voz pequena” e sotaque típico, e a instrumentalização simples e despojada serão muito valorizados. (GONÇALVES, 2013, p. 227)

É nítido que, dentre os diversos gêneros oriundos da música popular, o estilo sertanejo foi um dos mais populares ao longo do século XX, uma vez que a maioria das canções representa o espaço das interações, dos conflitos e lutas simbólicas, referindo-se à vida do homem do campo e seus hábitos, apontando suas particularidades. A frequência desse tema, associado à noção do popular, remete ainda ao sentimento saudosista, bucólico, que prima por histórias do cotidiano desses indivíduos identificados, como camponês, sitiante, caboclo, sertanejo, caipira entre outras denominações.

Surge daí também a noção de que a música sertaneja brasileira de raiz é uma manifestação cultural tipicamente de pessoas interioranas, por, justamente, retratar a vida e o pensamento dessa população. É a música da terra que aparece como uma necessidade da comunidade rural e/ou do interior expressar, associando instrumentos musicais que tornam as canções mais rítmicas do que melódicas, com o uso da viola, triângulo, acordeon (GRAMELIK, 2013). Além disso, há a maneira como a imposição vocal é colocada – a voz anasalada – herança da cultura ameríndia.

E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica. [...] Talvez também em parte pela frequência da cordeona (também chamada no país de sanfona ou de harmônica), das violas, do oficleide, por um fenômeno perfeitamente

aceitável de mimetismo a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um número de sons harmônicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climatéricas e pelo sangue ameríndio que assimilamos. O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. [...] Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissado tão preguiça [...]. (ANDRADE, 2006, p. 44-45)

O anasalamento das vozes, como bem pontua Mário de Andrade (2006), é uma característica singular dos brasileiros e bem peculiar aos cantores de moda caipira, cujo dueto em terça, de mi e dó, reforça esse resquício. O entoar de vozes assimilam-se ainda à tradição ritualística católica, bem como às tradicionais modinhas lusitanas. Além do quesito da voz com som nasal, é comum a execução musical por duplas de cantores masculinos, vestindo, geralmente, camisas do mesmo tecido, como se fossem gêmeos, entendem-se “pelos sinais dos olhares, potencializando-se no outro e, incrementados e solidários, na partilha e comunhão com seus iguais: o público. [...] A postura dos cantadores semelha, por tradição artística, a dos antigos contadores de fábulas, menestréis e rapsodos”. (SANT’ANNA, 2010, p. 46)

Outra peculiaridade é a ênfase dada ao cantor com voz aguda e alta representada, principalmente, pela primeira voz do dueto, intitulada de “voz do mestre”, referência à disposição vocal muçulmana enraizada na Península Ibérica (SANT’ANNA, 2010). Essa voz estridente e em falsete conjectura a presença do som produzido por uma mulher, já que sua presença era proibida diretamente nas cantorias. A emissão estridente, alta e aguda das vozes com os campos harmônicos médios e agudos, enlaça-se com os acordes produzidos pela viola.

Sobre essa maneira de cantar, em depoimento prestado ao programa Ensaio, dirigido por Fernando Faro, transmitido em 7 de maio de 1991, pela Rede Cultura de Televisão, São Paulo, Tinoco (José Pérez), da dupla Tonico e Tinoco, relata que durante a gravação do primeiro disco, na gravadora Continental, ao interpretarem o cateretê *Em vez de me agradecer* (Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré), de 1944, o técnico do estúdio observou:

“Vanceis canta arto, né?”. Um olhou pro outro destilando e remontando os pensamentos. Efervescia neles uma réstia de orgulho. Acenaram em dueto que sim, no sorriso dengoso. “Pois ceis vai cantá ansim arto na puta que os pariu!”, espumou o moço raivoso e ameaçador, a denunciar que eles danificaram o microfone da empresa. Naquela época, conta Tonico, “nóis cantava os dois esticano os peito pra saí as viola, e encoieno o pescoço pra saí as voiz, tudo num só microfone”. A partir desse acontecimento, nos primeiros anos da carreira, eram obrigados a gravar cantando de lado ou de costas pra não escangalhar o aparelho. (SANT’ANNA, 2010, p. 46)

É dessa potência vocal que as duplas que iniciaram o movimento da música sertaneja brasileira de raiz orgulhavam-se e chamavam a atenção para algo que não acontecia em outras representações musicais, traço esse que se manteve presente em outros representantes recentes do gênero, como Milionário e José Rico, João Mineiro e Marciano, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano entre outros.

Continuando a trajetória histórico-musical sertaneja, vê-se que Tonico e Tinoco, a dupla “Coração do Brasil”, inspirou uma sequência de duplas, a citar: Zico e Zeca, Liu e Leo, Palmeira e Biá, Moreno e Moreninho, Jacó e Jacozinho, pelas vozes inconfundíveis e anasaladas, a escolha do dialeto “caipira”²⁶ ao falar, o uso tênue de brincadeiras e anedotas ao estilo do cancionero sertanejo.

Assim, até o início da década de 1970, a música sertaneja brasileira de raiz não sofreu alterações significativas quanto à composição, estilo, voz e instrumentação. Em um universo extremamente competitivo, desde o ponta pé dado pela Turma do Cornélio Pires, muitos cantores não seguiram profissionalmente e outros, por falta de oportunidade, não obtiveram sucesso. Ademais, o gênero sofria concorrência com os estilos guarânia paraguaia e bolero mexicano, o primeiro introduzido no Brasil por Raul Torres²⁷, em 1938, e o segundo, em

²⁶ Segundo a Professora Dra. Tânia Ferreira Rezende Santos (2004, s/p.), “de qualquer perspectiva que se aborde a linguagem, deve-se considerar suas condições e circunstâncias de uso e sua relação com o poder, sob suas mais variadas formas de atualização. O ideal de língua materna e língua padrão, por exemplo, é originariamente de ordem ideológica – política e religiosa. Assim, da concepção de língua sagrada e de cultura, chega-se à concepção de língua única e pura, língua de instrução, símbolo da identidade, também única, de uma nação. Da mesma forma, os dialetos e as variedades não-padrão, concebidos como formas incorretas e impuras, não servem para ser ensinados nas escolas, ficando, portanto, à margem das atividades e das esferas oficiais da sociedade e do Estado. [...] Quanto ao dialeto caipira, Amaral (1982: 41 [1920]) define-o como ‘um dialeto bem pronunciado, no território da antiga província de S. Paulo. (...) o nosso falar caipira – bastante característico para ser notado pelos mais desprevenidos como um sistema distinto e inconfundível – dominava em absoluto a grande maioria da população e estendia a sua influência à própria minoria culta’. Melo (1981) afirma que a disseminação de um ‘dialeto crioulo ou quase crioulo, cujo fundo seria o português arcaico-tardio’, pelos bandeirantes nos sertões de Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, São Paulo e através do Rio São Francisco, até quase o Nordeste, tornando-se o elemento comum da linguagem popular interiorana brasileira, formou os dialetos caipiras dessas regiões, caracterizando-se como a última fase de degeneração da língua portuguesa, no Período Colonial do Brasil”.

²⁷ Raul Montes Torres (11/7/1906 Botucatu-SP – 12/7/1970 São Paulo-SP), iniciou-se na vida artística na Rádio Educadora de São Paulo, em 1927, cantando modas de viola. Vendo a apresentação de Jararaca e Ratinho e do conjunto nordestino Turunas da Mauricéia em São Paulo, ficou bastante impressionado. Abandonou o estilo caipira e passou a cantar no conjunto Turunas Paulistas, que depois abandonou. Com o pseudônimo de Bico Doce, acompanhado de Sua Gente do Norte, participou da série caipira de Cornélio Pires. Em 1933, conheceu João Pacífico, com quem compôs e gravou várias músicas. Na gravadora Victor, criou Raul Torres e Sua Embaixada, gravando em 1937 “Bela não deu” e “Quando o Sol descamba” e, em 1938, “Embolada dos compadres” e “A vorta do mundo é crué”, entre outras. Ainda na gravadora Victor, passou a fazer dupla com seu sobrinho Antenor Serra, o Serrinha, a partir de 1937, com quem gravou cerca de 50 discos em 78 rpm até o início dos anos 1940. [...] A partir de 1945, passou a formar dupla com João Batista Pinto, o Florêncio, com quem já gravara nos anos 30. A dupla Torres e Florêncio gravou mais de 100 músicas, entre as quais “Moda da mula preta”, uma das mais conhecidas do repertório sertanejo, lançada pela Victor em 1945. Compositor extremamente versátil, Raul Torres compôs e gravou modas de viola, choros, sambas-canção, cateretê,

1950, por conta dos filmes mexicanos exibidos pela Companhia de Filmes Pelmex do Brasil (CALDAS, 1987).

Imagem 6: Raul Torres



Cantor e compositor, Raul Torres, foi o introdutor do estilo guarânia, proveniente do Paraguai, no Brasil. Disponível em <http://www.sertanejooficial.com.br/2014/sertanejo-raiz-um-pouco-da-historia-do-saudoso-raul-torres/>. Acesso em março de 2018.

Verificou-se, a partir da década de 1950, uma baixa nas melodias específicas da música sertaneja, como o cururu, a catira, o cateretê, a moda de viola entre outros, o que fez que várias duplas de sucesso na época aderissem também às canções com os estilos paraguaios e mexicanos. São desta época *Boneca cobijada*, bolero interpretado por Palmeira e Biá²⁸, em 1956, *Índia* e *Meu primeiro amor*, de 1952, guarânias executadas por Cascatinha e Inhana²⁹ e *Aventureira*, bolero gravado por Pedro Bento e Zé da Estrada³⁰, em 1960.

emboladas, batucadas, jongos, toadas e maracatus. Introduziu na música sertaneja a guarânia paraguaia, também chamada por ele de rasqueado estilo paraguaio. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/raul-torres/dados-artisticos>. Acesso em fevereiro de 2018).

²⁸ Diogo Mulero, o Palmeira, nasceu em Agudos-SP, em 1918, e morreu em São Paulo-SP, em 1967. Sebastião Alves da Cunha, o Biá, nasceu em Coromandel-MG em 1927 e faleceu em 2006 na cidade de São Paulo-SP. Passaram a trabalhar juntos em 1952, depois que Palmeira desfez a dupla com Luizinho, e Biá, a dupla que fazia com Mariano. Com o bolero "Boneca cobijada", considerado o maior sucesso da dupla, venderam mais de 500 mil cópias, que se tornou um clássico da MPB, sendo regravado inúmeras vezes, por diversos artistas. Ficaram conhecidos como "Os coronéis da música sertaneja". (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/palmeira-e-bia/dados-artisticos>. Acesso em fevereiro de 2018).

²⁹ Dupla sertaneja formada por Francisco dos Santos, o Cascatinha, e Ana Eufrosina da Silva Santos, a Inhana. Casados, em 1941, formaram o trio Esmeralda, com o artista de circo Chopp. Um ano depois, seguiram somente

Imagem 7: Cascatinha e Inhana



Foto da dupla Cascatinha e Inhana de 1957. Disponível em http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em abril de 2018.

Mesmo sofrendo influências estrangeiras, como mencionado anteriormente, a música sertaneja brasileira de raiz consolidou-se no meio urbano, tornando-se um produto da indústria cultural. As transformações, desde o seu início, a partir da década de 1920, foram inevitáveis, foi preciso adaptá-la ao consumo de massa, tornando-se um produto bem-

como dupla, fazendo sucesso pela gravadora Todamérica, da qual Cascatinha foi nomeado diretor-artístico em 1951. Em 1952, lançam *Índia* e *Meu primeiro amor* que bateram recordes de vendas. Durante toda a carreira, o casal percorreu diferentes estados brasileiros, atuando em circos, rádios e televisão, com mais de 30 discos lançados. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 38-39)

³⁰ Joel Antunes Leme (Porto Feliz-1934), o Pedro Bento, e Valdomiro de Oliveira (Botucatu-SP, 1929 – São José do Rio Preto-SP, 2017), o Zé da Estrada, formaram dupla em 1956, atuando na Rádio Cultura e em circos, além de campanhas políticas. Em 1957, gravaram seu primeiro 78rpm, que incluía o grande sucesso *Seresteiro da lua*. Atuavam acompanhados do sanfoneiro Coqueirinho, que em 1961, foi substituído por Celinho, passando a compor o trio Pedro Bento, Zé da Estrada e Celinho. Apresentaram na Rede Bandeirantes e, logo após, assinaram contrato com a Rádio Tupi de São Paulo. Apesar de fazerem sucesso com músicas brasileiras, o trio adotou uma caracterização típica dos rancheiros mexicanos, com sombreiros e xales. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p.120)

sucedido ao fundir elementos da cultura rural e urbana. Dessa fusão, a mídia e os veículos de comunicação passam a trabalhá-la, coadunando-a aos públicos dessas duas culturas.

Esse processo não foi aceito facilmente por todos os músicos, havia os que defendiam um ritmo essencialmente brasileiro, sem influência estrangeira e uso de instrumentos e sons eletrônicos. Denominados de grupo Tupiana, tendo como principais representantes Alcides Felismino de Souza (Nonô Basílio)³¹ e Mário Zan³², tentaram nacionalizar a música sertaneja apresentando uma forma musical mais próxima da do indígena.

Segundo a pesquisadora Rosa Nepomuceno (1999), a tupiana seria uma espécie de guarânia, com interferência da música dos índios tupi-guaranis, em compasso três por quatro, assinalado por tambor. Para tanto, em 1958, Nonô Basílio compôs *Alvorada tupi*, gravada no mesmo ano, pelo Duo Irmãs Celeste³³, com o selo da RCA Victor, que não alcançou sucesso em vendas. Apesar das supostas transformações estéticas pretendidas pelos idealizadores tupianos, não conseguiram mostrar alterações estruturais e nem atrair a atenção do público.

³¹ Alcides Felisbini Basílio, Nonô Basílio, nasceu em 22/11/1922, em Formiga-MG e morreu em 1/7/1997 em São Paulo-SP. Foi compositor, cantor e diretor artístico. Também formou dupla com sua esposa, Naná. Um de seus mais constantes parceiros foi Mário Zan, com quem compôs, entre outras, o xote "Criança sapeca", gravado pelo próprio Mário Zan, a tupiana "Linda forasteira", gravada pelas Irmãs Celeste e o baião "Vovó caduca", gravado pelo Duo Ciriema. Entre suas composições estão diversos ritmos, como o bolero, o cururu, o tango, a valsa, a canção rancheira e o xote, entre outros. Um de seus maiores sucessos foi "Mágoa de boiadeiro", composta em parceria com Índio Vago e gravada, entre outros pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/nono-basilio/dados-artisticos>. Acesso em fevereiro de 2018).

³² Mário João Zandomeneghi, nasceu em 9/10/1920 em Roncade - Veneto, Itália e morreu em 9/11/2006 em São Paulo- SP. Foi instrumentista e compositor. Veio para o Brasil com 4 anos de idade. Estabeleceu com os pais residência em Santa Adélia-SP. Aos 6 anos, após insistência, ganha do pai uma sanfona. Aos 10 anos tocava o acordeon e aos 13 tornou-se solista, tocando em bailes, festas e eventos. Considerado um dos maiores sanfoneiros do Brasil, foi amigo de Luiz Gonzaga, que declarava que ele era o verdadeiro "rei da sanfona". Teve vários parceiros que colocaram letras em suas músicas. Uma de suas composições principais e conhecidas composições é "Chalana". Teve aproximadamente 1.000 músicas gravadas e mais de 70 LPs lançados, com cerca de 36 músicas gravadas por cantores de outros países. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/mario-zan/dados-artisticos>. Acesso em fevereiro de 2018).

³³ Diva Araújo e Geysa Araújo, ambas nascidas em Sacramento, no estado de Minas Gerais. Diva, ainda criança, já se apresentava nos programas de rádio na cidade de Uberaba. Mais tarde, tendo se mudado para São Paulo, começou a cantar na Rádio Nacional no programa do José Rosa. Na capital paulista, formou a dupla com sua irmã Geysa. Dotadas de vozes bastante afinadas, receberam o convite de Blota Jr para atuar na Rádio Record. Pela beleza encantadora, as irmãs também ficaram conhecidas como "As Bonecas que Cantam". Nessa época conheceram o acordeonista Mário Zan, que passou a ser o empresário do Duo Irmãs Celeste. O primeiro disco foi gravado em 1957; um disco 78 rpm com a valsa "Cantando" e o rasqueado "O Trem Apitou". Em 1958, gravaram a valsa "Calendário da Vida" e o rasqueado "Nova Flor (Os Homens Não Devem Chorar)"; alcançando enorme sucesso e foi regravado por muitos outros intérpretes, inclusive no exterior. No mesmo ano, gravaram "Alvorada Tupi". A dupla seguiu se apresentando ao longo de seis anos, gravando 8 LPs e em seguida se desfez. Geysa casou-se com Mário Zan e passou a seguir carreira solo. Diva permaneceu na carreira tendo sido contratada pela Rádio São Paulo, onde se apresentou como cantora e atriz de rádio. (PERIPATO, Sandra Cristina, s/d, s/p. Disponível em http://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em março de 2018).

Imagem 8: Duo Irmãs Celeste

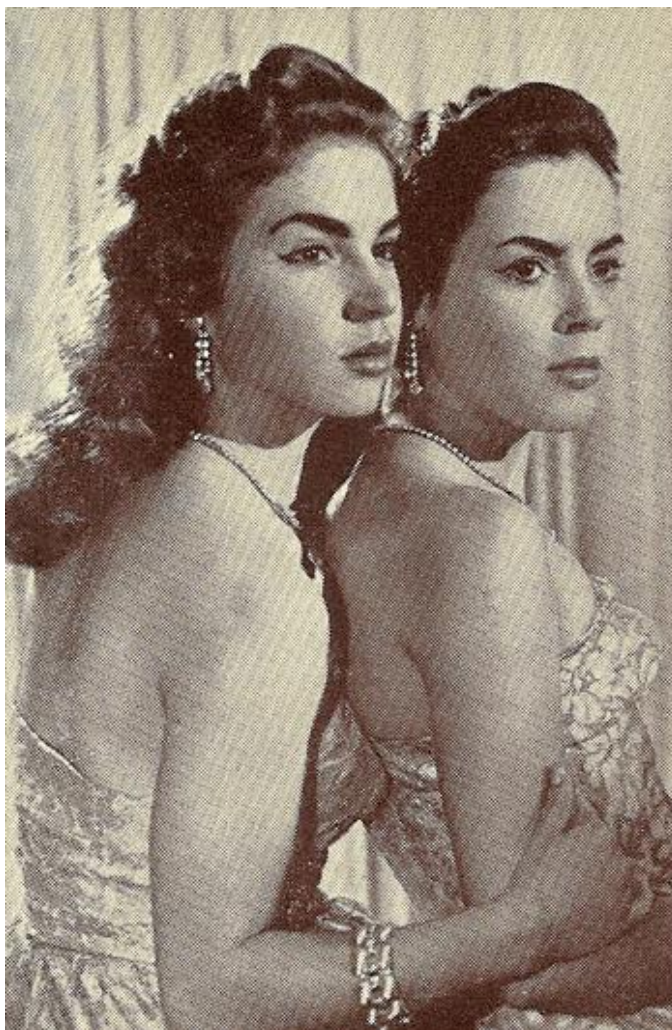


Foto do Duo Irmãs Celeste, que interpretou em 1958 a canção tupiana, *Alvorada Tupi* Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/duo_irmas_celeste/duo_irmas_celeste.html. Acesso em março de 2018.

A partir da década de 1970, há uma nova estruturação no cancionário sertanejo, que se manteve em ascensão, por conta de uma indústria cultural forte no país. As transformações mais expressivas nesse período são quanto à introdução de instrumentos e sons eletrônicos com tecnologia sofisticada, como a guitarra elétrica. A dupla que absorveu bem essa mudança e que tinha planos ousados para revolucionar a música sertaneja foi Leo Canhoto e Robertinho³⁴.

³⁴ Dupla formada por Leonildo Sachi (Inhumas-SP, 1936), o Leo Canhoto, e José Simão Alves (Água Limpa-GO, 1944), o Robertinho, tornou-se conhecida pela utilização de efeitos sonoros e citações de clichês de faroestes americanos, bem como pelo pioneirismo na introdução de instrumentos e arranjos do pop-rock na música sertaneja. Começaram a gravar na RCA, em 1969, totalizando 15 LPs até 1983. Participaram do filme *Chumbo quente*, em 1978. Em 1985, a dupla foi desfeita, mas voltaram quatro anos depois. Ainda continua realizando espetáculos e gravando discos com sucesso. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p.85-86)

Imagem 9: Léo Canhoto e Robertinho



Capa do LP de Léo Canhoto e Robertinho, “satirizando” os maiores sucessos de bang-bang italianos dos anos de 1970. Disponível <http://www.vitrola.com.br/leo-canhoto-robertinho-o-melhor-do-bang-bang-os-maiores-sucessos.html>. Acesso em fevereiro de 2018.

Os músicos criaram uma imagem bem ampla de si mesmos, apostando no cowboy americano, como figuração predominante, além de representar o jovem que estava inserido no meio urbano-industrial. Comercialmente, a representação escolhida pela dupla deu muito certo e suas apresentações musicais constituíam peças teatrais, com indumentárias ao estilo cowboy americano e temáticas que faziam referência aos filmes de bang-bang italianos.

Passam, assim, a representar o lado moderno da música sertaneja, utilizando a guitarra, a bateria e outros instrumentos, ampliando o cancionário que se reservava somente ao acompanhamento da viola e da sanfona. Entretanto, mesmo com essas inovações, a música sertaneja brasileira não se transforma estrutural e esteticamente, o que se vislumbra é a introdução de novos ritmos ao gênero, mantendo a sua essência inalterada, a melodia.

É preciso enfatizar que as alterações na indústria cultural e da localização do público, que agora é representado pelo meio urbano-industrial e do interior, são essenciais para perceber as etapas e os processos pelos quais passou e, ainda passa, a música sertaneja brasileira de raiz. Com o desenvolvimento das cidades, os habitantes do campo foram obrigados a acompanhar o crescimento demográfico e a conviver nesse novo espaço. E, como

foi mencionado, mesmo com essas alterações, os versos e canções sertanejas marcam presença nesse meio citadino, sempre como resgate do que antes era o campo, a representação do interior.

A partir da década de 1980, o gênero sertanejo modernizado (NEPOMUCENO, 1999) tem seus grandes ícones – Chitãozinho e Xororó³⁵ – que venderam mais de um milhão de cópias com a canção *Fio de cabelo*, uma guarânia composta por Darcy Rossi³⁶ e Marciano³⁷. Em sequência, muitas outras duplas surgiram em um cenário de progresso e desenvolvimento econômico, como João Paulo e Daniel, Leandro e Leonardo, Chrystian e Ralf, Gian e

³⁵ Dupla sertaneja formada pelos irmãos José de Lima Sobrinho, o Chitãozinho (Astorga-PR, 1954) e Durval de Lima, o Xororó (Astorga-PR, 1957). “Em 1967, durante um programa da Rádio Clube de Santo André-SP, José e Durval cantaram uma música de autoria de seu pai, *Tocando a boiada*. Obtiveram sucesso e foram incentivados a participar do programa de calouros de Sílvio Santos, em que conquistaram o público. [...] em 1969, participaram do programa Cidade Sertaneja, de Geraldo Meireles, na TV Bandeirantes, de São Paulo, passando a atuar também em festinhas, shows e circos. Mais tarde, na TV Tupi, apresentaram-se no programa *Canta viola* de Geraldo Meireles, interpretando a toada *Chitãozinho e Xororó*, que adotaram como nome artístico, já estampado na capa do primeiro disco da dupla, *Galopeira*, gravado em 1970. [...] em 1971, participou do filme *No rancho fundo*, cantando *Desafio dos irmãos* (Capitão Furtado). [...] Obtendo grande êxito, a dupla lançou no mesmo ano outro LP, com sucessos como *Amor não é Brinquedo* (Nonô Basílio), *Rainha do Paraná* (Nísio) e *Rosa Malvada* (Fronzeira). [...] Popularmente consagrada, em 1973, a dupla foi contratada com exclusividade pela Beverly. [...] Em 1976 lançou mais um LP, destacando-se as faixas *Caboclo de fato* (Jeca Mineiro e Cambuquira), *Doce amada* (Praense e Prado Júnior) e *Uma casa de caboclo* (Nonô Basílio). A partir daí, vieram inúmeros sucessos, como: *60 dias apaixonado* (1979), *Amada Amante* (1981), *Somos apaixonados* (1982) entre outros”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 43-44)

³⁶ “Foi um dos responsáveis por alguns dos maiores sucessos da dupla Chitãozinho e Xororó. Em 1979, Chitãozinho e Xororó gravaram dele e Marciano a polca “Tudo está desarrumado”, a rancheira “Nosso filho com quem vai ficar” e o rasqueado “Pensando em voltar”, dele, Xororó e Bekeké, “Amor perigoso”, com Waldemar de Freitas Assunção, a polca “Noites do passado” e com Constantino Mendes o chamamé “60 dias apaixonado”, em disco do mesmo nome. Em 1981 a mesma dupla gravou o rasqueado “Pais e filhos”, o huapango “Não consigo repartir você” e a canção rancheira “Amor a 3”, todas com Marciano, e a polca “Vida e saudade”, com Chitãozinho. Em 1982, gravaram, de Rossi e Chitãozinho, “Somos apaixonados”, que deu nome ao disco da dupla naquele ano e “Eu quero é amor”. No mesmo ano gravaram de sua parceria com Marciano a guarânia “Fio de cabelo”, que se tornou um dos maiores sucessos da música sertaneja em todos os tempos, com vendagem de mais de 2 milhões de cópias, abrindo o caminho para a nova onda sertaneja que tomou conta da música brasileira na década de 1980. [...] A composição “Fio de cabelo”, em parceria com Marciano, desde os anos 1980, é uma das músicas mais regravadas do estilo sertanejo, e tornou-se uma referência do segmento a partir dos anos 2000. Entre mais de 40 nomes que já gravaram a música, estão Bruno & Marrone, Fábio Júnior, Chitãozinho e Xororó, Tinoco & Zé Paulo, Ivan Villela, Zezé di Camargo & Luciano e Leonardo”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/darcy-rossi>. Acesso em abril de 2018).

³⁷ “Começou cantando ainda criança, com o pai, em festas religiosas. Na adolescência, apresentou-se em programas de rádio e televisão de sua região. Aos 16 anos, conheceu João Mineiro em São Paulo. Com ele, formou a dupla João Mineiro & Marciano e fez grande sucesso entre os anos 1970 e 1990, com músicas como “Ainda ontem chorei de saudade”, “Seu amor ainda é tudo”, “Aline”, “Se eu não puder te esquecer”, entre outras, muitas delas composições suas. A dupla vendeu cerca de 10 milhões de discos, tendo 10 conquistado o disco de ouro, 5 conquistado o disco de platina, e 2 o de platina duplo [...]. Durante a carreira, por ele próprio e por outros artistas sertanejos, teve cerca de 150 composições suas gravadas, entre elas sucessos nacionais como “Crises de amor”, “No mesmo lugar”, “Esta noite como lembrança”, “Paredes azuis” e “A bailarina”. [...] Em 1983, sua parceria com Darcy Rossi, “Fio de cabelo”, foi gravada pela dupla Chitãozinho & Xororó, e tornou-se um marco ao ser uma das primeiras músicas sertanejas a fazer sucesso no Brasil todo [...]”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/marciano/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

Giovani, Rick e Renner, Bruno e Marrone, Rio Negro e Solimões, Zezé di Camargo e Luciano entre outros, encontrando terreno profícuo para o estilo musical em festas de rodeio, agropecuárias e megaespectáculos. É uma época marcada pelo multiculturalismo, reflexo da indústria cultural massificada, voltada para o acúmulo de capital e vendagem.

Imagem 10: Chitãozinho e Xororó



Chitãozinho e Xororó na capa do LP, *Somos Apaixonados*, de 1982. Disponível em <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/45223/>. Acesso em abril de 2018.

Já nos anos de 1990, especificamente nas universidades, nasce um movimento de resgate da base da música sertaneja brasileira de raiz. Preocupados com a arte musical da “roça”, os novos caipiras, como se identificaram, voltam a promover o gênero em questão a partir da inserção da viola e da reinterpretação de antigas modas. Segundo Nepomuceno (1999, p. 140), “sedimentada na indústria do disco, como gênero sertanejo, a ‘música caipira’ ou ‘música rural’ como preferia Cornélio Pires, só voltaria a ser usada, [...] pelos violeiros da geração de 90”.

Os estudantes, neocaipiras, conferiram um prestígio acadêmico-erudito à música caipira e a tornaram produto de consumo de uma elite intelectual. Foram os principais representantes desse momento violeiros, como: Brás da viola, Ivan Vilela, Miltinho Ediberto,

Almir Sater³⁸, Renato Teixeira e muitos outros. Regressavam “aqueles lavradores, boiadeiros e poetas de luas e rios, voltavam à cena, rejuvenescidos” (NEPOMUCENO, 1999, p. 179).

Imagem 11: Almir Sater



Almir Sater, um dos neocaipiras. Capa do disco *O violleiro canta*. Disponível em <https://busca.saraiva.com.br/q/cd+almir+sater>. Acesso em abril de 2018.

Nesse processo de modernização, em que as estruturas são (re)analisadas, tem-se uma visão deslocada do que é o pertencer e, conseqüentemente, é preciso perceber as novas

³⁸ “Cantor. Compositor. Violeiro. Desde os cinco anos de idade costumava ouvir pelo rádio as modas de viola cantadas por Tião Carreiro e Pardinho, Tonico e Tinoco e Délio e Delinha, ficando fascinado com o ponteio das violas. Cresceu numa família musical, onde seu avô, que era árabe, tocava instrumentos típicos em reuniões de família. Quando criança estudou piano e sanfona. Começou a estudar banjo, que depois trocou por um violão folk. Aos 20 anos mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de estudar Direito. Seguiu tocando violão. Certo dia, numa Feira Nordestina no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, topou com dois violeiros mineiros tocando na praça. Decidiu voltar para Mato Grosso, disposto a tocar viola. Aprendeu a tocar sozinho, ouvindo discos de violeiros, especialmente Tião Carreiro, a quem viu tocar e que se tornou seu mestre. A habilidade de Carreiro era tamanha, que Almir chegou a pensar que não conseguiria ser um violeiro. Trancou a matrícula na Faculdade Cândido Mendes e voltou para Mato Grosso. Em 1980, teve sua primeira composição gravada, “Sonhos guaranis”, por Sérgio Reis. Gravou o primeiro disco em 1981, pela Continental. Começou a chamar atenção nacionalmente, quando teve sua composição “Luzero” escolhida para ser o tema de abertura do programa “Globo Rural”, da TV Globo. Em 1982, começou a compor com um de seus mais constantes parceiros, Renato Teixeira, co-autor de “Peão”, cuja composição foi incluída na trilha sonora da novela “Fera Radical”. Com Renato Teixeira compôs, entre outras, “Rasta do adeus”, “Trem de lata”, “Boiada” e “Um violeiro toca” [...]” (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/almir-sater/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

identidades que surgem quanto ao aspecto cultural, em especial, a questão da identidade, do que se é nessa nova organização, também será um questionamento do cancioneiro sertanejo, representado pelo caipira, pelo homem do interior. Segundo Stuart Hall (1992, p. 10), “a identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”.

As transformações revelam que, na modernidade, em função dos deslocamentos espaciais, as estruturas culturais também são modificadas e a música caipira está nesse patamar em que está enraizada em seus representantes, oriundos do campo e do interior, e que, ao mesmo tempo, sentem-se deslocados, pois não contam mais com uma “ancoragem estável no mundo social” (HALL, 1992, p. 7), já que o indivíduo moderno não pode mais ser visto como um sujeito unificado, mas fragmentado e composto por novas identidades. Tudo isso repercute na esfera da cultura, em que se verifica a reelaboração de técnicas, práticas e conceitos quanto ao gênero musical aqui estudado.

Dessa maneira, as novas necessidades no que tange à música sertaneja brasileira de raiz tem importância na configuração do próprio caipira, pois apresenta problemáticas, não só de identificação, como também de restrição, ampliação e redefinição do que é o homem sertanejo, sua cultura e identidade. Ao se considerar a posição e o papel dos indivíduos e as relações que estabelecem, o ser caipira passou por proeminentes mudanças quanto a sua formação, principalmente, por conta da incorporação da economia capitalista e uma reordenação social em seu *modus vivendi*.

O caipira é compelido a engajar-se no colonato, como assalariado rural, ou refugiar-se na condição de parceiro, transferindo-se para as áreas mais remotas ou para terras cujos proprietários não têm recursos para explorar os novos cultivos. (RIBEIRO, 1995, p. 387)

Verifica-se, nessas circunstâncias, que o caipira está exposto a uma restrição mercadológica: ou ele opta pelo trabalho rural assalariado ou procura terras mais distantes e, conseqüentemente, mais atrasadas para se manter, precariamente autônomo, como meeiro³⁹. Antonio Candido (2010), no livro *Os parceiros do Rio Bonito* – estudo sobre o caipira

³⁹ Segundo definição apresentada no site JusBrasil, *meieiro* é 1) Aquele que tem a metade de determinada coisa ou de certos bens: cada um dos cônjuges, relativamente ao patrimônio comum do casal. 2) Indivíduo que cultiva o terreno alheio e divide igualmente, com o dono deste, os frutos produzidos. (JUSBRASIL. Disponível em <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/295212/meieiro>. Acesso em março de 2018). Sendo a segunda concepção, a utilizada aqui. Entendendo-o como o trabalhador rural que não tem a terra, mas que nela produz para sobreviver e tudo que é gerado ali é repartido com o proprietário.

paulista e a transformação dos seus meios de vida, aborda essa questão relatando que por conta da fixação generalizada ao fim dos ciclos das Bandeiras, a partir do século XVIII, criaram-se formas de sociabilidade e de subsistência entre locais variados, como São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso, em que a cultura caipira apoiava-se em soluções mínimas, baseadas na manutenção da vida dos indivíduos e na coesão dos bairros⁴⁰.

Nessa estruturação, segundo o teórico, tem-se três componentes distintos: os sitiantes que mantêm a estabilidade no ajustamento social, sobrepondo-se aos agregados, aqueles sem estabilidade e que constituem a vasta camada inferior de cultivadores, sobressaindo-se o fazendeiro, senhor das terras.

O caipira típico foi o que formou essa vasta camada inferior de cultivadores fechados em sua vida cultural, embora muitas vezes à mercê dos bruscos deslocamentos devido à posse irregular da terra, e dependendo do bel-prazer dos latifundiários para prosseguir na sua faina. (CANDIDO, 2010, p. 95)

Dessa maneira, a mobilidade assistida ainda hoje é reflexo do abandono dos gêneros tradicionais de subsistência do caipira, que é levado ao trabalho em zonas de agricultura latifundiária, incorporando-se ao proletariado urbano. As dificuldades apareceram e são agravadas, pois não conseguem manter a vida campesina, reforçando a diáspora do interior do país para os grandes centros no século XX, em que os saídos da zona rural arriscam tudo para tentar uma vida melhor.

Percebe-se nesse processo de êxodo do campo para a cidade que a ruptura e a adaptação a novos costumes ante àqueles arraigados afetam diretamente a cultura e a identidade caipiras. Entenda-se a quebra como uma das características marcantes da modernidade e, para tanto, é preciso resgatar o conceito de cultura e identidade para, então, reafirmar que a música caipira é parte da formação identitária do homem sertanejo.

Faz-se aqui um caminho inverso, em que primeiro é apresentada a constituição histórico-musical do caipira, afirmando sua assimilação em uma sociedade do novo e da indústria cultural, visando apagar as fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa. Discutir sobre cultura não é uma tarefa fácil, já que lançar olhares para o outro é um exercício de não julgamento e pré-conceito e, ao se projetar a cultura caipira, nota-se que existem

⁴⁰ De acordo com Antonio Candido (2010, p. 76), os bairros constituem grupos rurais de vizinhança, sendo uma “estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas”.

situações ou fatos em que ela é colocada como inferior, a partir de posicionamentos arraigados socialmente.

José Luiz dos Santos (1983) afirma que há duas maneiras de se nomear *cultura*. A primeira refere-se a todos aspectos de uma realidade social e a segunda está associada ao conhecimento, ideias e crenças de um povo. Diante dessa classificação, o termo *cultura* indica realidades sociais bem marcadas e distintas e, conseqüentemente, plurais. De acordo com Alfredo Bosi (1992, p. 25), “não existe uma cultura homogênea, [...]. Ao contrário: a admissão do seu caráter plural é um passo decisivo para compreendê-la como um ‘efeito de sentido’, resultado de um processo de múltiplas interações e oposições no tempo e no espaço”.

Na contemporaneidade, o conceito sociológico geral de cultura, nas suas diferentes concepções, é a de exprimir uma especificidade da atividade humana associado entre o que é vital e biológico, noção essa que começa a ser difundida com os humanistas, predominando nos séculos XVII e XVIII. Consideram a cultura “como o natural, isto é, tudo o que o homem, como resultado da sua atividade criadora, acrescenta à natureza propriamente dita”. (MARCARIAN, 1980, p. 94-95). Vista assim, a cultura transfigura-se em uma característica necessária a todos os povos, reafirmando o caráter universal, o que permite uni-la ao social.

Mas essa denominação não é tão simples assim. Entre os teóricos da sociologia e antropologia modernas, o termo é bem complexo e, muitas vezes, contraditório em si. Para direcionar, utilizar-se-á a concepção de Stuart Hall (2016), em que cultura apresenta-se como “significados compartilhados”, tendo a linguagem como o elemento fundamental para o intercâmbio dos sentidos e para a própria cultura, pois constitui a base para os valores e significados culturais. Ela é essencial para a questão da representação⁴¹ por significar e representar para outros indivíduos o que se tem como conceitos, ideias e sentimentos. Assim, o sentido é produzido e circulado através desse sistema representacional.

O teórico referenciado também considera a conceituação de cultura como uma das mais complexas das ciências humanas e sociais. Nas concepções tradicionais, o termo cultura é considerado como tudo aquilo que integra o que foi dito e pensado em uma sociedade e que pertence a um mesmo cenário de referência tomado mais modernamente. “Nos últimos anos, [...] a palavra ‘cultura’ passou a ser utilizada para se referir a tudo que seja característico sobre

⁴¹ De acordo com o Stuart Hall (2016, p. 31), a representação “conecta o sentido e a linguagem à cultura. [...] ‘Representação significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo ou representá-lo a outras pessoas’. [...] Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar *envolve* o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos”.

o ‘modo de vida’ de um povo, de uma comunidade, de uma nação ou de um grupo social”. (HALL, 2016, p. 19)

Por outro lado, o conceito é utilizado para explicar o que é representativo ao “modo de vida” de um povo, comunidade, nação ou grupo social, além de expor os “valores compartilhados” do grupo ou da sociedade. Daí a importância que a expressão “sentido” recebe para definir o que é cultura, sobretudo, na vertente dos estudos culturais, que a considera um conjunto de práticas, e não somente de coisas, uma vez em que há produção e compartilhamento de sentidos. No dar significado às coisas, os indivíduos criam uma gama de interpretações frente a diferentes temas, que são representados e interpretados.

Dessa forma, a cultura compreende sentimentos, emoções, noção de pertencimento, além de conceitos e ideias. Observa-se que os significados culturais organizam e regulam as práticas sociais, os sentidos são estabelecidos a partir da representação que é dada sobre as coisas e são eles que permitem desenvolver a noção de identidade por serem elaborados em diferentes áreas e perpassados por vários processos ou práticas – o circuito cultural.

A cultura, podemos dizer, está envolvida em todas essas práticas que não são geneticamente programadas em nós (diferentemente do movimento involuntário do joelho ao ser estimulado por um martelo), mas que carregam sentido e valores para nós, que precisam ser *significativamente interpretadas* por outros, ou que *dependem do sentido* para seu efetivo funcionamento. A cultura, desse modo, permeia toda a sociedade. Ela é o que diferencia o elemento “humano” na vida social daquilo que é biologicamente direcionado. Nesse sentido, o estudo da cultura ressalta o papel fundamental do domínio *simbólico* no centro da vida em sociedade. (HALL, 2016, p. 21)

Nota-se que o sentido é o que direciona os diferentes momentos e práticas culturais e é por meio dele que se expressam os objetos na relação do circuito cultural apontada por Hall (2016). Por isso, é constantemente elaborado e compartilhado em cada interação pessoal e/ou social e um dos meios privilegiados para tal realização é a linguagem, pois por ela operam os sistemas de representação. Portanto, a cultura, a partir do sentido e da representação, é um processo fundamental para a configuração dos sujeitos sociais e acontecimentos históricos, é pertencer ao mesmo universo conceitual e linguístico.

Assim, ao dar ênfase à cultura caipira tenta-se recuperar o sentido e a representação do sujeito em um meio social. Porém, surge outra problemática que são a produção e a veiculação de discursos e imagens negativas, partindo de uma visão cultural e de uma manipulação simbólica de diferentes agentes sociais do que é o indivíduo caipira/sertanejo/caboclo entre outros.

Nesse aspecto, recorre-se às proposições de Chartier (1990, p. 17) a respeito das percepções do social como “discursos que produzem estratégias e práticas sociais, que [...] tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar as suas escolhas ou condutas”. Sob essa perspectiva de representação de discurso social que se legitima a partir de outro, pode-se apontar a concepção de cultura também dividida entre o que é tido como erudito/culto e popular.

Ao fazer alusão ao que é cultura popular, logo se evoca e confronta o que é cultura do grupo dominante. Para Denys Cuche (1999), a denominação de cultura popular é ambígua semanticamente pela própria carga polissêmica que os vocábulos carregam. Do ponto de vista das ciências sociais, as culturas populares apresentam-se como culturas marginais, já que constituiriam cópias de má qualidade da cultura tida como legítima da qual se distingue por um processo de empobrecimento.

Em conformidade com Stuart Hall (2003), as culturas populares representam o terreno das transformações que têm oscilado dialeticamente entre dois pontos – o da contenção e o da resistência –, refutando sua associação ao que é apenas algo consumido, apreciado e produzido pelas massas, pelo povo. Para o teórico, “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e dominação culturais”. (HALL, 2003, p. 254)

A cultura popular não deve ser considerada como aquela que pode existir isoladamente, fora do circuito de poder e das relações de força culturais, já que é organizada em torno do que é representação popular versus o bloco dominante. Ela é, segundo Cuche (1999, p. 150), um conjunto de “maneiras de viver com esta dominação, ou, mais ainda como um modo de resistência sistemática à dominação”. Enquanto cultura ou tradição dos considerados incultos, iletrados e da não-elite está aberta à participação de todos, inclusive, funciona para a elite como lazer, já que a cultura formal é considerada séria.

Se continuarmos a usar os termos “cultura erudita” e “cultura popular” [...], pode-se afirmar com segurança que existia um tráfego de mão dupla entre elas. Como disse Redfield, “a grande tradição e a pequena tradição por muito tempo se afetaram mutuamente e continuam a fazê-lo. (BURKE, 2010, p. 85)

Portanto, pensar a cultura popular é analisá-la, ao mesmo tempo, como cultura de aceitação e de negação. Considerar a cultura caipira é inclui-la nessa mesma prática interpretativa, em que permanecem lógicas opostas em jogo. Da mesma forma, é preciso

identificar o sujeito dessa cultura e refletir sobre o processo de construção identitária do mesmo.

Como noção de identidade, na pós-modernidade, o que antes era considerada a estabilidade do mundo social a partir da concepção do sujeito unificado, agora se tem a fragmentação e a crise, já que novas identidades estão surgindo e compondo o indivíduo moderno, ele acaba deslocando as estruturas e os processos centrais sociais, abalando as referências que antes o sustentava.

Stuart Hall (1992), em seu livro *A identidade cultural da pós-modernidade*, aponta que há uma crise da identidade em razão de uma modernidade tardia e que a própria denominação é complexa, uma vez que as transformações nas sociedades modernas ao final do século XX começam a fragmentar as paisagens culturais, abalando a ideia que se tem de sujeitos integrados, dando a sensação de deslocamento e descentração. Assim, tanto na perspectiva social quanto cultural, cria-se uma mudança nas identidades pessoais. “A identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que supõe fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza”. (MERCER, 1990, p. 43)

É na crise da identidade que o sujeito percebe-se fragmentado e composto não de uma única identidade, mas de várias, pois na modernidade, não se tem uma concepção fixa, essencial e permanente do ser, o próprio processo de identificação torna-se variável e provisório. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor do ‘eu’ coerente”. (HALL, 1992, p. 13). O deslizamento do sujeito em múltiplos sistemas de significação e representação cultural faz com que as identidades sejam também cambiantes e descontínuas.

Verifica-se, portanto, na perspectiva dos estudos culturais, que a identidade é relacional e marcada pela diferença, assumindo dimensões simbólica, social e psíquica, uma vez que pela fragmentação do presente, há o retorno a um passado perdido, que é reconstruído pelo imaginado. Nesse deslocamento, passado/presente, não existe um núcleo ou um centro determinado que produza identidades fixas, pelo contrário, o sujeito é exposto a uma pluralidade de centros. O deslocar-se social e cultural permite a emersão de novas identidades em muitos e diferentes lugares/tempos pela expressão de novos sujeitos, não há rigidez espaciotemporal.

A complexidade da vida moderna exige que o sujeito assuma diferentes identidades. Kathryn Woodward (2000, p. 30) afirma que a construção de identidades depende da atuação dos sujeitos em determinados contextos, já que “diferentes contextos sociais fazem com que nos envolvamos em diferentes significados sociais”. Assim, não é fácil associar as diferentes

identidades, já que muitas estão em conflito, por serem consideradas estranhas e desviantes. Tensões são criadas quando se consideram, por exemplo, questões de sexualidade, de gênero, de raça, porque implicam em expectativas e normas sociais que são produzidas por meio de sistemas de representação dominantes.

Toda prática social é simbolicamente marcada. As identidades são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições. Uma ilustração disso é o surgimento dos chamados “novos movimentos sociais”, os quais têm se centrado em lutas em torno da identidade. (WOODWARD, 2000, p. 33)

As identidades, portanto, estão em crise, porque o sujeito não consegue mais estabelecer relações de pertencimento a determinado grupo, suas relações estão em constante questionamento e as estruturas tradicionais não conseguem mais abarcar e fixá-las como antes. Logo, será por meio de sistemas simbólicos, que o processo de construção das diferentes identidades será marcado, ressaltando que essas marcas são feitas pela diferença⁴². “A diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições”. (WOODWARD, 2000, p. 41).

A noção de identidade e a marcação da diferença implicam operações de inclusão e exclusão. Ao afirmá-las, faz-se distinção entre o que fica dentro e o que fica fora, entre o que é o nós e o eles, o eu e o outro. As identidades são construídas nas formações e práticas discursivas em locais e instituições específicas. A constituição do caipira, como sujeito produzido no e pelo discurso, evidenciado, especialmente, nas letras da música sertaneja brasileira de raiz, aponta-o como um ser em transformação no cenário político-social de uma existência marcada por um espaço sociocultural rural e seus deslocamentos.

⁴² O vocábulo *diferença* é apresentado seguindo a proposta de “différance” de Derrida. Jacques Derrida, que elaborou o conceito de *différance*, um neologismo que criou a partir da palavra francesa *différence*, para significar diferença, adiamento, atraso, construído a partir do pensamento saussuriano de que na língua só há diferenças. Para ele, um signo sempre remete a outro signo. De acordo com Rosemary Arrojo (1992, p. 59-60), “não há nesse jogo arbitrário de diferenças nenhum significado que pudesse estar presente em si e referir-se apenas a si próprio e, por isso mesmo, ocupar um lugar privilegiado fora das regras do jogo. A esse jogo, a esse adiamento infinito em que cada signo transfere sempre para outro o rastro da origem perseguida, Derrida tem chamado de “différance”, um neologismo que explora o duplo sentido do verbo Francês “différer”. Como o português “diferir”, “différer” pode significar tanto adiar, procrastinar, “retardar” como “divergir”, “discordar”, “ser diferente”. Em francês, como em português nenhum substantivo se formou a partir desse verbo em seu sentido de “adiar”. “Différance” aglutina, assim, tanto a diferença quanto o adiamento, referindo-se a uma diferença ao mesmo tempo temporal e espacial. Como a diferença entre “difference” e “différance” não é ouvida, ou seja, é apenas perceptível na escrita, o “a” de “différance” marca precisamente, como pretende Derrida, “a diferença da escritura dentro e antes da própria fala” (...), subvertendo a distinção tradicionalmente estabelecida entre fala e a escritura e a própria tradição que sempre atribui à primeira a prioridade e a maior proximidade da “verdade”. Em resumo, o signo é representado pelo diferimento ou adiamento e pela diferença.

A identidade do caipira reforça a pluralidade e a heterogeneidade de um sujeito que é fragmentado e inscrito em diferentes discursos, perpassando o âmbito rural ao urbano. Segundo Hall (1992), as alterações sociais modificam as identidades pessoais, fazendo com que a referência de lugar destitua-se. O sujeito, cujo foco dessa análise é o caipira, fragmenta-se ao ter que se inscrever em outro espaço; deslocado e descentrado, sua identidade entra em crise.

Pode-se dizer que o caipira está inscrito em um *entrelugar*⁴³, um local de alteridade de diferentes lugares, em que a cidade representa o seu lugar de inserção física e não social. O âmbito urbano é o local da contradição, da diferença, da instabilidade. Esses elementos acabam por constituir o que falta e para preenchê-la. Ilusoriamente, o sujeito busca restabelecer o seu grupo sociocultural e uma dessas tentativas é encontrada nas canções caipiras, seja nas composições, ao ouvi-las nas rádios ou assisti-las nos programas televisivos. Como exemplo, pode-se citar a música *Franquinho na panela*, composta por Moacyr dos Santos e Paraíso, interpretada por diferentes duplas, a primeira a gravar foi Craveiro e Cravinho⁴⁴, em 1999, depois foram Lourenço e Lourival, Tião Carreiro e Pardinho, Cezar e Paulinho, Guilherme e Santiago entre outros.

⁴³ A acepção do termo *entrelugar* é utilizada para indicar, principalmente, a situação de deslocamento a qual o caipira foi e/ou é obrigado a fazer durante seu processo de construção sociocultural. Como já foi apresentado, a partir da modernização no campo e com o êxodo rural, o indivíduo vê-se inserido em lugares diferentes ao que estava fixado. Esta mobilidade faz com que o próprio conceito de identidade não seja fixo, como é abordado pelos Estudos Culturais, a identidade caipira é plural e fragmentada como a própria definição de identidade na modernidade.

Apropriando das palavras de Alves Júnior (2011, p. 75), “o entrelugar é um conceito que não recebe uma definição/explicação específica, mas é tomado com um não-lugar decorrente da desidentificação do sujeito com situações diversas, de crises e conflitos, e/ou de sua destituição sócio-histórica no espaço sócio-discursivo. Logo, o entrelugar implica a não inserção do sujeito em um lugar específico, coloca diferentes lugares em evidência, mas o sujeito não está propriamente em nem um deles. No entrelugar, o sujeito pode aparecer deslocado de uma identidade com a qual acredita se identificar, mesmo que ela não seja fixa, para uma com a qual não se identifica; nele, crises e conflitos são desencadeados pela desidentificação e/ou não integração do sujeito ao seu novo lugar de sujeito, configurando uma não-participação nas diferentes relações de poder/saber do cotidiano que o envolve”.

⁴⁴ “Dupla sertaneja formada pelos irmãos Sebastião Franco, o Craveiro, e João Franco, o Cravinho. Ainda crianças, cantavam com os pais em festas nas fazendas da região de Perdeneiras. Por volta de 1948, formaram uma dupla, e em 1958, já morando em Piracicaba-SP, ingressaram na Rádio Difusora, na qual permaneceram até 1976. Contratados pela gravadora Chantecler em 1962, realizaram nesse mesmo ano sua primeira gravação, um disco em 78 rpm com *Mata deserta* (Craveiro e Cravinho) e *Ponta de Faca* (Nhô Serra e Craveiro). Entre seus LPs destacam-se: *Rei da Festa*, 1967, [...] *Venci o perigo no gatilho*, 1970, [...] *Mais uma noite que durmo só*, 1977, [...] *Gente que ouve a gente*, 1978 [...]”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 48-49)

Franguinho na panela

No recanto onde moro há uma linda passarela
O carijó⁴⁵ canta cedo, bem pertinho da janela
Eu levanto quando bate o sininho da capela
E lá vou eu, pro roçado⁴⁶... Tenho Deus de sentinela⁴⁷...
Tem dia que meu almoço... é um pão com mortadela...
Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
Tem franguinho na panela...

Eu tenho um burrinho preto, bão de arado e bão de sela...
Pro leitinho da criança, a vaquinha Cinderela...
Galinha lá no terreiro e um papagaio tagarela...
Eu ando de qualquer jeito... De butina⁴⁸ ou de chinela⁴⁹...
Na roça se a fome aperta... vou apertando a fivela...
Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
Tem franguinho na panela...

Quando eu fico sem serviço a tristeza me atropela...
Eu pego um bico pra fora, deixo cedo a currutela⁵⁰
Eu levo meu viradinho, é um fundinho de tigela...
É só farinha com ovo mas da gema bem amarela...
É esse o meu almoço... Que desce seco na guela...
Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
Tem franguinho na panela...

Minha mulher é um doce, diz que eu sou o doce dela...
Ela faz tudo pra mim, tudo que eu faço é pra ela...
Não vestimos lã nem linho, é no algodão e na flanela...
É assim a nossa vida... Que levamos na cautela...
Se eu morrer, Deus dá um jeito... Pois a vida é muito bela!
Não vai faltar no Ranchinho, pra mulher e pros filhinhos...
Um franguinho na panela!

Há uma pluralidade no sujeito discursivo, cuja representação da identidade é heterogênea, marcada pela transformação e deslocamento. Observa-se pela letra apresentada

⁴⁵ Galo ou galinha de penas salpicadas de preto e branco; pedrês. (HOUAISS, 2008, p. 137)

⁴⁶ 1. Que está livre do mato por efeito da queima. 2. Terreno desembaraçado do mato e próprio para o cultivo. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/ro%C3%A7ado>. Acesso em abril de 2018).

⁴⁷ Pessoa que está de vigia, guarda. (HOUAISS, 2008, p. 682)

⁴⁸ Variação da palavra botina – bota de cano baixo, calçado comum aos trabalhadores rurais. (HOUAISS, 2008, p. 109)

⁴⁹ Sapato caseiro sem salto nem tacão. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/chinela>. Acesso em abril de 2018).

⁵⁰ Pequeno arraial formado por garimpeiros na entrada das terras virgens onde vão à procura de diamante; cidadezinha; vila. (Disponível em <https://jornalcorrutela.wordpress.com/2012/02/28/a-corrutela-definicao/>. Acesso em abril de 2018).

que há dois lugares de referência ao caipira – “recanto” onde mora e o “ranchinho” – “No recanto onde moro há uma linda passarela” e lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos/ Tem franguinho na panela”. Esses locais reforçam a separação da família. Ele para trabalhar tem que se separar da mulher e dos filhos, que se encontram no “meu ranchinho” e ele vai para o roçado garantir o sustento familiar.

Mesmo estando distante do seu lugar de identificação, não deixa de considerar o novo espaço com satisfação, pois é a partir dali que ele garante a continuidade da família. Em “há uma linda passarela/ O carijó canta cedo, bem pertinho da janela/ Eu levanto quando bate o sininho da capela/ E lá vou eu, pro roçado... Tenho Deus de sentinela...”, nota-se a transposição de um lugar para outro e a passarela é a responsável pela ligação, é o elemento simbólico que dá o ânimo ao sujeito para levantar cedo e ir para o roçado; além disso, há a confiança em um ser maior que o protege e o guarda.

Vê-se que o trabalho é árduo, não há tempo e dinheiro sequer para uma alimentação balanceada, “Tem dia que meu almoço... é um pão com mortadela...”, mas o que ele leva em conta é garantir a estabilidade da mulher e dos filhos, representada pela comida à mesa – “lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos/ Tem franguinho na panela...”. De acordo com Antonio Candido (2010, p. 55), “para o caipira, a agricultura extensiva, itinerante, foi um recurso para ajustar as necessidades de sobrevivência à falta de técnicas capazes de proporcionar rendimento maior da terra”.

Há a revelação do lugar imaginário de existência de uma coletividade de sujeitos que fazem parte do ser caipira. É o ranchinho e tudo que ele tem ali que garante a sua sobrevivência distante do seu lugar de identificação. Possuidor de pequenas posses, indica ter “um burrinho preto, bão de arado e bão de sela.../ Pro leitinho da criança, a vaquinha Cinderela.../ Galinha lá no terreiro e um papagaio tagarela...”. Segundo Antonio Candido (2010, p. 45), “a sua casa (significativamente chamada *rancho* por ele próprio, como querendo exprimir o seu caráter de pouso) é um abrigo de palha, sobre paredes de pau a pique, ou mesmo varas não barreadas, levemente pousado no solo”, a rusticidade e a simplicidade também se estende ao modo de vestir – “Não vestimos lã nem linho, é no algodão e na flanela...” e apresentar socialmente, sem se preocupar com a aparência física – “Eu ando de qualquer jeito... De butina ou de chinela.../Na roça se a fome aperta... vou apertando a fivela.../ Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos/ Tem franguinho na panela”.

O modo singular de vida do caipira, representado por suas práticas culturais, difere do lugar ocupado pelo outro. Porém, é esse mesmo espaço que passa a compô-lo, em uma espécie de contradição, de esfacelamento daquilo que ele acredita que é seu. Por isso, “quando

eu fico sem serviço a tristeza me atropela.../ Eu pego um bico pra fora, deixo cedo a currutela/ Eu levo meu viradinho, é um fundinho de tigela.../ É só farinha com ovo mas da gema bem amarela.../ É esse o meu almoço... Que desce seco na guela...”

As práticas culturais que assinalam o caipira estão presentes em seu modo de comportar, alimentar, no seu linguajar entre outros elementos. Verifica-se que o trabalho está associado à satisfação, a falta dele é expressa pela tristeza, o descontentamento; a alimentação é escassa, até porque a sua maior preocupação está em prover a família; o uso da linguagem remete ao linguajar do caipira expresso nas junções de palavras, como em “pra”, “pro”, além da troca da vogal “o” por “u” nos vocábulos “butina”, “guela”.

Outro ponto relevante é de que dado o caráter plural, contraditório e inacabado de sua identidade, esse sujeito tenta se afirmar, mesmo não estando na roça, seu lugar de origem, o seu espaço sociocultural rural é o recanto imaginado, enquanto a cidade é o contraste de outras culturas – “É assim a nossa vida... Que levamos na cautela.../ Se eu morrer, Deus dá um jeito... Pois a vida é muito bela!/ Não vai faltar no Ranchinho, pra mulher e pros filhinhos.../ Um franguinho na panela!”

A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada. Daí o fato de encontrarmos nela uma continuidade impressionante, uma sobrevivência das formas essenciais, sob transformações de superfície, que não atingem o cerne senão quando a árvore já foi derrubada – e o caipira deixou de o ser. (CANDIDO, 2010, p. 97).

As palavras de Candido (2010) refletem bem a condição do indivíduo retratado na canção analisada, pois “é assim a nossa vida” e “a vida é muito bela!”. Isto é ser caipira, resistir às condições social e culturalmente impostas por uma perspectiva “otimista”. Seu esfacelamento identitário não o deixa apagar as formas representacionais de si mesmo, e se isso acontece, ele deixa de o ser – o próprio sujeito caipira.

Dessa maneira, os gêneros musicais que compõem a cultura caipira representam a produção histórico-discursiva desse sujeito, apontando como sua identidade é formada e transformada através das relações estabelecidas com outros componentes culturais. Foucault (1984, p. 244) aborda a concepção de *subjetivação*, explicitando que ela permite que o sujeito seja construído em uma exterioridade que situa “diante de si um campo de possibilidade onde diversas condutas, diversas reações e diversos modos de comportamento podem acontecer”.

O sujeito é constituído a partir de práticas discursivas e é pela subjetivação que ele é alcançado. Exemplo a ser citado é a roupa dos cantores de música sertaneja brasileira de raiz, cujos elementos exteriores e historicamente produzidos denunciam o lugar de inscrição sociocultural do sujeito. Nos primeiros momentos do gênero, a escolha pelo chapéu de palha, as camisas em xadrez ou combinadas para a dupla e o acompanhamento indispensável da viola de dez cordas e, a partir dos anos de 1970, a roupa dos cantores volta-se para a estilização estadunidense com o uso de chapéus de cowboy e botas.

Essa caracterização reforça que as identidades estão em movimento e que os indivíduos têm tomado consciência do caráter incerto e transitório a que estão expostos na modernidade. Ser caipira não é apenas vestir-se e se apresentar com um estilo de roupa, por exemplo, é tentar restabelecer seu mundo destituído, o meio rural. Assim, é raro encontrar a presença daquele sujeito tal qual Candido (2010) descreve com chapéu de palha, camisa e calça rasgadas e pés descalços da zona rural nos grandes centros urbanos. As identidades antigas e rígidas não são mais operantes, “a identidade não tem a solidez de uma rocha, não é garantida para toda vida”. (BAUMAN, 2005, p. 17)

Essa fragilidade identitária e sua crise, no entanto, levam o indivíduo, cada vez mais, a buscar afirmar o que ele é. Isso é o que ocorre com o caipira que, deslocado de seu espaço sociocultural, tenta recompor pelos discursos passados, sua memória, construindo no presente uma identidade perdida e/ou negada pelo outro, o que acaba criando estereótipos e estratificando os sujeitos. No caso do caipira e sua música, assim como a identidade é plural e heterogênea, eles constituem-se de uma heterogeneidade de elementos advindos de diferentes contextos, épocas e lugares.

É branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral. (SANT'ANNA, 2000, p. 93)

Essas reflexões são importantes para compreender a construção cultural e identitária do homem do campo, corroborando com afirmações de que ele é um sujeito plural e não acabado, construído por discursos e práticas simbólicas, inserido em um lugar de destituição sociocultural rural, de não-identificação e de negação. É a partir daqui que se apresentará a interação do sertão e do sertanejo, do caipira e sua música no próximo capítulo.

2. INTERFACES ENTRE SERTÃO E SERTANEJO: o caipira e sua música

“Sou só um sertanejo, nessas altas ideias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com toda leitura e suma doutoração.” (ROSA, 1994, p. 12)

“Sertanejos, mire veja: o sertão é uma espera enorme”. (ROSA, 1994, p. 827)

Entender a música sertaneja brasileira de raiz e sua formação no cenário nacional a partir da década de 1920, é tentar compreendê-la pelas concepções de *sertão*, *sertanejo* e do próprio termo *caipira*. Sabe-se que a música caipira ou sertaneja de raiz ou raiz é reflexo da organização e da modernização das cidades e do êxodo rural o que provocou um desejo de recuperar a identidade e a imagem desse ser rural inserido no urbano, dito moderno e industrializado.

Muitos foram os subterfúgios utilizados para construir no consciente nacional que o sertão e o indivíduo nele inserido são negativos e prejudiciais. Por um lado, exaltava-se a cidade e seus habitantes como o lugar do saber, do civilizado; por outro, era inoportuno, porque impedia o progresso e o desenvolvimento da nação. Assim, as referências de música sertaneja brasileira de raiz foram construídas sob esta dupla visão a de que é inculta e atrasada. No entanto, esta, dentro da música popular brasileira, é a que busca resgatar os valores mais ligados à terra, ao homem do campo e as suas tradições. Reflete a ansiedade do sertanejo, sua angústia, alegria, tristeza, pelo contraste entre o rural e o urbano. O caipira é o sujeito que, se vendo na cidade, sonha com o sertão, com sua palhoça, seu carro de boi, as boiadas na internada, enfim deseja que seus hábitos permaneçam e estejam, ainda, voltados para o rural.

Cria-se, dessa maneira, no imaginário coletivo e na construção discursiva desses sertanejos ou caipiras o desejo de que sua identidade não seja deturpada, não se mostre violada pelos novos hábitos urbanos. Para eles, não se deve abandonar suas origens, ou melhor, não se pode esquecer do lugar de origem. Segundo Bauman (2005), algumas identidades são forçadas aos sujeitos sociais, negando-se, muitas vezes, o direito de aceitá-las ou não, o que acaba gerando opressão uma vez que se impõe uma imagem negativa e/ou pejorativa dentro da sociedade. É importante reforçar que essas identidades não só estereotipam como chegam a humilhar e desumanizar o sujeito.

As identidades ganharam livre curso, e agora cabe a cada indivíduo, homem ou mulher, capturá-las em pleno vôo, usando os seus próprios recursos e ferramentas. [...] Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna [...] estar fixo – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativo – é algo cada vez mais malvisto. (BAUMAN, 2005, p. 35)

A identidade do caipira é então construída pela materialidade discursiva de que o morador rural é um ser diferente e, conseqüentemente, surge produção de sentidos pejorativa quanto a ela. É assim que na retomada dos sentidos produzidos das posições ocupadas pelo sujeito que aparecem a memória e o imaginário⁵¹ em torno dos enunciados cambiados de um lugar para outro na descontinuidade histórica. As referências ao caipira agrupam-se e se diferem nos grupos sociais urbanos, constituindo relações de oposição e diferença.

Como o imaginário é um sistema dinâmico, organizador de imagens, que tem a função de mediar a relação do homem com o mundo, com o outro e com ele mesmo (LE GOFF, 1992), o próprio homem caipira faz com que as imagens simbólicas transformem o inconsciente coletivo do grupo em cultura, partindo do conceito de que a cidade é o refúgio, não o lugar escolhido, e enquanto representação no imaginário, qualquer alteração ou mudança provoca um sentimento de ameaça e insegurança que gera uma ambiência de angústia. Há, então, um contraste entre o alegre canto coletivo da gente dos campos e o lamento individual transformado em cantiga pelo angustiado homem das novas cidades.

Em uma sociedade em que a transição do rural para o urbano ainda é recente, como mencionado, o homem do interior, o caipira, e suas tradições representam manifestações vigorosas da cultura e de uma identidade própria. “A identidade pela diferença implica a demarcação de territórios, tomadas de posições pelos sujeitos. [...] Uma identidade como a caipira se constrói por um conjunto sócio-histórico e cultural de elementos que são peculiares” (ALVES JÚNIOR, 2011, p. 23).

Percebe-se que o mundo caipira permanece em nós, preso às memórias e às tradições, principalmente, no Centro-Oeste e Sudeste. Para tanto, é preciso compreender as concepções de sertão, de sertanejo e de caipira, constatando que há um jogo de embates e conflitos em torno dos lugares e sujeitos que lutam por posições privilegiadas de poder, em detrimento de posições estigmatizadas socioculturalmente.

O termo *sertão* está presente na história nacional desde a época do descobrimento e passou a ser associado à visão do colonizador, daquele que se impõe como superior ao outro. De acordo com Teles (*apud* VICENTINI, 1998), a palavra remete a uma hierarquização,

⁵¹ Apesar de pontuados os elementos memória e imaginário, reforça-se que serão posteriormente trabalhados e discutidos no terceiro capítulo.

provém de uma linguagem em que o símbolo dirige para o lugar desconhecido, o lugar incerto. O termo representa a visão de quem fala em referência ao lugar oposto e distante, à região pouco povoada e desconhecida.

Segundo essa concepção, a oposição entre sertão e litoral em terras brasileiras nasce da visão dos exploradores portugueses a partir da demarcação daqueles que estavam no mar para o outro – o sertão – a terra estranha e distante, o lugar inóspito e passível de ser conquistado. O sertão é o imenso Brasil profundo e incógnito, representado cartograficamente por grandes extensões territoriais, combinado com o agente civilizador em busca do lugar desconhecido, que poderia resultar em experiências bem-sucedidas de riquezas.

A categoria sertão está profundamente arraigada na cultura brasileira, seja no senso comum, seja no pensamento social e na literatura ou ainda no imaginário do povo. Ao mesmo tempo referência espacial e mítica, sertão tem se constituído em categoria essencial para se pensar o Brasil-Nação (ALENCAR, 2004, p. 26)

A partir dessa conjuntura, até o século XIX, as regiões do território nacional que não eram tão povoadas e, ainda, desconhecidas, configuravam-se como sertão. No imaginário geográfico, a oposição entre litoral e sertão é algo que precisa ser superada, uma vez que o litoral, lugar do civilizado e do progresso do país, precisa incorporar e atualizar a hinterlândia, a porção inculta, bárbara e selvagem que impede a configuração de unidade nacional, pois há sempre a relação entre o desenvolvido e o atrasado.⁵²

Os novos expedicionários ao atingirem-no [sertão] perceberam essa transição violenta. Discordância absoluta e radical entre as cidades da costa e as malocas de telha do interior, que desequilibra tanto o ritmo do nosso desenvolvimento evolutivo e perturba deploravelmente a unidade nacional. Viam-se em terra estranha. Outros hábitos. Outros quadros. Outra gente. Outra língua mesmo, articulada em gíria original e pinturesca. Invadia-os o sentimento exato de seguirem para uma guerra externa. Sentiam-se fora do Brasil. A separação completa dilatava a distância geográfica; criava a sensação nostálgica de longo afastamento da pátria (CUNHA, 2009, p. 514-515).

⁵² De acordo com Silva Romero (2015, p. 34), “a palavra “bárbaro” define, em termos linguísticos, o espaço reservado a todos aqueles que não vivenciam ou compartilham os mesmos códigos simbólicos. Se um *triunfo* do “bárbaro” contra as forças civilizatórias se impõe, essa vitória não perdura por muito tempo, pois aquele que triunfou “bem depressa é absorvido pela civilização subjugada” (BRAUDEL, 1979, p. 73). Essa absorção se opera pela relação que os chamados “bárbaros” estabelecem com o *outro civilizado*; sua relação com o agente externo, civilizador, por não se configurar exclusivamente pelo medo, permite um contato mais íntimo com a diferença e uma permeabilidade cultural maior e mais flexível, posto que interessa mais conhecer o universo simbólico do *outro* do que rejeitá-lo de antemão. Assim, os chamados *bárbaros* parecem agir, segundo o que chamaríamos hoje, por um princípio de relativismo cultural muito maior do que aqueles que se identificam culturalmente enquanto *civilizados* e que buscam primordialmente estabelecer um domínio hierárquico que valoriza sempre a sua própria soberania”.

Dessa maneira, o conceito que foi sendo construído do sertão é a partir de sua relação com o litoral, por sinal, nada positivo, já que ele configura-se como o lugar estigmatizado, não aceito por suas singularidades peculiares, de gente bárbara e incivilizada que precisa educar-se e se civilizar para assim ser integrada ao progresso. O vocábulo também é utilizado para falar do homem que o ocupa, o sertanejo, com uma riqueza cultural e linguagem próprias. Além disso, o sertão é o espaço destituído de territorialidade e temporalidade,

O sertão surge, conforme Lima (1998), na oposição entre litoral, expressando os contrastes e os limites antagônicos de formas distintas organizacionais. A relação sertão-litoral compõe imagens de grande força simbólica e divide em duas partes o país, e é nessa oposição que a produção intelectual ao longo dos séculos expressa a preocupação em unificar a nação por intermédio da ressignificação do sertão, superando a dicotomia. Nesse sentido, construir um país unificado, significa civilizar o sertão.

O processo de urbanização e modernização do lugar distante e inóspito começa a figurar no cenário nacional, há projetos e propostas que visam superar esse isolamento e estabelecer uma comunicação mais viável e constante. Transitava-se no sertão toda espécie de trabalhadores que carregavam mantimentos e utensílios, de sertanistas que abriam picadas e estabeleciam os novos rumos. No desenvolvimento expansionista do sertão, a ocupação também se deu pela batida das boiadas, as marchas de pouso em pouso, buscando assentamento em lugares de boa pastagem e com água em abundância, o que posteriormente iam transformando-se em locais de permanência.

No pensamento social brasileiro daquele momento da história a resistência do deserto sertanejo desafia e motiva as intenções de construção de uma nação forte e com autoridade interna. Ocupar o vazio e dominar as insurgências do povo do sertão é o intento que deve empenhar todos os envolvidos com o projeto intelectual e político de unificar e homogeneizar a Nação (SOUZA, 1997, p. 156).

Esse movimento de exploração do interior, de conquistar a zona fronteira, que demarcava bem os dois brasis, era uma tentativa de unir o passado e o presente para a construção de um futuro, de um Brasil que se quer e não o que se tem. A fronteira entre o litoral e o sertão e a ideia de que o último precisa ser civilizado e modernizado reforça que a hinterlândia é, realmente, inferior. O sertão começa a ser visto de dentro para fora, surgem os arraiais e vilas, a partir do Movimento das Bandeiras, em fins do século XVII. Com o descobrimento do ouro e a expansão pecuária, marca-se a ocupação definitiva do território por desbravadores vindos de toda parte.

É interessante notar que o sertão toma, em diferentes momentos na história do Brasil, significação de um lugar ambivalente, uma vez que é considerado “romanticamente” como o berço da identidade e, por outro, é o grande problema da nação, reforçado pela noção de atraso e inferioridade, subordinado ao litoral.

A noção de fronteira é produto dessa nova ambivalência de representações sobre o sertão e traduz o movimento de englobamento ideológico e ocupação concreta da nacionalização das periferias sertanejas. Em se tratando do imaginário relativo à fronteira, a descontinuidade que marcava o uso da classificação litoral/sertão está diluída. Simbolizando um processo de desenvolvimento, a criação de zonas de fronteira é percebida como uma oportunidade de dissolução de diferenças, quando se realiza a subordinação do interior/sertão ao modelo civilizatório do litoral. (SOUZA, 1998, p. 59)

Essa demarcação fronteiriça refere-se a áreas distintas e imprecisas que podem ser assinaladas como o interior de São Paulo e da Bahia, toda a parte da Amazônia, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do sertão nordestino, que já traz o estigma do termo na própria denominação. Estes locais são marcados pela baixa densidade populacional, por um clima e uma vegetação diferenciados, sendo, portanto, a fronteira entre os brasis atrasado e civilizado. O sertão é algo plural seja quanto ao espaço geográfico, seja pelo imaginário social. Portanto, ele constitui-se como o território da reprodução de uma ordem social que o colocaria no lugar de prestígio e de desenvolvimento, por isso que, mesmo sendo o território carregado de negatividade, de perigos inerentes já que é desconhecido, também é visto como a terra de enormes riquezas e potencialidades que deveriam ser exploradas. O movimento bandeirante representa bem a realização e o entendimento dessa ambivalência projetado ao sertão.

A penetração pelos sertões e a ampliação das áreas percorridas pelas bandeiras, a princípio, foram de atuar como um movimento de despovoação, desagregando comunidades indígenas, desarticulando missões jesuíticas e destruindo aqueles que eram resistentes à marcha ao Oeste. A preocupação dos bandeirantes é primeiramente estabelecer atividades de exploração lucrativas e comércio, não é a de povoamento, usando da força material e física para tal.

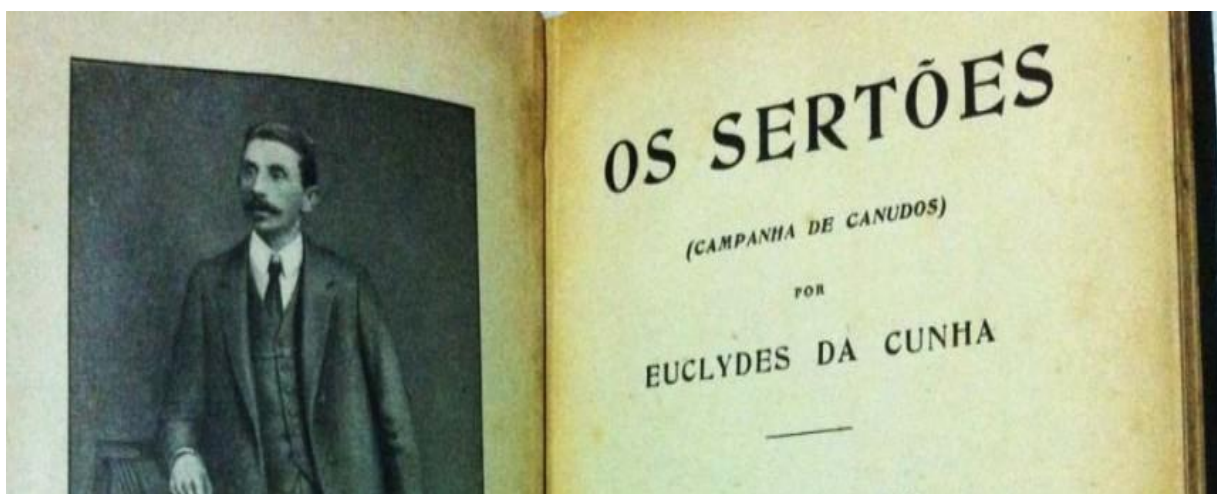
Pode-se notar que assim como o imaginário a respeito do sertão foi constituindo-o como o espaço sem lei, da violência e da desordem, que deveria ser (re)construído e (res)significado a partir da visão do litoral, ou seja, do desenvolvido e modernizado, o habitante do interior também foi formado pela imagem de que não eram e/ou são esclarecidos;

ideologicamente, eram e são tratados de forma mítica, pois conseguem encantar “o mundo com sua cultura, com suas tradições, com seus costumes.” (CARVALHO, 2011, p. 26).

No tocante a essa concepção, assim como o lugar é ambivalente, a determinação daqueles que o ocupam também é dual. Os sertanejos, habitantes desse interior, são caracterizados ora como homens fortes, bravos e nômades que enfrentam as asperezas, mesclando-se ao próprio agreste; ora como preguiçosos, caipiras atrasados que não conseguem acompanhar o progresso e dele fazer parte.

O perfil do sertanejo surgiu associado, então, aos comportamentos com o meio social, daí ter-se uma gama de substantivos para denominar esse habitante da hinterlândia – sertanejo, roceiro, boiadeiro, caboclo, caipira etc. Portanto, o sertão e o sertanejo precisam ganhar unidade, nacionalizar-se. Moldar a nação brasileira significava para muitos autores, como Sílvio Romero, José de Alencar, Afonso Arinos, pensar os sertões brasileiros socialmente. Euclides da Cunha, em 1902, com a publicação de *Os Sertões*, apresenta uma das obras mais marcantes quanto à história, imagens e alegorias desse lugar e do seu representante, o sertanejo. O livro representa uma leitura sociológica, não só literária, sendo uma narrativa fundadora sobre o Brasil, sua memória e cultura.

Imagem 12: *Os Sertões* de Euclides da Cunha



A imagem foi publicada em 5 de junho de 2017 por Rafael Flores em razão da Feira Literária de Mucugê – Chapada Diamantina (BA) que homenageou Euclides da Cunha. Fonte: Revista Gambiarra. Disponível em <http://revistagambiarra.com.br/site/mucuge-feira-literaria-homenageia-euclides-da-cunha/>. Acesso em abril de 2018.

É uma obra que assinala as tensões e os conflitos do sertão com a nação “desenvolvida”, trazendo uma visão marcadamente “civilizada”, repleta de pressupostos e

conceitos advindos da ciência, como o determinismo e o positivismo. Sob essa perspectiva, o sertão é apresentado reforçando seu lado pejorativo, desqualificando a terra e o homem a ele associado, intensificando a ideia de que eles impossibilitavam o desenvolvimento rumo à civilização.

Euclides da Cunha compartilhou essas ferramentas mentais, percebendo o sertão como o território da barbárie, como aquilo que era indesejado e distante e que não sintetizava a representação nacional. “Os sertões eram assim, espaços onde a razão tinha um grande desafio: vencer pela experiência um território que se apresentava em todos os sentidos adverso à *hybris* logocêntrica do colonizador”. (SILVA ROMERO, 2015, p. 41)

Os Sertões, ao apresentar o sertão brasileiro, acaba resumindo também o homem que o compõe, é da obra que se extrai a metáfora do Hércules-Quasímodo, em que o vaqueiro, o cangaceiro aparece como sujeitos indomáveis e titânicos diante da pobre vida sertaneja, marcada pela escassez de água, comida e recursos para a sobrevivência.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofria o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. (...)

É o homem permanentemente fatigado. (CUNHA, 1984, s/p).

Percebe-se nessa figuração héracles-quasímodo, do forte e desfigurado, que no sertão convive-se com a crença na civilização e no progresso, contudo, o homem vive angustiado e sombrio, projetando sua consciência para expressar as tensões experienciadas no lugar inóspito – “É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos”. Apesar da aparência frágil e desarticulada, pois “Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas”.

Assim, o sertanejo não é o raquítico nem o neurastênico “civilizado”. Todavia acaba representando o feio, o desajustado na mítica imagem do sertão, imagem do paraíso terreno, berço de uma nação, reduto do homem de brasilidade primeira. Ele é o que cambaleia, “permanentemente fatigado”, mas que caminhando, “a passo rápido”, em uma trajetória curvilínea, “de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas”. E por ser esse representante é também um resistente – “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”.

Tais são a efusão e abundância vitais que distinguem o Brasil entre todos os países do mundo. Porém, no meio desta pompa, deste esplendor da natureza, não há lugar para o homem. Fica reduzido à insignificância pela majestade que o cerca. Tão formidáveis são as forças que se opõem, que nunca pôde fazer-lhes frente, ou resistir à sua imensa pressão. Todo Brasil, apesar das grandes vantagens que parece possuir, tem permanecido sem a menor civilização. Seus habitantes são selvagens errantes, incapazes de combater os obstáculos que a própria natureza espalhou em seu caminho (BUCKLE, 1900, p. 89)

Crer nessa assertiva é seguramente conviver com a angústia e a desolação de que o homem sertanejo não prospere em um espaço tão distinto, cuja apresentação é de terra ignota. Consequentemente, a construção simbólica desse cenário é do martírio e da redenção, de certa forma, o sertão imaginado, como terra da provação e do desafio é "o martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral a vida" (CUNHA, 1984, s/p). Assim, a experiência da vida sertaneja diante do lugar do martírio culmina na elaboração discursiva e imagética do que é o próprio sertanejo e o sertão. O sertão de Canudos constitui um “microcosmo dos sertões”.

Na sequência representativa do homem sertanejo, a compreensão do signo *sertão*, que antes era considerada a região mais afastada, o lugar de difícil acesso, o espaço a ser conquistado e povoado, vai ganhando outra significação como o ambiente da atividade econômica de pecuária.

A reinvenção do sertão pastoril corresponde a um momento do fluxo semântico de reinterpretação em que também o espaço se separou e se afastou das conotações que o aproximavam da noção de “espaço estriado”, como parece ser possível pensá-lo naquela primeira fase da música caipira. Nesse momento, o lugar do sertão ainda podia às vezes ser confundido com a morada do caipira e, portanto, como “espaço estriado” do bairro rural. Mas à medida que noção do “bom sertão” vai-se impondo através principalmente da música sertaneja, vai havendo também um deslize semântico em virtude do qual a categoria sertão vai sendo empurrada para dar conta da invenção do pastoril, ao mesmo tempo, em que o vazio que deixa vai sendo ocupado por outros signos: “bairro” ou “bairro rural”. (PIMENTEL, 1997, p. 28-29)

Presencia-se, portanto, no processo de abstratização da figura do sertão e do sertanejo, do caipira e do homem do campo a ressignificação da função do homem do sertão, porque na modernidade passa a figurar junto ao homem da cidade que se rende ao modo de vida caipira.

Observa-se que do deslocamento incessante dos bandeirantes, as atividades pastoris e agrícolas eram itinerantes, cuja cultura improvisada encontrou condições para sobreviver. Surgem nesses espaços o caipira, que vê na posse ou na ocupação e exploração do chão a possibilidade de renovar o plantio. Começa-se a se configurar uma vida social do isolamento, independência e alheamento às mudanças dos grupos sociais urbanos.

Os sujeitos acabam criando unidades fundamentais de assistência entre si, segundo Candido (2010, p. 77), são os chamados grupos rurais de vizinhança ou bairros, “de modo geral, uma porção do território subordinado a uma povoação, onde se encontram grupos de casas afastadas do núcleo do povoado, e umas das outras, em distâncias variadas”.

O afastamento e a ideia de segregação em que vive o caipira reforça a ideia de que ele não se integra facilmente à vida social e cultural das cidades. Entretanto, pela conceituação de bairros, a convivência entre os indivíduos por mais que não haja a proximidade física, verifica-se uma unidade de consciência e de pertencimento em torno dos moradores, há a identificação de localidade, de intercâmbio entre as pessoas e as famílias, além da necessidade de cooperação.

O mutirão fundamenta-se, no sentido de trabalho coletivo e de ajuda mútua, na atividade típica da sociedade caipira em que existe uma obrigação bilateral. Devido à problemática da mão de obra, os vizinhos de um mesmo bairro reúnem-se em torno de atividades de lavoura e da indústria doméstica para ajudar outros habitantes do grupo de vizinhança através da solidariedade e do auxílio espontâneo, contribuindo para a unidade estrutural e funcional de um núcleo.

[O mutirão] Consiste essencialmente na reunião de vizinhos, convocados por um deles, a fim de ajudá-lo a efetuar determinado trabalho: derrubada, roçada, plantio, limpa, colheita, malhação, construção de casa, fiação etc. Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão de obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal. (CANDIDO, 2010, p. 82)

A organização desse indivíduo, nessa nova estruturação do sertão, é constituída ainda pela distância que tem dos grandes centros urbanos. O fator isolamento é uma característica

dos primeiros sertanejos e persiste no modo de vida caipira que vê nos bairros e, consequentemente nas atividades de mutirão, a unidade de manutenção das relações básicas. É importante frisar que a questão do insulamento deve ser entendida a partir da referente vizinhança e que as relações lúdico-religiosas estabelecem a sociabilidade vicinal. Dessa forma, os mecanismos de sobrevivência desenvolvidos, como o apego mínimo às formas de ajustamento social citadino e incapacidade de adaptação rápida ao trabalho mais produtivo e exaustivo, como o latifúndio da cana e do café, acabaram criando estereótipos e características caricaturais de atrasados, preguiçosos, indolentes entre outros.

Da perspectiva do “desgracioso, desengonçado, torto, fatigado, cansado”, sujeito pelo qual foi lançado o primeiro olhar como sertanejo, a bivalência do hercúleo e do quasímodo ressaltam as representações contraditórias e as tensões latentes entre a cidade e o sertão, o civilizado e o sertanejo, a região e a Nação. Da mesma forma, o isolamento das sociedades agrárias constituiu o status do novo sertanejo, o caipira, como aquele que estaria murado no tempo e no espaço, nutrindo tradições ancestrais, combatendo as adversidades do meio, sem o dinamismo das culturas urbanas. É o Jeca Tatu.

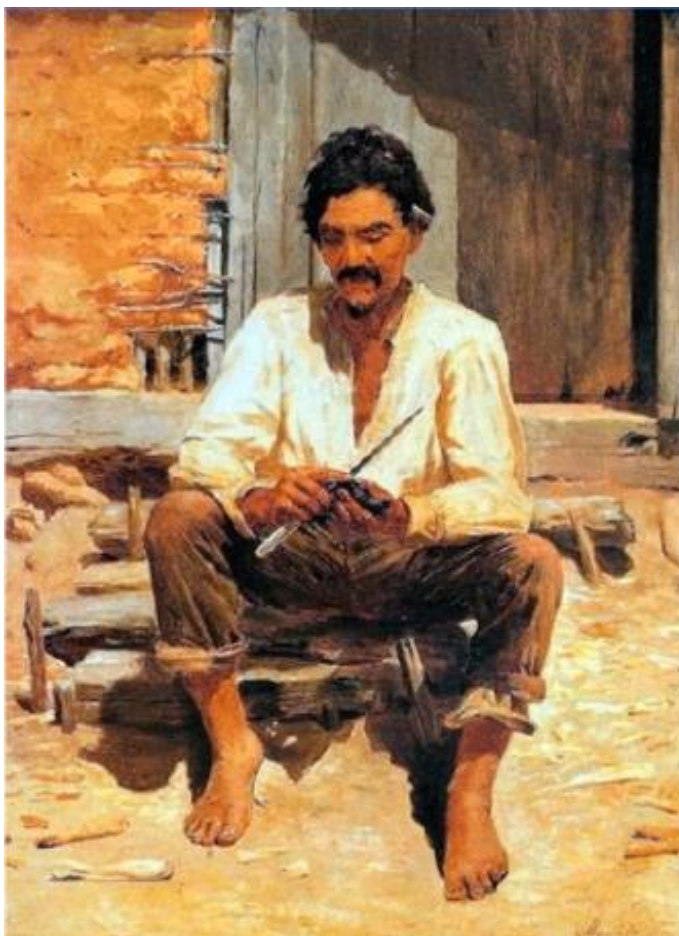
A primeira alusão ao Jeca Tatu,⁵³ como o protótipo do caboclo brasileiro, o caipira preguiçoso e atrasado, deu-se em 1914, com a publicação do artigo “Velha Praga”, escrito por Monteiro Lobato, no jornal *O Estado de São Paulo*. É personagem da obra *Urupês*⁵⁴, do mesmo autor, publicada em 1918. O Jeca Tatu deu ao caipira todo sentido pejorativo e depreciativo que se tem no imaginário social, “está permanentemente cansado e de cócoras, sem ânimo e sem determinação, relegado ao descaso, sem educação, saúde, sem condições de se inserir na sociedade moderna” (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 80)

⁵³ Para Lobato (1957e, p. 271), “este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. à medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, o pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna.”

O autor ainda acrescenta que “quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jeca Tatu ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha.” (LOBATO, 1957e, p. 276)

⁵⁴ De acordo com Nísia Trindade Lima (1997, p. 9), “em *Urupês* completa-se o retrato do caboclo que passa, então, a se chamar Jeca Tatu. Nesse conto, Lobato define o Jeca como “um piraquara do Paraíba”, a quem nada põe de pé. Diante de problemas no sítio do qual era agregado ou de grandes mudanças na vida política nacional, fosse a abolição da escravidão ou a proclamação da República, o caboclo continuava “de cócoras, a modorrar” (idem, *ibidem*, p. 280).

Imagem 13: Caipira picando fumo



Óleo sobre tela de José Ferraz de Almeida Júnior. Pinacoteca do Estado (SP), 1893. Disponível em <https://www.habitusbrasil.com/brasil-designer-edu-bortolai/quadro-almeida-junior-caipira-picando-fumo/>. Acesso em março de 2018.

Infelizmente, até a atualidade, há identificações do termo *caipira* como sinônimo de indolência, pobreza, ignorância e atraso. Todas as denominações apresentadas a respeito do sertão e do sujeito que contrasta em seus modos e organização sociocultural com o indivíduo da cidade oscilam entre a imobilidade e o heroísmo. Há representações que ora valorizam o sertanejo e o desenho idealizado da vida no sertão, ora os rebaixam, deixando que suas condições falem mais alto, tendo, muitas vezes, suas vozes silenciadas.

Todos esses aspectos estão presentes no imaginário e na constituição de uma identidade do que seja o sertanejo. Dentre eles, foi escolhido o elemento caipira, por ter na definição exposta por Candido (2010), aquela que melhor associa-se à música popular brasileira, em especial, à música sertaneja brasileira de raiz, que será apresentada posteriormente, enfatizando a noção da constituição ideológico-identitária desse habitante do sertão e de como ele enfrentou o avanço do discurso litorâneo e a relação com o progresso e a modernidade.

O termo *caipira* foi utilizado academicamente pela primeira vez pelo professor e intelectual Antonio Candido (1977), no sentido de atribuir poder e valor àquele que constituía o retrato de um estado puro de camponês, “um modo-de-ser quase idílico”. Segundo Bordieu (1989), os nomes não são escolhas aleatórias e trazem uma carga simbólica, pois o poder de nomear algo está associado ao poder de lhe atribuir valor. Assim, o teórico brasileiro conseguiu colocar o caipira como o indivíduo que dentro do processo de modernização e expansão do litoral para o sertão, conseguiu ser o primeiro a escolher resistir ao progresso e defender seu modo de vida e/ou a emigrar devido a esse desenvolvimento.

Todas as vezes que me chamam de caipira
 É um carinho que eu recebo de alguém
 É uma prova que a pessoa me admira
 E nem calcula o prazer que agente tem
 Doutor agora nos já somos bons amigos
 Vamos comigo conhecer o meu além
 Para dizer que sou caipira na cidade
 Mas lá no mato eu sou um doutor também

Ao ilustrar o orgulho de ser caipira, Goiano e Geraldinho, compositores do trecho destacado, da canção *O Doutor e o Caipira*, interpretada por Goiano e Paranaense⁵⁵, soblevam a importância de defenderem sua identidade, reverterem o discurso sociocultural de negação identitária e sustentam seus lugares de enunciação – “E nem calcula o prazer que a gente tem”.

⁵⁵ Dupla formada na década de 1980 por Valdomiro Neres Ferreira, o Goiano, 11/5/1960 - Sítio de Abadia, cidade próximo a Goiânia-GO, e por João Roberto Alonso, o Paranaense, 10/4/1959 - Londrina, PR, este, com apenas 2 meses de idade, seguiu para o Interior Paulista, na região de São José do Rio Preto-SP, onde passou a residir. Lançaram o primeiro LP em 1988, pela Discos Globo, intitulado “Lágrimas de pai”. Fazendo apresentações em shows de rodeios, festas agropecuárias e apresentações em programas de Rádios, a dupla seguiu atuando e, em 1991, participou do LP “A história de Ana e Zé Trovão - VOL. 2” da Bloch Discos, trilha sonora da novela da Rede Manchete, interpretando a música “Estrada de Dolores”, de Paraíso e Goiano. Com o sucesso alcançado, a dupla passou a fazer diversos shows com constantes viagens para várias cidades. Por volta de 1992, a dupla sofreu um acidente automobilístico perto da cidade paulista de Orlândia-SP, próximo a Ribeirão Preto-SP. Goiano dormia no banco traseiro e foi atirado para fora do veículo, tendo sofrido lesões na garganta. Em função desse episódio, Goiano ficou impossibilitado de cantar e quase sem falar durante dois anos. Depois de lenta recuperação, voltou a cantar e, em 1994, a dupla lançou o segundo LP, seis anos depois do lançamento do primeiro disco. Esse LP foi intitulado “Goiano & Paranaense - Vol. 1” da Chantecler/Warner Music. O repertório incluiu “O doutor e o caipira”, de Goiano e Geraldinho, feita em homenagem ao Doutor Paulo Fontes, que possibilitou a recuperação da garganta de Goiano. Continuaram gravando LPs e CDs e, em 2008, a dupla lançou o CD “Goiano e Paranaense”, com 12 faixas trazendo músicas que representam o melhor da música sertaneja. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/goiano-e-paranaense/dados-artisticos>. Acesso em março de 2018).

O Doutor e o caipira

Eu dou motivo pra me chamar de caipira
 Mas continuo lhe tratando de senhor
 Eu não me zango, pois não disse uma mentira
 Pelo contrário isso até me dá valor
 Sua infância foi lições de faculdade
 Na realidade hoje é grande doutor
 Não tive estudos minha escola foi trabalho
 Desbravando meu sertão no interior

Foi importante eu ter feito esta viagem
 Pois conheci esta frondosa capital
 Estou surpreso vendo tanta aparelhagem
 Para o senhor tudo isto é normal
 Sou um paciente que o destino lhe oferece
 Não me conhece como um profissional
 Lá onde eu moro o senhor se sentiria
 Como eu me sinto aqui nesse hospital

Lá eu domino aquele incêndio alastrado
 Que sempre um raio deixa fogo no espigão
 Se der um golpe em um jatobá erado
 Eu sei o lado que a árvore cai no chão
 Sou especialista em mata-burros e porteiras
 Sei a madeira que se usa pro mourão
 Vamos comigo ver meu mundo ao céu aberto
 Onde o trabalho também é uma operação

Todas as vezes que me chamam de caipira
 É um carinho que recebo de alguém
 É uma prova que a pessoa me admira
 E nem calcula o prazer que a gente tem
 Doutor agora nós já somos bons amigos
 Vamos comigo conhecer o meu além
 Para dizer que sou caipira da cidade
 Mas lá no mato eu sou um doutor também

No espaço discursivo de alteridade, a identidade constrói-se como resultante dos sentidos produzidos, cujas movências do sujeito estabelecem as condições de sua existência e fixação – “É um carinho que recebo de alguém/ É uma prova que a pessoa me admira” – mesmo na descontinuidade histórica – “Para dizer que sou caipira da cidade”, ou seja, aquele que está deslocado do seu lugar de origem, na cidade ele é somente o caipira, é o sujeito de identidade mutante, híbrida, de múltiplos fragmentos. Porém, no seu lugar, ancora-se a real identidade – “... lá no mato eu sou um doutor também”.

Ora, o caipira não vive mais como antes em equilíbrio precário, segundo os recursos do meio imediato e de uma sociabilidade de grupos segregados; vive em franco desequilíbrio econômico, em face dos recursos que a técnica

moderna possibilita. (...) A industrialização, a diferenciação agrícola, a extensão do crédito, a abertura do mercado interno ocasionaram uma nova e mais profunda revolução na estrutura social de São Paulo. (...) Nesse diálogo, em que se empenham todas as vozes, a mais fraca e menos ouvida é certamente a do caipira que permanece no seu torrão. (CANDIDO, 1977, p. 223)

Com o poder instituído ao termo *caipira*, Antonio Candido (1977), além de mostrar-se solidário ao homem do campo que vai perdendo, pouco a pouco, o seu território, sendo praticamente escorraçado de seu lugar pela projeção de um progresso urbanizador e modernizante, consegue instaurar a maneira como este indivíduo e sua música passam a ser lidos. Conforme Allonso (2013, p. 127), a obra de Candido foi essencial para a polêmica existente entre o ser caipira e o ser sertanejo, bem como delineou as linhas de forças e abordagens da música sertaneja brasileira de raiz:

a) industrialização e urbanização como detonadores do processo de destruição do homem do campo; b) a definição do termo caipira como camponês “puro”; c) um modo de vida em vias de se extinguir, mas que ainda sobrevivia devido à bravura resistente do “autêntico” homem do campo e sua arte.

Em nossa cultura, o caipira engloba, portanto, um conjunto de práticas que representam a maneira de ser e viver de indivíduos inseridos em um dado contexto sociohistórico, geralmente, moradores de regiões rurais ou interioranas do território brasileiro. É também denominado de *caboclo*, pintado como um sujeito retraído, tímido e discreto formado nas regiões Sudeste e Centro-Sul do país.

O caipira, então, não deve ser visto como um sujeito de cultura homogênea e fechada, ao contrário, suas construções identitárias coincidem com o deslocamento para a cidade, integrando discursos de diferentes culturas. Afastado de seu espaço de identificação, do seu ambiente sociocultural rural, os valores, formas comportamentais e elementos culturais acabam sendo deslocados, em um processo de diferenciação. A zona urbana é o lugar em que a integração sociocultural não acontece, há uma espécie de violência simbólica dos valores caipiras, em que as formas culturais da cidade são impostas como naturalização da condição do sujeito considerado inferior.

O poder simbólico, consoante Bourdieu (1989), é um modo de reconhecimento e consagração de campos⁵⁶ ligados à produção cultural, que envolvem lutas, disputas e relações

⁵⁶ Segundo Elaine Aparecida Teixeira Pereira (2015, p. 341), “Campo é um microcosmo social dotado de certa autonomia, com leis e regras específicas, ao mesmo tempo em que influenciado e relacionado a um espaço social

de poder e está continuamente conectado a outros que colaboram para defini-lo. Uma violência simbólica diz respeito às posturas e posições de agentes que ocupam determinados lugares e monopolizam um capital específico, encarregando-se de estratégias de conservação de bens socioculturais, mostrando-se em condição contrária aos sujeitos de menor prestígio e capital. É o bem simbólico da cidade que se sobrepõe ao do caipira, rural e, conseqüentemente, subvertido.

Os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (e, em particular, do mundo social) supõe aquilo a que Durkheim chama o *conformismo lógico*, quer dizer, ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’. (BOURDIEU, 1989, p. 9)

Percebe-se que as produções simbólicas da classe dominante explicitam as ideologias comuns ao grupo, contribuindo para integrar e assegurar a inserção identitária de seus membros. Para tanto, há a desmobilização das classes dominadas e de sua cultura, considerada, muitas vezes, subalterna e distante da primeira. O sujeito subalterno, de acordo com Spivak (2010, p. 12) é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

As abordagens vêm ao encontro das discussões levantadas acerca do caipira e de sua cultura, em especial, a sua música. É por meio das letras de diferentes canções sertanejas de raiz que se tenta traçar nesse trabalho a identidade do sujeito rural e/ou interiorano. Sob as óticas do bem simbólico cultural bourdiesiano e da subalternidade spivakineana, tem o caipira que explicita que

mais amplo. É um lugar de luta entre os agentes que o integram e que buscam manter ou alcançar determinadas posições. Essas posições são obtidas pela disputa de capitais específicos, valorizados de acordo com as características de cada campo. Os capitais são possuídos em maior ou menor grau pelos agentes que compõem os campos, diferenças essas responsáveis pelas posições hierárquicas que tais agentes ocupam.

Pensar a partir do conceito de *campo* é pensar de forma relacional. É conceber o objeto ou fenômeno em constante relação e movimento. O campo também pressupõe confronto, tomada de posição, luta, tensão, poder, já que, de acordo com Bourdieu, todo campo “é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças” (BOURDIEU, 2004, p. 22-23).

Os campos são formados por agentes, que podem ser indivíduos ou instituições, os quais criam os espaços e os fazem existir pelas relações que aí estabelecem. Um dos princípios dos campos, à medida que determina o que os agentes podem ou não fazer, é a “estrutura das relações objetivas entre os diferentes agentes” (BOURDIEU, 2004, p. 23). Assim, é o lugar que os agentes ocupam nessa estrutura que indica suas tomadas de posição.”.

Eu dou motivo pra me chamar de caipira
 Mas continuo lhe tratando de senhor
 Eu não me zango, pois não disse uma mentira
 Pelo contrário isso até me dá valor
 Sua infância foi lições de faculdade
 Na realidade hoje é grande doutor
 Não tive estudos minha escola foi trabalho
 Desbravando meu sertão no interior
 (*O Doutor e o caipira*, Goiano e Geraldinho).

Em “Eu dou motivo pra me chamar de caipira/ Mas continuo lhe tratando de senhor/ Eu não me zango, pois não disse uma mentira/ Pelo contrário isso até me dá valor”, a reafirmação de que ser caipira é algo de valor para aquele que é parte integrante do grupo considerado subalterno, acaba conferindo poder ao outro agente, “na realidade hoje é grande doutor”, porque acaba enfatizando características simbólicas da realidade que lhe é peculiar, rebaixando-se, diante daquele que considera superior – “Sua infância foi lições de faculdade,/ [...] Não tive estudos minha escola foi trabalho/ Desbravando meu sertão no interior”.

Nota-se no discurso do sujeito caipira uma tentativa de neutralizar-se diante do outro que possivelmente o representa ou assim ele o considera. Nessa tática de neutralização, acaba enfatizando a subalternidade, o que inviabiliza, de certo modo, sua própria representação, no entanto, essa perda da força simbólica é evidenciada quando o caipira, fora do seu espaço sociocultural rural, sente-se, de certa forma impotente e fraco, porque a cidade acaba apontando para o lugar da ausência dos seus elementos identitários – “Foi importante eu ter feito essa viagem/ Pois conheci essa frondosa capital/ Estou surpreso vendo tanta aparelhagem/ Para o senhor tudo isso é normal/ Sou o paciente que o destino lhe oferece”.

Recuperando o conceito de “estrutura dos discursos em dominância” de Hall (2003), uma ordem cultural dominante parece sempre dispor domínios discursivos hierarquicamente organizados, embora não devam ser considerados como únicos e incontestáveis. Fato é que o caipira percebe essa predominância do outro uma vez que ele está dentro do contexto desconhecido, afirmando que a inversão também é possível – “Não me conhece como um profissional/ Lá onde eu moro o senhor se sentiria/ Como eu me sinto aqui nesse hospital”.

A questão da “estrutura dos discursos em dominância” é um ponto crucial. As diferentes áreas da vida social parecem ser dispostas dentro de domínios discursivos hierarquicamente organizados através de *sentidos dominantes* ou *preferenciais*. Acontecimentos novos, polêmicos ou problemáticos que rompem nossas expectativas ou vão contra os “construtos do senso comum”, o conhecimento “dado como certo” das estruturas sociais, devem ser atribuídos ou alocados aos seus respectivos domínios discursivos, antes que “façam sentido”. A maneira mais comum de “mapeá-los” é atribuir o novo a

algun domínio dos “mapas existentes da realidade social problemática”. Dizemos *dominante* não “determinado”, porque é sempre possível ordenar, classificar, atribuir e decodificar um acontecimento dentro de mais de um “mapeamento”. Mas dizemos “dominante” porque, de fato, existe um padrão de “leituras preferenciais”, e ambos – dominante e determinado – têm uma ordem institucional/ política/ ideológica impressa neles e ambos se institucionalizaram. (HALL, 2003, p. 396-397)

A canção sertaneja em análise, *O doutor e o caipira*, tem essência significativa por estar relacionada a determinados mapas da realidade social, conjugando os sentidos preferenciais, que se alternam de acordo com os aspectos culturais e sociais em discussão. A formação identitária do homem do campo, sentindo-se desenraizado e buscando sua (re)identificação acontece quando o universo que o cerca não é mais o entrelugar, é o retorno ao espaço de origem.

Lá eu domino aquele incêndio alastrado
Que sempre um raio deixa fogo no espigão
Se der um golpe em um jatobá airado
Eu sei o lado que a árvore cai no chão
Sou especialista em mata-burros e porteiras
Sei a madeira que se usa pro mourão
Vamos comigo ver meu mundo ao céu aberto
Onde o trabalho também é uma operação
(*O Doutor e o caipira*, Goiano e Geraldinho).

O “lá” é o âmbito rural, é lugar de representação do caipira. No seu campo de atuação, mesmo que de subalternidade, ganha força. Esse poder simbólico “às avessas” é corroborado pelos vocábulos “domino”, “sei”, “sou especialista”, veja que não chega a ser o “doutor”, mas compara seu trabalho ao do sujeito dominante, convidando-o a perceber o outro lado da ordem cultural – “Vamos comigo ver meu mundo ao céu aberto/ Onde o trabalho também é uma operação”.

Para Bourdieu (1989, p. 14), “os sistemas simbólicos devem a sua força ao facto de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)”, ou seja, o caipira vê-se “violentado” pelo poder simbólico quando deslocado, quando não reconhece as relações de sentido estabelecidas. Por isso, a insistência da cultura urbana em confirmar e transformar a visão de mundo diante daqueles que não atestam como pertencentes a sua ordem. O poder simbólico é assumido pelo fazer ver e crer de que o reconhecido sempre será o da ordem dominante, o legitimado, e do outro lado, encontra-se o ignorado, o arbitrário. Como a cultura não é entendida como algo estanque e

única, conforme as discussões apresentadas, as ações do sujeito tendem a de ser a de intervir no mundo, mesmo que esse se encontre esfacelado e multifacetado na modernidade.

Logo, o caipira e a música sertaneja brasileira de raiz participam de categorias socioculturais abrangentes, caracterizadas pela heterogeneidade e que, ao mesmo tempo, reproduzem formas idealizadas desses elementos. Da idealização e da busca de uma identidade, percebe-se que a vida na cidade não contempla todos os anseios do universo caipira. É, então, a partir do saudosismo que se tratará na sequência as perspectivas do caipira inserido no campo e na cidade.

2.1 Saudosismo Sertanejo: perspectivas do campo e da cidade.

Saudade de minha terra

De que me adianta, viver na cidade,
Se a felicidade não me acompanhar.
Adeus paulistinha do meu coração,
Lá pro meu sertão eu quero voltar.
Ver na madrugada, quando a passarada,
Fazendo alvorada, começa a cantar,
Com satisfação, arreio o burrão,
Cortando o estradão, saio a galopar;
E vou escutando o gado berrando,
Sabiá cantando no jequitibá.

Por Nossa Senhora, meu sertão querido,
Vivo arrependido por ter te deixado;
Esta nova vida, aqui na cidade,
De tanta saudade eu tenho chorado,
Aqui tem alguém, diz que me quer bem,
Mas não me convém, eu tenho pensado,
Eu fico com pena, mas esta morena,
Não sabe o sistema em que fui criado.
Tô aqui cantando, de longe escutando,
Alguém está chorando com o rádio ligado.

Que saudade imensa, do campo e do mato,
Do manso regato que corta as campinas,
Aos domingos ia, passear de canoa,
Na linda lagoa de águas cristalinas;
Que doce lembrança, daquelas festas,
Onde tinha danças e lindas meninas,
Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,
O mundo judia mas também ensina.
Estou contrariado mas não derrotado,
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.
(Goiá e Belmonte)

Verifica-se que a cultura popular tem uma pluralidade temática significativa e, no tocante à música sertaneja brasileira de raiz, a inovação está nos elementos-temas que

gravitam em torno do cotidiano da vida rural e da nostalgia fora desse meio. São recorrentes a natureza, a festa, o amor, a religiosidade, além de questões sociais como a luta pela liberdade, o retrato da seca e a luta pela terra. Dessa cadeia de itens temáticos, a unidade que será trabalhada na sequência é o saudosismo, principalmente, a partir do deslocamento do sertanejo em relação ao campo *versus* cidade.

A começar pela epígrafe, retratada pela canção *Saudade de minha terra* de Goiá⁵⁷ e Belmonte, interpretada pela dupla Belmonte e Amaraí⁵⁸, vê-se que as mudanças proporcionadas pela modernização alteraram o ritmo do caipira, fazendo com que sua maneira de lidar com o mundo e sua própria relação com o campo sofresse sobremaneira as modificações.

⁵⁷ Gerson Coutinho da Silva, compositor e cantor, nasceu em Coromandel-MG em 11/01/1935 e faleceu em Uberaba-MG em 20/01/1981. Declamador de versos desde os quatro anos de idade, estudou música com o mestre José Ferreira. Iniciou carreira artística em 1953, gravando em São Paulo-SP, em selo Columbia (hoje Sony), seu primeiro disco de 78 rpm. Em seguida, gravou alguns discos com o Trio Mineiro e trabalhou por curto período na Rádio Brasil Central do Brasil e na Rádio Nacional de São Paulo, nesta no programa do Nho Zé. Ainda em São Paulo, foi contratado pela rádio Bandeirantes como apresentador de programas, substituindo eventualmente o Capitão Barduíno e o comendador Biguá. Nessa época, compôs várias músicas, interpretadas com sucesso por Pedro Bento e Zé da Estrada, Liu e Léu, Irmãs Galvão, Caçula e Marinheiro, Tibagi e Niltinho, Chitãozinho e Xororó e outros. Da Rádio Bandeirantes transferiu-se para a Nove de Julho, onde trabalhou cerca de dois anos. Quando deixou esta emissora, passou a atuar apenas como compositor. Em 1980, a Chantecler gravou um LP em sua homenagem, com as composições de maior sucesso, destacando-se entre elas: o rasqueado *Saudade de minha terra* (com Belmonte), cantado por Milionário e José Rico; a rancheira *Duas vidas* (com José Russo), interpretada por Duduca e Dalvan; *Vinte anos de silêncio* e *Pé de cedro* (ambas com Zacarias Mourão), cantadas respectivamente pelas irmãs Galvão e por Tibagi e Niltinho; e *Gente de minha terra* (com Almir Pereirinha), na voz de Belmonte, moda composta em 1975 – espécie de continuação de *Saudade de minha terra* – seu maior êxito, gravada por vários outros artistas. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 67)

“Morreu precocemente, vítima de doença hepática. Em 2006, foi homenageado pelo cantor Sérgio Reis, através do CD “Tributo a Goiá”, lançado pela Unimar Music. O disco foi produzido por Marco Bavini, e teve direção artística de Marco Bavini e Paulo Reis. Nesse trabalho foram interpretadas as faixas “Caminho de minha infância”, “Aurora do mundo”, “Esquina do adeus” e “Canção do meu regresso”, todas de Goiá; além de “Gente de minha terra”, de Goiá e Amir de Mello; “Recordação”, de Goiá e Waldemar Franceschi; “Tardes morenas de Mato Grosso”, de Goiá e José Rodrigues de Carvalho; “Campos amados de Coromandel”, de Goiá e Waldemar Franceschi; “Ponte da vida”, de Goiá e Dionilde da Silva; “Retalho de saudade”, de Goiá e Francisco Antônio do Carmo, e “Saudade da minha terra”, de Goiá e Pascoal Todarello”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/goia/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

⁵⁸ “Dupla sertaneja formada por Pascoal Todarello (Barra Bonita-SP, 1937 – Santa Cruz das Palmeiras-SP, 1972), o Belmonte, e Domingos Sabino da Cunha (Santa Helena-GO, 1942), o Amaraí. Unidos por cinco anos, gravaram poucos LPs, dois dos quais pela RCA, em 1969 e 1970. Os maiores sucessos da dupla são os rasqueados *Saudades da minha terra*, a polca paraguaia *Pombinha mensageira* e *Andorinha* (adaptação de *La golondrina*, canção mexicana de 1860). Belmonte formou outras duplas anteriores com Belmiro e com Miltinho. Amaraí, por sua vez, formou dupla com Tibagi. Depois da morte de Belmonte, Amaraí seguiu cantando e gravando e, em 1986, lançou um disco solo, sem título, selo Coração Sertanejo”. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 23)

Imagem 14: Saudade de minha terra - Belmonte e Amarai



Capa do LP 106.0004, de Belmonte e Amarai com o título *Saudade de minha terra*, lançado pela RCA, em 1967. Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/belmonte_amarai/belmonte_amarai.html. Acesso em abril de 2018.

A primeira característica levantada é a tristeza ocasionada pelo afastamento do sertão, o cancionista indaga o porquê de permanecer na cidade se nesse lugar não se tem a felicidade almejada – “De que me adianta, viver na cidade,/ Se a felicidade não me acompanhar”. Observa-se que mesmo tendo estabelecido vínculos no novo lugar, o melhor a fazer é despedir e voltar para o espaço de origem – “Adeus paulistinha do meu coração, Lá pro meu sertão eu quero voltar”.

A nostalgia que toma conta do caipira revela o sentimento de perda e a sensação de que no passado as relações estabelecidas projetam imagens de alegria e satisfação. Então, começa a elencar elementos que faziam parte desse universo, como a madrugada, o alvorecer, o arrear o animal, sair a galopar, tocar o gado, observar os pássaros a cantar: “Ver na madrugada, quando a passarada,/ Fazendo alvorada, começa a cantar,/ Com satisfação, arreio o burrão,/ Cortando o estradão, saio a galopar;/ E vou escutando o gado berrando,/ Sabiá cantando no jequitibá!.

A palavra *satisfação*, indicada nos versos anteriores, ao relembrar os momentos vividos no campo descreve bem o sentimento de descontentamento diante das tentativas de manter um modo de vida que fosse reconhecido e incorporado progressivamente na cidade. Contudo, a esfera da cultura urbana não contempla as tradições e as raízes fixadas, a diferença é acentuada quando relata que “Aqui tem alguém, diz que me quer bem,/ Mas não me convém, eu tenho pensado,/ Eu fico com pena, mas esta morena,/ Não sabe o sistema em que fui criado”. Nota-se que o sistema no qual foi criado reforça sua identidade e que a moça citadina não o completa e não pode proporcionar a felicidade almejada, pois a completude do caipira está no “meu sertão querido”.

A angústia é tamanha que chega a afirmar que vive “arrepentido por ter te deixado (o sertão);/ esta nova vida, aqui na cidade, de tanta saudade eu tenho chorado”. Novamente, é a característica melancólica que envolve o olhar do homem do campo, cuja transformação externa reflete nos sentimentos internos – “Que saudade imensa, do campo e do mato,/ Do manso regato que corta as campinas,/ Aos domingos ia, passear de canoa,/ Na linda lagoa de águas cristalinas;/ Que doce lembrança, daquelas festanças,/ Onde tinha danças e lindas meninas”. Aqui, faz uma retomada do próprio universo, em que se sentia confiante, mas agora é tudo lembrança, mantém somente uma memória ideal.

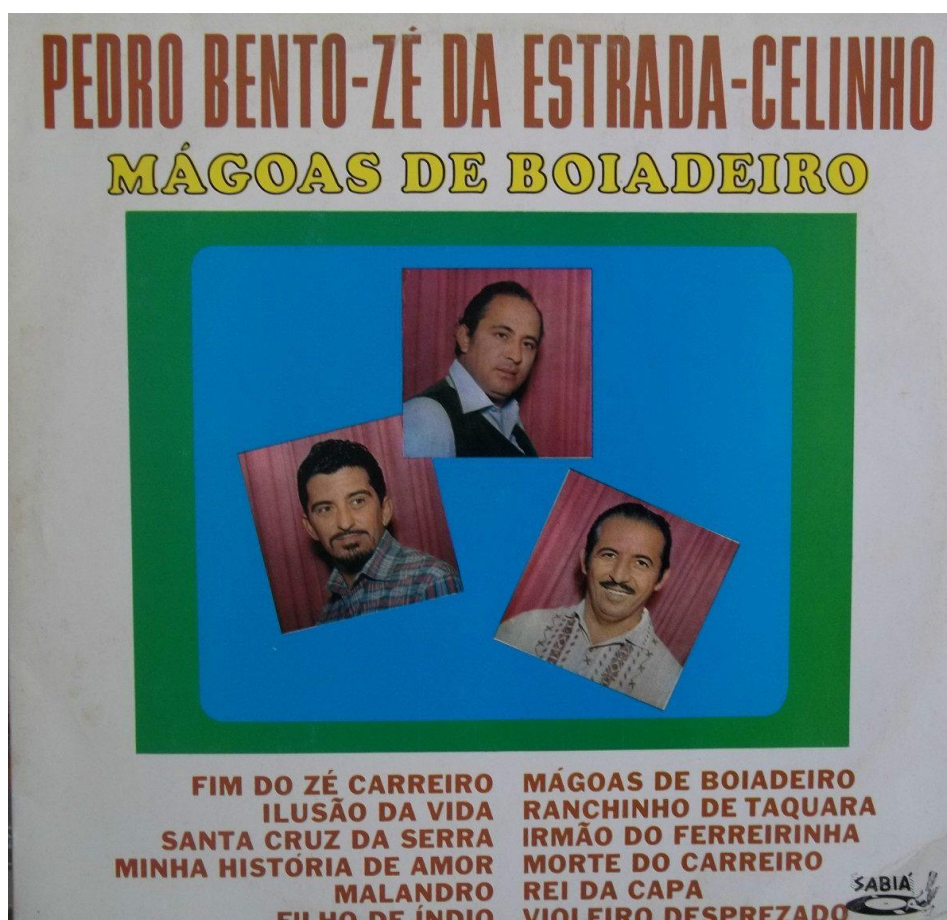
O cancionero coloca em ênfase também a religiosidade e a fé do caboclo – “É por Nossa Senhora [...]” e “[...] guiado pelas mãos divinas” que acredita superar as adversidades, ele diz-se “contrariado, mas não derrotado”. Há a necessidade de se estabelecer no novo lugar, pois o tempo de outrora, só volta pelas memórias e os laços partilhados e, apesar de toda saudade e tristeza sentidas, restará o aprendizado – “Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,/ O mundo judia mas também ensina”.

Essas músicas [de temática rural] faziam sucesso em todo o país e se tornaram parte da memória musical de grande número de brasileiros. Esse sucesso pode ser explicado pela temática tratada [...], adequada à nostalgia dos que haviam deixado o campo em busca da cidade. Nessas canções surgia um campo edenizado, distante e puro, para o qual se sonhava voltar um dia. (ALENCAR, s/d, p. 6)

Para dar continuidade à análise do estilo musical representado, tomar-se-á a constituição temática apontada por Allonso (2013) a respeito da música sertaneja brasileira de raiz, apresentando algumas canções que remetem à industrialização e à urbanização como processo de destruição do homem do campo, do caipira como o camponês “puro”, e a resistência desse autêntico homem do campo e sua arte, respectivamente.

Para problematizar a primeira temática, que faz referência à destruição dos ideais do homem do campo frente ao progresso, tem-se a música *Mágoa de Boiadeiro*, escrita por Índio Vago e Nonô Basílio⁵⁹, interpretação de Pedro Bento e Zé da Estrada. Nessa canção, é apresentado o caipira como aquele que perde sua profissão de boiadeiro devido ao processo de modernização das estradas e da forma de transportar o gado, agora em grandes caminhões, não mais tocado pela “invernada”.

Imagem 15: *Mágoa de Boiadeiro* – Pedro Bento e Zé da Estrada



Capa do disco *Mágoas de Boiadeiro* da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, com o sanfoneiro Celinho, lançado pela Bervely, em 1971. Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/pedro_bento_ze_da_estrada/pedro_bento_ze_da_estrada.html. Acesso em abril de 2018.

⁵⁹ Um dos maiores sucessos de Nonô Basílio, "Mágoa de boiadeiro", composta em parceria com Índio Vago e gravada entre outros pela dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, demonstra o quanto o cantor e compositor, Nonô, influenciou o meio sertanejo. Nascido em Formiga-MG, em 1922 e falecido em 1997, em São Paulo, teve durante sua carreira inúmeras composições interpretadas por diferentes duplas, além de contar com auxílio de outras renomadas pessoas nessas composições, em especial, Mário Zan. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/nono-basilio>. Acesso em janeiro de 2017)

É válido ressaltar que a modernização de um território é realizada a partir da instalação de objetos e ações em determinado espaço. Nessa expansão, há uma configuração espacial, em que a forma e a aparência de lugares mudam por conta do que Milton Santos (2011) aponta como próteses coladas ao chão, ao terreno. É assim também que as estradas boiadeiras vão sendo deslocadas e desaparecendo completamente, sendo substituídas pelas rodovias asfaltadas e, conseqüentemente, o transporte do gado que era feito pelas invernadas, agora se dá por caminhões.

Toda prática espacial, mesmo embrionária, induzida por um sistema de ações ou de comportamentos se traduz por uma – produção territorial que faz intervir tessitura, nó e rede. É interessante destacar a esse respeito que nenhuma sociedade, por mais elementar que seja, escapa à necessidade de organizar o campo operatório de sua ação (RAFFESTIN, 1993, p. 150).

Essa organização atende aos interesses da expansão do capital, promovendo e interligando ganhos. Os projetos de modernização, através da construção de ferrovias e rodovias, atendem, prioritariamente, aos capitais particulares, uma minoria proprietária, que estimula pessoas na busca de inovações, mudanças e transformações. Entretanto, essas adequações surgem também em meio à necessidade de sobrevivência, produzindo condições de adaptação e interação das pessoas ao novo. Destarte, mesmo na resistência, os boiadeiros mostram-se orgulhosos do progresso iniciado por eles e perpetuado, ainda, pelos elementos constitutivos da cultura caipira, como apontados a seguir.

Mágoa de Boiadeiro

Antigamente nem em sonho existia
 tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
 A gente usava quatro ou cinco sinueiros⁶⁰
 prá trazer o pantaneiro⁶¹ no rodeio da boiada
 Mas hoje em dia tudo é muito diferente
 com progresso nossa gente nem sequer faz uma idéia
 Que entre outros fui peão de boiadeiro
 por esse chão brasileiro os heróis da epopéia
 Tenho saudade de rever nas currutelas⁶² as mocinhas

⁶⁰ Gado manso acostumado ao curral, e que se emprega como guia de animais chucros nos trabalhos rurais. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 722)

⁶¹ Diz-se de ou certa raça de gado bovino do Mato Grosso (ex.: vitelo pantaneiro; criação de pantaneiros). (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/pantaneiro>. Acesso em abril de 2018).

nas janelas acenando uma flor
 Por tudo isso eu lamento e confesso que
 a marcha do progresso é a minha grande dor
 Cada jamanta⁶³ que eu vejo carregada
 transportando uma boiada me aperta o coração
 E quando eu vejo minha tralha⁶⁴ pendurada de tristeza
 dou risada prá não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto a fora
 que por certo também chora na mais triste solidão
 Meu par de esporas⁶⁵ meu chapéu de aba larga
 uma bruaca⁶⁶ de carga o meu lenço e o facão
 O velho basto⁶⁷ o cinete e o mateiro⁶⁸
 o meu laço e o cargueiro⁶⁹ o ginete⁷⁰ e o gibão⁷¹
 Ainda me resta a guaiaca⁷² sem dinheiro
 deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão
 Não sou poeta, sou apenas um caipira
 e o tema que me inspira é a fibra de peão
 Quase chorando encolhido nesta mágoa
 rabisquei estas palavras e saiu esta canção
 Canção que fala da saudade das pousadas
 que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
 Saudade louca de ouvir um som manhoso
 de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.

⁶² O dicionário Aurélio define a palavra como um pequeno arraial formado por garimpeiros na entrada das terras virgens aonde vão à procura de diamante; cidadezinha; vila. (Disponível em <https://www.dicio.com.br/aurelio-2/>. Acesso em abril de 2018).

⁶³ Carreta ('grande caminhão'). (Disponível em <https://www.dicio.com.br>. Acesso em abril de 2018).

⁶⁴ Acervo de várias coisas. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/tralha>. Acesso em abril de 2018).

⁶⁵ Peça de metal com ponta(s) que se prende ao calcanhar, usado para incitar o cavalo. (HOUAISS, 2008, p. 312)

⁶⁶ Saco ou mala de couro cru, usado para transporte de víveres sobre bestas. (HOUAISS, 2008, p. 113)

⁶⁷ [Brasil] Espécie de lombilho, tipo de arreio. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/basto>. Acesso em abril de 2018).

⁶⁸ Carregador de estrume. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/MATEIRO>. Acesso em abril de 2018).

⁶⁹ (objeto) que leva a carga. (HOUAISS, 2008, p. 137)

⁷⁰ [Brasil] Sela dos vaqueiros nos sertões nordestinos. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/ginete>. Acesso em abril de 2018).

⁷¹ Veste de couro usada pelos vaqueiros. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/GIB%C3%83O>. Acesso em abril de 2018).

⁷² Cinto de couro, com guarnições, em que o viajante pode conduzir armas, dinheiro e outros objetos. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 412)

A canção é iniciada pelo ponto de vista de um boiadeiro que não acreditava ou, ao menos, sonhava que o progresso poderia chegar ao sertão e transformar o seu território – “Antigamente nem em sonho existia/ tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas”. Agora, ele observa as pontes, estradas asfaltadas, caminhões carregados com a boiada e tudo o que lhe resta é lembrar como era antes do progresso em que ele, peão de boiadeiro, saía pelas estradas empoeiradas, tocando os bois, percorrendo uma longa trajetória – “A gente usava quatro ou cinco sinueiros/ prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada”.

As paradas eram feitas nas currutelas, um variante caipira para corrutelas, pequenas vilas montadas ao largo das estradas boiadeiras, e que serviam, não só de paragem, mas como um momento de descontração para aqueles heróis viajantes, pois eram esperados por moças nas janelas com flores na mão. Havia o respeito pela profissão e a valorização por aquele que transportava pelos sertões a boiada.

Os lugares de paragem não eram somente o momento de descanso representavam mais uma etapa vencida diante dos enfrentamentos face ao inabitado – “Por esse chão brasileiro os heróis da epopeia”. Os sertanejos comparam-se às personagens épicas que vencem os obstáculos de viagem a viagem, realizando grandes feitos, até o retorno para o lar, o lugar do conforto e da paz. Assim, esse evento é marcado pela hospitalidade, resgatando a vida rural. Na cultura sertaneja, o cotidiano laborativo é valorizado. Contudo, com a modernização, tudo isso se foi, o que restam são lembranças e saudades de um tempo em que ser boiadeiro era uma profissão, os instrumentos de trabalho estão num canto pendurados, ele não tem mais dinheiro, apenas tristeza, um sentimento de solidão.

Memórias que (re)vivem um tempo tão saudoso que o cantar do caipira, como ele mesmo se intitula, semelhante ao do poeta, reflete o som dolorido de um berrante “nos confins” do sertão. Portanto, a memória pessoal que é, ao mesmo tempo coletiva, revela-se pelo imaginário o que se tem a respeito do sertão, seus hábitos, costumes. É a identidade do sertão, sertanejo, boiadeiro.

Se o passado é atingido pela força do imaginário, como alega Jauss (1994), os sentimentos despertados são múltiplos e instáveis. Observa-se que o saudosismo do caipira é representado pelas imagens que permeiam suas lembranças [a identidade do caipira é, muitas vezes, só constituída pela lembrança] – é “o pantaneiro no rodeio da boiada”, “as mocinhas nas janelas”. Também há o lamento do indivíduo frente ao avanço e o progresso que exprime uma subjetividade carregada de dor – “Por tudo isso eu lamento e confesso que/ a marcha do progresso é a minha grande dor”.

Ao traduzir essa subjetividade, apreende-se que há uma angústia, manifestada exteriormente pelo aperto no coração – “Cada jamanta que eu vejo carregada/ transportando uma boiada me aperta o coração”. Há o esforço em continuar sendo, mesmo que pelo resgate memorialístico individual e coletivo, o “peão de boiadeiro/ por esse chão brasileiro os heróis da epopeia”. E a representação do que ele foi, o herói, materializa-se nos objetos, representantes físicos, da experiência lembrada – “E quando eu vejo minha tralha pendurada de tristeza/ dou risada prá não chorar de paixão”.

Recupera-se outro sentimento, o da tristeza, que não está somente no sujeito que rememora suas ações, mas que se estende ao “meu cavalo relinchando pasto a fora/ que por certo também chora na mais triste solidão”. De acordo com Pesavento (2007, p. 21), “as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos”. Logo, ao perceber essa trajetória de saudade e sofrimento do caipira depara-se com as várias nuances do sujeito em exteriorizar seus sentimentos.

No caso da canção, o próprio título indica sua condição de mágoa e desterro, é a “Mágoa do Boiadeiro”. Ele sente-se tão decepcionado com o progresso, com as alterações vivenciadas em seu universo e cultura, que se intitula pobre, não só de dinheiro – “Ainda me resta a guaiaca sem dinheiro/ deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão”, mas por ser um caipira a quem restou somente a linguagem, a possibilidade de cantar em versos o que foi, mesmo não sendo poeta, e objetos – “Meu par de esporas meu chapéu de aba larga/ uma bruaca de carga o meu lenço e o facão/ O velho basto o cinete e o mateiro/ o meu laço e o cargueiro o ginete e o gibão”.

Conforme Pesavento (2007, p. 21), “o passado encerra uma experiência singular de percepção e representação do mundo” e o caipira, mesmo sentindo-se ruir, tem como inspiração suas origens, que estão nesse passado, pois “o tema que inspira é a fibra de peão”. Entre mágoa e saudade, no choro contido, ele consegue projetar-se nas pousadas, a peonada reunida em um galpão e o som do berrante “nos confins do meu sertão”. É a canção que ganha dimensão e ultrapassa as lacunas do vazio e do silêncio. É a persistência do ser caipira.

No tocante ao retrato do caipira como o camponês “puro”, que não se contagiou com o desenvolvimento e o progresso e preserva suas origens e suas tradições, exaltando a natureza e o lugar ao qual pertence, apresenta-se a música “Lá onde eu moro” de Tião Carreiro e Pardinho⁷³, um verdadeiro retrato do caipira em seu *locus amoenus*. Sua terra é o lugar da alegria, da satisfação, é um paraíso na terra.

⁷³ José Dias Nunes, Tião Carreiro, nasceu em Montes Claros-MG, em 1934, e faleceu em São Paulo-SP, em 1993. Antônio Henrique de Lima, Pardinho, é de São Carlos, nascido em 1932 e falecido em 2001. José Dias

Imagem 16: Lá onde eu moro – Tião Carreiro e Pardinho



Capa do LP, intitulado *A força do perdão*, de Tião Carreiro e Pardinho, que inclui o sucesso “Lá onde eu moro”, lançado pela Chantecler em 1970. Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html. Acesso em abril de 2018.

Lá Onde Eu Moro

Lá onde eu moro, é um recanto⁷⁴ encoberto,
mas parece um céu aberto,
cheio de tanta beleza!
lá onde eu moro, minha vida é mais vida,

Nunes começou cantando com o nome de Zezinho em parceria com Lenço Verde. A dupla não fez muito sucesso e ele trocou o nome para Palmeira e passou a fazer dupla com Coqueirinho. Posteriormente, passou a chamar-se Zé Mineiro e formou dupla com Tietezinho. Já Antonio Henrique de Lima iniciou fazendo dupla com Miranda e, posteriormente, com Zé Carreiro. A dupla Tião Carreiro e Pardinho formou-se em 1954, apresentava-se em circos e praças públicas. Ao vencerem o torneio de violeiros patrocinado pela Rádio Tupi de São Paulo, em 1956, chamaram a atenção do produtor e compositor Teddy Vieira que os convidou para gravarem um disco, modificando o nome da dupla de Carreirinho para Pardinho e o de Tião Mineiro para Tião Carreiro. Tião Carreiro é considerado juntamente com Lourival dos Santos o criador do pagode sertanejo, um estilo especial de tocar, dedilhando a viola de 10 cordas, assim como um jeito especial no versejar. O pagode foi lançado em 1959, com a música "Pagode de Brasília", composição de Lourival dos Santos e Teddy Vieira. A dupla separou-se por seis vezes. Uma delas em 1978, iniciando o maior período de afastamento, que terminou quando a dupla se reuniu em 1982, para gravar um novo LP. Gravaram mais de 55 discos com cerca de 700 músicas. No início dos anos 90, a dupla ainda fazia de três a quatro shows por semana nos Estados de Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais e São Paulo. Em 1991, a dupla separou-se definitivamente, com Tião Carreiro passando a formar dupla com Praianinho e Carreirinho indo cantar com João Mulato. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro-e-pardinho/dados-artisticos>. Acesso em janeiro de 2017).

⁷⁴ 1 - Canto escuro e recôndito; 2 - Lugar oculto; 3 - Lugar desviado de todas as vistas. (Disponível em <https://dicionariodoaurelio.com/recanto>). Acesso em outubro de 2017).

a paisagem colorida
pela própria natureza!

lá onde eu moro, quem desejar conhecer,
eu ensino com prazer,
com toda satisfação!
a minha casa não é lá muito bonita,
mais quem me fizer visita,
eu recebo de coração!

lá onde eu moro, é cercado de arvoredos,
o sol se esconde mais cedo,
demora surgir o luar.
constantemente, corre água cristalina
lá no alto da colina-
como é lindo a gente olhar!

lá onde eu moro, a gente não fica triste-
tristeza lá não existe,
embora seja um recanto!
lá onde eu moro, é mesmo um paraíso
nos lábios só tem sorriso,
nos olhos não se vê pranto.

lá onde eu moro, quando é madrugada,
gorjeia a passarada,
prenúncio de um novo dia:
o xororó⁷⁵ pia triste na queimada,
ao longe, lá na invernoada,
a codorninha⁷⁶ assobia.

por nada troco meu pedacinho de terra,
minha casa ao pé da serra,
meu campo vestido em flor!
chão abençoado, recanto dos passarinhos-
onde eu moro é um ninho
de paz, ternura e amor!

A descrição do lugar do caipira remete a algo puro e intocado, assim como ele também o é. Percebe-se que a vida flui assim como a natureza. É o céu aberto, que remete à liberdade. Seu lugar é um recôndito encantado, um paraíso, que se projeta na felicidade daquele que o habita, é simples, porém tem todas as coisas que ele precisa para viver, em especial, o contato com o natural.

Chama-nos a atenção a apresentação dos elementos da natureza e como se coadunam ao ambiente e ao indivíduo que ali vive. Onde se vive, “é cercado de arvoredos, o sol esconde

⁷⁵ “[Ornitologia] Espécie de inambu (*Crypturellus parvirostris*); chororó”. (Disponível em <https://www.dicio.com.br/xororo/>. Acesso em outubro de 2017).

⁷⁶ Diminutivo de codorna. “Nome comum a aves de duas famílias, uma usada como presa de caça e outra doméstica, apreciada por sua carne e ovos”. (HOUAISS, 2008, p. 167)

mais cedo, demora surgir o luar”, é um lugar isolado, afastado, que passa a ideia de que até o sol e a lua, seus companheiros, demoram a chegar, ou seja, um lugar distante e inacessível, que até os mais poderosos astros têm dificuldade em adentrá-lo.

A presença da água que escorre pela colina é a atração para o caipira, seu fluído de vida; além, é claro, dos pássaros que rompem o silêncio e anunciam que mais um dia se inicia, ou seja, que a permanência de vida continua e é preciso tocá-la, seguir adiante. Assim é que por tudo que ele tem ao seu redor, em seu lugar de origem, ele por nada o troca, porque é “um ninho de paz, ternura e amor!”.

Verifica-se pelas repetições iniciais nas cinco primeiras estrofes que a frase “Lá onde eu moro” constitui-se em um paralelismo sintático, já que se observa uma ligação existente entre os elementos da oração, dois advérbios de lugar. Observa-se, ainda, uma correspondência de valores existentes no discurso, um paralelismo semântico, que se apresenta como um recurso linguístico formal na construção das imagens idílicas. Assim, o “lá onde eu moro” não indica apenas o lugar, mas constrói imageticamente um espaço de identificação, que ocorre por meio dos sentidos. A utilização do advérbio “lá” apresenta semanticamente os traços de locativo que identificam esse lugar idílico, e, ao mesmo tempo, traz consigo o traço de maior abstratização do lugar que é relativo à memória e a percepção subjetiva desse espaço pelo enunciador.

Nesse processo, há uma relação estabelecida entre o significante, que são as imagens e as palavras apresentadas, com os seus significados, ou seja, as representações e as significações que assumem uma dimensão simbólica. O homem do campo e a natureza aparecem indissolúveis, unidos em um mesmo ciclo, que é o de manutenção do espaço rural. O contato direto do caipira com os diferentes elementos naturais revela um ambiente calmo, de costumes simples em que “lá onde eu moro, minha vida é mais vida”.

A referência do recanto já indica o afastamento desse caipira do processo de modernização a que outros homens camponeses tiveram que passar. O espaço que é recôndito, longínquo e que está encoberto, reservado em termos de interioridade, mas que se abre para o contato direto com a natureza – “mas parece um céu aberto, /cheio de tanta beleza!”. Elaboram-se imagens que permitem perceber a estabilidade de suas relações com o meio – “lá onde eu moro, a gente não fica triste-/ tristeza lá não existe,/ embora seja um recanto!/ lá onde eu moro, é mesmo um paraíso/ nos lábios só tem sorriso,/ nos olhos não se vê pranto”.

Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída imaginariamente, uma vez que ela se expressa

simbolicamente por um sistema de idéias-imagens que constituem a representação do real.

Portanto, o imaginário, enquanto representação, revela um sentido ou envolve uma significação para além do aparente. É, pois, epifania, aparição de um mistério, de algo ausente e que se evoca pela imagem e discurso. (PESAVENTO, 1995, p. 16)

Vê-se aqui muito do imaginário do universo caipira em que a associação de ideias e imagens explora o que está relacionado a uma vida social fechada e isolada em termos espaciais, mas que se expande através dos sentidos. É o ser que é feliz, que o sorriso não sai do rosto, pois o lugar não abre possibilidade para a tristeza, é um paraíso, na própria concepção discursiva.

Por isso, o caipira não hesita em dizer que tem prazer em apresentar o lugar onde mora – “lá onde eu moro, quem desejar conhecer,/ eu ensino com prazer,/ com toda satisfação!”. Sua grandeza e riqueza são expressas pelos bens simbólicos construídos a partir do contato com a natureza, com a sensibilidade e os sentimentos, não há a preocupação com o acúmulo material ou qualquer ênfase ao bem físico – “a minha casa não é lá muito bonita,/ mais quem me fizer visita,/ eu recebo de coração!”.

Caipira uma vivência afortunada junto ao conhecimento mais puro! Caipira não é o ingênuo formulado por uma elite discriminadora. O caipira é aquele que aprende a olhar a natureza e dela tirar o conhecimento autêntico para vida! (JACOBINO, 2011, s/p)

O aprendizado, a partir da natureza, é que dá ao sujeito do campo a sua maior riqueza, nada acontece isoladamente. O lugar de identificação contribui para essa junção – “lá onde eu moro, é cercado de arvoredo,/ o sol se esconde mais cedo,/ demora surgir o luar”. A questão da representação é muito forte ao caipira, sua essência, capacidade e força fornecem condições para o seu desenvolvimento e a defesa daquilo que é seu. Por isso, “por nada troco meu pedacinho de terra,/ minha casa ao pé da serra,/ meu campo vestido em flor!”.

É evidente que os aspectos naturais são valorizados. A relação do homem com o espaço e com a paisagem é expressa na música pela afinidade entre os elementos, revelando a disposição humana em habitar o lugar. Dessa forma, “lá onde eu moro, quando é madrugada,/ gorjeia a passarada,/ prenúncio de um novo dia:/ o xororó pia triste na queimada,/ ao longe, lá na invernoada,/ a codorninha assobia”.

O espaço, onde se habita, tem uma dimensão mais vívida, é permeado por sentimentos, como a admiração, despertando relações sinestésicas – “constantemente, corre água cristalina/ lá no alto da colina-/ como é lindo a gente olhar!”. Nota-se que o fluir da água

de maneira constante é como a vida que não para, observar a água é observar a própria existência, por isso, as sensações despertadas pela visão/audição.

De acordo com Anne Buttimer (1982, p. 166), *habitar* “[...] implica mais do que *morar*, cultivar ou organizar o espaço. Significa viver de um modo pelo qual se está adaptado aos ritmos da natureza, ver a vida da pessoa como apoiada na história humana e direcionada para um futuro [...]”. O Caipira, portanto, representado na música em análise, é a expressão autêntica do sujeito que habita o lugar, que vivencia suas raízes e transmite sentimentos – “chão abençoado, recanto dos passarinhos-/ onde eu moro é um ninho/ de paz, ternura e amor!”.

A música analisada traz uma perspectiva para o lugar, um tesouro escondido, representativo no imaginário popular quanto ao campo e ao ambiente rural. A paisagem por suas formas, cores e cheiros desperta diversos sentimentos e emoções, ela é o sentir. A junção do lugar, natureza e homem é a simbiose expressiva e presente na cultura caipira.

Por fim, nota-se, na música sertaneja brasileira de raiz, a resistência desse autêntico homem do campo e sua arte, que mesmo vivendo na cidade, no âmbito urbano, não se esquece de suas origens e tradições e está sempre tentando resgatá-las. Um exemplo desse caipira está na música “Saco de Ouro” de Paraíso e José Caetano Erba⁷⁷, interpretada por Mococa⁷⁸ e Paraíso.

⁷⁷ Paraíso, José Plínio Transferetti, nasceu em 1/6/1947, em Elias Fausto, SP. Cantor, compositor e produtor. Em 1978, Paraíso foi convidado pelo violeiro Tião Carreiro para formar dupla com ele em substituição a Pardinho. Mudou então o nome artístico para Paraíso, formando, até 1981 a dupla Tião Carreiro e Paraíso, tendo gravado quatro LPs. Com o retorno da dupla Tião Carreiro e Pardinho, Paraíso passou a se dedicar mais a composições e produção de discos na área sertaneja. Em parceria com José Fortuna, cria músicas que se tornariam clássicos do nosso cancioneiro popular, como "O Ipê e o Prisioneiro". Como produtor de discos, na gravadora Continental, foi o responsável pelo lançamento da dupla João Paulo e Daniel. Em 1986, formou com João Leôncio a dupla Mococa e Paraíso. Continua exercendo as três funções até o momento. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/paraíso/dados-artisticos>. Acesso em janeiro de 2017)

- José Caetano Erba nasceu no dia 11 de setembro de 1937, em Pederneiras, interior do estado de São Paulo, e faleceu no dia 11 de julho de 2009, em São Paulo. Desde os 11 anos já escrevia seus primeiros versos, influenciado que foi pela convivência com as frequentes festas da roça, catiras e bailes de terreiros onde ouvia a música de violeiros, sanfoneiros e cantadores da região e adjacências que por lá se apresentavam. A dupla Craveiro e Cravinho foi a que gravou, em 1968, sua primeira composição, "Pai da Aviação". Diversos intérpretes gravaram e continuam gravando suas composições, entre os quais, Craveiro e Cravinho, Tonico e Tinoco, Ramiro Viôla e Pardini, Liu e Léu, Vieira e Vieirinha, Cacique e Pajé, Mococa e Paraíso, Pena Branca e Xavantinho, Tião do Carro e Jackson Antunes, entre outros”. (Disponível em <http://www.garagemmp3.com.br/jose-caetano-erba>. Acesso em janeiro de 2017)

⁷⁸ João Leôncio, nasceu em 1939, em Arceburgo-MG. Cantor e compositor, “integrou a dupla Mococa e Moraci, com João Maurício de Oliveira (Prata, MG 1948-1985), gravando 33 LPs pela Continental, com sucessos como "A noiva do meu bairro", "A jardineira do adeus" e "O grande milagre", de Miltinho Rodrigues, "Um abraço, um adeus" e "Jardineira do adeus", ambas de Goiás. Posteriormente formou, com José Plínio Trasferetti, a dupla Mococa e Paraíso, gravando 4 Lps e obtendo notoriedade com as músicas "O sinuelo", de José Fortuna, Paraíso e Nhô Moraes, "Mãe das mães", de José Vítor, Sebastião de Assis e Sandro Lúcio, "O pulo do gato", de Paiva e

Imagem 17: *Saco de Ouro* de Mococa e Paraíso



Capa do disco, Volume 1, de Mococa e Paraíso, que inclui a canção *Saco de Ouro*, lançado pela 3M, em 1986. Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/mococa_paraíso/mococa_paraíso.html. Acesso em abril de 2018.

Saco de ouro

Num saco de estopa⁷⁹ com embira⁸⁰ amarrado
 Eu tenho guardado a minha paixão
 Uma bota velha, chapéu cor de ouro
 Bainha⁸¹ de couro e um velho facão
 Tenho um par de espora, Um arreio e um laço
 Um punhal de aço, rabo de tatu
 Tenho uma guaiaca ainda perfeita
 Caprichada e feita só de couro cru

Gama e "Pulôver de lã", de Jesus Belmiro e Paraíso". E, é claro, "Saco de Ouro" de Paraíso e José Caetano Erba. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/mococa/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

⁷⁹ É "a parte mais grosseira do linho, que é separada deste com a ajuda de um sedeiro. p.met. tecido feito com essa parte". (Disponível em <https://www.google.com.br/search?client=opera&q=Dicionário#dobs=estopa>. Acesso em outubro de 2017).

⁸⁰ "Nome comum aos arbustos ou árvores de liber sedoso, da família da timeliáceas, de que existem várias espécies; fibra liberiana de certos vegetais que serve como cordel para atados e a qual tratada convenientemente, fornece matéria-prima para cordas e estopas" (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 298)

⁸¹ "Estojo de arma branca". (HOUAISS, 2008, p. 85)

Do lampião quebrado, só resta o pavio
 Pra lembrar o frio eu também guardei
 Um pelego branco que perdeu o pêlo
 Apesar do zelo com que eu cuidei
 Também o cachimbo de canudo longo
 Quantos pernilongos com ele espantei
 Um estribo esquerdo, que guardei com jeito
 Porque o direito na cerca quebrei

A nota fiscal já toda amarela
 Da primeira sela que eu mesmo comprei
 Lá em Soledade na Casa da Cinta
 Duzentos e trinta, na hora paguei
 Também um recibo já todo amassado
 Primeiro ordenado que eu faturei
 É a minha tralha num saco amarrado
 Num canto encostado, que sempre guardei

Pra mim representa um belo passado
 A lida de gado que tanto eu gostei
 Assim enfrentando o trabalho duro
 E fiz o futuro sem violar a lei
 O saco é relíquia com meus apetrechos
 Não vendo e não deixo ninguém pôr a mão
 Nos trancos da vida aguentei o taco
 E o ouro do saco é a recordação

A começar pelo título da música, nota-se a aproximação do simples àquilo que tem valor, ou seja, um saco de ouro, que do metal não é feito, porém de estopa, amarrado com embira, fibra extraída da casca de algumas árvores, para a confecção de barbantes, cordas ou simplesmente para amarrar alguma coisa. A embira é muito útil para o caipira e ao ter um saco de cor amarelada, amarrado com este elemento, que é característico do indivíduo do sertão, o compositor recupera essa medida, que não é monetária, e sim de tradição e identificação.

Remetendo à questão da identificação, campo semanticamente complexo, percebe-se que para enfatizar o processo de subjetivação e rearticular a relação dos indivíduos e suas práticas discursivas, ela relaciona-se à construção do sujeito a partir do reconhecimento de uma origem comum ou de características e ideais (com)partilhados (HALL, 2000). Do desenraizamento do homem do campo, a canção sertaneja projeta um discurso que tenta recuperar a identidade desse mesmo sujeito. Assim, tornam-se representativas as condições de vida campesina que traz à memória a perspectiva de identificação, de se reconhecer.

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobre-determinação, e não uma subunção. [...] Ela envolve um trabalho

discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. [...] Ela está fundada na fantasia, na projeção e na idealização. (HALL, 2000, p. 106-107)

Nesse saco de estopa, então, estão guardados, como é revelado, o que para o caipira o representa e o que o faz viver – “a minha paixão”: “uma bota velha, um chapéu cor de ouro, bainha de couro e um velho facão”. Além disso, ali estão as esporas, o laço, o arreio, o punhal de aço e a guaiaca⁸², ainda nova, feita de couro cru – elementos que compõem a vestimenta e os utensílios do dia-a-dia do caipira.

Além desses itens, encontram-se referências na letra em questão a outros que fazem parte do cotidiano do caipira, identificando-o como o ser que tem um modo de vida simples, que lida com o gado e está sempre em companhia de um cavalo, já que passa a maior parte do tempo campeando suas terras, trazendo e levando os animais. No universo caipira, as questões culturais, que remetem ao comportamento, estilo e sociabilidade, são marcadas pelo seu modo de ver e perceber o mundo qualitativamente diante dos conteúdos da urbanidade que são muito mais quantitativos.

Ao elencar os materiais que fazem parte do seu contexto, como uma forma de não perder as raízes, há o apego àquilo que remete ao sentido-sentimento, à essência do próprio caipira. Assim, tem-se o lampião, somente com o pavio, que era utilizado, não só para iluminar, mas para aquecê-lo nas noites durante as invernadas. Há o pelego⁸³, que servia de assento durante o dia e à noite como travesseiro; o cachimbo usado para espantar os pernilongos e o estribo esquerdo.

Objetos esses que são guardados, não pelo valor utilitário, já que eram constitutivos do espaço do sertão e que, no processo de modernização do campo, foram substituídos por outros instrumentos. Entretanto, eles continuam fazendo parte do *habitus*⁸⁴ do sertanejo pela carga

⁸² Cinto de couro, com guarnições, em que o viajante pode conduzir armas, dinheiro e outros objetos. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 412). Informação já mencionada anteriormente (nota de rodapé 73).

⁸³ Cobertura feita de pele de carneiro com lã, usada como xairel, sob o assento do cavaleiro. (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/pelego>. Acesso em junho de 2016).

⁸⁴ *Habitus* é “[...] um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações – e torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas, graças às transferências analógicas de esquemas [...] (BOURDIEU, 1983, p. 65, grifo nosso)

Segundo Maria da Graça Jacintho Setton (2002, p. 63), “*Habitus* surge então como um conceito capaz de conciliar a oposição aparente entre realidade exterior e as realidades individuais. Capaz de expressar o diálogo, a troca constante e recíproca entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo das individualidades. *Habitus* é então concebido como um sistema de esquemas individuais, socialmente constituído de disposições

emocional, pelos sentimentos que são resgatados pela representatividade de cada um deles. Verifica-se que a presença desses itens é extremamente significativa, porque fazem parte de sua história, de quem ele foi antes de guardar todo seu tesouro em um “saco amarrado”. Seu *habitus* está na manutenção das indumentárias e de todo um campo semântico-discursivo não mais usado, sem funcionalidade e aplicabilidade, mas repleto de significados, não só de recordações.

Destarte, a nota fiscal de sua primeira sela e o recibo de seu primeiro ordenado investem a apreciação que ele tem de si mesmo, o orgulho de ter sido caipira e continuar sendo através dessas “pequenas-grandes” recordações. É a tralha, um “amontoado de objetos velhos ou inúteis; bugiganga, cacareco”, conforme definição apresentada no dicionário Houaiss (2008, p. 735), que ele traz guardada.

Apesar da aparente inutilidade de conservar utensílios velhos, caracterizados como empecilhos, por não estarem no espaço antes conhecido, seu saco de estopa é o seu saco de ouro, porque representa seu passado, sua identidade; representa-o como o trabalhador rural, do “trabalho duro”, são suas relíquias que, para muitos nada têm de valor, mas para ele, esses “apetrechos” são o que o mantém vivo e o projeta para o futuro, pois “o ouro do saco” é a recordação.

Nesse sentido, o recordar para o caipira está ligado não só às memórias, mas às abstrações que estão ligadas à emoção dedicada a cada um dos objetos elencados. As lembranças são guardadas na recordação e podem ser retomadas pelo gosto, o cheiro, a sensação. Na canção analisada, nota-se que a recordação permeia toda a letra de maneira muito intensa, estando fundida ao que é concreto, o objeto em si, e o que é abstrato, a emoção projetada nesse mesmo objeto. É, portanto, objetividade e subjetividade, combinadas com a realidade externa e a reflexão interna/pessoal.

A maneira como os objetos e acontecimentos são apresentados no decorrer da música, detém uma proximidade perturbadora, em que passado e presente estão unidos pela falta de distância entre sujeito e objeto. O caipira fala do que lhe está distante, movido pela emoção. Em seu íntimo, a aproximação com o saco, “reliquia com meus apetrechos”, que “não vendo e

estruturadas (no social) e estruturantes (nas mentes), adquirido nas e pelas experiências práticas (em condições sociais específicas de existência), constantemente orientado para funções e ações do agir cotidiano. Pensar a relação entre indivíduo e sociedade com base na categoria *habitus* implica afirmar que o individual, o pessoal e o subjetivo são simultaneamente sociais e coletivamente orquestrados. O *habitus* é uma subjetividade socializada (BOURDIEU, 1992, p. 101).

Dessa forma, deve ser visto como um conjunto de esquemas de percepção, apropriação e ação que é experimentado e posto em prática, tendo em vista que as conjunturas de um campo o estimulam”.

não deixo ninguém pôr a mão”, fazem com que as coisas que estão presentes, próximas, intensifiquem a recordação.

Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós. Como arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sopro (STAIGER, 1993, p. 60).

A síntese apresentada entre sujeito e objetos, ao invés de induzi-lo a um mergulho interior, como afirma Staiger (1993), faz com que ele procure no que é exterior a busca de si mesmo. O saco “representa um belo passado/ A lida de gado que tanto eu gostei/ Assim enfrentando o trabalho duro/ E fiz o futuro sem violar a lei”. O evento significativo da canção ocorre no âmbito dos sentimentos, desperta sensações e os elementos retratados confirmam a recordação afetiva – “Nos trancos da vida aguentei o taco/ E o ouro do saco é a recordação”.

A recordação, que é o *recordare*, o trazer de volta ao coração, conforme assinalado por Emil Staiger (1993), é a essência da lírica. Dessa maneira, o ato de recordar para o caipira é trazer de volta ao coração tudo aquilo que o representa. É um belo passado, construção imagética recuperada a partir dos objetos, objetos esses que propiciam ao sujeito reconstituir e recompor uma memorialística de hábitos e costumes, da vida no campo, de cultura sertaneja, caipira.

O que se pôde perceber ao longo desta breve apresentação temática é que a composição caipira é extremamente rica na descrição da natureza e repleta de exemplos de como o indivíduo do sertão enfrentou e, ainda, enfrenta diante de uma imposição de modernização, há aqueles que são sucumbidos, outros que resistem e aqueles que persistem em manter sua identificação e memória iluminadas por um imaginário coletivo.

Será, então, a partir da construção do imaginário e da memória que se direcionará os olhares caipiras, em especial, à questão do amor e da mulher na música sertaneja brasileira de raiz. Apresentação essa que será realizada no capítulo a seguir.

3. OLHARES CAIPIRAS: construção do imaginário e da memória.

VIOLEIRO

Soldado da poesia
galo índio do terreiro,
mensageiro da saudade,
tudo isto é o violeiro
Sua bandeira é a viola,
madeira fria que encerra
o canto triste saindo,
do peito quente da terra.

Violeiro, sol da noite,
na garganta traz mensagem,
é grito de liberdade,
de caminho e de passagem
é quem faz de sua vida,
a vida de quem procura,
ilha deserta nos mares,
estrelas em noite escura.

Violeiro, voz de aço,
como as cordas da viola,
peito firme como a rocha
cascavel quando se enrola
Mas entende a voz dos anjos,
e o cantar dos passarinhos,
entende o chorar da brisa,
quando chega de mansinho.
(José Fortuna)

A música, além de ser um veículo de informação, representa toda uma tradição cultural, trazendo as ideias de determinado grupo. A música sertaneja brasileira de raiz tem como referência todo um universo voltado para as representações do caipira, desde as temáticas à instrumentação, com ênfase, na viola. Segundo Ribeiro (2006), ela está na origem de formação musical do Brasil, representando o entrelaçamento da viola portuguesa com as danças indígenas, associada à musicalidade e ao ritmo do africano. É o amálgama dos elementos das culturas portuguesa, indígena e africana.

A música sertaneja brasileira de raiz é, portanto, uma construção heterogênea de componentes oriundos de diferentes épocas e lugares e que se integram em um campo artístico híbrido. “Fragmentos do cancionário ibérico, sons dos tambores da África e elementos do espaço natural dos índios, fauna e flora exuberantes, estão na raiz da arte mestiça que dá origem ao gênero musical caipira caracterizado pela viola, principal instrumento”. (ALVES JÚNIOR, 2011, p. 33).

A viola é o instrumento unificador e identificador do gênero, servindo para misturar as melodias e danças, desenvolvendo os diferentes ritmos e temas. Tem a função de socializar os

sujeitos, agregando o discurso de um grupo social, de uma coletividade (SANT'ANNA, 2000). Dessa forma, o instrumento, ao longo dos últimos séculos, foi sistematizando uma identidade muito próxima à música no Brasil, ganhando projeção e se fixando no cenário nacional a partir dos anos de 1920, quando do aparecimento das primeiras duplas caipiras.

Sua história está relacionada à chegada dos árabes e sua cultura à Península Ibérica no ano de 711. Foi um importante elemento para o desenvolvimento da musicalidade e de outros segmentos do conhecimento humano no continente Europeu. Chegando ao Brasil no século XVI, na época dos grandes “descobrimentos”, ela já era um instrumento popularizado na expressão musical portuguesa da corte e do povo.

Uma nova maneira de sentir e entender o mundo foi criada a partir da força que o instrumento ganha ao chegar a terras brasileiras. Acaba gerando uma personalidade característica no país, recebendo diferentes denominações telúricas: viola caipira, viola cabocla, viola nordestina, viola sertaneja. A viola brasileira⁸⁵ é a companheira das viagens tropeiras, das empreitadas bandeirantes, festas religiosas e mutirões, é o acompanhamento dos primeiros grupos musicais quando da execução de modinhas e lundus.

Pela história cultural da música, um dos seus principais componentes, a viola, consegue resgatar o sistema de representações que compõem o imaginário social a respeito da música sertaneja brasileira de raiz, em que se criam sinais que representam a realidade do caipira e de sua musicalidade. Esse estilo musical e seu instrumento, cada vez mais característicos do âmbito popular, vão se fixando, de modo especial, entre os camponeses, e sensibilizando as pessoas nascidas no sertão e no interior do país.

As sensibilidades são uma forma de apreensão e de conhecimento do mundo para além do conhecimento científico, que não brota do racional ou das construções mentais mais elaboradas. Na verdade, poderia dizer que a esfera das sensibilidades se situa em um espaço anterior à reflexão, na animalidade da experiência humana, brotada do corpo, como uma resposta ou reação em face da realidade. Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade. (PESAVENTO, 2007, p. 10).

⁸⁵ Conforme Ivan Vilela (2004-2005, p. 79), foi em terras brasileiras que “a viola manifestou sua ubiquidade musical e morfológica. Das cinco violas portuguesas apenas a amarantina e a campaniça não ficaram no Brasil. As beiroas, hoje extintas em seu uso em Portugal, ainda podem ser encontradas nos fandangos do litoral sul de São Paulo e norte do Paraná. As antigas violas de Queluz, hoje Conselheiro Lafaiete, MG, ainda são encontradas no norte de Minas e mantêm suas dozes cordas (três duplas e duas triplas). No Nordeste os repentistas se utilizam da viola dinâmica, um modelo criado no Brasil que tem amplificadores naturais feitos com cones de alumínio. Essas violas normalmente são encontradas com doze cordas distribuídas em cinco ordens. Há ainda no Mato Grosso a viola de cocho, onde se coloca um tampo. Tem cinco cordas originalmente de tripas, hoje de náilon, e seus trastes são feitos de barbante”.

As letras das canções e as melodias produzidas pela viola⁸⁶ nas músicas caipiras despertam sensibilidades, como as mencionadas por Pesavento (2007) e, por meio delas, é possível capturar as razões e os sentimentos que caracterizam a realidade de um grupo social. O violeiro, o tocador de viola, em sua individualidade, consegue ser a pessoa que faz a agregação, transitando entre o sagrado e o profano e vice-versa, pois ele acompanha as festas religiosas que exigem o acompanhamento musical e é o responsável pelas atividades festivas.

Ao despertar as sensibilidades, observa-se que elas estão associadas também às exteriorizações do pensamento ou do espírito, organizadas e interpretadas pela relação originária estabelecida com as sensações. A música consegue ser uma dessas sensações em que os sentimentos afloram, exprimindo experiências e lembranças pela percepção. A canção *Viola Cabocla*, composição de Piraci e Tonico, de 1973, interpretada por Tião Carreiro e Pardinho é um exemplo de como a percepção, “ato pelo qual o indivíduo organiza as sensações que se apresentam, interpretando e complementando por imagens, lembranças, experiências” (PESAVENTO, 2007, p.12), está presente na cultura caipira.

Viola Cabocla

Viola cabocla não era lembrada
Veio pra cidade sem ser convidada
Junto com os vaqueiros trazendo a boiada
O cheiro do mato e o pó da estrada
Fez grande sucesso
Com a... disparada

Viola cabocla feita de pinheiro
Que leva alegria pro sertão inteiro
Trazendo saudade dos que já morreram
Nas noites de Lua sai no terreiro
Consolando a mágoa
Do triste... violeiro

Viola cabocla é bem brasileira
Sua melodia atravessou fronteira
Levando a beleza pra terra estrangeira

⁸⁶ “A viola tem hoje no Brasil mais de vinte maneiras de ser afinada. De Portugal vieram nove afinações. [...] A maioria das afinações possibilita que o executante teça melodias e acompanhamentos com apenas dois dedos. Os nomes dessas afinações são curiosos: boiadeira, rio abaixo, rio acima, Paraguaçu, paulistinha, cebolinha, cebolão, meia guitarra, guitarra inteira, cana verde, natural. No caso da afinação cebolão, que é a mais presente no Centro-Sul, onde se toca a música sertaneja, também conhecida por música caipira ou de raiz, sua origem é curiosa. Conta-se que os homens tocadores de viola inventaram uma afinação que tinha o som tão mavioso, que, quando tocavam, as mulheres, emocionadas, choravam como se estivessem descascando cebolas. Daí o nome cebolão. Na afinação rio abaixo a história é outra. O capeta, que é tido como um grande violeiro, entrava em uma casquinha de cuia e a soltava rio abaixo. Vinha tocando viola. O som era tão lindo que as mulheres – sempre as mulheres – inebriadas com a música se atiravam na água e se afogavam e então o tihoso levava embora com ele as almas”. (VILELA, 2004-2005, p. 80)

Do nosso sertão é a mensageira
É o verde amarelo
Da nossa... bandeira

Viola cabocla seu timbre não falha
Criada no mato como a samambaia
Veio pra cidade de chapéu de palha
Mostrou seu valor vencendo a batalha
Voltou pro sertão
Trazendo... a medalha

Na primeira estrofe, nota-se que é apresentado um traçado histórico a respeito da viola que é chamada de cabocla, uma das denominações encontradas no Brasil, não era lembrada e veio para a cidade sem ser convidada. Sabe-se que esse instrumento foi aos poucos conquistando os grandes centros, chega no começo do século XX com o processo de urbanização em que a polarização entre campo-cidade era bem dicotômica e ser o habitante do interior, o caipira, era ser tratado depreciativamente.

Por isso, a viola do sertanejo não foi convidada, ela chegou nos centros urbanos “junto com os vaqueiros trazendo a boiada/ O cheiro do mato e o pó da estrada/ Fez grande sucesso/ Com a... disparada”. Aqui, a referência intertextual de outra canção, *Disparada*, composta por Theo de Barros e Geraldo Vandré, denota o apogeu ao qual o instrumento chegou, em 1966, no II Festival de Música Popular Brasileira, interpretada por Jair Rodrigues, Trio Maraiá e Trio Novo, obtendo o 1º lugar, empatando com *A banda* de Chico Buarque.

Essa consideração não é à toa. Percebe-se que há o intuito de retratar o instrumento e a música de origem a ele associada, não só pelo lado emotivo e da faculdade das sensibilidades, mas como manifestação de uma atividade reflexiva. “A percepção constrói um mundo qualificado através de valores, emoções, julgamentos” (PESAVENTO, 2007, p. 13).

A música produzida pela viola aparece como a representação do mundo sertanejo, é “Viola cabocla feita de pinheiro/ Que leva alegria pro sertão inteiro/ Trazendo saudade dos que já morreram”. Assim, as sensibilidades despertadas evocam e reconfiguram o tempo passado, os sentidos são afetados e provocam uma “modificação entre o ser e o mundo” (PESAVENTO, 2007, p. 12), por isso, “nas noites de Lua sai no terreiro/ Consolando a mágoa/ Do triste... violeiro”.

Como a sensibilidade é uma interpretação da alma humana, envolvendo individuação⁸⁷; ela também é compartilhada, já que é um construto social e histórico. Logo, a

⁸⁷ Consoante Jung (2008, p. 40), “a individuação é uma exigência psicológica imprescindível, esta força superior do coletivo permite-nos compreender a atenção especialíssima que devemos prestar à delicada planta da “individualidade”, se quisermos evitar que seja totalmente sufocada pelo coletivo”.

“Viola cabocla é bem brasileira/ Sua melodia atravessou fronteira/ Levando a beleza pra terra estrangeira/ Do nosso sertão é a mensageira/ É o verde amarelo/ Da nossa... bandeira”. Passa do singular para o plural, é do violeiro, é do caboclo, é do Brasil, é do estrangeiro. Nesse deslizamento da experiência histórico-pessoal, os sentimentos são socializados, e na relação com outro traduz-se o mundo para homens de uma mesma época e de outras – “Veio pra cidade de chapéu de palha/ Mostrou seu valor vencendo a batalha/ Voltou pro sertão/ Trazendo... a medalha”.

É no conjunto das representações sociais que as sensibilidades são perscrutadas, é o fazer ver e sentir o mundo de uma maneira ou de outra, é o imaginário. É esse elemento que assegura a um grupo construir, a partir das vivências de seus agentes sociais, sejam pelos desejos, aspirações, motivações individuais aquilo que é o coletivo – o imaginário social.

O imaginário social torna-se inteligível e comunicável através da produção dos “discursos” nos quais e pelos quais se efectua a reunião das representações colectivas numa linguagem. Os signos investidos pelo imaginário correspondem a outros tantos símbolos. E assim que os imaginários sociais assentam num simbolismo que é, simultaneamente, obra e instrumento. (BACZKO, 1985, p. 311)

A questão das representações simbólicas por meio do imaginário segue um sistema de orientações expressivas e afetivas complexas, bem como relações de hierarquias e dominação. O imaginário social relaciona-se à realidade, ao mesmo tempo em que é esquema de valorização e interpretação de simbolismo. Assim, cada cultura, cada sociedade, cada grupo social tem seu imaginário e devido ao tecido simbólico estruturam-se a partir de forças afetivas que agem no comunitário, unindo-o através de uma rede de significações que parte do individual e age na vida coletiva.

Verifica-se que nos atos, ritos, palavras, imagens e objetos da vida real o mundo do imaginário é construído pelo conjunto de significações da cultura e do mundo. É, dessa forma, que a viola e o violeiro ganham representações simbólicas no imaginário social. A viola é o elemento que liga o camponês, o interiorano, o caipira não só a sua música, mas a toda

O teórico afirma que a “individualização significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*. Podemos pois traduzir “individualização” como “tornar-se si-mesmo” (Verselbstung) ou “o realizar-se do si-mesmo” (Selbstverwirklichung)”. (JUNG, 2008, p. 60. Grifos do autor)

Ainda, considera que “a individualização, no entanto, significa precisamente a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano; é a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais, o fator determinante de um melhor rendimento social”. (JUNG, 2008, p. 60)

“A individualização, portanto, só pode significar um processo de desenvolvimento psicológico que faculte a realização das qualidades individuais dadas; em outras palavras, é um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é”. (JUNG, 2008, p.61)

imagem construída do indivíduo como grupo social, o seu lado coletivo. Por isso, a polarização que o próprio instrumento representa – é animação das festas, desafios, mas também indispensável às procissões e celebrações religiosas.

Ao lado dessa imagem, aparece também de maneira dicotômica o próprio tocador, o violeiro, cuja atividade é extremamente relevante já que lhe é atribuído um dom divino, um lugar que poucos sujeitos conseguem alcançar por ser um ofício tido como privilégio de poucos, uma vez que um violeiro era encarregado de escolher outro para repassar seus conhecimentos (VILELA, 2004-2005). Por outro lado, aquele que aprendia a tocar a viola sem o direcionamento mencionado era considerado uma pessoa que tinha domínio sobrenatural a fim de poder executá-la e fazer cada vez melhor. Portanto, o violeiro e sua viola acabam perpassando o imaginário social como aquele que transita entre o sagrado e o profano.

Na letra da canção *Viola Pagodeira*, de Ronaldo Viola e Menino Cellis, composta em 1994, apresentada a seguir, tem-se esse conjunto representativo que encontra no imaginário coletivo as simbologias retratadas. Vê-se que o imaginário da viola e do violeiro é um signo presente no discurso caipira, é o prolongamento do passado, mantendo-se vivo no seio dessa cultura.

Viola Pagodeira

Ronaldo Viola e João Carvalho⁸⁸

Minha viola pagodeira, minha fonte de poesia.
Rainha das madrugadas em noites de cantoria
Ela sempre me acompanha, chega gemer nos meus braços.
A viola que eu ponteio tem as dez cordas de aço.

Onde tem som de viola e um cantador no compasso
A alegria é permanente, tristeza não tem espaço.
Igual os dez mandamentos das escrituras sagradas.
A beleza do ponteio é por Deus abençoado.

⁸⁸ Ronaldo Carandina, o Ronaldo da Viola, e Manoel João de Carvalho, o João Carvalho, iniciaram como dupla em 1978. “Ronaldo aprendeu a tocar viola desde os nove anos de idade. João Carvalho trabalhou na roça com os pais e cresceu ouvindo música sertaneja. Em 1980, contando com o apoio do produtor Téo Azevedo, que os levou para a gravadora Fermata, gravaram o primeiro disco, cujo destaque, foi a música "João e Maria". Considerados como músicos de raiz, procuraram seguir o estilo de Tião Carreiro e Pardinho. Em 1993, gravaram disco pela gravadora San Francisco, com produção e arranjos do maestro Martinez. Naquele disco destacaram-se as músicas "Rodeio brasileiro", "Esperança" e "Viola viva". Contou, também, com a participação do locutor de rodeios Barra Mansa, na música "Rodeio brasileiro". Suas músicas de maior sucesso foram "Sinal vermelho" e "Chuva na vidraça". Ao longo da carreira gravaram cerca de 12 discos. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/ronaldo-viola-e-joao-carvalho/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

É nos pés do catireiro, no verbo do repentista.
 É no verso do poeta, é na ginga do sambista.
 Tem no sangue do caboclo a beleza da canção.
 É a fé do nosso povo, bandeira da tradição.

Minha viola pagodeira, minha oitava maravilha.
 Tendo você nos meus braços, minha estrela eu sei que brilha.
 Encostada no meu peito, derrubo qualquer barreira.
 Defendendo as raízes dessa terra brasileira.

Na primeira estrofe, observa-se que o violeiro associa seu instrumento ao que faz festa e é fonte de poesia, ela o acompanha nas madrugadas – “Minha viola pagodeira, minha fonte de poesia./ Rainha das madrugadas em noites de cantoria / Ela sempre me acompanha, chega gemer nos meus braços [...]”. Segundo Evelyne Patlagean (1992), o domínio do imaginário é estabelecido pelo conjunto das representações que extrapolam a demarcação dada pela experiência e pelas conexões dedutivas que as consentem.

O caipira está então no imaginário social e, como mencionado no capítulo anterior, em alguns momentos, é tido como o Jeca, tratamento depreciativo desse sujeito ou o representante do sertão e daquilo que o envolve. Aparece, então, a viola no universo da música brasileira, a partir das gravações iniciadas pela Turma do Cornélio Pires, na década de 1920, firmando-se como o instrumento de um gênero que ganhou e, ainda, ganha expressividade, a música sertaneja brasileira de raiz.

Ainda, no contexto do imaginário, as representações da viola e do violeiro como elementos do mundo e da cultura caipira aparecem na letra exposta. Eles constituem-se como perpetuadores das raízes, transpondo as barreiras impostas – “Tendo você nos meus braços, minha estrela eu sei que brilha./ Encostada no meu peito, derrubo qualquer barreira./ Defendendo as raízes dessa terra brasileira”.

Além disso, traz imagens de uma série de outros representantes pertencentes a esse universo, como catireiro, repentista, sambista, caboclo, reforçando a tradição e fé de um povo. “É nos pés do catireiro, no verbo do repentista./ É no verso do poeta, é na ginga do sambista./ Tem no sangue do caboclo a beleza da canção./ É a fé do nosso povo, bandeira da tradição”. No campo cultural, a diversificação social do imaginário é marcada pelas novas dicotomias. Le Goff (1992) afirma que é pela investigação do sentido em uma dada sociedade que o sistema de representações aparece nas estruturas sociais e na realidade.

Ainda no que se refere à música em análise, é demonstrada uma ligação com o lúdico e o religioso, repete-se a questão do sagrado e do profano, em que a viola e o violeiro têm a função festiva e religiosa, por isso o instrumento que tem 10 cordas e dita os sons para o

tocador, compara-se aos 10 mandamentos, recebendo as bênçãos divinas – “Onde tem som de viola e um cantador no compasso/ A alegria é permanente, tristeza não tem espaço./ Igual os dez mandamentos das escrituras sagradas./ A beleza do ponteio é por Deus abençoado.”

O aspecto festivo e religioso, de acordo com Antonio Candido (2010, p. 251), constitui conteúdo importante da vida cultural do caipira, uma tentativa de preservar a identidade, apegando-se a formas tradicionais e a algumas de ajustamento ao meio e de sociabilidade. “A conservação de traços aparece, pois, como fator de defesa grupal e cultural, representando o aspecto da permanência. A incorporação dos novos traços representa a mudança”.

Patlagean (1992) assevera que na história contemporânea do imaginário coletivo, a questão da permanência é a parte mais evidente dos níveis tradicionais associados ao campo. No entanto, essa limitação está em mudança já que as novas sociedades, fruto da urbanização industrial e da modernização, enriquece-o. O embate entre o homem do campo e o da cidade reforça as diferenças encontradas entre o que foi deixado para onde se transferiu, novas formas e situações do universo caipira tendem a ser (re)afirmadas e até mesmo confrontadas nesse processo.

Logo, os fatores de permanência ou persistência são os que auxiliam para a continuidade dos modos tradicionais de vida, para a manutenção do imaginário. Ao passar de uma cultura a outra, a incorporação de novos traços depende da acomodação das condições que satisfaçam os próprios interesses do indivíduo, tentando adaptar-se, o que se verifica é uma constante (re)valorização do passado. No caso do universo caipira, há uma nostalgia do antes que acaba contribuindo para a figuração mítica desse sujeito como um indivíduo ingênuo e deplorável.

A elaboração ideológica da figura do caipira incorpora a aparência da sua realidade, e não a sua transparência, constituída desde o século XVIII por força dos dinamismos da economia colonial que o excluíram na condição de mão-de-obra fundamental. Na sua realidade ele aparece como excluído e estranho. Ideologicamente, a sua condição de ‘estranho’ é elaborada e ele acaba se constituindo na única figura ‘desvinculada’ que pode observar criticamente a sociedade mais ampla. (MARTINS, 1975, p. 133)

Essa informação sobre a imagem do caipira e de seu universo cultural acaba identificando-o como um ser “nato”, o verdadeiro sujeito. Há a adequação de um símbolo que é, muitas vezes, idealizado para valorizar todo um tradicionalismo ou reafirmar uma tradição que se traduz em diferentes formas, mas que são utilizadas, em especial, na música sertaneja brasileira de raiz para manutenção de uma forma de vida, de um imaginário.

[...] o imaginário sempre foi socialmente diversificado. A cultura popular se caracteriza, com respeito a ele, por um curso tão lento, que parece imóvel: ela se mostra lentamente acolhedora para com temas oriundos das camadas sociais dominantes, às vezes conservando-os, mais tarde, mesmo que sozinha mas, por outro lado, também cria e conserva em função de suas exigências próprias. (PATLAGEAN, 1992, p. 310).

A relação entre a tradição inerente aos comportamentos dos indivíduos provindos do campo ou do interior reforça a associação com a cultura popular e com o seu caráter imóvel e lento. A preservação de um sistema e de comportamentos ligados ao grupo reafirma a questão da manutenção dos hábitos, muitas vezes, entendidos como dificuldades enfrentadas pelo meio rural diante das atitudes citadinas e das transformações trazidas pela modernidade.

Nesse contexto em que o imaginário atua em diferentes códigos simbólicos, é necessário formular o lugar do caipira e de sua tradição cultural, percebendo que o espaço já não é mais o de origem, pois a maioria teve que migrar para as cidades por conta do processo de modernização e expansão industrial. À medida que houve a necessidade migratória, foi preciso uma reorganização da própria concepção do ser caipira.

Do ponto de vista urbano, esse processo impôs e propôs ao homem do campo certas características de cultura material e não material, em que ele viu-se exposto a um novo ritmo de trabalho, novas relações sociais e ecológicas, abandono e ajustamento de crenças tradicionais, utilização de alguns itens manufaturados. (CANDIDO, 2010). Além disso, instituiu a individualização do trabalho, a racionalização do orçamento e dos bens consumidos, enfim, a passagem à vida urbana.

Conforme o país foi se urbanizando, as estradas de ferro expandiram suas linhas, o que facilitou o transporte de mercadorias e bens. Com o aparecimento das estradas rodoviárias, foram desaparecendo, pouco a pouco, elementos da cultura sertaneja como os arrieiros, que eram os condutores de bestas de carga; os tropeiros, que conduziam tropas de animais; os boiadeiros, que tocavam e guardavam a boiada. O ajustamento à vida urbana, portanto, deu-se de forma lenta e é perceptível que os traços caipiras mantêm-se nos signos e nas experiências partilhadas, constituem a construção histórica, estão no imaginário coletivo.

O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual. [...] Há proximidade entre cultura e imaginário. Nesse sentido, pode-se dizer que o imaginário é, ao mesmo tempo, mais do que essa cultura: é a aura que ultrapassa e alimenta. (MAFFESOLI, 2001, p. 76)

Dentre os elementos constitutivos do imaginário caipira, além do violeiro e da viola, como mencionados anteriormente, tem-se a própria música “rural” que se faz presente desde as primeiras viagens tropeiras. A princípio era entoada pelos vaqueiros nos longínquos caminhos sertanejos em forma de aboios, que é um canto solo, realizado livremente e essencialmente monofônico. É utilizado para guiar o gado de um local para outro, evitando a dispersão e chamando os animais que se escondem.

A música passa a ser conduzida de região para região; o canto constitui-se em uma das principais diversões para aqueles que passavam dias e até meses, sob sol e chuva, montados em lombos de burros e cavalos, levando não somente o gado, como também encomendas e cargas. A divulgação musical propiciada por esses “cancioneiros” da estrada ampliava o repertório popular.

Vilas nasceram às margens e se desenvolveram a partir dos arranchamentos dessa gente que vencia léguas pregadas na sela, sob sol e chuva, por dias e meses, acampado em clarões no mato, enfrentando corredeiras e pirambeiras, dormindo com a carabina na mão e o olho aberto – por medo de cobra e onça –, atacados por carrapatos e piolhos. E nessa vida estradeira não podia falta a violinha de arame, amarrada na sela, embrulhada num pedaço de pano. Cantar era a única diversão e o combustível moral na caminhada, os cantadores divertindo os companheiros com versos improvisados, que ficavam conhecidos nos lugares por onde passavam. (NEPOMUCENO, 1999, p. 80)

A canção caipira até o início do século XX manteve-se na espontaneidade de seus executores, tida mesmo como diversão e improvisação. A partir de então, foi se transformando e tornou-se um fenômeno simbólico, com um campo mítico de caracterização caipira, sertaneja, com significantes próprios. É a música sertaneja brasileira de raiz que permanece viva no imaginário popular. “A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens”. (MAFFESOLI, 2001, p. 76)

Assim, a música como texto, canto, som, melodia é expressão da realidade por estabelecer uma relação dialógica entre aquele que a produz/executa e os que a recebem. É produtora de imagens e sentidos. Para Pesavento (2007), a imagem tem três funções, a saber: epistêmica, em que se dá a conhecer algo; simbólica, pois permite acessar um significado e estética, por gerar sensações e emoções no espectador.

Do sistema de ideias-imagens coletivas, o imaginário é o outro lado do real, o que implica uma articulação com a memória num dinamismo associativo. Ressalta-se que, posteriormente, será abordada a questão da memória. Mas, nesse momento, é importante ressaltar que o imaginário age na produção de novas imagens dada sua construção histórica. E

isso é bem expressivo quando se analisa a música sertaneja de raiz que tem uma trajetória ampla e significativa quanto a sua caracterização e construção.

Conforme explicitado no capítulo 1 deste trabalho, as diferentes fases pelas quais transita esse estilo musical com algumas diferenças quanto aos elementos comunicativos não são capazes de alterar a matriz de significações, construindo e partilhando saberes que estão em um mesmo universo imaginário, como partes integrantes do gênero. “O imaginário é compartilhado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional” (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Uma das canções que permeiam o imaginário caipira quanto a sua própria constituição e cultura é *Tristeza do Jeca*, composição de Angelino de Oliveira, interpretada por Tonico e Tinoco, que consegue retomar, ainda na atualidade, a matriz significativa do campo, reconstruindo seu universo simbólico, mesmo em um contexto urbano. A mensagem cultural é apropriada de forma positiva por aqueles que continuam ligados às mesmas raízes e contextos.

Tristeza do Jeca

Nestes verso tão singelo
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrê e a minha dor
Eu sô como sabiá
Quando canta é só tristeza
Desde o gaio onde ele está

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira chão
Tudo cheio de buraco
Adonde a lua fai clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um baruião

Nesta viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade

Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar,
Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar
O choro que vai caindo
Devagá vai se sumindo, como as água vão pro mar

A referida canção é classificada como toada, não tem um caráter definido musicalmente, mas é breve, com a forma de refrão e estrofes, geralmente em quadras. No caso em análise, o refrão – “Nesta viola eu canto e gemo de verdade/ Cada toada representa uma saudade” aparece duas vezes intercalando três estrofes, as duas primeiras de 6 versos e a última, com quatro. Segundo Mário de Andrade (2006), a expressiva musicalidade no cancionário popular está na forma, em que há uma rica diversidade das formas estróficas, com ou sem refrão.

As canções estróficas, com o esquema A-B (A=estrofe e B=refrão), constituem em repetições, em que o refrão é retomado de estrofe em estrofe, característica comum à música sertaneja brasileira de raiz. Com base nessa caracterização, surgem algumas considerações quanto à letra do refrão citado, em que se verificam algumas variações quando interpretada. Na versão mais comum, e a indicada nesse trabalho, o refrão é cantado da seguinte maneira: “Nesta **viola** eu canto e gemo de verdade/ Cada **toada** representa uma saudade”. Em outras versões, como a de interpretação de Inezita Barroso⁸⁹, a letra aparece com as seguintes alterações - “Nesta **estrada** eu canto e gemo de verdade/ Cada **quadra** representa uma saudade”.

⁸⁹ Ignês Madalena Aranha de Lima, Inezita Barroso, nasceu em 4/3/1925 em São Paulo-SP e faleceu em 8/3/2015 na capital paulista. Cantora. Instrumentista. Violonista. Violeira. Arranjadora. Folclorista. Atriz. Professora. Doutora Honoris Causa em folclore e arte digital pela Universidade de Lisboa. Nascida no bairro da Barra Funda, em São Paulo, apesar de paulistana e descendente de família tradicional, apaixonou-se muito cedo pela cultura caipira. Começou a cantar aos sete anos de idade. Por essa época, começou a aprender a tocar violão. Já durante as férias, em fazenda de parentes, começou a aprender a tocar viola e a cantar composições caipiras como a "Moda da Pinga" e a moda-de-violão "Boi Amarelinho". Aos oito anos de idade já fazia apresentações em recitais de violão no Clube Germânia. Aos nove, já admirava o poeta modernista Mário de Andrade, que morava ao lado de sua casa à Rua Lopes Chaves, na Barra Funda, em São Paulo, a quem esperava passar todo dia enquanto brincava de patins. Com nove anos, integrou a Turma de Violeiros do Pequeno-Parque, da professora Mary Buarque. Aos 11 anos, começou a estudar piano. Fez o curso de Biblioteconomia. Em 1947, casou-se com o advogado Adolfo Barroso. De 1982 a 1996, lecionou Folclore na Universidade de Mogi das Cruzes. A partir de 1983, começou a lecionar na Faculdade Capital de São Paulo. Em 2014, foi eleita para a Academia Paulista de Letras, em substituição à folclorista Ruth Guimarães. Faleceu quatro dias após completar 90 anos, de insuficiência respiratória aguda, no Hospital Sírio Libanês onde estava internada desde 19 de fevereiro. Foi uma das maiores cantoras brasileiras, embora sempre mais ligada ao segmento sertanejo do qual era considerada referência máxima. Três dias antes da sua morte, foi eleita pelo ICCA uma das 12 cantoras-compositoras mais importantes do Brasil desde Chiquinha Gonzaga. A eleição foi feita para celebrar o Dia Internacional da Mulher. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/inezita-barroso/biografia>. Acesso março de 2018).

Imagem 18: Inezita Barroso



Capa do disco, *Clássicos da música caipira*, de Inezita Barroso, que inclui a versão da canção “Tristeza do Jeca”, gravado em 1962, pela Copacabana. Disponível em https://www.recantocaipira.com.br/duplas/inezita_barroso/inezita_barroso.html. Acesso em abril de 2018.

Eram comuns essas variações nas músicas regionais e caipiras, pois dependiam da condução dos arranjadores e do estilo da dupla e/ou intérpretes (SOBOLL, 2007). Outra alteração que é relevante na letra em análise refere-se ao verso “Eu sô como sabiá”, que pela cacofonia, gera duplo sentido com o uso da conjunção *como*, fazendo também referência ao verbo *comer*, conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo (como). Para evitar a ambiguidade, em outras interpretações aparece: “Eu sô que nem sabiá”.

Entende-se, então, que a música sertaneja brasileira de raiz, como uma representação simbólica de manifestação artística, é também uma forma de comunicação interpessoal, cujo processo conteudístico e interpretativo dá-se na familiaridade e reconhecimento de certas estruturas musicais e, ao mesmo tempo, pertencentes ao imaginário coletivo. Justificando, portanto, as variações mencionadas como uma preocupação com a manutenção e valorização de uma tradição por meio dos significados manifestados.

A música *Tristeza do Jeca* corresponde a uma verdadeira resposta do caipira, e de todos os indivíduos que com esse se identifica, à polêmica imagem iniciada por Monteiro Lobato – o Jeca Tatu – e acabou ganhando a aura de “hino do caipira” (MENDES, 2007). Do ano da composição em 1918, para sua primeira interpretação em 1937 pelo cantor Paraguassu, e sua gravação e transformação em sucesso, em 1944, por Tonico e Tinoco, registra-se um intervalo de 26 anos. Esse construto histórico pelo qual a música passou reforça mais ainda a ideia de representação do campo, da identidade e cultura caipiras no imaginário popular. “O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade” (PESAVENTO, 1995, p. 15)

A representação, como afirma Le Goff (1990), remete à transposição mental de uma realidade compreendida em sua exterioridade, fixando-se ao recurso de abstração e, ainda como aponta Bourdieu (1989), envolve ações de apreciação, conhecimento e reconhecimento que instala um campo, cujos agentes sociais colocam seus interesses e conjunto cultural. Não é à toa que *Tristeza do Jeca* é colocada nesse patamar representativo.

A canção configura-se como uma síntese do caboclo, resume o legado cultural caipira, por isso, tornou-se atemporal. Fala de uma tristeza natural que envolve o indivíduo do campo, sua inserção na natureza. De acordo com Walter de Sousa (2005), a melancolia apresentada não se restringe a um único protagonista, havendo identificação com outros sujeitos da nossa história.

Seria o colonizador português que, atraído pela febre da riqueza se deparou, assustado, com a hostilidade oculta nas matas? Seria o índio espoliado de sua terra e de cultura, sentado à beira do mato? Seria o negro arfante, oculto na noite, cantando em silêncio seus cânones de liberdade? Talvez somente o caipira atento ao “baruião” da passarada no estertor da madrugada... (SOUSA, 2005, p. 67-68)

Percebe-se que não é uma dessas personagens em específico, é somente o caipira, esse ser híbrido e fronteiriço, mistura de todas elas, que se entristece pelo afastamento de sua terra natal, demonstra uma nostalgia quanto ao passado, principalmente, quanto ao seu lugar de origem, que é apresentada na música em análise por uma vaga ausência – “Nesta viola eu canto e gemo de verdade/ Cada toada representa uma saudade”. Pelos acordes e sons da viola, que também geme e chora como o cancionista, vem a representação da saudade, de algo que faz recordar.

O caipira não explica o motivo de sua saudade, mas existe uma tristeza que é demonstrada pelo afastamento de suas raízes. É o olhar de alguém como se mostrasse ao longe o lugar onde nasceu e não se encontra mais. “Eu nasci naquela serra/ Num ranchinho beira chão/ Tudo cheio de buraco/ Adonde a lua fai clarão”. A descrição trata de um recanto longínquo, próximo à serra, com uma casa simples, um ranchinho cheio de buraco, mas que é agraciado pela lua, um elemento que reforça a nostalgia. Além disso, o diminutivo na palavra ranchinho dá a sensação de acolhimento, de identificação com o lar.

É válido notar que o cancionista escolhe a mulher amada para ser aquela com quem compartilhará suas memórias e angústias – “Minha bela, meu amor/ Pra você quero contar/ O meu sofre e a minha dor”. Vê-se que não é apenas contar uma história, mas é fazê-la em versos – “Nestes verso tão singelo”, que tornam mais subjetivas e íntimas a declaração de que ele é “[...] como sabiá/ Quando canta é só tristeza/ Desde o gaio onde ele está.”

Quando ele não consegue mais falar de seus enfrentamentos diante de um novo cenário que não é o seu, do sentimento que toma conta do seu ser, prefere deixar a viola, que é como uma extensão de si e de seu sofrer, porque toda emoção envolvida o levará ao choro – “Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar,/ Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar”.

É um choro fluído, não contido, metaforicamente, são águas do rio que alcançam o mar, aquele que acolhe todas as outras. “O choro que vai caindo/ Devagá vai se sumindo, como as água vão pro mar”. A representação imagética é a de um indivíduo que chora sozinho. Todavia suas lágrimas não são únicas e isoladas, caem em um mesmo ambiente, representando o mesmo grupo, a coletividade.

Outro apontamento relevante quanto à *Tristeza do Jeca* está na construção da linguagem. Sabe-se que o século XX foi de extrema relevância para a música regional brasileira, consolidando e disseminando uma prática artística de projeção de conteúdos caipiras, construindo uma identidade sonora desse grupo, que traduz sua melodia e seu canto. Esse último liga-se à dimensão da fala que é entoada para preservar o efeito de que cantar é dizer algo de uma maneira especial, uma vez que está mimetizada pela melodia.

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilidade melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional. Tudo ocorre como se as grandes elaborações musicais tivessem constantemente instruindo um modo de dizer

que, em última instância, espera por um conteúdo a ser dito. (TATIT, 2004, p. 43)

Dessa forma, a oralidade configura-se na sonoridade brasileira com um papel determinante por agrupar melodia e letra, indissociáveis uma da outra. E quando se considera a linguagem oral como um discurso significativo, que satisfaz uma necessidade de reconhecimento, está se explorando um falar próprio e reproduzido no universo caipira. Não é afirmar que há algo de errado na linguagem caipira, e sim de considerá-la específica e particular e que, quando associada à música, engendra todo um sistema sonoro.

Ao se transformar em canção, a oralidade sofreu inversão do foco de incidência: as entonações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes. (TATIT, 2004, p. 42)

Verifica-se um aspecto variacional quanto à escrita e a tendência em reproduzir a fala nas letras de músicas sertanejas de raiz. Em muitos casos, palavras e expressões são mantidas como no dialeto caipira, sendo comum a supressão do “s” final, que é uma representação da identidade linguística do caipira, reafirmando sua forma de ver, sentir e se expressar, como nas palavras retiradas da música *Tristeza do Jeca*: (nestes) verso, (as) água, ou ainda, além da eliminação da consoante, tem-se o acréscimo da vogal “i”: fai (faz), mai (mais).

Outra observação quanto à canção analisada que também se faz presente em outras representativas do gênero está na eliminação do “r” final de verbos, como em: sofre(r), devagá(r) e na acomodação das consoantes dobradas como “lh” em “i”, por exemplo, em baruião, ao invés de barulhão. Existe também o acréscimo de letras para acomodação na fala, como em “adonde” ou ainda a troca de uma letra por outra, em “vecê” (você).

Nota-se que não existe uma regra na escolha dos itens lexicais quanto à variação linguística, não há um mesmo esquema obedecido na canção como um todo, por exemplo, já que, como dito anteriormente, as escolhas dependem dos arranjos, da intenção dos intérpretes, além da licença poética dos compositores. O que se percebe é que as variações são utilizadas para marcar uma entonação sonora mais doce e lenta, “malemolente”, não as compreender nem as reconhecer é reforçar o preconceito linguístico existente no país, em especial, quanto ao dialeto caipira.

A reprodução do caipira e de sua cultura nas letras das músicas sertanejas brasileiras de raiz traz a idealização desse universo, fruto, muitas vezes, da decepção encontrada pelo homem do campo nas cidades. Existe uma necessidade em buscar aquilo que o identifica e isso é feito por meio do imaginário e da memória formados e formadores do próprio grupo.

No processo de criação da música sertaneja brasileira de raiz, encontram-se imagens poéticas e musicais que são identificadas pelos seus ouvintes, uma vez que elas expressam a memória social e a identidade de um grupo que está em constante (re)construção. A arte musical possibilita a socialização e, conseqüentemente, precisa de uma comunidade para dela alimentar e viver. É aqui que se observa o vigor da música caipira que indica os valores e tradições de uma memória, abrindo caminhos específicos pela modernidade.

Nenhuma arte no Brasil, se criou ou se cria com tantos fatores advindos do povo, como a música. [...] as vozes verdadeiramente nativas da música brasileira foram aquelas que se afinaram com o canto popular e nele buscaram não só a idéia lírica, mas a expressão formal, ritmo, melodia, harmonia, inflexões, efeitos dos instrumentos e, sobretudo, os modos peculiares de o povo tocar e cantar (ALMEIDA, 1958, p. 124)

A ligação entre a música e o povo brasileiro é enfatizada pelo teórico a partir da troca e na canção de caráter regional e/ou de raiz, pode-se perceber que ela é um agente unificador entre os sujeitos de um grupo social e cultural, estabelecendo uma afinidade que se é projetada no elo entre o público e os cantores, por exemplo. É uma ligação que estabelece um sistema de relações entre os que praticam e apreciam a música de uma maneira abrangente.

A análise das práticas culturais desse grupo serve como marcador de sua identidade e é a partir da tomada de consciência e da capacidade expressiva musical que é mostrado o sentimento de pertencimento e, por conseguinte, a manutenção de atividades que enfoquem a cultura representada. Logo, o resgate da identidade cultural é um componente essencial para a autopreservação do caipira, de sua música e da memória cultural que deve ser mantida como referência dessa identidade para os segmentos futuros.

Percebe-se que cada grupo definido tem sua própria memória e uma representação de si em cada tempo, as diferenças e as mudanças são guardadas dentro dos limites de abstração do indivíduo, uma vez que a memória coletiva pode voltar ao passado até certo ponto, dependendo da ligação do sujeito com a comunidade a qual pertence. O sociólogo Maurice Halbwachs (2013), ao criar a expressão “memória coletiva”, afirma que a reconstrução memorialística deve levar em conta os contextos sociais nos quais estão os fenômenos de recordação e localização das lembranças.

A memória deixa de ter apenas uma perspectiva individual, segundo o teórico, já que as lembranças não existem separadas de um grupo social ou de uma representação social. Ela é um processo de reconstrução, levando em consideração que não é somente uma repetição linear dos acontecimentos e vivências em um contexto atual, diferenciando-se dos que já aconteceram em um determinado tempo e espaço dentro de um conjunto de relações sociais.

Dessa maneira, a constituição da memória individual resulta da associação das memórias dos diferentes grupos aos quais o sujeito insere-se e será influenciado por eles. Logo, “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”, visto que as “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p. 30).

A memória coletiva contribui, então, no processo de rememoração, em que uma ou mais pessoas juntando suas lembranças alcançam a descrição de fatos ou objetos vistos em um mesmo tempo/espaço, realizando a constituição de toda a sequência de atos e palavras em circunstâncias definidas. Considerando a cultura sertaneja, percebe-se que a lembrança que o indivíduo traz consigo, representada nas letras e canções caipiras, é uma espécie de representação do coletivo, é a rememoração de algo exterior que se constitui em lembranças.

Um exemplo representativo dentre várias músicas do universo sertanejo de raiz é a canção *Casinha de madeira*, interpretada pelos irmãos André e Andrade⁹⁰. No processo de

⁹⁰ “Cantores. Compositores. Irmãos. Nascidos na cidade goiana de Itaguari. Criados na roça, sempre gostaram de cantar. Irmãos das cantoras Irmãs Freitas. Gravaram o primeiro LP em 1968, pela gravadora RDB. Nesse disco, pagaram a promessa feita de que, quando gravassem o primeiro disco, colocariam uma foto de Jesus Cristo na contracapa e o tema da primeira música seria dedicado a ele. Em 1980, a dupla tomou parte da coletânea “Sertão 80 - Vol. 2” da gravadora K-Tel, na qual também fizeram parte duplas como Durval e Davi, Irmãs Freitas, Mizael e Waldery, Tibagi e Miltinho, e Milionário e José Rico. Nesse disco, interpretaram a composição “Dormir com quem não gosta”. Em 1981, gravaram, pela Chantecler, o LP “Sinal fechado”, no qual interpretaram as músicas “Visitando Mato Grosso”, “Mulher sem juízo”, e “Lágrimas de amor”, de autoria da dupla; “Oceano da vida”, de Andrade e Albertino Soares; “Ela não dá confiança pra ninguém”, de André, Andrade e Ferreira Dias; “Coração que bate forte”, de André, Andrade e Ferraz; [...] “Sinal fechado”, de André, Luciana e Ana Lúcia; “Casa vazia”, de Loirinho e Doquinho; “Linda cigana”, de Ourival Siriano, André e Andrade, e “Mataria”, de João de Freitas e Sebastião Brunio Rosário. [...] No ano seguinte, gravaram pela Chantecler o LP “Amando escondido”, no qual interpretaram as músicas “Batata assada”, “Resto de ninguém”, e “Amando escondido”, de autoria da dupla; “Caminho do mundo”, de Dr. Vivaldo e Donizete, [...] “Fogão apagado”, de Vicente Dias e Noel Fernandes; “Aluga-se ou vende-se uma casa”, de André, Andrade e Bambico; “O Silêncio e a brisa”, de André e Ourival Siriano; “Cigano do amor”, de André, Andrade e Albertino Soares, e “Laçada”, de João de Freitas e Dr. Vivaldo. Dois anos depois, pela gravadora Tri-Som, lançaram o LP “André e Andrade”, que continha as músicas “Amor antigo”, e “Te amar”, de Luis Carlos; “É sempre assim” e “Tudo por ela”; de Luis Carlos e André; “Terra”, de André e Mozart; “Chiquinha”, de Hamilton Carneiro e Andrade, e “Doze dupla”, de André e Cacilda. Em 1990, a dupla fez uma participação especial no LP “Terno de missa”, lançado por Rolando Boldrin, pela RGE, interpretando com ele a “Moda ecológica”, de André e João de Freitas. Em 1999, na série “Raízes sertanejas” da EMI, foi lançado um CD com 20 sucessos da dupla. No ano seguinte, a dupla lançou o CD “André e Andrade”, com destaque para as faixas “Amor antigo”, “É sempre assim” e “Te amar e te amar”. Em 2004, a dupla participou de uma série de shows em homenagem ao contador de casos Geraldinho. Os shows foram escritos e apresentados pelo pesquisador Hamilton Carneiro e deram ensejo ao

rememoração, nota-se a relevância que a memória individual tem consoante à memória de outros membros do grupo social. A memória coletiva é evocada como um evento que também é da vida do indivíduo e do grupo do qual faz/fez parte.

Casinha de madeira

Viajei quarenta anos
pra voltar o meu passado
foi tão lindo recordar

Foi viagem de momento
cavalguei no pensamento
consegui chegar lá

Vi o ninho do João-congo
a casa de marimbondão
lá no galho da paineira

Tomei banho lá na fonte
pulei de cima da ponte
pertinho da cachoeira

Eu vi papai chegando sozinho da roça
com a enxada nas costas vermelho de poeira
mamãe sentada no baldrame da cozinha
dando milho pras galinhas na casinha de madeira

Fiquei ali um bom tempo
tudo ainda era perfeito
na minha imaginação

Passei a semana inteira
bebi água de goteira
da chuva do meu sertão

Vi minha bolinha vermelha
que eu fiz com um pé de meia
que ganhei do meu irmão

Vi minha família rezando
todo mundo jejuando
sexta-feira da paixão

Eu vi papai chegando sozinho da roça
com a enxada nas costas vermelho de poeira

lançamento de dois CDs, que também contaram com a participação da dupla. Em 2005, lançaram o 18º disco da carreira pelo selo Diamante/Atração. No mesmo ano, a dupla teve participação especial no CD "Meu reino encantado III", lançado pelo cantor Daniel. Em 2006, a dupla, com mais de vinte anos de carreira, foi homenageada no programa "Viola minha viola", apresentado por Inezita Barrozo na TV Cultura. Na ocasião cantaram junto com as Irmãs Freitas". (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/andre-e-andrade/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

mamãe sentada no baldrame da cozinha
dando milho pras galinhas na casinha de madeira

Ao voltar ao passado, mais especificamente, 40 anos – “Viajei quarenta anos/ pra voltar o meu passado/ foi tão lindo recordar”, nota-se que o tempo cronológico não impede a sensibilização e a lembrança de episódios. Há objetos e ações que permanecem no pensamento e na recordação, que pertencem à existência sensível daquele que entrou em contato – “Foi viagem de momento/ cavalguei no pensamento/ consegui chegar lá”. Voltar é uma espécie de viagem, despertada por um momento, não especificado pelo cancionero, mas que já começa a dar indícios de que seu pensamento cavalgou para chegar ao passado.

A referência do verbo *cavalgar* aproxima-o de um grupo específico em que a transposição de um lugar para o outro era feita no lombo do cavalo. Assim, para fazer a viagem do presente ao passado foi preciso utilizar um elemento que o representa, mas que ao mesmo momento encontra a significação no outro e no coletivo. Além desse primeiro elemento, na sequência enumera outros que são comuns ao universo cultural do caipira, como: “Vi o ninho do João-congo⁹¹/ a casa de marimbondo/ lá no galho da paineira⁹²”.

No regime de rememoração, segundo Halbwachs (2013), é necessário que as referências sejam comuns entre os membros do grupo. Por isso, para se recordar, não basta reconstituir parte das imagens de um acontecimento passado para se ter a lembrança, é preciso que os dados comuns estejam no indivíduo e também no coletivo. Assim, as lembranças podem ser reconstruídas e reconhecidas pelos membros do grupo social.

Ações citadas na canção como ‘tomar banho, pular da ponte’ – “Tomei banho lá na fonte⁹³/ pulei de cima da ponte/ pertinho da cachoeira” e ‘beber água da chuva em uma goteira’ – “bebi água de goteira/ da chuva do meu sertão” são atitudes relembradas pelo indivíduo, mas que se estende ao universo de outros oriundos do campo. É a identificação da memória coletiva, cujas lembranças são assimiladas e estendidas do individual para o grupo. Portanto, o funcionamento da memória individual não é “possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2013, p. 72).

⁹¹ Também denominado de guaxe. “Ave negra da família dos icterídeos (*Cacicus haemorrhous* Lin.) também chamada japira, japuíra e João-congo”. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 414)

⁹² “Árvore da família das bombacáceas (*Chorisia speciosa* St.-Hil), que produz a paina. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 573)

⁹³ “Nascente de água; manancial; chafariz; bica de onde corre água para uso doméstico [...]”. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 377)

Observa-se que as lembranças mais marcantes são aquelas que ganham projeção em primeiro plano na memória do grupo social, ou seja, são as que foram vivenciadas e experienciadas mais vezes pelos seus componentes. Um exemplo disso é explorado na letra da canção está na religiosidade, item marcante aos sertanejos, que a utilizam como afirmação de sua fé e da manutenção de suas tradições. Ao falar que a família reza junto, que jejua, em especial na sexta-feira da paixão, o cancionista reforça que há uma estreita relação entre a memória individual e a coletiva e que ambas são essenciais para a manutenção cultural do caipira – “Vi minha família rezando/ todo mundo jejuando/ sexta-feira da paixão”.

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 2013, p. 39)

As bases nas quais se assentam a memória individual diz respeito, então, às percepções elaboradas pela memória do grupo. Ao se ater ao fato vivido e ao contexto do acontecimento, o sujeito reconstrói através de vestígios e impressões a lembrança, que para Halbwachs (2013, p. 91), é “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores”.

Daí uma das imagens mais representativas na canção, que se apresenta como refrão, a dos pais. Ele os vê “presentificados”, realizando tarefas do cotidiano sertanejo que são a de carpir a roça e alimentar as galinhas – “Eu vi papai chegando sozinho da roça/ com a enxada nas costas vermelho de poeira/ mamãe sentada no baldrame⁹⁴ da cozinha/ dando milho pras galinhas na casinha de madeira”.

As lembranças apresentadas pelo caipira, mesmo que em recortes, são representações de fatos, eventos e vivências que se estabeleceram no passado, mas que, de alguma forma, demonstra uma preocupação com o presente. O resgate memorialístico constitui-se em uma continuidade entre o passado e o presente – “Fiquei ali um bom tempo/ tudo ainda era perfeito/ na minha imaginação”. A memória cultural, portanto, deve ser mantida como referência e manutenção identitária dessa comunidade.

A música sertaneja brasileira de raiz ocupa uma posição de destaque quanto ao aspecto da memória, já que é uma das principais identificações culturais e de caracterização do

⁹⁴ “Peça de madeira, colocada sobre os alicerces, onde descansa o vigamento do soalho; alicerce de alvenaria; base de parede ou de muralha”. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 113)

ambiente rural, justificando, mais uma vez, a relevância dessa pesquisa. Por isso que, ainda no aspecto memorialístico, é importante destacar o olhar fenomenológico de Paul Ricouer (2007), cujas reflexões associam a memória não só exclusiva ao coletivo, mas como uma faculdade individual.

Na perspectiva ricoueriana, a memória é separada da imaginação, privilegiando-a como uma grandeza cognitiva, que tem por objeto a realidade anteriormente vivida. Para o filósofo, a memória traz para o presente algo que não está no agora, mas que já esteve em um momento passado, dando a sensação de tempo transcorrido, o que não é comum à imaginação. Tem-se, assim, a lembrança que é causada por um agente exterior, promotor da impressão, despertando um referente separado pela noção espaço-temporal e, portanto, presente na memória.

Para Paul Ricouer (2007), dois termos são importantes para a compreensão fenomenológica da memória – a *mneme* e a *anamnesis*. A primeira relaciona-se a um tipo de lembrança-afecção, que advém da alma, quase espontaneamente; a outra, apresenta-se como um esforço para relembrar algo, sendo praticamente uma atividade, a ação da memória. Considerando as duas concepções a respeito da memória, apresentar-se-á a canção *Mãe de Carvão*, composta por José Caetano Erba e Tião do Carro⁹⁵, que explicita a questão da lembrança.

Mãe de carvão

Montado no lombo da louca saudade
Deixei a cidade, voltei pro sertão
Fui ver minha casa na velha fazenda
O rancho, a moenda, o velho galpão

Cheguei de mansinho olhando pros lados
Meus olhos molhados de tanta emoção
Passei a cerquinha de arame farpado

⁹⁵ Cantor. Compositor. Violeiro, João Benedito Urbano, o Tião do Carro, “trabalhou como músico de estúdio e tocou viola em discos de artistas como Tião Carreiro e Rolando Boldrin. Em 1988, interpretou, com Téo Azevedo, a música “Réquiem a Tião Carreiro”, incluída no LP “Terno da Folia de Reis de São José de Alto Belo”. Formou dupla sertaneja com Zé Matão, na qual gravou um LP pela gravadora Tri-Som. Formou dupla com Mulatinho, com quem gravou os LPs “Na boca dos leões”, em 1980, pela gravadora K-Tel, e “Nem carro nem boiada”, em 1982, pela Polygram. Formou dupla também com Talismã e gravou o LP “Mera coincidência”, em 1990, pela gravadora Itaipu. Outros parceiros com quem gravou foram Odilon, Jackson Antunes, Pagodinho e Santarém. Compôs músicas ao lado de nomes como Moacyr dos Santos, Caetano Erba, Zé Mulato e Xavantinho, e teve mais de 100 músicas gravadas, por nomes como Pedro Bento & Zé da Estrada, Zé Tapera & Casa Nova, Cacique & Pajé, Liu & Léu, As Gaivotas, Lourenço & Lourival, Pena Branca & Xavantinho, Zé Mulato & Cassiano, Chico Rey & Paraná, Grupo Chora Viola, Nalva Aguiar, Beth Guzzo, Zé Garoto & Timboré e Zé do Cedro & João do Pinho, entre muitos outros”. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/tiao-do-carro/dados-artisticos>. Acesso em abril de 2018).

O angico encorpado me olhou do espigão

Na porta do rancho, bem rente à soleira
Esbarrei na roseira, levei um arranhão
A linda roseira de rosas vermelhas
Puxava a orelha do filho fujão

Passei a saleta e fui pra cozinha
No canto ainda tinha o velho fogão
Olhei pra parede meus olhos pararam
E meus pés ficaram pregados no chão

Revi na parede um rosto traçado
Que há tempos passados eu fiz de carvão
O tempo e a chuva molhou o reboque
E fez o retoque com tal perfeição

Me fez eu criança envolto na manta
No colo da santa seguro em tuas mãos
Seus olhos estavam radiantes de brilho
Segurando o filho e dando a benção

Fechei os meus olhos rezei para ela
Pintada na tela da minha ilusão
Mãezinha querida, meu grande tesouro
Você é de ouro e não de carvão
No mundo onde ando de loucas estradas
Eu sei não sou nada sem sua proteção.

Assim como na letra analisada anteriormente, *Casinha de madeira*, de André e Andrade, a voz representativa nesta canção realiza o retorno ao passado, buscando a referência de ‘montar no lombo’, metaforicamente, associada à palavra saudade. Foi “montado no lombo da louca saudade/ Deixei a cidade, voltei pro sertão/ Fui ver minha casa na velha fazenda/ O rancho⁹⁶, a moenda⁹⁷, o velho galpão⁹⁸.” Vê-se que o voltar ao passado acontece espontaneamente, movido pelo sentimento da saudade, ele consegue romper as fronteiras não só espacial – da cidade para o sertão –, como temporal do presente para o pretérito.

Ao chegar nesse lugar de recordação, depara-se com sua casa, descrita como velha; além de outros espaços, como o rancho, a moenda e o galpão. Nota-se que a memória é o princípio balizador para se buscar o que é passado e afirmar que algo foi realidade. Em

⁹⁶ “[...] choça, nas roças, para descanso dos trabalhadores; casa pobre; choupana; habitação rústica da pessoa do campo e do seringal”. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 656)

⁹⁷ “[...] lugar onde se moi”. (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 529)

⁹⁸ “[...] construção rural, destinada ao abrigo de homens, de animais, de utensílios de lavoura e de outras coisas; estábulo.” (DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1984, p. 393)

consonância com a ideia de uma fenomenologia, a memória volta-se sempre para algo, para um objeto, segundo Ricoeur (2007), isso constitui o caráter objetual da memória. No caso da música em análise, a primeira referência memorialística é a casa do caipira.

Ao deparar com o objeto rememorado, a ação é efetuada sem pressa, a emoção vai tomando conta dele aos poucos – “Cheguei de mansinho olhando pros lados/ Meus olhos molhados de tanta emoção”. Como a lembrança é feita por meio da memória, a personificação auxilia na manutenção da imagem, é observado por uma árvore ao transpor o impedimento maior, um cerca de arame farpado – “Passei a cerquinha de arame farpado/ O angico encorpado me olhou do espigão”.

Essa representação traz ao caipira algo que estava distante da consciência, mas que foi evocado pela memória-lembrança, que remete à *mneme*, por representar quase que um esforço contra o esquecimento que, de acordo com Ricoeur (2007, p. 300), é o “esquecimento de reserva” que age como uma proteção contra o apagamento total das lembranças.

Antes de adentrar o lugar de memória, próximo à porta, ele encosta-se a uma roseira e leva um arranhão – “Na porta do rancho, bem rente à soleira/ Esbarrei na roseira, levei um arranhão”. Ato aparentemente simples, porém que lhe trará a lembrança de alguém, que assim como a rosa, lhe advertia, quando saía sem permissão – “A linda roseira de rosas vermelhas/ Puxava a orelha do filho fujão”. Pela lembrança primária, que é denominada por Edmund Husserl e utilizada por Ricoeur (2007), tem-se a retenção, algo que ainda está colado ao presente, ressoando na consciência – é o esbarrão na roseira e o arranhão. Em um nível mais profundo, o de reprodução, que não está baseada na percepção, mas na interioridade da própria consciência – é o puxão na orelha dado por alguém.

Há uma relação inerente entre sentidos objetivo e subjetivo aqui, referentes à esfera da corporeidade do sujeito. Este é, para Ricoeur (2007), um *punctum dolens* para a fenomenologia husserliana, já que, sob uma ideia inicial de deixar as coisas falarem por si, ela acaba se voltando demasiadamente para a interioridade da consciência, algo que beira a um subjetivismo idealista. (VIEIRA; CORÁ, 2012, s/p)

No relato vivenciado e experienciado pelo caipira tem-se a memória funcionando como algo que o dirige para uma realidade decorrida em dado momento no passado. Na sequência da canção, ao transpor a porta, símbolo da revelação, começa a adentrar aquilo que estava “adormecido”. Passa, primeiramente, por uma pequena sala e de lá se dirige à cozinha – “Passei a saleta e fui pra cozinha/ No canto ainda tinha o velho fogão”. Mas algo lhe é revelado sinestesticamente, não há a percepção que, segundo Ricoeur (2007), é a pura e

simples apresentação de um determinado objeto à consciência – “Olhei pra parede meus olhos pararam/ E meus pés ficaram pregados no chão”.

A representação maior não está, então, na casa, mas em uma parede da cozinha. Há a presentificação, conforme Ricouer (2007), ela acontece quando é posto à consciência algo que está ausente – “Revi na parede um rosto traçado/ Que há tempos passados eu fiz de carvão/ O tempo e a chuva molhou o reboque/ E fez o retoque com tal perfeição”. O “rever na parede” convergiu o caipira para algo que realmente aconteceu, é o reconhecimento da lembrança como algo verídico – sua mãe.

O retorno ao passado fez com que a memória resgatasse as lembranças – “Me fez eu criança envolto na manta/ No colo da santa seguro em tuas mãos/ Seus olhos estavam radiantes de brilho/ Segurando o filho e dando a benção”. Há nesse momento a ressimbolização que Ricouer (2007) assinala como a dificuldade de desvinculação objetal, o passado e o presente aderem-se. Por isso, o sertanejo afirma que “Fechei os meus olhos rezei para ela/ Pintada na tela da minha ilusão/ Mãezinha querida, meu grande tesouro/ Você é de ouro e não de carvão/ No mundo onde ando de loucas estradas/ Eu sei não sou nada sem sua proteção”.

Nessa canção, a memória pertence a um sujeito singular, sua identificação realiza-se por meio das lembranças. Assim, o “rememorar é lembrar de si e remeter à própria interioridade” (VIEIRA; CORÁ, 2012, s/p). Dessa maneira, os sujeitos são construídos de acordo com suas posturas diante do passado, presente e futuro – são memórias, identidades e imaginários. Para continuar a discussão a respeito desses elementos, no próximo item serão apresentadas algumas histórias sertanejas que tratam do amor, da mulher e da misoginia e como esses reforçam a cultura e a tradição do universo caipira.

3.1 Do Amor à Misoginia: Histórias Sertanejas

Sísifo empurrava sua pedra
morro acima. E chegando no alto
a pedra rolava, a pedra
rolava.

Semelhante é o destino das mulheres.
Sem que se diga ‘maldição’
refazem camas.
(Marina Colasanti, 1993)

Foi pontuado até aqui, em diferentes momentos, que a música sertaneja brasileira de raiz é definida como nostálgica e melancólica por expressar os sentimentos de um povo de

predominância rural, reflexos das raízes culturais brasileiras: o português e o africano amargurados pela ausência da terra natal e o indígena retirado de seu habitat natural. (SANT'ANNA, 2000).

As modas caipiras são criadas, seguindo essa perspectiva, lembrando o ideal romântico de como os temas e os personagens remetem às referências de amor e dor, movidos por uma espécie de paixão que está envolta nas três raças presentes esteticamente no cantar sertanejo. “Trata-se de um fazer poético que nunca se desagrega de sua função especular: a raiz do inhame, a primitividade indígena e africana, o passionalismo ibérico [...] as vivências e sonhos da população rural”. (SANT'ANNA, 2000, p. 99)

As temáticas que envolvem esse universo caipira são bem diversificadas e a questão do amor é um eixo muito produtivo, uma vez que o lirismo presente nas canções é quase que um prolongamento das cantigas de amor e amigo medievais, destacando-se a pureza, o erotismo, a lascívia entre outros.

As relações da música caipira com a cultura trovadoresca, levada para a Colônia pelos jesuítas para catequizar os nativos, estende-se pelo Cancioneiro Tradicional das Cantigas de Amigo, Amor, Escárnio ou Maldizer. Originária da Colônia portuguesa, a música caipira preserva em sua temática e estética formal aspectos da literatura oral trovadora. (ALVES JÚNIOR, 2011, p. 37)

A relação dessas cantigas com o universo musical sertanejo dá-se, em especial, pelo tema amoroso, a apresentação do amor idealizado e cortês, da figura feminina como sinônimo de pureza e perfeição entre outros aspectos. Portanto, afere-se que não só a questão do amor que se faz presente nesse gênero musical, como também a temática da mulher que sempre foi recorrente na música sertaneja brasileira de raiz.

A presença feminina perpassa essas canções desde o cantar do amor puro, como também a presença de um discurso misógino, delineando-a como um ser inferior e subordinado ao homem, discurso esse que é cultural e socialmente articulado, em especial, quando se situa o homem caipira como aquele que é inculto, rude, ignorante entre outros atributos. Não se quer aqui retratar e analisar essas características a ele imputadas, mas perceber como em diferentes letras e canções há uma imagem da mulher como o ser amado e idolatrado e em outras como um discurso derogatório e secundarizado do gênero.

Os sertanejos cantam, então, a tristeza, a amargura, a solidão, o fim dos relacionamentos amorosos. Frequentemente, são apresentados amores desgraçados, situações

de perda e abandono. É comum o retrato da dor e do sofrimento causados por uma separação ou uma traição. E a mulher é a personagem que permeia as situações levantadas.

Tratar a música sertaneja brasileira de raiz a partir da concepção do amor é considerá-lo a partir de seu construto discursivo e produto social, fortemente influenciado pela indústria cultural. Segundo Costa (1998), a compreensão do amor pela maioria das pessoas está relacionada ao caráter involuntário e incontrolável das sensações e sentimentos. Esse modelo atual de amor, conforme Oltramari (2009), é representado nas canções por um romantismo amoroso, iniciado em meados do século XVIII sob influência da literatura romântica, com foco nos costumes burgueses e na ideia de romance como um estilo de vida.

Como modelo histórico, o amor romântico, vinculado ao desejo de ter o outro na vida, projeta a paixão, a emoção, o matrimônio e os filhos; já como prática cultural, esse tipo de amor é o acesso à felicidade, relaciona-se à busca pela pessoa eterna e única, tendo a fidelidade o ponto essencial na relação. (COSTA, 2005). Entretanto, esse tipo de amor produziu hierarquias do que é apetecível ou não no processo de formação de subjetividades.

A ascensão do amor romântico proporciona um estudo de caso das origens do relacionamento puro. Durante muito tempo, os ideais do amor romântico afetaram mais as aspirações das mulheres do que dos homens, embora, é claro, os homens também tenham sido influenciados por elas. O ethos do amor romântico teve um impacto duplo sobre a situação das mulheres. Por um lado, ajudou a colocar as mulheres "em seu lugar" - o lar. Por outro, entretanto, o amor romântico pode ser encarado como um compromisso ativo e radical com o "machismo" da sociedade moderna. O amor romântico pressupõe a possibilidade de se estabelecer um vínculo emocional durável com o outro, tendo-se como base as qualidades intrínsecas desse próprio vínculo. É o precursor do relacionamento puro, embora também permaneça em tensão em relação a ele. (GIDDENS, 1993, p. 10)

Observa-se que o romantismo amoroso não é somente emoção pura e divina que provém das almas, ele compromete valores morais e interesses de classe, reproduzindo uma padronização institucional das relações amorosas que, especificamente nas canções sertanejas, é extremamente simplificada no vínculo homem-mulher. É o que Eric Fromm (1964) define como afeto simbiótico, uma espécie de egoísmo ampliado, em que uma pessoa ama a outra e é indiferente ao resto dos seus semelhantes.

Baseado na trajetória do amor romântico, verificam-se três momentos que são relevantes à análise nesse trabalho quanto às canções caipiras: as que tratam do encantamento pela pessoa amada em que há a eternização do amor; as que mostram o afastamento mulher

amada por conta de uma desilusão, remetendo ao sofrimento e ao insulamento e, por fim, as que demonstram a revolta e a vingança pelo fim do amor.

Uma das canções mais representativas quanto à demonstração de amor e encantamento pelo ser amado, revelando uma singeleza peculiar é *Beijinho doce*, de Nhô Pai⁹⁹, composta em 1945. Gravada primeiramente pelas Irmãs Castro, tornou-se um clássico não só da música sertaneja brasileira de raiz, mas da Música Popular Brasileira, sendo interpretada posteriormente por Tonico e Tinoco, Irmãs Galvão, Nalva Aguiar, Chitãozinho e Xororó entre outros. Em 1951 foi interpretada pela dupla Adelaide Chiozzo e Eliana, em forma de valsa, e incluída no filme "Aviso aos navegantes" e gravada em ritmo de baião por André Penazzi, em 1952.

Beijinho Doce

Que beijinho doce
Que ela tem
Depois que beijei ela
Nunca mais amei ninguém

Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe pra mim
Se me abraça apertado
Suspira dobrado
Que amor sem fim

⁹⁹ João Alves dos Santos, Nhô Pai, nasceu em 28/03/1912 em Paraguaçu Paulista, SP e morreu na mesma cidade em 12/3/1988. Fez grande sucesso nas décadas de 1940 e 1950, interpretando rasqueados [...]. A partir de 1930, passou a atuar com Nhô Fio. Nos anos 1940, fez diversas atuações com Nhá Zefa, com quem gravou inúmeros discos. Em 1940, gravou com Nhá Zefa a toada "Nunca mais que a gente esquece", de Tirso Pires e Laureano, e a moda de viola "Num tenho medo de home", de Ariovaldo Pires e Nhá Zefa. [...] Em 1942, formou dupla com Tonico, da dupla Tonico e Tinoco, e interpretaram o rasqueado "Casinha de carandá", de sua autoria, e a valsa "Gauchita", de Zé Mané. [...] Em 1945, gravou com Nhô Fio a toada "Meu Brasil", de sua autoria e Jota Efegê. No mesmo ano, as Irmãs Castro gravaram o corrido "Beijinho doce", que se transformaria no seu maior sucesso e num dos maiores clássicos da música popular no Brasil. "Beijinho doce" foi regravado inúmeras vezes, entre as quais por Adelaide Chiozzo e Eliana, em forma de valsa, incluída no filme "Aviso aos navegantes", em 1951, e em ritmo de baião por André Penazzi em 1952. Em 1976, a cantora da Jovem Guarda, Nalva Aguiar, gravou "Beijinho doce", que se tornou novamente um grande sucesso, estabelecendo um segundo marco na migração de artistas da Jovem Guarda para o gênero sertanejo. [...] Em 1954, a dupla Cascatinha e Inhana gravou a valsa "Com Deus". Gravaram também de sua autoria, "Iracema" e "Seu aniversário". Em 1955, compôs com Mário Zan o tango "Amor e ciúme", gravado pelo próprio Mário Zan e "Coração sem dono", gravado pelo Duo Irmãos Vieira. Entre seus parceiros estão Ariovaldo Pires, com quem compôs "Meus oito anos", Piraci, com quem fez o rasqueado "Lencinho nanduty", e Mário Zan, com quem compôs "Orgulhosa" e "Seriema". Deixou mais de 50 composições. Em 2002, o corrido "Beijinho doce" foi regravado pelas Irmãs Galvão em CD lançado pela Chantecler. Em 2007, teve sua música "Beijinho doce" regravada por Mazinho Quevedo e Tinoco, no álbum ao vivo "Coração caipira", do selo Som Livre, produzido por Mazinho Quevedo, Tinoco e José Carlos Perez. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/nho-pai/dados-artisticos>. Acesso em março de 2018).

Coração quem manda
Quando a gente ama
Se eu estou junto dela
Sem dar um beijinho
Coração reclama

Que beijinho doce
Foi ela quem trouxe
De longe pra mim
Se me abraça apertado
Suspiro dobrado
Que amor sem fim

Imagem 19: Nhô Pai e Nhô Fio



Foto de Nhô Pai (sentado) e Nhô Fio (em pé), um dos seus parceiros de interpretação. Disponível em fonte: www.boamusicalcardinho.com. Acesso em março de 2018.

Existe uma pluralidade significativa no conceito de amor, do latim *amore*, entretanto ele é sempre considerado um sentimento dirigido a algo ou alguém e se desenvolve nas relações estabelecidas pelos sujeitos. Consoante Gikovate (2006), está relacionado a um conjunto de sentimentos diferenciados de acordo com o indivíduo que o conhece. Como os

relacionamentos amorosos pressupõem interações mútuas, o amor pode ser considerado um construto complexo, que está ligado ao que é mais profundo e significativo (RUBIN, 1974).

Verifica-se na música *Beijinho doce* a associação do amor a um sentimento significativo e puro, despertado pelo beijo, uma expressão de intencionalidade emocional (FREITAS-MAGALHÃES, 2016). Apesar das diferentes conotações relacionadas ao ato de beijar, envolvendo a sexualização e sensualização, nota-se que a utilização do diminutivo, torna-o algo mais singelo – “Que beijinho doce/ Que ela tem”, não implica diretamente um desejo sexual, mas deixa subentendido que é a partir desse elo que o cancionista cria expectativa quanto à mulher amada e, conseqüentemente, desejada, pois “Depois que beije ela/ Nunca mais amei ninguém”.

Dessa maneira, a seleção de um parceiro depende de aspectos que faltam ao sujeito e que o outro tem poder de preenchê-lo. É ela que traz o beijo e o abraço o qual ele não tem ou deseja ter – “Que beijinho doce/ Foi ela quem trouxe/ De longe pra mim/ Se me abraça apertado/ Suspira dobrado/ Que amor sem fim”. Segundo Reik (1944), o amor é efetivado quando há atenção para outro corpo ou outra personalidade, motivado por ações externas – o beijo e o abraço.

Longe da mulher, o eu na canção sente-se isolado e a existência do amor serve para diminuir a solidão, por isso aproveita os momentos juntos: “Coração quem manda/ Quando a gente ama/ Se eu estou junto dela/ Sem dar um beijinho/ Coração reclama”. Verifica-se que a demonstração do amor está também na ação de beijá-la, esse ato é um dispositivo para manter a união e o compromisso entre os amantes. É uma espécie de motivação – “Suspiro dobrado”, influenciando o apego entre eles e confirmando “Que amor sem fim”. Tem-se aqui a representação do amor romântico, com elementos que o aproximam do amor cortês¹⁰⁰. É evidente que no período que foi composta a canção, fins de 1950, a concepção de amor ainda mantinha traços mais “doces”, voltando-se para o galanteio e a conquista da mulher amada.

¹⁰⁰ “O Amor Cortês pode ser apontado como um momento inovador na complexa história humana dos modos de sentir e de suas formas de expressão. Sua emergência através da poesia trovadoresca deixou tão indelévels marcas no repertório ocidental de possibilidades estéticas de expressar e vivenciar o amor, e na própria imaginação do homem ocidental concernente à temática amorosa, que freqüentemente se aponta o despontar dos trovadores medievais no século XII como o instante mesmo da invenção do amor romântico no Ocidente”. (BARROS, 2008, p. 5)

“O Amor Cortês, em suma, deleita mas faz sofrer, aprimora mas fragiliza, erotiza mas idealiza, educa mas enlouquece, submete mas enobrece. Emoções e resultados os mais contraditórios harmonizam-se no seu seio, nas vidas intensas dos trovadores, nos seus poemas apaixonados. Em todo o caso, proclama a autonomia dos sentimentos face à racionalidade medida pelo saber erudito, face à religiosidade controlada pela Igreja na sua forma ortodoxa, face aos poderes e micropoderes exercidos pela família e pela sociedade para conservar o indivíduo sob o jugo de seus imperativos principais. A seu modo, o Amor Cortês representa uma revolução nos modos de pensar e de sentir, e não deixa de empreender uma velada crítica aos padrões repressores de seu tempo”. (BARROS, 2011, p.199)

Como idealização, o amor romântico promete ao indivíduo o reconhecimento pleno de sua singularidade, incluídas aí todas as dimensões, particularidades e mesmo idiosincrasias pessoais. Por isso mesmo, o amor romântico reivindica e absorve as pessoas de forma total, fazendo com que outras referências do entorno social percam sua importância. O processo de constituição histórica do ideal romântico ocidental se encontra bem estudado e documentado [...]. Em tais reconstruções o amor romântico aparece como uma síntese dos ideais espirituais e sensuais de amor, fundindo, por um lado, o amor platônico, a mística cristã e o amor cortesão e, por outro, a *ars erotica*, o hedonismo renascentista e a galanteria. (COSTA, 2005, p. 114)

Nesse sentido, revela-se na canção *Beijinho doce* que o amor é construído a partir da idealização da mulher, é ela que tem os componentes – o beijo e o abraço – de que o cancionista precisa. Assim, as músicas sertanejas de raiz, que fazem referência a esse tipo de amor, acabam revelando uma posição, que tem fundamentação histórico-cultural, de que a mulher é o objeto do amor masculino, incorporando-a sob as conotações do amor romântico, em que a figura feminina é inteiramente conhecida e sob a qual se projeta um futuro comum, uma união eterna (LEITE, 2007). Consequentemente, a projeção do amor “sem fim”.

O amor romântico, concebido durante décadas como o elixir para a consagração dos afectos entre os sexos, fundamentou (e fundamenta ainda) a reprodução de relações de poder estatutariamente desiguais entre os homens e as mulheres, cujas repercussões se fizeram (e se fazem) sentir na organização da vida social. Os discursos da aspiração à romanticidade parecem continuar a ecoar no pensamento colectivo e a propagar-se como legitimação para a sustentação da intimidade (signifique ela um contexto de paz ou de guerra). (NEVES, 2007, p. 620-621)

A atuação da mulher nas canções caipiras, geralmente, é atribuída quando ocorre o afastamento do casal, em que ela é esboçada como a causadora do sofrimento masculino, mas, mesmo assim, seu papel é de passividade frente aos acontecimentos, uma vez que subsiste a representação dessa como objeto do qual o homem sente falta. Dessarte, o homem é afastado da pessoa amada por conta de uma desilusão, o que o leva ao sofrimento e isolamento. Uma representante clássica da música sertaneja brasileira de raiz quanto ao tema é *Amargurado*, composição de Dino Franco e Tião Carreiro.

Amargurado

O que é feito daqueles beijos que eu te dei
Daquele amor cheio de ilusão
Que foi a razão do nosso querer
Pra onde foram tantas promessas que me fizestes
Não se importando que o nosso amor viesse a morrer

Talvez com outro estejas vivendo bem mais feliz
 Dizendo ainda que nunca houve amor entre nós
 Pois tu sonhavas com uma riqueza que eu nunca tive
 E se ao meu lado muito sofrestes
 O meu desejo é que vivas melhor

Vai com Deus, sejas feliz com o teu amado
 Tens aqui um peito magoado
 Que muito sofre por te amar
 Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos
 Mas se tiveres algum fracasso
 Creias que ainda te possa ajudar

A voz predominante na canção, a masculina, situa-se como o sujeito que sofre, que doou todo amor e não foi correspondido – “O que é feito daqueles beijos que eu te dei/ Daquele amor cheio de ilusão/ Que foi a razão do nosso querer”. Agora, o amor é tido como ilusão, em que o ser que ama esperou demais do outro e não recebeu nada em troca, chegando a questionar “Pra onde foram tantas promessas que me fizestes/ Não se importando que o nosso amor viesse a morrer” e, novamente, acusa a mulher pelo “fracasso” amoroso, já que ela não conseguiu sustentar as juras feitas.

Nota-se na canção uma tentativa de manutenção do amor, em que o sentimento torna-se requisito indispensável para uma vida realizada e plena – “E se ao meu lado muito sofrestes/ O meu desejo é que vivas melhor”. Por um lado, tem-se o ser amado que reclama o abandono, por outro, ele sensibiliza-se e quer a felicidade da mulher, mesmo que essa implique em uma carência amorosa, envolta por um ciúme – “Talvez com outro estejas vivendo bem mais feliz/ Dizendo ainda que nunca houve amor entre nós”. É perceptível ainda a alegação da perda da mulher amada, não por questões sentimentais, mas por haver um interesse material que ele não poderia suprir – “Pois tu sonhavas com uma riqueza que eu nunca tive”.

Percebe-se que nos diferentes construtos do amor, denominado de “romântico”, a reprodução de relações de poder estruturadas e marcadas pelas disparidades entre homens e mulheres, em que as últimas são as que sofrem as penalizações. No caso da música em análise, a mulher é a culpada pela separação, pela falta de amor, pelo homem encontrar-se sozinho, por ele não poder dar o que ela queria, ela é a exigente, ela não cumpre as promessas entre outras imputações inferidas no discurso.

O amor é considerado como uma espécie de motor de acção social, já que permite, no contexto dos valores e ideologias das sociedades contemporâneas, construir novas relações sociais. Ao ser entendido como

uma construção social com um ónus cultural significativo, o amor aparece agora enunciado não como uma inevitável peça do destino (que especialmente no caso das mulheres tem criado constrangimentos tradicionalmente difíceis de ultrapassar), mas como uma teia de relações sociais de poder, cujas dinâmicas estão na origem da desigualdade, da discriminação e da violência. (NEVES, 2007, p. 620)

Dessa forma, têm-se as estereotipagens amorosas que se convertem em um empobrecimento quanto à concepção de amor e acaba desgastando os sentimentos e as próprias pessoas. A constante busca amorosa e sua associação com o conceito de felicidade é um dos principais responsáveis pela angústia coletiva. Ao dizer “Vai com Deus, seja feliz com o teu amado/ Tens aqui um peito magoado/ Que muito sofre por te amar”, exacerba essa noção de que sem amor o que fica é a infelicidade, além disso, o cancionero é tomado pela mágoa, pois se sente traído, afetado pela recusa do outro.

É necessário pontuar aqui que o amor é uma crença emocional e como crença “pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. Nenhum dos seus constituintes afetivos é fixo por natureza” (COSTA, 1998, p. 12). Sendo assim, a crença de que amar significa estar dominado pela emoção e orgulho, ao mesmo tempo, remete à impotência e à infelicidade, fruto da influência do amor romântico difundido no mundo ocidental (ROUGEMONT, 1988).

Sobre a questão, vale terminar ressaltando que mesmo querendo que a amada tenha boa sorte – “Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos”, veja que não é mencionado aqui a felicidade, se a mulher tiver algum fracasso, subentende-se infelicidade amorosa, ele estará disposto a ajudá-la – “Mas se tiveres algum fracasso/ Creias que ainda te possa ajudar”, demonstrando que ele é mais compreensivo e isto o coloca em um patamar superior à mulher, legitimando a tese defendida por Bourdieu (1989, p. 166) de que “as noções de amor que diminuem as mulheres são parte de um mesmo processo de socialização que ensina aos homens amarem os jogos de poder e às mulheres amarem os homens que jogam”.

No agenciamento da mulher como elemento ativo nas músicas sertanejas de raiz, há a sua potencialização quando se trata da ruptura amorosa, principalmente pela traição e abandono. A mulher é a que toma a atitude – trair ou abandonar – daí a atividade conferida ao elemento feminino, conseqüentemente, o homem demonstra a revolta e a vingança pelo fim do amor. Nesse sentido, a mulher é quem “maltrata e pisa o homem”, ele é o padecedor. Em uma polarização genderizada em que a mulher é a agressora e o homem a vítima, tem-se como discurso justificável a inversão ou, na verdade, a manutenção de que a mulher é sempre vítima e objeto do sujeito masculino.

Na realidade, as relações sociais de gênero constroem e determinam papéis, funções, comportamentos e expectativas sociais sobre o amor e a intimidade, não facilmente transponíveis, nem abandonáveis. E fazem-no impondo espaços diferenciados para homens e para mulheres (colocando os homens no espaço institucional ou público e empurrando as mulheres para o espaço doméstico ou privado), valorizando assimetrias entre os sexos (usando o argumento dos desideratos biológicos e das dissemelhanças naturais), cimentando hierarquias onde o masculino é sinônimo de autoridade, de poder, de controlo e de eficácia e o feminino é sinônimo de vulnerabilidade, sensibilidade, subordinação e dependência, criando uma cultura de direitos e de deveres assente nas diferenças sexuais e fomentando a proliferação de discursos genderizados (profundamente menozantes para as mulheres). (NEVES, 2007, p. 622)

Ao observar as relações sociais de gênero, percebe-se que a mulher desconstrói e sai do estereótipo posto, por exemplo, na música sertaneja de raiz *Cabocla Tereza*, cuja violência, marcação de poder e gênero, será utilizada como justificativa pela má conduta feminina – a traição. Composta em 1953, por João Pacífico¹⁰¹ e Raul Torres, foi gravada e interpretada pela dupla Tonico e Tinoco, em 1958.

Cabocla Tereza

(Recitativo)

"Lá no alto da montanha
 Numa casinha estranha
 Toda feita de sapê
 Parei numa noite à cavalo
 Pra mode de dois estalos
 Que ouvi lá dentro batê
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:

¹⁰¹ João Batista da Silva, João Pacífico, compositor e cantor, nascido em Cordeirópolis-SP em 05/08/1909 e falecido em 30/12/1998. "Ainda garoto, começou a tocar bateira em uma orquestra de cinema em Limeira-SP. Por essa época recebeu o apelido de Pacífico, por sua índole pacata. Em 1919, mudou-se para Campinas-SP, cidade que homenageou nos versos *Cidade de Campinas*, mais tarde musicados por Raul Torres para gravação de 1937, na Victor, por Raul Torres e Serrinha. Em 1923 tocou bateria na Orquestra Sinfônica de Campinas. [...] em São Paulo-SP, conheceu Raul Torres que musicou uma letra de sua autoria, *Seu João Nogueira* [...]. Em 1936 mais duas músicas suas foram gravadas: *Foi no romper da aurora*, na Odeon, por Torres e seu Conjunto Embaixada, e *Chico Mulato*, na Victor, que fazia dueto vocal com Raul Torres. [...] em 1942 a dupla Torres e Serrinha lançou pela Odeon *No mourão da porteira*, uma das suas composições de maior sucesso, em parceria com Raul Torres. Dois anos depois, a dupla Torres e Florêncio lançou, pela Victor, *Pingo d'água*, outro grande sucesso da parceria com Raul Torres, que lhes valeu diversas homenagens. [...] em 1952 a dupla Luisinho e Limeira gravou na Victor sua composição *Tapera caída*, com sucesso, e, no ano seguinte, Torres e Florêncio lançaram na Victor *Por teu olhar* (com Raul Torres). Em 1954 Nelson Gonçalves gravou na Victor *Treze listras* e, em 1957, a toada *Minas Gerais* (com Raul Torres) foi gravada na Continental por Tonico e Tinoco. [...] Em 1970 a Chantecler homenageou-o com o LP *Pingo d'água*, que reúne suas composições de maior sucesso, além de duas inéditas, *A história de um prego* e *No barquinho*, interpretadas pelo Duo Glacial. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja, 2000, p. 80-81)

"Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer vingança
 Pra mode do meu amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião quase apagando

Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixo
 Galopando meu macho
 O seu doutô fui chamar
 Vortamo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu doutô
 Topemo o cabra assustado
 Que chamou nós prum lado
 E a sua história contou"

(Canto)
 Há tempo eu fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morá
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe deste lugar.

No arto lá da montanha
 Perto da luz do luar
 Vivi um ano feliz
 Sem nunca isso esperá

E muito tempo passou
 Pensando em ser tão feliz
 Mas a Tereza, doutor,
 Felicidade não quis.

O meu sonho nesse oiá
 Paguei caro meu amor
 Pra mór de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou.

Senti meu sangue fervê
 Jurei a Tereza matá
 O meu alazão arriei
 E ela eu vô percurá.

Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Esta cabocla eu matei
 É a minha história, dotor.

Considerada um clássico da música sertaneja de raiz, *Cabocla Tereza*, apresenta, diferente de outras canções analisadas, duas partes distintas. As primeiras duas estrofes são declamadas pelo cancionista que relata suas impressões a respeito de um crime passionai. A segunda parte corresponde à narrativa do próprio assassino, que confessa o que aconteceu e apresenta seus motivos para o crime.

A partir da recitação, inferem-se algumas perspectivas quanto ao observador que assiste a todo episódio. Primeiro, é relatado que ele estava de passagem e que só parou na “casinha” por conta de dois tiros que ouviu – “Parei numa noite à cavalo/ Pra mode de dois estalos/ Que ouvi lá dentro bate”. Ele dá detalhes do local, indicando que era no alto da montanha, a casa era estranha e feita de sapê - “Lá no alto da montanha/ Numa casinha estranha/ Toda feita de sapê”.

Como não sabia o estava acontecendo, desce do cavalo para verificar o fato ocorrido – “Apeei com muito jeito/ Ouvi um gemido perfeito/ Uma voz cheia de dor: “Vancê, Tereza, descansa/ Jurei de fazer vingança/ Pra mode do meu amor”. Assim, primeiramente, o sujeito testemunha pela audição o que estava ocorrendo. Após ele precisa verificar o que realmente aconteceu – “Pela réstia da janela/ Por uma luzinha amarela/ De um lampião quase apagando/ Vi uma cabocla no chão/ E um cabra tinha na mão/ Uma arma alumando – é acionada a visão para confirmar que não somente ouviu, mas viu o episódio. É interessante notar que ele julga a casa como estranha, mas parece não demonstrar estranhamento diante da morte de uma mulher, assassinada por seu companheiro.

Sua ação, como testemunha, não é a de cúmplice, pois “Virei meu cavalo a galope/ Risquei de espora e chicote/ Sangrei a anca do tar/ Desci a montanha abaixo/ Galopando meu macho/ O seu doutô fui chamar”. Vê-se que há a compreensão de que o assassinato é uma transgressão grave e ele, como observara tudo, não podia ser conivente, volta para o local do crime, provavelmente com o delegado – “Vortamo lá pra montanha/ Naquela casinha estranha/ Eu e mais seu douto”. No entanto, até o momento não há uma atitude ou ação que desaprove o crime cometido, como também não é realizado um interrogatório. O que se percebe é a descrição de “cabra assustado” que “Que chamou nós prum lado/ E a sua história contou”.

Outra atitude de que não há a desaprovação por parte do observador é que “Vortamo lá pra montanha/ Naquela casinha estranha/ Eu e mais seu douto/ Topemo o cabra assustado”. Eles topam com o assassino, ou seja, deparam com ele, como se não tivessem a intenção, deixando a entender que foi quase uma surpresa, encontrar por lá ainda o criminoso. Dessa forma, desde o início da narrativa, há uma tendência em vitimizar o criminoso, ele é o homem

assustado, que tem a “voz cheia de dor”, mesmo tendo acabado de matar a mulher, Tereza, e é ele que quer confessar sua história, não é interpelado a fazê-lo.

Criminoso confesso, ele cria uma imagem de si mesmo, um *ethos* de homem bom, que fez de tudo pelo amor da mulher, porém não foi correspondido, pois a Tereza o abandonou e como promessa tem que ser cumprida, a confissão já aparece no primeiro momento da canção – “Você, Tereza, descansa/ Jurei de fazer vingança/ Pra mode do meu amor”. A não aceitação pelo abandono, o amor não correspondido e a possível traição dão a ele argumentos para agir como agiu. É por meio da vingança, matando a mulher, que terá sua honra de volta. É notável também a ênfase no “eu”, é o meu amor, não cabe nessa situação o “nosso”.

Ele pensa a partir dos sentimentos dele. Toda exposição dos fatos e a explicação que o leva a matar parte de uma subjetividade masculina, por isso que as ações de Tereza são menosprezadas ou não ganham força discursiva, pois afirma que a mulher “felicidade não quis” e “Pra mór de outro caboclo/ Meu rancho ela abandonou.”. Mas o que é a felicidade para a mulher? Quais são os motivos que ela teve para chegar a abandonar o lar? Vê-se que pelo viés masculino, de um homem que diz que ama, que ele não deu motivos para abandoná-lo, ela era feliz, pois tinha estabilidade e segurança, representadas pela casa que construiu “Há tempo eu fiz um ranchinho/ Pra minha cabocla mora/ Pois era ali nosso ninho/ Bem longe deste lugar”.

No decorrer da canção, percebe-se que o ponto de vista e a felicidade do caboclo são colocados em evidência – “Vivi um ano feliz/ Sem nunca isso espera/ E muito tempo passou/ Pensando em ser tão feliz”. O relato da vida perfeita para o homem não corresponde nesse caso à expectativa da mulher, ela precisou buscar outros caminhos para encontrar a felicidade. A ideia de que mulher quer uma casa, em um ambiente sossegado, com um ninho de amor está somente projetado no discurso masculino que depositou “O meu sonho nesse oiá/ Paguei caro meu amor”.

Embora o crime seja descrito como passional, há uma premeditação quanto à morte da mulher já que “Senti meu sangue fervê/ Jurei a Tereza mata”. Ele não só pensa em vingança, como também vai atrás dela. Somente depois é que ele comete o crime e se sente vingado – “Agora já me vinguei/ É esse o fim de um amor/ Esta cabocla eu matei/ É a minha história, dotor”. Segundo Corrêa e Souza (2006), a vingança pela perda do amor e a morte da mulher são convencionalmente chamados de crimes de honra, que são descritos em vários contextos histórico-culturais e, na maioria dos casos, há uma solidarização com o marido assassino e a punição não condiz com a gravidade do ato criminoso.

Fato comprovado na canção em análise em que no contexto da tragédia, aponta como os conflitos domésticos são resolvidos com brutalidade e violência contra o gênero feminino. É válido ressaltar que quando esta foi composta e gravada, a condição da mulher era a de ser considerada “propriedade” do marido e, por isso, ter-se uma validação dos atos criminosos já que toda culpa pelo insucesso no casamento volta-se para ela.

A violência contra a mulher é produto de uma construção histórica — portanto, passível de desconstrução — que traz em seu seio estreita relação com as categorias de gênero, classe e raça/etnia e suas relações de poder. Por definição, pode ser considerada como toda e qualquer conduta baseada no gênero, que cause ou passível de causar morte, dano ou sofrimento nos âmbitos: físico, sexual ou psicológico à mulher, tanto na esfera pública quanto na privada. (PINAFI, 2007, p. 1)

Portanto, a música *Cabocla Tereza* é um retrato da premeditação criminosa, ocorrido em um ambiente rural, em que pelo fim do casamento e o abandono do lar pela mulher, Tereza, o sertanejo jura vingança por se sentir traído e desonrado. A tragicidade expressa no discurso musical está muito mais para os sentimentos feridos do homem do que a própria morte da mulher. A definição apontada sobre a violência contra a mulher, como a representada na canção, alerta para uma mudança quanto aos parâmetros dos comportamentos machistas ainda tão presentes em nossa sociedade e, profundamente marcada, infelizmente, no imaginário caipira.

[...] divisão de papéis de gênero associa a performance dos homens ao poder e o controle sobre a mulher, em que se admite a violência física, aliada ao uso de bebidas alcoólicas e alguns artifícios para realçar a potência e a liberdade do homem. Às mulheres, por sua vez, cabe a posição de objeto das vontades desses homens, aos quais elas reagem de forma bem menos ativa em termos físicos, por palavras insultuosas. Embora ocupem posições desproporcionais, ambos estão engajados na padronização do relacionamento afetivo permeado por ciúme, desconfiança de traição, castigo, vingança, que faz sofrer, enfim, o amor simbiótico, na acepção de Fromm (1964), ou doentio, como o chamam os sertanejos. (FREITAS, s/d, s/p).

Observa-se nas relações genderizadas que as diferenças de poder são ressaltadas, outorgando ao sexo masculino manifestar-se quanto ao amor, à significação íntima, à felicidade e à satisfação pessoal diante de um silenciamento ou anulação da mulher, cujo comportamento é julgado negativamente quando não há a aceitação das imposições relacionais. É preciso ao homem afirmar-se e demonstrar-se viril, quando não há a realização

prevista na ideologia dominante, o homem vitimiza-se. “A reclamação do homem é sinal que a submissão homem/mulher não é perfeita”. (RODRIGUES, 2008, p. 186)

Tereza, como outras mulheres que aparecem em diferentes canções da música sertaneja brasileira de raiz, é condenada à morte, pois a honra do seu marido só “retorna” quando a vingança concretiza-se. Sem remorso ou demonstração de arrependimento, o sertanejo confessa seu ato como se não houvesse um crime, já que ele é o marido traído e a traição, ideologicamente instaurada na sociedade, é um argumento que permite ao homem o perdão, quando ele é o agente, ou a posição de vítima, em ocasião inversa.

Os estereótipos de gêneros imbricados formam uma identidade coletiva por meio da *padronização*, ou seja, cria-se um único tipo de homem e de mulher; da *reificação*, à medida que recorre à *naturalização*, ao biológico para sustentar a diferenciação estabelecida entre os sexos e não pôr em risco o poderio do macho que é ameaçado pela mulher; e da mera *repetição*, uma vez que as letras das canções sertanejas são repetitivas e simplificadoras da relação amorosa, forjando sua prática como costumeira e passiva de reflexão (RODRIGUES, 2008, p. 187)

Logo, o papel da mulher, nas canções sertanejas apresentadas sob a perspectiva do amor, reforça a divisão de gêneros e dá ênfase aos estereótipos construídos social e culturalmente. A mulher que busca ser diferente, rompendo com os modelos impostos, é julgada, sofre todo tipo de preconceito, é desprezada, isolada e morta.

Pretende-se na sequência discorrer a respeito do discurso misógino, analisando a figura feminina na música sertaneja brasileira de raiz, segundo alguns *topoi* como de inferioridade, submissão, promotora do pecado entre outros. A presença de atitudes misóginas na cultura ocidental não pode ser expressa e marcada historicamente no sentido de haver um dado ou um fato que as comprove, entretanto, percebe-se que esse discurso remonta às origens da formação social e cultural e estruturação do que é ser mulher nessa construção.

Como dito, o discurso misógino não tem história, ele parte de um lugar qualquer, independente da época, não tem um contador, uma voz demarcada, podendo ser retomado em diferentes contextos e situações espaço-temporais. É válido ressaltar que o discurso misógino representa um terror, uma raiva, uma espécie de medo internalizado pelo que é desconhecido em relação à mulher. Nesse contexto, a mulher, mesmo criada à semelhança do homem, na perspectiva religiosa, tem o que é oculto, trai a própria natureza humana.

Historicamente a mulher personifica um mal poderoso, um prazer sinistro, venenoso e enganador, que introduziu na terra o pecado e, junto com ele, a desgraça e a morte. Desde sempre a veneração do homem em relação à

mulher foi contrabalançada pelo medo que ele sentiu em relação à figura feminina, particularmente nas sociedades patriarcais (MEDEIROS, 2009, p.152-153).

O discurso que aponta, essencializa e reduz a mulher a uma categoria implica uma atitude misógina, “qualquer definição essencialista da mulher, seja negativa ou positiva, feita por um homem ou uma mulher, é a definição fundamental da misoginia”. (BLOCH, 1995, p. 13). Assim, a misoginia é um modo de falar sobre a mulher, de pensar o feminino sob uma ótica opressora e de oposição, não só o que lhe é negativo, mas que contém algumas representações mais sutis, quase que imperceptíveis, ou mesmo positiva.

Se por um lado, em uma perspectiva histórica, a mulher ganha destaque e relevância com o casamento e a monogamia, garantindo-lhe uma posição de destaque, como aquela responsável pela manutenção do lar e, conseqüentemente, da propriedade; por outro, reforça-se ainda mais a misoginia, a ideia de que as mulheres são inferiores aos homens e que, por isso, devem subordinação a estes. Ou seja, é uma estratégia para dar um falso poder à mulher!

A misoginia, segundo Christine de Pisan, “é a expressão de uma opinião negativa” (BLOCH, 1995, p. 12) a respeito das mulheres e esse discurso foi reproduzido e expresso repetitivamente, especialmente, na Idade Média e reforçado pelos padres deste período, pois estavam inclinados a expor tratados pontuados por essa perspectiva negativa sobre elas.

Para contextualizar a patrística medieval e o discurso misógino, pode-se apontar dois autores dos vários que descrevem e escrevem sobre a mulher, sua posição social, cultural e religiosa, pregando atitudes e características adotadas como corretas e/ou positivas para a ação feminina – Tertuliano e Santo Agostinho. A escolha deve-se ao fato de que além de cultivar a tendência à perfeição masculina em detrimento à feminina por inúmeros fatores, os autores constituem referências para outros discursos de disseminação de ideais derogatórios, subversivos e, porque não, preconceituosos acerca da mulher.

Tertuliano é o grande responsável pela teologização da aparência feminina e do ascetismo misógino. Ele propõe uma teologia cosmética que se refere a uma preocupação doutrinária e, catequeticamente, política da patrística medieval em relação à aparência da mulher. Este tipo de teologização visa prescrever um protocolo moral e religioso acerca do modo de vestir, adornar e maquiar da mulher, baseando-se em uma “tendenciosa jurisdição teológica androcêntrica” que acredita que a mulher, *ab origine*, “tem uma propensão ao disfarce e à adulteração da sua própria imagem, com a qual tinha sido divinamente criada”. (FONSECA, s/d, p. 102).

Percebe-se que os ideais tertulianos apresentam como prédica moral a assepsia das coisas mundanas. A mulher deve abandonar toda e qualquer forma de representação corporal que a modifique ou que simule o que não é. “Urge às mulheres que se deixem ser vistas hoje por Deus da mesma forma que ele as verá no dia da ressurreição”. (FONSECA, s/d, p. 104). Assim, cabe à mulher despir-se de todas formas que a deixem diferente da qual foi criada, pois o excesso de acessórios, roupas e produção poderá ser um empecilho para sua identificação junto ao dia do juízo final, em que somente aqueles tidos como puros serão escolhidos e elevados. “Tudo o que nasce é obra de Deus. Tudo, então, que encobre (aquilo) é obra do diabo...” afirma Tertuliano. Logo, o que é secundário, artificial e, portanto, assimilado à mulher só serve para desviar a atenção do homem da “habilidade plástica” original de Deus. (BLOCH, 1995, p. 59).

Por outro lado, tem-se Santo Agostinho, que com um discurso derogatório contra as mulheres, é o que mais é apresentado com relativa neutralidade e sofisticação. Essa atitude de menos radicalidade pode ser tratada como uma espécie de renovação no sentido de que ele parece ser mais simpático acerca da figura da mulher. Mesmo sendo mais gentil não consegue romper com o pensamento tradicional e misógino da patrística medieval, colocando-a em uma posição secundária em relação ao homem, por uma relação de analogia existente na ordem natural das coisas: os menos capazes devem se submeter aos mais capacitados.

O patrista demonstra em seu discurso uma postura de subalternização da mulher pela obediência aos mandos do homem. Nota-se, portanto, que no discurso agostiniano, a ênfase da subordinação da mulher é reforçada já que foi criada depois do homem e a partir de sua própria carne, devendo então servir a ele. É interessante que a servidão da mulher ao homem deve ser entendida como aquela à da escravidão e não a de uma servidão que está vinculada ao amor.

Verifica-se que os preceitos misóginos resumidamente aqui explicitados servem para exemplificar como a misoginia faz-se presente em diferentes momentos na sociedade ocidental, estando refletida ainda hoje em muitos e variados tipos de discurso. Considerando, então, essas características misóginas e como elas foram constituindo-se e se reforçando ao longo do tempo, explicitar-se-á a seguir como esse discurso está presente na música caipira ou sertaneja de raiz.

A mulher, como afirmado anteriormente, é representada de diferentes maneiras e, em muitas letras, com uma caracterização negativa do ser feminino e de suas atitudes, bem como uma associação desta ao mal, àquilo que tira o homem de suas virtudes e provoca nele reações inesperadas. Assim, serão expostas algumas canções caipiras que corroboram com o discurso

misógino e certificam como ele está cultural e socialmente instaurado, apresentando diferentes topoi a respeito das mulheres, como: inferioridade, responsabilidade primordial pelo Pecado Original e os demais tipos, servidão, deficiência do espírito da mente, tendência enganadora pelo discurso e pelo disfarce entre outros.

Quanto ao aspecto da inferioridade, a mulher é retratada como subordinada aos desejos e às vontades do homem, deve estar disposta a satisfazer os seus caprichos e, além de tudo, portar-se com retidão e mansidão. Um exemplo dessa característica está expresso na canção *Jeito Caipira*, interpretada pela dupla Gino e Geno¹⁰²

Jeito caipira

Mulher pra me ganhar, ela tem que gostar do meu jeito caipira
Não mexer na muringa onde eu guardo minha pinga com sucupira
Quando eu chegar do mato, catar carrapato em meu corpo cansado
Não fazer enjoeiro quando sentir cheiro de bosta de gado

Eu quero uma mulher que ainda reze com fé um pai nosso perfeito
Eu não sou primitivo, é que eu acho que eu vivo melhor desse jeito

Eu quero uma mulher que ainda coe o café num coador de pano
Que vergonha não tenha de um fogão à lenha, o teto enfumaçando
Não precisa saber de tudo fazer, mas de duas coisas não abro
De noite o prazer e de dia fazer um franguinho com quiabo

Eu quero uma mulher que ainda reze com fé um pai nosso perfeito
Eu não sou primitivo, é que eu acho que eu vivo melhor desse jeito

Você pode pensar que eu não vou me casar, que essa coisa não vira
Que eu não vou encontrar uma mulher pra aceitar o meu jeito caipira
Quer saber o que eu acho? Se não for nos braços de uma mulher
Uma coisa consola: o braço da viola, a viola me quer.

Como se pode verificar, o cancionero coloca-se como um prêmio para a mulher, classificando-se como superior pelo seu jeito caipira – “Mulher pra me ganhar, ela tem que gostar do meu jeito caipira”. As exigências para tê-la ao seu lado não a dignificam em nada, pelo contrário, ela não deve mexer no que é dele, “Não mexer na muringa¹⁰³ onde eu guardo

¹⁰² Gino e Geno iniciaram sua carreira fonográfica, em 1970. Com 40 anos de trabalho, esta dupla, vinda de Minas Gerais, encarou todos os desafios possíveis. Nos últimos 10 anos, vivenciam um expressivo crescimento do seu público devido ao repertório que inclui várias vertentes da música sertaneja, elementos do country, música latina, xote e letras sempre bem-humoradas. Tem um estilo sacudido e descontraído, com uma sucedida trajetória, com 25 discos lançados. As letras continuam se caracterizando pelos temas bem-humorados. Eles cantam a alegria, a simplicidade, e o fazem como poucos. Não é à toa que ainda continuam na estrada. (DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em <http://dicionariompb.com.br/gino-e-geno>. Acesso em janeiro de 2017).

¹⁰³ Vaso de barro para guardar água e mantê-la fresca. (HOUAISS, 2008, p. 514)

minha pinga com sucupira”, deve prestar toda a atenção a ele, submetendo-se a atividades secundarizadas como “Quando eu chegar do mato, catar¹⁰⁴ carrapato em meu corpo cansado”.

O caipira comumente é conhecido como “camponês”, “caboclo”, “matuto” “roceiro”, “sertanejo”, cujas denominações carregam uma variedade de tratamentos e adjetivações, muitas vezes, preconceituosas. Ao mencionar na canção o jeito caipira, há a conotação de práticas a ele relacionadas e estabelecidas no imaginário como o homem sem “trato” civilizatório.

Se o seu lugar de vida é o contrário do da cidade e o seu trabalho é invisível, por ser o oposto ao “da cidade”, o seu modo de ser e a cultura são o oposto do que a cidade considera “civilização”, “civilizado”. Por isso, a meio caminho entre o bugre e o branco, o “caipira”, “caboclo” é ignorante, “sem trato”, ou seja, sem aquilo que, ao ver do tempo, apenas a distância do cativo da terra pode atribuir ao homem “de trato”, o senhor e seus emissários. (BRANDÃO, 1983, p. 3)

Entretanto, como mencionado anteriormente, não se quer julgá-lo por possuir uma caracterização diferente daquele considerado como ser “civilizado”, mas que os conhecimentos detidos e as práticas de seu universo representam atitudes classificadas a partir de seu modo cultural como “rude e sem trato”, muito pelo ponto de vista da cultura urbana e, portanto, representativa de um discurso em que o homem é superior à mulher. Discurso, esse, associado aos valores sociais/culturais patriarcais.

É o legado patriarcal que proveu o modelo cunhado na sociedade brasileira, desde os primórdios civilizatórios e exploratórios, de uma supremacia plena e incontestável do homem como o elemento central a partir do qual se criam as relações domésticas, fornecendo um modelo de composição social obrigatório (HOLANDA, 2002). Assim, a questão do agradar o homem, ajudá-lo quando retorna de suas atividades rurais faz parte de um identitário caipira e, por conseguinte, de uma reprodução patriarcalista. No entanto, implica exploração, abuso, marginalização e controle do ser feminino.

O caipira afirma que ele tem um jeito que é peculiar, é o patriarca, o chefe familiar, que subjuga, primeiramente a mulher, as filhas, instruindo seus descendentes, homens, a reproduzir o mesmo costume. E somente fica ao seu lado aquela que se subordina a suas regras. “A relação de poder que marca a nossa sociabilidade política, que é a relação patrimonialista e patriarcal, é uma relação absolutamente gendrada, porque em sua base está, antes de tudo, a subjugação de todo o gênero feminino”. (LACERDA, 2010, p. 75)

Além de tudo, o homem sertanejo afirma que a mulher não deve ignorá-lo, mostrando-se enojada com a forma com que chega do trabalho – “Não fazer enjoeiro quando sentir

¹⁰⁴ Catar, no sentido de “tirar”, conforme Houaiss (2008, p. 142)

cheiro de bosta de gado”. E para piorar a situação feminina ainda deve se portar como uma excelente cristã, uma mulher virtuosa que “ainda reze com fé um pai nosso perfeito”. Vê-se, novamente, que a base doméstica está na estrutura patriarcal, representada pela autoridade do sexo masculino.

Outro fator predominante no discurso patriarcalista está também na afirmação de que – “Eu não sou primitivo, é que eu acho que eu vivo melhor desse jeito”. O caipira estabelece e legitima suas normas, as quais ele mesmo decretou. Neste sentido, consoante Sérgio Buarque de Holanda (2006, p. 84-85), “a lei patriarcal era uma lei moral, inflexível e rígida”. Fundamenta-se na tradição, naquilo que sempre foi e que é, não será alterado.

E é exatamente nesse ponto que está revestida a posição da mulher – oprimida por uma tradição, a partir de um discurso que é tido como natural. “[...] para todos os submetidos da comunidade doméstica, a convivência especificamente íntima, pessoal e duradoura no mesmo lar, com sua comunidade de destino externa e interna; para a mulher submetida à autoridade doméstica, a superioridade normal da energia física do homem [...]” (WEBER, 2004-II, p. 234).

O processo de inferiorização prolonga-se na canção e chega ao clímax quando o homem afirma que “Não precisa saber de tudo fazer, mas de duas coisas não abro / De noite o prazer e de dia fazer um franguinho com quiabo.” Mais uma vez, a mulher é vista como aquela a dar prazer ao homem, a de se subordinar aos seus caprichos, ela é tal como Eva, criada para a procriação, comprovando e reforçando a sua inferioridade.

Pois a mulher da versão jeovista, concebida desde o começo como secundária, derivada, subsequente e complementar, assume o fardo de tudo aquilo que é inferior, depreciado, escandaloso e perverso [...]. Adão, antes de tudo, tem o que os filósofos medievais chamavam de substância. Sua natureza é essencial [...]. Se Adão existe plenamente, e Eva apenas em parte, isto ocorre porque ele participa do que imagina-se ser uma unidade original do ser, enquanto ela é a ramificação da divisão e da diferença. (BLOCH, 1995, p. 34-35)

O patrista, Santo Agostinho, retorna à máxima paulina de que a mulher foi feita para o homem, lembrando a origem de Eva como secundária na Criação e como aquela que serviria de auxiliar do homem. Questiona o fato de que se a mulher não foi feita para o homem como sua ajudante na geração de filhos, qual seria então sua serventia, ficando claro que a mulher foi criada para ajudar na procriação, sendo uma espécie de incubadora.

O patriarcalismo e o discurso misógino, portanto, intensificam o abuso e o controle massivo das mulheres, tanto sexual quanto em suas características de sociabilidade,

subordinadas ao poder único do homem. Conforme explicita Weber (2004-II), a dominação patriarcal sugere que um sujeito usa um objeto (a mulher), reforçando a ideia de que o patriarca é, previamente, um homem que se apodera sexualmente de mulheres.

Em termos weberianos, Saffioti (1979) confirma que o elemento masculino é o componente vigoroso patriarcal de opressão da vida e da sexualidade das mulheres, formado no período colonial brasileiro. Os valores patriarcais traduzem a posse da mulher, a sua objetificação, é a dona do lar e esposa – sexualizada, erotizada e fonte de prazer para o homem. Na canção, o caipira chega a afirmar que se não encontrar uma mulher que o aceite, encontrará conforto no braço da viola – “Você pode pensar que eu não vou me casar, que essa coisa não vira/ Que eu não vou encontrar uma mulher pra aceitar o meu jeito caipira/ Quer saber o que eu acho? Se não for nos braços de uma mulher/ Uma coisa consola: o braço da viola, a viola me quer”.

É importante ressaltar que não são só os aspectos socioculturais que refletem o domínio do homem sobre a mulher, a própria questão lexical e semântica utilizada na canção potencializa a identificação do caipira com esse ser do patriarcado. Ele é o indivíduo que “quer” à maneira dele e a repetição confirma isso – “Eu quero uma mulher...”. Além disso, o uso de verbos no modo imperativo, em especial, o negativo, confirma que é o sujeito que ordena, cujo discurso sobressai – “não mexer”, “não fazer”, “não precisa saber”.

E quando assevera que a mulher, que não se enquadrar em seu jeito caipira, pode ser facilmente substituída pela viola, coloca em evidência algo do imaginário sertanejo a de que ele não fica sozinho, de que o instrumento é sempre o seu companheiro. A viola é considerada um dos ícones da cultura caipira (VILELA, s/d) por arrastar a memória e redefinir o lugar do sertanejo, recebendo um tratamento especial. “Ela é a ‘companheira’, a ‘amante’, ‘é da família’, [...] cabendo a ela um lugar particular, reservado e preservado menos pelo seu valor material, e mais, pelo seu valor sentimental”. (LOPES; SILVA, 2008, p. 188).

Outro aspecto relevante nos topoi misóginos é a reprovação quanto ao uso de cosméticos e indumentárias que modificam o semblante natural da mulher, conferindo-lhe uma falsidade e uma assimilação com o que é dúbio, que se esconde para não revelar o que realmente é, como está demonstrado na letra *Caboclo na Cidade*, interpretada por Dino Franco e Mouraí¹⁰⁵, e composição de Dino Franco:

¹⁰⁵ Dino Franco e Mouraí foi uma dupla de cantores de música sertaneja do Brasil que se reuniu em 1980. Dino Franco (Oswaldo Franco), nasceu em Paranapanema – SP, em 1936. Mouraí (Luiz Carlos Ribeiro), nascido em Ibirarema-SP, em 1946. Com a morte de Mouraí, em 2005, Dino Franco continua carreira solo. Ele é considerado um dos maiores poetas da música sertaneja brasileira com mais de 2000 composições e 1000 músicas interpretadas. Sua trajetória musical o levou a ocupar a cadeira nº 14 da Academia Municipalista de letra

Caboclo na Cidade

Seu moço eu já fui roceiro
No triângulo mineiro
Onde eu tinha o meu ranchinho

Eu tinha uma vida boa
Com a Isabel minha patroa
E quatro barrigudinhos

Eu tinha dois bois carreiros
Muito porco no chiqueiro
E um cavalo bom, arreado

Espingarda cartucheira
Quatorze vacas leiteiras
E um arrozal no banhado

Na cidade eu só ia
A cada quinze ou vinte dias
Para vender queijo na feira

E no demais estava folgado
Todo dia era feriado
Pescava a semana inteira

Muita gente assim me diz
Que não tem mesmo raiz
Essa tal felicidade

Então aconteceu isso
Resolvi vender o sítio
Pra vir morar na cidade

Já faz mais de doze anos
Que eu aqui já tô morando
Como eu tô arrependido

Aqui tudo é diferente
Não me dou com essa gente
Vivo muito aborrecido

Não ganho nem pra comer
Já não sei o que fazer
Estou ficando quase louco

E só luxo e vaidade
Penso até que a cidade
Não é lugar de caboclo

Minha filha Sebastiana
Que sempre foi tão bacana
Me dá pena da coitada

Namorou um cabeludo
Que dizia ter de tudo
Mas foi ver não tinha nada

Se mandou para outras bandas
Ninguém sabe onde ele anda
E a filha está abandonada

Como dói meu coração
Ver a sua situação
Nem solteira e nem casada

Até mesmo a minha velha
Já está mudando de ideia
Tem que ver como passeia

Vai tomar banho de praia
Está usando mini-saia
E arrancando a sobrancelha

Nem comigo se incomoda
Quer saber de andar na moda
Com as unhas toda vermelha

Depois que ficou madura
Começou a usar pintura
Credo em cruz, que coisa feia

Voltar pra Minas Gerais
Sei que agora não dá mais
Acabou o meu dinheiro

Que saudade da palhoça
Eu sonho com a minha roça
No triângulo mineiro

Nem sei como se deu isso
Quando eu vendi o sítio
Para vir morar na cidade

Seu moço naquele dia
Eu vendi minha família
E a minha felicidade!

A questão da luxúria e da vaidade é levantada e estão associadas como algo pertencente ao plano urbano, como afirma o eu da canção – “É só luxo e vaidade / Penso até que a cidade / Não é lugar de caboclo”. Percebe-se que o caboclo, inserido na cidade, condena as novas atitudes às quais sua esposa incorporou. Ele não a reconhece, está mudada, utiliza de

disfarces e não é mais a mesma pessoa - “Está usando mini-saia /E arrancando a sobrancelha”. Além disso, ao se dedicar à própria imagem, não cuida mais do marido como costumava. Agora, “Quer saber de andar na moda / Com as unhas toda vermelha”.

Outro aspecto recorrente no discurso misógino é a reprovação quanto ao uso de maquiagem, como foi demonstrado anteriormente, Tertuliano compôs uma teologia cosmética, criticando a mulher que usa de tais artifícios para o disfarce, a dissimulação. O eu composicional não concorda com as alterações realizadas pela mulher – “Depois que ficou madura / Começou a usar pintura / Credo em cruz, que coisa feia.”

É interessante notar que, além da secundarização da mulher, o discurso misógino a aponta como o ser que utiliza de diferentes artifícios para modificar a aparência, no intuito de levar o homem à perdição ou o afastar dos princípios divinos. À mulher também estão associadas as características de feminização da carne, da estetização da feminilidade e sua associação com a cosmética, o decorativo, além da junção a tudo o que é prazeroso e relacionado à corporificação e à simulação – “E só luxo e vaidade/ Penso até que a cidade/ Não é lugar de caboclo”.

As transformações notadas pelo roceiro, aquele que saiu do sertão em busca de novas oportunidades – “Seu moço eu já fui roceiro/ No triângulo mineiro/ Onde eu tinha o meu ranchinho” ou, como afirma, tenta ser feliz em novo lugar – “Muita gente assim me diz/ Que não tem mesmo raiz/ Essa tal felicidade” são de decepção frente ao que tinha e o que passa a ter – “Eu tinha uma vida boa/ Com a Isabel minha patroa/ E quatro barrigudinhos”. Entretanto, vende o pequeno bem que lhe resta para viver na cidade, buscando uma vida melhor – “Então aconteceu isso/ Resolvi vender o sítio/ Pra vir morar na cidade”.

A transição pelo processo de migração do caipira para a cidade afeta esse sujeito e sua cultura quando se vê inserido em uma sociedade citadina, letrada, com uma organização diferente a da sua. Surgem então os dilemas do sertanejo e o embate sociocultural é inevitável. Com o passar do tempo, o arrependimento é o sentimento que o abarca – “Já faz mais de doze anos/ Que eu aqui já tô morando/ Como eu tô arrependido”.

De acordo com Martins (2004, p.156), a “migração do mundo da propriedade familiar e da posse comunal da terra para o mundo de individualização e da propriedade privada [...], o mercado de trabalho se encarregava de canalizar essa busca e promover o encontro com relações sociais de natureza contratual e individualizada”. Por isso, o caipira declara que na cidade “Aqui tudo é diferente/ Não me dou com essa gente/ Vivo muito aborrecido” e que o que ganha é muito pouco para o sustento familiar – “Não ganho nem pra comer/ Já não sei o que fazer/ Estou ficando quase louco”.

O contraste entre o âmbito rural, considerado o ambiente da prosperidade, uma vez que lá o caipira tinha algumas posses, como: “[...] dois bois carreiros/ Muito porco no chiqueiro/ E um cavalo bom, arreado/ Espingarda cartucheira/ Quatorze vacas leiteiras/ E um arrozal no banhado” com a cidade é gritante. O lugar urbano, segundo o sertanejo, é a causa de toda desestabilização familiar.

Ele não aceita as situações que sucederam durante os 12 anos na cidade, seu sentimento é de dor, desassossego: sua filha engravida sem casar, é abandonada pelo namorado – “como dói meu coração/ Ver a sua situação/ Nem solteira e nem casada”, mas o pior é ver a sua mulher modificando-se, estética e fisicamente – “Está usando mini-saia/ E arrancando a sobrancelha/ [...] Quer saber de andar na moda/ Com as unhas toda vermelha”.

Sem se afastar do preconceito misógino, além da contenção ao culto da aparência pela mulher, não há a necessidade, segundo Tertuliano, de sua participação na vida e nas funções públicas, ainda mais, se “vestidas de forma por demais elaborada”. Volta-se aqui à temática do desejo provocador atribuído à figura da mulher, que deve ser afastada da visão dos outros para evitar a cobiça, o adultério, a fornicção. Pela vaidade e pela luxúria, ou seja, pela vontade de verem e serem vistas, é que o desejo feminino de aparição em público deve ser contido.

Conforme o sertanejo relata ao longo da canção, a mulher foi a mais afetada pelas transformações – “Até mesmo a minha velha/ Já está mudando de ideia/ Tem que ver como passeia/ Vai tomar banho de praia”, demonstrando a fragilidade “mental” do ser feminino. Ele é o caipira, o homem, que não se corrompe e luta para manter sua cultura. Remetendo à patrística agostiniana, é condição das mulheres, descendentes de Eva, ter um entendimento limitado, porque vive de acordo com o espírito da carne e não de acordo com o espírito da mente.

Assim, nem mesmo com a maturidade, a mulher consegue ter discernimento entre atitudes adequadas e inadequadas. Na canção é dito que a mulher “depois que ficou madura/ começou a usar pintura/ Credo em cruz, que coisa feia.” Pressupõe-se que com o amadurecimento, a figura feminina fosse mais consciente, entretanto, acaba cedendo às tentações urbanas. Segundo Santo Agostinho, a superioridade do homem está no desenvolvimento do seu espírito, que é mental, pois foi criado à imagem e semelhança de Deus; enquanto que na mulher este é deficiente, prevalecendo o espírito carnal.

É interessante notar que a incapacidade da mulher não está em receber a imagem da mensagem pela mente, pois segundo São Paulo, ambos foram agraciados pelo divino; porém, a mulher “talvez ainda não tenha recebido o presente do conhecimento de Deus, mas que, sob

a direção e a tutela do seu marido, ela poderá adquiri-lo gradualmente”. (FONSECA, s/d, p. 163).

Logo, os costumes e hábitos familiares foram sendo modificados, antes raramente ia à cidade – “Na cidade eu só ia/ A cada quinze ou vinte dias/ Para vender queijo na feira/ E no demais estava folgado/ Todo dia era feriado/ Pescava a semana inteira”. Observa-se que sua vida é descrita com serenidade e tranquilidade, detinha-se a algumas tarefas rotineiras, mas nada se compara ao estar na cidade, pois ao sair do seu lugar de origem, não só vendeu o local de identificação, mas sua família e toda felicidade: “Nem sei como se deu isso/ Quando eu vendi o sítio/ Para vir morar na cidade/ Seu moço naquele dia/ Eu vendi minha família/ E a minha felicidade!”

Quanto à questão da servidão e da submissão da mulher ao seu esposo, a música *Boiadeiro de Palavra*, de Tião Carreiro e Pardinho, composição de Moacir dos Santos, Tião Carreiro e Lourival dos Santos, apresenta um discurso inteiramente derogatório e discriminatório em relação à mulher, reduzindo-a em todos os aspectos: físico, moral, intelectual.

Boiadeiro de palavra

Boiadeiro de palavra
Que nasceu lá no sertão
Não pensava em casamento
Por gostar da profissão
Mas ele caiu no laço
De uma rosa em botão
Morena cor de canela
Cabelos cor de carvão
Desses cabelos compridos
Quase esbarrava no chão
E pra encurtar a história
Era filha do patrão

Boiadeiro deu um pulo
De pobre foi à nobreza
Além da moça ser rica
Dona de grande beleza
Ele disse assim pra ela
Com classe e delicadeza
Esses cabelos compridos
São minha maior riqueza
Se um dia você cortar
Nós separa na certeza
Além de te abandonar
Vai haver muita surpresa

Um mês depois de casado
 O cabelo ela cortou
 Boiadeiro de palavra
 Nessa hora confirmou
 No salão que a esposa foi
 Com ela ele voltou
 Mandou sentar na cadeira
 E desse jeito falou
 Passe a navalha no resto
 Do cabelo que sobrou
 O barbeiro não queria
 A lei do trinta mandou

Com o dedo no gatilho
 Pronto pra fazer fumaça
 Ele virou um leão
 Querendo pular na caça
 Quem mexeu nesse cabelo
 Vai cortar o resto de graça
 A navalha fez limpeza
 Na cabeça da ricaça
 Boiadeiro caprichoso
 Caprichou mais na pirraça
 Fez a morena careca
 Dar uma volta na praça

E lá na casa do sogro
 Ele falou sem receio
 Vim devolver sua filha
 Pois não achei outro meio
 A minha maior riqueza
 Eu olho e vejo no espelho
 É um rosto com vergonha
 Que à toa fica vermelho
 Sou igual um puro sangue
 Que não deita com arreio
 Prefiro morrer de pé
 Do que viver de joelhos

Na primeira estrofe da canção, há a apresentação do boiadeiro, que não tinha pretensão de casar, que é uma atitude reforçada pela patrística medieval, ou seja, a dedicação do homem à castidade, demonstrando o afastamento daquilo que é carnal, sexual – “Boiadeiro de palavra/ Que nasceu lá no sertão/ Não pensava em casamento /Por gostar da profissão”. Entretanto, foi seduzido por uma mulher bela, delicada, rica e filha do patrão. Aparece aqui a máxima de que é a mulher o motivo da perdição do homem, ele não queria nada, não estava interessado, mas a mulher o fez cair em tentação – “Mas ele caiu no laço/ De uma rosa em botão/ Morena cor de canela/ Cabelos cor de carvão/ Desses cabelos compridos/ Quase esbarrava no chão”. De acordo com Santo Agostinho, mesmo com uma incrível sabedoria,

Salomão foi seduzido pela mulher e arrastado para o mal; assim também Adão por prestar simpatia à mulher foi seduzido por ela, pois seu intuito era o de não fazer a sua companheira infeliz ou que houvesse uma desavença entre eles.

Outro elemento colocado como motivo de atração é o cabelo, especificamente, o comprido que é símbolo de feminilidade. Culturalmente, os cabelos têm relevância nos mais diferentes povos, regiões e épocas. Biologicamente, são associados a uma característica de decomposição demorada, por serem formados de células queratinizadas, mesma origem das unhas, favorecendo a criação no imaginário de que representam a força e a virilidade, como está no mito bíblico de Sansão, na China e em algumas tribos indígenas da América do Norte.

Reiterando a fantasia de cabelos bonitos e compridos, tem-se sua associação com a capacidade de atração, de aflorar o desejo do outro, dando poder a quem o detém. Outra ideia a eles relacionada é a provocação sexual, em que aparece o desejo e a sensualidade, tomados, muitas vezes, como pecado. Na canção, a mulher tem “Cabelos cor de carvão/ Desses cabelos compridos/ Quase esbarrava no chão” e será o cabelo motivo da sedução apontada pelo boiadeiro e também pela separação.

Além do atrativo sexual, o cabelo é o emblema de poder. Dessa forma, a figura feminina não só detém o poder sobre o homem, a partir desse elemento, como tem a supremacia social, já que é a filha do patrão, não é uma mulher qualquer – “E pra encurtar a história/ Era filha do patrão”, o que a diferencia do boiadeiro, que tem uma função nômade e autônoma, que presta serviços ao pai da moça, mas que se submeterá ao casamento, porque, segundo, ele próprio “caiu no laço/De uma rosa em botão”, ou seja, sente-se preso a essa jovem.

Na segunda estrofe, é enfatizada a ascensão social do homem via casamento e confirmada a inversão de poder, já que será o homem o chefe da casa – “Boiadeiro deu um pulo/ De pobre foi à nobreza/ Além da moça ser rica/ Dona de grande beleza”. Uma vez que ele assume o comando da “casa”, típico patriarca, consequentemente, ele passa a agir sobre todas as atitudes da mulher e que se não obedecesse ou submetesse às regras ditadas por ele iria ser surpreendida pela ira masculina – “Ele disse assim pra ela/ Com classe e delicadeza/ Esses cabelos compridos/ São minha maior riqueza/ Se um dia você cortar/ Nós separa na certeza/ Além de te abandonar/ Vai haver muita surpresa”.

Novamente, o cabelo aparece como o elo; antes, era o que o enlaçou e atualmente é o que mantém e manterá o matrimônio desde que a mulher não o corte. Assim, a faceirice da mulher, o símbolo da conquista, é o mesmo da conservação do envolvimento amoroso.

A sentença pronunciada por Deus deu antes de tudo o poder de comando ao homem, não sendo simplesmente por causa da sua natureza que a mulher merece ter o seu marido por senhor, mas ela deve tê-lo nessa condição em razão de ter sido ela a cometer primeiro o pecado da transgressão da ordem divina, instaurando, por isso, a escravidão entre os homens. (FONSECA, s/d, p. 161)

Ignorando a advertência do marido, a mulher corta seu cabelo um mês depois do enlace matrimonial, não age pela razão, e sim por impulso ou como forma de mostrar a ele quem tem o real poder, uma vez que houve a inversão, ela o afronta. Ao cortar o cabelo sem o consentimento do marido, ela provoca a ira, seu dever era o de obedecê-lo. “Ou seja, o homem é forma ou mente, e a mulher, imagem degradada de sua segunda natureza, é relegada à esfera da matéria”. (BLOCH, 1995, p. 36)

Cumprindo o que havia prometido, “No salão que a esposa foi/ Com ela ele voltou/ Mandou sentar na cadeira/ E desse jeito falou/ Passe a navalha no resto/ Do cabelo que sobrou”. O homem faz com que sua mulher tenha todo cabelo raspado e para completar o castigo, obriga-a a se expor em praça para todas as pessoas como um exemplo de mulher que não deve ser seguido – “Boiadeiro caprichoso/ Caprichou mais na pirraça/ Fez a morena careca/ Dar uma volta na praça”.

A honra do boiadeiro, na perspectiva patriarcal, proveniente de uma tradição e cultura sertanejas, é maculada, colocando-o em uma situação-limite, em que a sublimação do amor acabou transformando-se em uma fúria louca. A punição à mulher pelo raspar os cabelos, conforme Câmara Cascudo (2012), é uma prática antiga e era utilizada às mulheres de má vida, as infamantes, que eram enxotadas das cidades.

“O corte e a disposição da cabeleira demarcam a personalidade, a função social ou uma mudança no tipo de vida. É também algo civilizatório: cabelos e crianças não podem crescer desordenadamente, precisam ser “cortados” para que ganhem ‘forma’” (OLIVEIRA, 2007, p. 138). A penalização pelo corte e raspagem de cabelos tornou-se legalizada por intermédio do Código Visigótico e os portugueses acabaram propagando e construindo um discurso positivando a ação contra aquelas mulheres que, de uma forma ou de outra, rompe as tradições patriarcais.

É consenso de que o estropício pela honra ultrajada tem que ser reparado com sangue, e até pode entrar em ação a justiça com as próprias mãos, pela “lei do trinta”, como nos enredos de um faroeste. Esta forma de resolução, quase sempre trágica, é atrativo nas modas caipiras mais bem aceitas pelo público como os assassinatos [...]. (SANT’ANNA, 2000, p. 178)

Nesse sentido, a ação do boiadeiro não é questionada e até justificada como positiva já que a mulher não se portou como deveria, reforçando o discurso misógino na cultura sertaneja, em que a condição e a posição da mulher são, realmente, a de subalternidade, a de ser submissa e qualquer ato que questione o posicionamento e regra masculina deve ser punido. Muito dessa construção, é mantida no imaginário caipira, reforçando o estereótipo de que é o homem a voz da relação e a dominação pelo poder é caracterizada pela “possibilidade de impor ao comportamento de terceiros a vontade própria.” (WEBER, 1991, p. 187)

Dessa forma, a autoridade doméstica foi se estabelecendo socialmente devido à forte crença no poder masculino, especificamente, pela energia física e psíquica do homem. A questão da autoridade é reforçada também pela *ideia da propriedade*. A construção da masculinidade do boiadeiro é obtida pelos estereótipos adotados por ele, assim como a misoginia contida na canção está relacionada aos discursos sociais do período em que foi escrita, final da década de 1950.

Historicamente, a redução da mulher ao papel de mãe e esposa devotada representou esse compromisso entre o pai e o poder médico. O homem, expropriado de terras, bens e escravos, através da higiene, colocou seus gêinitas a serviço do Estado. Em contrapartida, foi-lhe dado o direito de concentrar sobre a mulher toda a carga de dominação antes distribuída sobre o grupo familiar e demais dependentes da propriedade. A esposa passou a ser a única propriedade privada. De propriedade jurídico-religiosa, a mulher passou a propriedade higiênico-amorosa do homem (COSTA, 2004, p. 251).

A supremacia masculina está presente, portanto, em todo texto. O homem acha-se inteiramente dono da razão e, conseqüentemente, mantém o poder sobre a mulher. Quando esta não se coloca como sua subordinada, é devolvida para os pais como um objeto; além disso, ele fez questão de reforçar a vergonha, denegrindo a imagem feminina – “E lá na casa do sogro/ Ele falou sem receio/ Vim devolver sua filha/ Pois não achei outro meio/ A minha maior riqueza/ Eu olho e vejo no espelho/ É um rosto com vergonha/ Que à toa fica vermelho”.

É válido lembrar, ainda, Gênesis 3:16 – “E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará”. Quando há a desobediência, novamente, a mulher é julgada como Eva, e deve ser punida. “A punição dela [Eva] pode fornecer razão para se ponderar sobre a condição natural de servidão atribuída por Deus a toda mulher como descendente dessa mãe primordial”. (FONSECA, s/d, p. 160)

Em reforço à misoginia, o boiadeiro afirma-se “igual um puro sangue/ Que não deita com arreio/ Prefiro morrer de pé/ Do que viver de joelhos”. A imagem construída do homem ao cavalo remete à manutenção do estereótipo da virilidade e força, características que fazem referência tanto ao sexo masculino quanto ao cavalo indomável – são insubordinados e não se dobram diante das situações em que são testados. Acaba-se, nesse sentido, naturalizando a agressividade e tendendo a culpabilizar a vítima. E isso é feito durante toda a canção, a culpa foi da mulher, ela não poderia ter cortado o cabelo, pois foi advertida.

A riqueza imagética remete ao universo do caipira e a rigidez quanto aos preceitos e tradições em que são criados, como proferido anteriormente, remontam a um patriarcalismo arraigado na sociedade brasileira. Além disso, há que se considerar a riqueza composicional em que se valoriza o ritmo, a sonoridade e as inversões que são dicções próprias do sertanejo. Há um trabalho poético e linguístico, cujo jogo discursivo é valorizado, não é só o conteúdo que chama a atenção, mas a forma tem grandiosa expressão na música analisada.

Percebe-se, portanto, que a mulher, no discurso misógino, é sempre culpada, por ser descendente de Eva e, nesse sentido, as mulheres apresentadas nas canções não fugiram a esta classificação. É perceptível a misoginia em diferentes situações o que reforça que ela está presente em diferentes momentos da história e é bem frequente na civilização ocidental que, ainda, mantém um discurso derogatório da mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Agora convivo serenamente com a evidência de que as minhas opiniões não são definitivas. [...]. Os trilhos da vida, porém, não são tão paralelos. Crescemos, aprendemos, e de repente aquela bitolinha fica estreita demais, e o caminho traçado, que acreditávamos tão exclusivo, revela-se apenas um, entre tantos. É hora de mudar. (Marina Colasanti, 1981)

A importância que a música assume na vida humana depende da necessidade e das transformações de cada época. Ela sofreu e ainda sofre modificações a cada período histórico, pois cada sociedade coloca sobre ela sua visão de mundo, seus valores e seus modos de conceber o conhecimento. Falar sobre música, como dito introdutoriamente, não é uma tarefa fácil, já que se percebeu que é uma representação humana complexa e ampla, cujas origens remetem às relações filosóficas e metafísicas. Por isso, ter-se optado por uma descrição a partir do princípio grego, em que ela era tida como essencial, principalmente, na educação.

Por envolver processos cognitivos complexos e elaborados, a música foi e é considerada a linguagem da percepção, sendo uma das manifestações humanas mais antigas e, por conta disso, também estabelece relações de poder, principalmente, quando se prima por classificações – erudita e popular. Teve-se nesse trabalho a preocupação no tratamento da origem da música popular brasileira, apresentando um breve histórico, suas características e principais representantes, para depois chegar à apresentação do que se intitulou de música sertaneja brasileira de raiz.

Percebeu-se que enquanto consciência musical, em um processo de historização da música no Brasil, em especial, a de caráter popular, que se fazem presentes três elementos, a saber, produção, execução e recepção, em que se tentou focar. A música não possui um caráter conclusivo e como fenômeno de criação e evolução influenciou as diferentes fases e períodos musicais em um contexto brasileiro e de cultura popular.

No tocante ao que é cultura popular, deparou-se com outro problema contextual, pois epistemologicamente, definir cultura e esclarecer o que lhe é popular é atuar no campo das complexidades. Procurou-se, então, no traçado histórico musical, estabelecer as relações que mais se aproximavam daquelas que compreendiam o elo entre a música citadina e a realidade social, desde o século XVI, oferecendo indicações sobre a problemática da cultura popular e de características que lhe são próprias.

Assim, uma das primeiras indicações que é percebida pela evolução musical voltada ao popular no Brasil está relacionada a uma diversificação social, ou seja, representa a cultura

do país, que reúne as várias culturas, realidades e graus de informação de cada camada constituinte da sociedade (TINHORÃO, 2010). A música brasileira não tem um caráter étnico definido, ela é diversa como a própria cultura e as pessoas o são, legitimá-la, segundo Andrade (2006), é considerá-la em sua nacionalidade evolutiva livre, ela é a primeira fatalidade da mistura de raças.

A música popular brasileira é plural, constituída no contato e confronto com outras músicas, por meio de sujeitos que são representados por categorias históricas, sociais e culturais, carregando uma energia que afeta as necessidades gerais humanas inconscientes (ANDRADE, 2006). Viu-se que os sentidos despertados por esse tipo de música remetem também aos diferentes discursos a ela associados como a mídia, a veiculação, as tecnologias envolvidas ou não, os processos de produção e os contextos de recepção, além do que se comentou a respeito da organização social e das relações de poder estabelecidas.

A expressão artística musical e como ela reflete na cultura e na organização social é uma preocupação do início do século XX, principalmente com o desenvolvimento da teoria da recepção, em especial, como o público ouvinte a percebe e a tem como produção. De certa forma, percebeu-se que no processo de desenvolvimento da música popular muitos significados que lhe são inerentes foram em alguns momentos reconstruídos, interferindo, muitas vezes, negativamente na obra em si, devido à dependência de fatores como produção, divulgação e distribuição.

Há uma espécie de subordinação do artístico ao comercial e, com a crescente transformação da música popular, presenciou-se sua massificação, em que bastava produzir o que era de gosto do povo, ou seja, fabricar para vender (TINHORÃO, 2013). Progressivamente, isso refletiu em uma dominação no mercado interno brasileiro da música importada, que começou a interferir na projeção dos valores, comportamentos e atitudes primários arraigados à obra artística, padronizando o ver receptivo, reforçando a homogeneização, em que o que difere é excluído.

Nesse ínterim em que a classe média emergente é influenciada pelas curiosidades e estilos musicais importados, as camadas populares urbanas mais baixas não deixaram de produzir, o que representa um dinamismo referente ao processo criativo organizado culturalmente para elas próprias. As classes baixas, fixadas à margem social da área urbana, criaram maneiras de sobreviver física e culturalmente, passando a representar o som do campo nas cidades.

A partir desse momento, direcionou-se o foco da música popular ao que se denominou de música popular brasileira de raiz, sua constituição histórica e contribuição para formação

identitária e cultural do homem do campo. Foi pontuado que a música não é uma linguagem que se limita a um universo fixo de significações e que produz efeitos em diferentes esferas, como a social, a cultural, a individual, “a música é um sorriso inspirado da cultura de um povo, a moda caipira de raiz é emblema dos sentimentos e identidade simbólica das regiões Sudeste e Centro-Sul do país” (SANT’ANNA, 2006, p. 6).

Dentro desse contexto musical, os significados são carregados e apropriados por indivíduos dentro de uma determinada realidade social. Por isso, a época e o contexto são materiais necessários à compreensão da identidade e da realidade operante, são esses elementos que levam à compreensão da formação da música sertaneja brasileira de raiz a partir da década de 1920, reconhecendo o indivíduo, oriundo do interior e do campo, e sua produção musical.

A música caipira, como foi primeiramente denominado o gênero sertanejo de raiz, integra a cultura do campo e o estilo de vida interiorano, passando por vários movimentos, fases e transformações. No processo de ressignificação musical, teve e, ainda, tem várias denominações, como música de raiz, música sertaneja, moda caipira, entre outros. O intuito desse trabalho não foi o de questionar as nomenclaturas, já que se entende que em seus diferentes contextos e épocas, o estilo musical adequa-se à recepção ouvinte. Por isso, desde o início, optou-se por denominá-la de música sertaneja brasileira de raiz.

Historicamente, o estilo musical foi construído pelas diferentes expressões advindas do campo e dos centros urbanos, reflexos de uma produção popular, em especial, das classes sociais mais baixas, tendo como expoente iniciador a figura de Cornélio Pires, pessoa reconhecida pela forte associação ao folclore, pois apresentava em seus textos costumes, crenças, superstições, tradições que remetiam ao mundo caipira.

A música oriunda do campo revela-se como um veio relevante para a indústria do disco, ao longo de todo século XX, “quem fala é o caboclo nativo e seus descendentes, desconfiados, intuitivos, místicos, sonhadores e, mais do que isso, sabidos” (RIBEIRO, 2006, p. 7). Segundo Mário de Andrade (2006), as gravações da música popular focavam na comercialização, entretanto, as “modinhas de viola”, gravadas pelos caipiras de São Paulo, fizeram parte de um grande projeto de cunho científico.

Dessa forma, até o início da década de 1970, a música sertaneja brasileira de raiz não apresentou alterações significativas quanto à composição, estilo, voz e instrumentação. Em um universo extremamente competitivo, desde as primeiras apresentações realizadas pela Turma do Cornélio Pires, o gênero sofreu concorrência com os estilos guarânia paraguaia e

bolero mexicano, nas décadas de 40 e 50, no entanto, as duplas caipiras seguiam firmes na divulgação da música campesina. (CALDAS, 1987).

A partir dos anos de 1970, verificou-se uma nova estruturação no cancioneiro sertanejo que, como afirmado anteriormente, manteve-se em ascendência, por conta de uma indústria cultural forte no Brasil quanto ao gênero. Entre as transformações mais expressivas estão a introdução de instrumentos e sons eletrônicos com tecnologia sofisticada, como a guitarra elétrica, cujos representantes principais desse momento foram Leo Canhoto e Robertinho que absorveram bem essas mudanças e tinham planos para revolucionar a música sertaneja.

As alterações na indústria cultural e da recepção foram essenciais para perceber as etapas e os processos pelos quais passou e, ainda passa, a música sertaneja brasileira de raiz. Os indivíduos do campo foram obrigados a acompanhar o crescimento demográfico e a conviver em um novo espaço, as cidades. E, as mudanças em seu *modus operandi* não foram capazes de alterar os versos e as canções sertanejas que marcaram presença nesse meio citadino, sempre como resgate do que antes era o campo, a representação do interior.

Na modernização, as estruturas culturais e sociais são (re)analisadas, há um deslocamento quanto ao que é o pertencer e, conseqüentemente, novas identidades surgem. Nessa nova forma organizacional, os indivíduos começam a se questionar quem são e esse também é um questionamento do cancioneiro sertanejo, representado pelo caipira, pelo homem do interior.

Portanto, as transformações quanto às identidades apontam que, na modernidade, em função dos deslocamentos espaciais, as estruturas culturais também são modificadas e a música caipira dos sujeitos oriundos do campo e do interior é representativa dessa indefinição, já que, ao mesmo tempo, eles sentem-se deslocados, não têm mais uma “ancoragem estável no mundo social” (HALL, 1992, p. 7). É o indivíduo fragmentado, composto por novas identificações, o que acaba repercutindo na esfera da cultura e também na reelaboração de técnicas, práticas e conceitos quanto ao gênero musical que o representa.

No processo de êxodo rural, a questão da ruptura e da adaptação a novos costumes diante daqueles já assimilados afetaram diretamente a cultura e a identidade caipiras. A cissura, uma das características da modernidade, é um item que reforça o resgate cultural e de identidade, em um processo de reafirmação de que a música caipira é parte da formação do homem sertanejo. Junto à questão da identidade, surge a questão da cultura que, de acordo com Hall (2016), tem na linguagem o elemento principal para o intercâmbio dos sentidos.

Sendo assim, a cultura apresenta-se como “significados compartilhados”, que constituem a base para os valores e significações culturais.

Para a discussão do que é cultura, viu-se que é primordial a questão da representação, “parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31). Por isso, significar é representar para outros indivíduos o que se tem como conceitos, ideias e sentimentos, é o sentido produzido e circulado através de um sistema representacional.

Sendo assim, a cultura compreende sentimentos, emoções, noção de pertencimento, além de conceitos e ideias, cujos significados culturais organizam e regulam as práticas sociais. Os sentidos são estabelecidos a partir da representação que é dada sobre as coisas, permitindo o desenvolvimento da noção de identidade por serem elaborados em diferentes áreas, promovendo um circuito cultural.

Das concepções levantadas a respeito do que é cultura, foi possível também pensar a noção de cultura popular que é, ao mesmo tempo, de aceitação e de negação. Ao levar em consideração a cultura caipira foi preciso inclui-la nessa mesma prática interpretativa, em que permanecem lógicas opostas em jogo, refletindo na própria identificação do sujeito e de sua cultura, considerando o processo de construção identitária do mesmo.

Consoante Hall (1992), é na crise da identidade que o indivíduo percebe-se fragmentado e composto não de uma única formação, mas de várias, pois na modernidade, não se tem uma concepção fixa, essencial e permanente do ser, uma vez que o próprio processo de identificação torna-se variável e provisório. Logo, os sujeitos acabam assumindo identidades diferenciadas em situações diferentes, fazendo com que haja o deslizamento desse ser em múltiplos sistemas de significação e representação cultural.

Notou-se que o sujeito para ser constituído é preciso de práticas discursivas que reforçam a sua subjetivação, exemplo que foi citado no decorrer do trabalho e que se recorre aqui mais uma vez é a da caracterização das duplas de música sertaneja brasileira de raiz em que dependendo dos elementos exteriores, há a contextualização de seu lugar histórico e socioculturalmente inscrito. Por isso, nos primeiros momentos da música caipira era comum a vestimenta de camisas em xadrez ou combinadas, o uso de chapéu de palha e o acompanhamento da viola e, a partir dos anos de 1970, há uma caracterização mais voltada ao estilo estadunidense com o uso de chapéus de cowboy e botas.

Essa caracterização reforça as teorias levantadas a respeito das identidades no decorrer do trabalho de que elas estão em movimento e que os sujeitos têm tomado consciência do

caráter incerto e transitório a que estão expostos na modernidade. Portanto, o caipira não está apenas na maneira de vestir e se apresentar com um estilo de roupa, por exemplo, compreende algo mais amplo que é o de buscar recriar seu mundo destituído, o meio rural.

Essas considerações foram e são importantes para compreender a construção cultural e identitária do homem sertanejo, em que é possível afirmar que ele é um sujeito plural e não acabado, construído por discursos e práticas simbólicas, inserido em um lugar de destituição sociocultural rural, um espaço de não-identificação e de negação, mas que são relevantes para compreender as relações entre o sertão e o sertanejo, o caipira e sua música.

Dessa forma, para o entendimento da música sertaneja brasileira de raiz e sua formação no cenário nacional a partir da década de 1920, foi necessário compreender algumas concepções a respeito do sertão, do sertanejo e do próprio caipira. Observou-se que a música caipira ou sertaneja de raiz ou raiz é reflexo da organização e da modernização das cidades e do êxodo rural, que acabaram provocando o desejo de recuperar a identidade e a imagem do indivíduo inserido no urbano, dito moderno e industrializado.

Várias alegações foram utilizadas para estruturar no consciente nacional que o sertão e o sertanejo são negativos e prejudiciais, por um lado, exaltava-se a cidade e seus habitantes como o lugar do saber e do civilizado; por outro, esses componentes eram inoportunos, porque impediam o progresso e o desenvolvimento da nação. Assim também muitas das referências de música sertaneja brasileira de raiz foram construídas sob esta dupla visão a de que é inculta e atrasada.

A oposição entre sertão e litoral em terras brasileiras foi marcada pela visão dos exploradores portugueses em que o que estava próximo ao mar era o litoral e a demarcação além – o sertão – era a terra estranha e distante, o lugar inóspito e passível de ser conquistado. Logo, o sertão torna-se aquilo que é profundo e incógnito no Brasil, podendo ser representado cartograficamente pelas grandes extensões territoriais, demarcadas por fronteiras que se referem a áreas distintas e imprecisas que podem ser citadas como o interior de São Paulo e da Bahia, toda a parte da Amazônia, os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, além do sertão nordestino, que já traz a mácula do termo na própria denominação, cujos civilizadores buscavam experiências bem-sucedidas de riquezas.

Segundo Lima (1998), o sertão surge justamente na oposição entre litoral, por expressar os contrastes e os limites antagônicos de formas que se organizam distintamente. A relação dual, sertão-litoral, acaba dividindo o país em duas partes, que têm imagens e forças simbólicas; por isso, a preocupação em unificar a nação por uma ressignificação do próprio sertão, ou seja, para unir o país, é preciso civilizar o sertão.

O sertão representa a pluralidade, não só quanto ao espaço geográfico, bem como no imaginário social, ele é o local marcado pela baixa densidade populacional, com clima e vegetação diversos, é a fronteira entre os brasis atrasado e civilizado. Logo, constitui-se em um território de reprodução de uma ordem social que o coloca no lugar de prestígio e de desenvolvimento, mesmo sendo carregado de negatividade pelos perigos inerentes, é a terra de enormes riquezas e potencialidades que foram exploradas, principalmente, pelo movimento das bandeiras.

No que se refere a essa concepção, assim como o lugar é ambivalente, a caracterização daqueles que o ocupa, os sertanejos, também é dual. São considerados os habitantes desse interior, ora tidos como homens fortes, bravos e nômades que enfrentam as asperezas, agregando-se ao próprio lugar agreste; ora os preguiçosos, caipiras atrasados que não conseguem acompanhar o progresso e dele fazer parte. O delineamento do sertanejo associa-se, portanto, aos comportamentos estabelecidos com o meio social.

Baseou-se nessa concepção entre sertão e sertanejo para compreender que o afastamento e a ideia de segregação em que vive o caipira reforçam que ele não se completa facilmente à vida social e cultural das cidades. De acordo com Candido (1977), a convivência entre esses sujeitos sempre foi de um afastamento, entretanto, por mais que não haja a proximidade física, verifica-se uma unidade de consciência e de pertencimento em torno dos moradores, os bairros, em que a identificação de localidade, de intercâmbio entre as pessoas e as famílias dá-se por meio da cooperação.

O fator isolamento é uma característica dos primeiros sertanejos e persiste no modo de vida caipira que vê nos bairros e, conseqüentemente nas atividades de mutirão, a unidade de manutenção das relações básicas. Além disso, a organização desse indivíduo, nessa nova estruturação do sertão, é constituída ainda pela distância que tem dos grandes centros urbanos. Notou-se que o insulamento é um mecanismo de sobrevivência, mas que mesmo longe há uma referência de vizinhança e de aproximação no tocante às atividades laborais e às relações lúdico-religiosas, incluindo, a música.

Partindo da perspectiva do “desgracioso, desengonçado, torto, fatigado, cansado”, características que foram lançadas ao sujeito sertanejo, apresentou-se a bivalência do hercúleo e do quasímodo (CUNHA, 1984) que ressaltam as representações contraditórias e as tensões latentes entre a cidade e o sertão, o civilizado e o sertanejo, a região e a Nação. Da mesma forma, o isolamento das sociedades agrárias constituiu o status do novo sertanejo, o caipira, como aquele que estaria isolado no tempo e no espaço, mantendo tradições ancestrais e combatendo as adversidades do meio, sem o entusiasmo das culturas urbanas.

Essas identificações do ser caipira à indolência, pobreza, ignorância e atraso, o Jeca Tatu, contrastam em seus modos e organização sociocultural com o indivíduo da cidade, oscilando entre a imobilidade e o heroísmo. Mais uma vez a dualidade é representada, por um lado tem-se o sertanejo e o desenho idealizado da vida no sertão, por outro eles são rebaixados e silenciados.

Nesse sentido, então, o caipira não deve ser visto como um sujeito de cultura homogênea e fechada, e sim de construções identitárias que coincidem com o deslocamento para a cidade, integrando discursos de diferentes culturas. Uma vez que foi afastado de seu espaço de identificação, do seu ambiente sociocultural rural, os valores, formas comportamentais e elementos culturais acabam sendo deslocados em um processo de diferenciação.

A zona urbana é o lugar em que a integração sociocultural não acontece, o caipira aparece envolto em uma espécie de violência simbólica de seus valores e costumes (BOURDIEU, 1989), em que as formas culturais da cidade são impostas como naturalização da condição do sujeito considerado inferior. Sendo assim, as abordagens levantadas em torno do caipira e sua cultura auxiliaram no processo de escolha das canções sertanejas de raiz, pois além de traçarem uma perspectiva de identidade do sujeito rural e/ou interiorano, foi possível perceber a transformação da visão de mundo diante daqueles que não os atestam como pertencentes a sua ordem, os citadinos.

O caipira e a música sertaneja brasileira de raiz participam, portanto, de categorias socioculturais abrangentes, há uma pluralidade temática significativa, cujos eixos ficam em torno do cotidiano da vida rural e da nostalgia fora desse ambiente. Dada a heterogeneidade desse indivíduo que idealiza e busca sua identidade no universo urbano, mas que não tem contemplado todos os seus anseios e buscas, há a representação do saudosismo, que é percebido a partir do deslocamento do sertanejo em relação ao campo *versus* cidade.

Pensou-se a partir da questão da saudade para representar a nostalgia presente na música sertaneja brasileira de raiz. Algumas canções foram analisadas com o intuito de compreender o processo de industrialização e urbanização na destruição do homem do campo, focalizar o caipira como o camponês puro e mostrar a resistência do homem do campo e sua arte (ALLONSO, 2013).

Ao remeter à questão da identificação, campo semanticamente complexo, percebeu-se que no processo de subjetivação, é necessário reconhecer o sujeito a partir de uma origem comum, com características e ideais (com)partilhados. Do desenraizamento do homem do campo, a canção sertaneja projeta um discurso de recuperação identitária, tornando

representativas as condições de vida campesina que traz à memória a perspectiva de representação.

O que se pôde perceber ao longo dessa breve apresentação temática foi a de que a música caipira é extremamente rica e repleta de exemplos de como o indivíduo do campo enfrentou e, ainda, enfrenta os processos de modernização e industrialização. Notou-se que existem os sujeitos que são sucumbidos, outros que resistem e aqueles que persistem na manutenção identitária e memorialística direcionados por um imaginário coletivo.

A música sertaneja brasileira de raiz tem como referência todo um universo voltado para as representações do caipira, desde as temáticas à instrumentação, com ênfase, na viola. Ela é o instrumento unificador e identificador do estilo musical, agrega melodias e danças e desenvolve os diferentes ritmos e temas. Une o discurso de um grupo social por ter como função principal a de socializar os sujeitos envolvidos por uma mesma coletividade. (SANT'ANNA, 2000).

Dessa forma, o instrumento, ao longo dos últimos séculos, foi estabelecendo uma identidade muito próxima à música brasileira, projetando-se, especialmente, no cenário nacional, a partir dos anos de 1920, quando apareceram as primeiras duplas caipiras. Segundo Vilela (2004-2005, p. 85), a viola vive ainda um processo de revitalização, sendo disseminada entre diversos segmentos sociais por meio de orquestras de violeiros. “Agora a viola faz parte do currículo acadêmico da USP, [...] onde foi aberto o primeiro bacharelado do instrumento no mundo. É a viola e toda a cultura popular que a cerca sendo acolhidas pela porta da frente no mundo acadêmico”.

As letras das canções caipiras e as melodias produzidas pela viola despertam sensibilidades, que capturam as razões e os sentimentos e caracterizam a realidade de um grupo social (PESAVENTO, 2007). Pelas representações sociais, as sensibilidades são perscrutadas, há um modo de ver e sentir o mundo de uma maneira ou de outra. É o imaginário, elemento que assegura a um grupo construir, a partir das vivências de seus agentes sociais, aquilo que é o coletivo, o imaginário social.

De acordo com Baczko (1985), o imaginário social relaciona-se à realidade, ao mesmo tempo em que valoriza e interpreta o que é simbólico. Destarte, cada cultura, cada sociedade, cada grupo social tem seu imaginário e se estrutura a partir de forças afetivas que agem no comunitário, devido ao tecido simbólico, que une uma rede de significações que parte do individual para o coletivo.

O conflito entre o homem do campo e o da cidade reforça as diferenças encontradas do lugar deixado e para onde se transferiu. O caipira tende a (re)afirmar os modos tradicionais de

vida, visando a manutenção do imaginário, mantidos pela permanência e/ou persistência. No imaginário coletivo, a questão da permanência é a parte mais evidente dos níveis tradicionais associados ao campo (PATLAGEAN, 1992), só que ao passar de uma cultura a outra, a incorporação de novos traços depende da acomodação das condições que satisfaçam os próprios interesses do indivíduo, no caso do universo caipira, há uma nostalgia do antes que acaba contribuindo para a figuração mítica desse sujeito como um indivíduo ingênuo e deplorável.

Apesar das diferentes fases pelas quais transita o estilo musical do caipira, constatou-se que foram mantidas as matrizes de significações do gênero, construindo e partilhando saberes que estão em um mesmo universo cultural. Entende-se, pois, que a música sertaneja brasileira de raiz é uma representação simbólica de manifestação artística que pertencente ao imaginário coletivo, justificando a preocupação com a manutenção e valorização de uma tradição por meio dos significados manifestados.

Portanto, verificou-se que, no processo de criação da música sertaneja brasileira de raiz, são identificadas as mesmas imagens poéticas e musicais pelos seus ouvintes, uma vez que elas expressam a memória social e a identidade de um grupo que está em constante (re)construção. A música caipira, nesse ínterim, possibilita a socialização e, em consequência, precisa de corpo social para dela alimentar e viver. Observa aqui o vigor da música caipira que indica os valores e tradições de uma memória, cujas práticas culturais servem como marcadores de sua identidade.

A partir da consciência do sujeito e da capacidade expressiva musical que tem, afloram o sentimento de pertencimento e, por conseguinte, a manutenção de atividades que enfocam a cultura caipira. Logo, o resgate da identidade cultural é um componente essencial para a autopreservação do caipira, de sua música e da memória cultural que deve ser mantida como referência dessa identidade para os segmentos futuros. Referência essa que é projetada pela memória.

A música sertaneja brasileira de raiz ocupa uma posição de destaque quanto ao aspecto memorialístico, porque é uma das principais identificações culturais e de caracterização do ambiente rural. Nas canções caipiras, a memória pertence a um sujeito singular, sua identificação realiza-se por meio das lembranças que deslizam para um coletivo. Dessa maneira, os indivíduos são construídos conforme sua atitude diante do passado, presente e futuro – são memórias, identidades e imaginários.

Para finalizar a discussão a respeito desses elementos, foram apresentadas as temáticas do amor, da mulher e da misoginia. Pontuou-se que as modas caipiras são criadas, por uma

perspectiva, que remete ao ideal romântico e de como os temas e os personagens estão envoltos pelo amor e dor. No universo musical sertanejo, pelo motivo amoroso, tem-se a apresentação do amor idealizado e cortês, a figura feminina como sinônimo de pureza e perfeição entre outros aspectos.

No entanto, a presença feminina nessas canções não está somente pela idealização, ela perpassa um discurso misógino, que a considera um ser inferior e subordinado ao homem, discurso esse que é cultural e socialmente instituído. Baseado, então, na trajetória do amor romântico, verificaram-se três momentos particulares às canções caipiras: as que tratam do encantamento pela pessoa amada em que há a eternização do amor; as que mostram o afastamento do ser amado por conta de uma decepção, remetendo ao sofrimento e ao isolamento e, por fim, as que demonstram a revolta e a vingança pelo fim do amor.

As mulheres que foram apresentadas nas letras de canções sertanejas só reforçaram o papel de submissão e de divisão de gêneros em que se enfatizam os estereótipos, que são construtos sociais e culturais. Elas acabam rompendo com os modelos impostos, são julgadas, sofrem todo tipo de preconceito, são desprezadas, isoladas e mortas. Nas relações genderizadas, observou-se que as diferenças de poder são ressaltadas, conferindo ao sexo masculino a manifestação quanto ao seu sentimento, à significação íntima, à felicidade e à satisfação pessoal diante de um silenciamento e/ou anulação da mulher.

Essas relações reforçam a presença de atitudes misóginas na cultura ocidental e é perceptível que esse discurso está na formação social e cultural brasileira, inclusive, estruturado nas canções caipiras, representado pelo terror, raiva, uma espécie de medo internalizado pelo que é desconhecido em relação à mulher.

As reflexões propostas foram de grande importância para se descobrir valores agregados à música sertaneja brasileira de raiz. Apresentar essas discussões foi prazeroso e, muitas vezes, exaustivo já que se tem que analisar e teorizar posicionamentos acerca do universo e cultura caipiras.

Ao rever e discutir as canções sertanejas pôde-se pensar mais a respeito da identidade e das diferentes identificações em um universo deslizante – não é o meio rural, mas também não é o urbano. Assim, foi possível perceber que a memória e o imaginário são elementos essenciais para o construto do que se tem hoje como caipira. Constatou-se, portanto, que esse universo é rico e complexo por permear eixos sociais e culturais diversificados.

Cabe reforçar que debruçar sobre as perspectivas da identidade, memória e imaginário na música sertaneja brasileira de raiz foi descobrir aspectos que não se tinham ainda desvelado ou refletido a respeito. Percebeu-se que o caipira tem o estigma da resistência

(CANDIDO, 2010) e sua música é a composição que a sustenta, dando base à cultura e ao português brasileiro. Recuperando Colasanti (1981), foi preciso perceber que as opiniões não são definitivas e que é sempre hora para a mudança. Esse trabalho fez amadurecer uma ideia que estava latente desde a Graduação, despertando o sentimento de pertencimento e integração, foi um dos caminhos entre tantos possíveis, ao mundo caipira.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Viola que conta histórias: o sertão na música popular urbana*. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2004. 260f.
- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/isdpmla.html>. Acesso em outubro de 2016.
- ALLONSO, Gustavo. *Oposição no Sertão: a construção da distinção entre música caipira e música sertaneja*. Outros Tempos, vol. 10, n.15, 2013. Disponível em < http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/258/177 > Acesso em agosto de 2014.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2011. 258 p. – (Série prazer de ler; n. 2). Disponível em bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/.../memorias_sargento_almeida.pdf?. Acesso em dezembro de 2017.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1958.
- ALVES JÚNIOR, José Antônio. *Música Caipira Raiz: o entrelugar da memória e da contradição*. Curitiba: Appris, 2011. v. 1. 123p
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ARROJO, Rosemary. *A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor*. Trab. Ling. Aplic. V. 19, p-57-73, 1992.
- ATTALI, Jacques. *Bruíts*. Vendôme: Presses Universitaires, 1977.
- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, José D'Assunção. *O amor cortês – suas origens e significados*. Raído, Dourados, MS, v. 5, n. 9, p. 195-216, jan./jun. 2011.
- BARROS, José D'Assunção. *Os trovadores medievais e o amor cortês - reflexões historiográficas*. Revista Aletheia. Ano 1, Vol 1. N.1. Abril/Maio de 2008.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *Esboço de uma Teoria da Música*: para além de uma antropologia sem Música e de uma Musicologia sem Homem. ACENO, Vol. 1, n. 1, p. 49-101. Jan. a Jul. de 2014.

BAUMAN, Zigmunt. *Identidade*. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIM, Walter. *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, s/d. Disponível em <https://pglel.files.wordpress.com/2016/01/o-narrador.pdf>. Acesso em março de 2018.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica, 1980. Edição Ecumênica.

BIRRER, Frans. *Definitions and research orientation: Do we need a definition of popular music?* Popular Music Perspectives 2; Papers from the Second International Conference on Popular Music Studies, Italy: Reggio Emilia, September. 19-24, 1983.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. (Organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu avec Löïc Wacquant; réponses*. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. 1983. Disponível em http://www.apartilhadavida.com.br/wp-content/uploads/2017/03/capiras_sao_paulo.pdf. Acesso em dezembro de 2017.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII*: as estruturas do cotidiano: o possível e o impossível. Lisboa: Editorial Teorema, 1979.

BROWN, Calvin S. *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*. Comparative Literature. XXII, 1970. p. 97-107.

BUCKLE, Thomas Henry. *História da Civilização na Inglaterra*. São Paulo: Typografia da Casa Eclética, vol. I, 1900.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800*; tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras [edição de bolso], 2010.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. São Paulo - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUTTNER, Anne. Apreendendo o Dinamismo do Mundo Vivido. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982, p.165-195.

CALDAS, Waldenyr. *O que é a Música Sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANO, Wilson. *Desequilíbrios regionais e concentração industrial no Brasil:1930-1970*. Rio de Janeiro: Global, 1985.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 4 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1977.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito* – estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul Editora, 2010.

CARVALHO, Raquel Alves de. *A construção da identidade e da cultura dos povos do campo, entre o preconceito e a resistência: o papel da educação*. Tese de Doutorado. Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP, 2011. Disponível em <<http://www.gepec.ufscar.br/textos-1/teses-dissertacoes-e-tccs/a-construcao-da-identidade-e-da-cultura-dos-povos-do-campo-entre-o-preconceito-e-a-resistencia-o-papel-da-educacao/view>> Acesso em julho de 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CATELAN, Álvaro; COUTO, Ladislau. *Mundo Caipira*: História e lendas da Música Caipira no Brasil. Goiânia: Kelps, 2005.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

COLASANTI, Marina. *Mulher daqui pra frente*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

COLASANTI, Marina. *Rota de Colisão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CONTIERI, Amanda Ágata. *"As mais tocadas": uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas*. Campinas-SP, Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2015.

CORRÊA, M.; SOUZA, E. R. (orgs.). *Vida em família: uma perspectiva comparativa sobre “crimes de honra”*. Campinas-SP, Pagu/ Núcleo de Estudos de Gênero: UNICAMP, pp. 65-134, 2006.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Sérgio. *Amores fáceis: romantismo e consumo na modernidade tardia*. Novos estudos - CEBRAP, São Paulo, n. 73, nov. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002005000300008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em dezembro de 2017.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru-SP: EDUSC, 1999.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante). Texto proveniente de a Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro, disponível em <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em março de 2017.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões* (Campanha de Canudos). São Paulo: Editora Martin Claret Ltda, 2009.

DEL MÔNACO, Ana Cecília et all. *Do caipira ao sertanejo: cultura, música e indústria cultural*. Universidade de Taubaté. Departamento de Comunicação Social. Taubaté, 1998.

DICIONÁRIO GLOBAL DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Renovada Livros Culturais, 1984.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1972.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: sertaneja. São Paulo: Art Editor; Publifolha, 2000.

FARIA, Vilmar. Desenvolvimento, urbanização e mudanças na estrutura do emprego: a experiência brasileira dos últimos trinta anos. In: SORJ, B., ALMEIDA, M. (Org.). *Sociedade e política no Brasil pós-64*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.118-63.

FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1985.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. *Mulher e misoginia na visão dos padres da Igreja e do seu legado medieval: estudo e leitura de textos fundamentais*. No prelo.

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. Disponível em <https://books.google.com.br/books?hl=pt->

BR&lr=&id=OvaAWfeAbCYC&oi=fnd&pg=PA9&dq=M%C3%9ASICA+E+PLAT%C3%83O&ots=jOCewJdE2k&sig=uw-7r5QwIw-yUwJpEQ1z02b0BWw#v=onepage&q=M%C3%9ASICA%20E%20PLAT%C3%83O&f=false. Acesso em novembro de 2017.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984, p. 229-249.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A história da música em questão: uma reflexão metodológica*. Revista Música, São Paulo, v.5, 1994.

FREITAS, Lúcia Gonçalves de. *Processos na lei Maria da Penha e canções sertanejas: discursos de amor, gênero e violência*. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade (III SIDIS) Dilemas e Desafios na Contemporaneidade. s/d. Disponível em http://www.iel.unicamp.br/sidis/anais/pdf/FREITAS_LUCIA_GONCALVES_DE.pdf. Acesso em janeiro de 2018.

FREITAS-MAGALHÃES, A. *O poder do beijo*. Porto-Portugal: FEElab Science Books, 2016. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=F4V2DQAAQBAJ&pg=PP16&dq=TEORIA+SOBRE+O+beijo&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjypLLKudDaAhWlt1kKHVhqABAQ6AEILDAB#v=onepage&q=TEORIA%20SOBRE%20O%20beijo&f=false>. Acesso em março de 2018.

FROMM, E. *A Arte de Amar*. 3 ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1964.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade - sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

GIKOVATE, F. *Ensaio sobre o amor e a solidão*. São Paulo: MG Editores, 2006.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações – “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.

GRAMELIK, Michele Angélica Barbosa. Relações de Gênero na música sertaneja na década de 1950. In: BORGES, Luciana; DIAS, Luciana de Oliveira; CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa (org.). *Gênero, Linguagens e Etnicidades*. Goiânia: FUNAPE, 2013. p. 111-126.

GRANJA, Carlos Eduardo de Souza Campos. *Musicalizando a escola: música, conhecimento e educação*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006. Disponível em https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=UpsqCAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA13&dq=M%C3%9ASICA+E+PLAT%C3%83O&ots=RuULXSsYJ1&sig=C_ELDNNbYQ9-Xi9deO--w7HaU7E#v=onepage&q=M%C3%9ASICA%20E%20PLAT%C3%83O&f=false. Acesso em novembro de 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1992.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio – Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2 ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [1936].

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Edição Comemorativa 70 anos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JACOBINO, Ana Marly de Oliveira. *Caipira é...*, 2011. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/2880343>. Acesso em outubro de 2017.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. 2 ed. Lisboa: Passagens, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 6 ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1977.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique; l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LACERDA, Marina Basso. *Colonização dos corpos: ensaio sobre o público e o privado. Patriarcalismo, patrimonialismo, personalismo e violência contra as mulheres na formação do Brasil*. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO), 2010.

LE GOFF, Jacques. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão, et al. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 1992.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 3 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LIMA, Nísia Trindade. *Pensamento social no Brasil – Jeca Tatu e a representação do caipira brasileiro*. GT 1014. XXII Encontro Anual da Anpocs, Casa de Oswaldo Cruz e UERJ, Caxambu, 27 a 31 de outubro de 1997.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan – IUPERJ UCAM, 1998.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Obras Completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, vol. 1, 9 ed. São Paulo: Brasiliense, 1957e.

LOPES, José Rogério; SILVA, André Luiz da. *Os lugares da viola no Vale do Paraíba (SP)*. Sociedade e Cultura, v.11, n.2, jul/dez. 2008. p. 183 a 190

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. Entrevista. Revista FAMECOS. Porto Alegre, nº 15, agosto 2001.

MARCARIAN, Eduardo S. (et al.). *O papel da cultura nas Ciências Sociais*. Porto Alegre: Editorial Villa Martha, 1980.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José de Souza. *Cultura e educação na roça, encontros e desencontros*. Revista USP. São Paulo, n. 64, dez/jan/fev. 2004-2005. p. 28-49.

MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MARTINS, José de Souza. *O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira*. In: PORTA, Paula (org.). *História da Cidade de São Paulo*, 3 vols., Volume 3: A cidade na primeira metade do século XX - 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 153-213.

MEDEIROS, M. M. *A construção da figura religiosa no romance de cavalaria*. Dourados: UFMS/UFMG, 2009.

MELO, Laura Ludovico de. *Ouro Fino: um arraial – uma igreja – um largo – e uma vaga lembrança na paisagem*. Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Goiás, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, 2009.

MELO MORAES FILHO. *Artistas do meu tempo, seguidos de um estudo sobre Laurindo Rabelo*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1904.

MENDES, Enoi Miranda Barbosa. *Música caipira – origens e atualidade* – a representação do homem do campo nas letras das canções sertanejas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras. Teoria Literária e Crítica da Cultura. Departamento de Letras, Artes e Cultura. Universidade Federal de São João Del-Rei, 2007.

MERCER, K. Welcome to the jungle. In: Rutherford, J. (org.). *Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.

NEDER, Álvaro. *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma solução*. Per Musi, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. *As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”?* Estudos Feministas, Florianópolis, 15(3): 336, setembro-dezembro/2007.

OLIVEIRA, Marina Trench. *Cabelos: da etologia ao imaginário*. Revista Brasileira de Psicanálise · Volume 41, n. 3 · 2007.

OLTRAMARI, Leandro Castro. *Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura*. Revista Psicologia em Estudo, Maringá, v. 14, n. 4, p. 669-677, out./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/oltramari.pdf>>. Acesso em janeiro de 2018.

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão [et al.]. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1992.

PEREIRA, Elaine Aparecida Teixeira. *O conceito de campo de Pierre Bourdieu: possibilidade de análise para pesquisas em história da educação brasileira*. Revista Linhas. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 337 – 356, set./dez. 2015.

PERNOUD, R. *O mito da Idade Média*. Lisboa: Europa-América, 1978.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário*. Revista Brasileira de História. São Paulo. V. 15, nº 29, pp 9-27, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; LANGUE, Frédérique. *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

PIMENTEL, Sidney Valadares. *O chão é o Limite: a festa do peão do boiadeiro e a domesticação do sertão*. Goiânia: Ed. UFG, 1997.

PINAFI, Tânia. *Violência contra a mulher: políticas públicas e medidas protetivas na contemporaneidade*. Revista Histórica, n. 21, abr./maio, 2007. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materia/anteriores/edicao21/materia03/>>. Acesso em dezembro de 2017.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

QUEIROZ, Gregório J. Pereira de. *A Música compõe o Homem, o Homem compõe a Música*. São Paulo: Cultrix, 2007.

RAFFESTIN, C. *Por uma geografia do poder*. Tradução: Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RAMOS, Arthur. *Introdução à Antropologia Brasileira: os contatos raciais e culturais*. 3 ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1962.

REIK, T. *A psychologist looks at love*. New York: Farrar & Rinehart, 1944.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Disponível em http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Darcy_Ribeiro_-_O_povo_Brasileiro-_a_formação_e_o_sentido_do_Brasil.pdf. Acesso em agosto de 2017.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: GLOBO, 2006.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Elisângela de Castro Reynaldo. *Músicas sertanejas: um diálogo entre raízes e ideologias*. Revista Signo. Santa Cruz do Sul, vol. 33 n 54, p. 141-192, jan-jun, 2008. Disponível em <http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index>. Acesso em janeiro de 2018.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1977.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

ROSENFELD, Kathrin H. *Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ROUGEMONT, D. *O amor e o ocidente*. (P. Brandi; E. B. Cachapuz, trads.). Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

RUBIN, Z. *Measurement of romantic love*. International Journal of Group Tensions, 1974, p. 495-513.

RÜCKERT, Ernesto von. *Música e Literatura*. Revista Gláuks. Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa, ano I, nº 2, jan-fev/1997.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *Do artesanal ao industrial: a exploração da mulher – um estudo de operários têxteis e de confecção no Brasil e nos Estados Unidos*. São Paulo: Hucitec, 1979.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: Ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Unimar, 2000.

SANT'ANNA, Romildo. *Moda caipira: dicções do cantador*. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 40-55, setembro/novembro 2010.

SANTANA, Antônio de Jesus. *Concepções de felicidade e tragédia na música raiz sertaneja como elementos de educação entre sujeitos*. Americana: Centro Universitário Salesiano de São Paulo, Dissertação (Mestrado em Educação), UNISAL/SP, 2015, 222 p.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular – Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. 2 ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Milton L. *Centro Cultural e Lazer de Pires do Rio: Requalificação da Área da Antiga Estação Ferroviária*. 2011. Monografia (Graduação) – Universidade Paulista, Goiânia, 2011.

SANTOS, Tânia Ferreira Rezende. Falares rurais goianos. *Revista da UFG*, Vol. 7, No. 01, junho 2004 (on line). Disponível em https://teste.proec.ufg.br/revista_ufg/agro/R26_rurais.html. Acesso em fevereiro de 2018.

SANTOS DE MATOS, Maria Izilda; FERREIRA, Elton Bruno. “Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950)”. *História Crítica*, n. 57, julho-septiembre, 2015, pp. 37-54. Universidad de Los Andes. Bogotá, Colombia.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música*. Tradução de Giovanni Cirino. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea*. Revista Brasileira de Educação. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. Maio/Jun/Jul/Ago 2002 N° 20. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n20/n20a05>. Acesso em julho de 2018.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Metodista de Piracicaba, São Paulo, 2008.

SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. *Sertão, sertões e outras ficções: ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SOBOLL, Renate Stephanes. *Arranjos da música regional do sertão caipira e sua inserção no repertório de coros amadores*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2007.

SOUSA, Walter de. *Moda inviolada: uma História da Música Caipira*. São Paulo: Quiron, 2005.

SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora UFG, 1997.

SOUZA, Candice Vidal e. *Fronteira no pensamento social brasileiro: o sertão nacionalizado*. Sociedade e cultura, Goiânia, jan/ jun., 1(1), 1998, p. 55-61.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* 1. ed. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros*. 7 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VICENTINI, Albertina. *O sertão e a literatura*. Revista Sociedade e Cultura. Jan./ jun. 1998. p. 41-54. Disponível em <http://h200137217135.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/1778/2139> Acesso em agosto de 2014.

VIEIRA, Allan J.; CORÁ, Élsio José. *O olhar fenomenológico de Paul Ricoeur sobre a memória*. Revista Pandora Brasil. nº 42. Maio de 2012.

VILELA, Ivan. *Na toada da viola*. Revista USP, São Paulo, n. 64, p.76-85, dezembro/fevereiro, 2004-2005.

VILELA, Ivan. *O caipira e a viola brasileira*. Capítulo X. Revista Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras, s/d.

VIVACQUA, Renato. *Música Popular Brasileira: cantos e encantos*. São Paulo: Editora João Scortecci, 2000. Disponível em <http://www.renatovivacqua.com/livro-musica-popular-brasileira-cantos-e-encantos/>. Acesso em fevereiro de 2018.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: Fundamentos da sociologia compreensiva*. 2. Vol. Trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. São Paulo: Editora UnB, Imprensa Oficial, 2004.

WEBER, Max. Sociologia da dominação. In: WEBER, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: UnB, 1991. p. 187-223.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença – a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, s/d.