

O ÊXODO CANTADO:
a formação do caipira para a modernidade



Universidade Federal de São Carlos

Jean Carlo Faustino

**São Carlos, SP
2014**

O ÊXODO CANTADO

O ÊXODO CANTADO:
a formação do caipira para a modernidade



Tese de Doutorado em Sociologia
Universidade Federal de São Carlos

Autor
Jean Carlo Faustino

Orientadora
Tânia Pellegrini

São Carlos, SP
2014

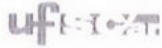
**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária/UFSCar**

F268ec Faustino, Jean Carlo.
O êxodo cantado : a formação do caipira para a modernidade / Jean Carlo Faustino. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
196 f.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

1. Sociologia. 2. Migração rural-urbana. 3. Música sertaneja. 4. Modernidade. 5. Moda de viola. I. Título.

CDD: 301 (20ª)




Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Rdovia Washington Luís, Km 235 - Cx. Postal 676
13565-905 São Carlos-SP - Fone/Fax: (16) 3351.8673
www.ppgs.ufscar.br - Endereço eletrônico: ppgs@ufscar.br

JEAN CARLO FAUSTINO


Tese de Doutorado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Sociologia.

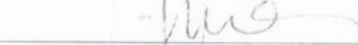
Aprovada em 25 de março de 2014.

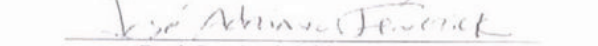
BANCA EXAMINADORA:

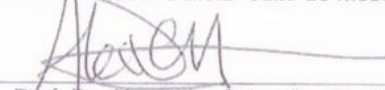

Profª Dra. Tânia Pellegrini
Orientador(a) e Presidente

Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCar


Profª Dra. Cibele Saliba Rizek
Universidade Federal de São Carlos

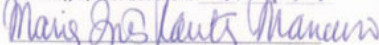

Prof. Dr. Jacob Carlos Lima
Universidade Federal de São Carlos


Prof. Dr. José Adriano Fenerick
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"


Prof. Dr. Alexander Sebastian Dent
The George Washington University

Para uso da CPG

Homologado na 45ª Reunião da CPG-
Sociologia, realizada em 09/03/14


Profª Dra. Jacqueline Sincretto
Coordenadora do PPGS

Dedicatória

Aos meus avós, Ana e Eurico,
que viveram o êxodo.

In memoriam

Agradecimentos

Uma tese é uma obra coletiva, a exemplo da própria vida. Embora as escolhas e o esforço seja essencialmente nosso, o que fica, ao final, é fruto da interação que tivemos com as pessoas ao longo desta caminhada, por vezes solitária, de elaborar algo autoral.

Por isso, gostaria em primeiro lugar, de agradecer a todos aqueles que estiveram comigo nos últimos quatro ou cinco anos, cuja interação levou, de uma forma ou de outra, ao texto que aqui se apresenta.

Agradeço de forma coletiva porque a relação de nomes criaria uma genealogia exaustiva e imperfeita, cuja leitura seria logo abandonada ou se tornaria uma árida lista de nomes na qual algum seria inevitavelmente esquecido, gerando culpa, pesar e ressentimento.

Assim, com a cumplicidade daqueles que tem ciência do seu valor, agradeço a todos os amigos que dispuseram de alguns minutos para me ouvir, ajudando-me, desta forma, a organizar minhas ideias; agradeço também aqueles que resolveram se aventurar na empreitada de ler um texto ainda em desenvolvimento, compartilhando, em seguida, suas impressões, que muito contribuíram para o aperfeiçoamento da redação; e agradeço ainda aqueles que me ajudaram a conseguir cópias de textos em bibliotecas distantes ou que simplesmente acreditaram na relevância da minha pesquisa, contribuindo, desta maneira, para uma motivação absolutamente necessária, ao longo desses anos.

Gostaria também de fazer alguns agradecimentos institucionais: à Universidade Federal de São Carlos, mais especificamente ao Departamento de Sociologia, onde meu projeto de pesquisa foi aceito e desenvolvido e, em particular, à professora Tânia Pelegrini, que orientou este trabalho; ao Ministério do Desenvolvimento Agrário, em particular à Mariana Cardoso que me disponibilizou o acesso aos livros da coleção *História Social do Campesinato no Brasil*, utilizados neste trabalho; ao Museu Casa de Portinari, em particular, à Cristiane Patrici que me ajudou prontamente a obter a bibliografia relativa ao *quadro perdido* de Portinari; à Universidade de Brasília, onde fiz meus créditos complementares desenvolvendo importantes reflexões; aos funcionários das bibliotecas, mestrandos, doutorandos e amigos que, não raro, demonstraram grande generosidade, enviando-me cópias dos trabalhos referenciados na *revisão bibliográfica*; e ao Rodrigo Rabello do IBICT e Mariana Siena da UFSCar pela ajuda com as normas da ABNT.

Agradeço também ao professor Fernando Lourenço da Unicamp, à professora Ana Suzel Reily da Queen's University, ao professor Alex Dent da George Washington University, ao professor Frederick Wherry da Yale University, à professora Maria Aparecida de Moraes Silva da UFSCar, à professora Cibele Saliba Rizek da USP, a Wilma Silva e Jahlile Jehá da Rede Nacional de Ensino e Pesquisa, aos professores Edson Farias e Christiane Coelho da Universidade de Brasília, ao professor Jacob Carlos Lima da UFSCar e aos companheiros e companheiras pesquisadores do curso de pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos por terem opinado e contribuído para o desenvolvimento desta pesquisa quando o presente texto era ainda informe e carecia, portanto, de ideias e impressões de outros pesquisadores.

E, por último, um agradecimento especial a Deus: pelo ânimo, pela capacidade e pelas pessoas que colocou na minha vida e que me ajudaram a chegar onde cheguei.

Resumo

Esta é uma tese dedicada à compreensão do êxodo rural brasileiro, a partir da análise das letras das modas de viola, gravadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho, ao longo da sua carreira, que corresponde também às décadas em que houve a grande mudança demográfica que levou o Brasil a se tornar uma nação predominantemente urbana. O enfoque da análise está centrado nos temas que revelam o encontro da cultura caipira com a *modernidade* e o consequente esforço de elaborar uma conciliação entre modernidade e tradição, na qual esta procura se inserir no novo contexto social e econômico, incorporando os novos valores ao mesmo tempo em que procura preservar a essência da identidade cultural caipira. Deste esforço, como fica claro nas letras, surgirá, por um lado, um sentido de continuidade histórica decorrente de analogias dos desafios do presente com os do passado e, por outro lado, um inegável sentimento de perda de bens materiais e imateriais, que as narrativas retratam como um grande movimento épico de um povo em formação tentando viver em um novo tipo de sociedade.

Abstract

This thesis is dedicated to the understanding of the rural exodus in Brazil, from the analysis of *modas de viola* recorded by the duo *Tião Carreiro* and *Pardinho* throughout their career which corresponds to the decades in which happened the great demographic change that turned Brazil predominantly into an urban nation. The analysis is concentrated on the themes that reveal the encounter the Brazilian country culture with the modernity and the consequent endeavor of building the conciliation between the modernity and tradition, which it is trying to put itself into the new social and economic context incorporating new values and at the same time trying to preserve the essence of the Brazilian country cultural identity. From this effort, calls our attention on the lyrics, will arise, from one side, a meaning of the historical continuity resulting from the analogy between the challenges of the present and the past, on the other hand, an undisputed feeling of waste. Waste of material and immaterial goods that the narratives picture like a big epic movement of one people under formation trying to live in a new kind of society.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Distribuição demográfica segundo IBGE	20
Figura 2 – Distribuição demográfica segundo DURHAN	20
Figura 3 – Distribuição demográfica segundo BRITO	22
Figura 4 – Show com Tião Carreiro e Pardinho.....	34
Figura 5 – Cornélio Pires vendendo os primeiros discos de música caipira	53
Figura 6 – Tônico e Tinoco com Vieira e Vieirinha ao centro.....	60
Figura 7 – Grau de urbanização no Brasil.....	91
Figura 8 – Boia-fria almoçando em meio ao canavial.....	95
Figura 9 – Disco de Zé Carreiro e Carreirinho.....	102
Figura 10 – Travessia de boiada pelo rio	110
Figura 11 – Caminhão boiadeiro.....	117
Figura 12 – Teddy Vieira, Lourival dos Santos, Pardinho e Tião Carreiro.....	122
Figura 13 – Quadro Baile na Roça, de Portinari	129
Figura 14 – Carro de boi com doze juntas.....	139
Figura 15 – Cruz à beira da estrada.....	148
Figura 16 – Montaria de boi bravo em rodeio.....	150

Sumário

Introdução	12
Parte I	18
Capítulo 1: O olhar do anjo	19
1.1. <i>O processo doloroso de transformação</i>	19
1.2. <i>O que trouxe esta revolução</i>	24
1.3. <i>O processo tal como sentido</i>	27
1.4. <i>O lado épico da verdade</i>	32
1.5. <i>Tipos humanos mais ou menos plenos</i>	36
Capítulo 2: As ruínas do passado	42
2.1. <i>Mediador das relações sociais</i>	42
2.2. <i>A Verdadeira música caipira</i>	49
2.3. <i>A mensagem é mais curta</i>	52
2.4. <i>Bons resultados</i>	66
Capítulo 3: A história dos vencidos	75
3.1. <i>Singelas e belas na sua simplicidade</i>	75
3.2. <i>Parte integrante de um conjunto maior</i>	81
3.3. <i>Mas o destino é traiçoeiro</i>	86
3.4. <i>A natureza desta relação</i>	92
3.5. <i>Não é produto da natureza</i>	96
Parte II.....	98
Capítulo 4: A explosão artística	99
4.1. <i>Derrota do boi Palácio</i>	99
4.2. <i>Boiadeiro punho de aço</i>	107
4.3. <i>Mineiro do pé quente</i>	115
4.4. <i>Minha vida</i>	121

Capítulo 5: As perdas do progresso.....	126
5.1. <i>Amplitude que não existe</i>	126
5.2. <i>Pousada de Boiadeiro</i>	128
5.3. <i>Lembrança da nossa vida</i>	133
5.4. <i>Herói sem medalha</i>	136
5.5. <i>Velho peão</i>	143
5.6. <i>Boi Sete Ouro</i>	148
Considerações finais.....	153
Referências Bibliográficas	162
Referências Discográficas	178
Apêndice A: Revisão Bibliográfica.....	181

Introdução

“Veja como o destino muda a vida de um homem” – é o que diz um trecho de uma das modas de viola que serão analisadas neste trabalho, a exemplo de outras modas cujas narrativas tinham o êxodo rural como fundo histórico. Êxodo que muitas vezes foi visto, pelos camponeses que o viveram, como algo trazido pelo *destino*, ou seja, por uma força superior e incontrolável capaz, no entanto, de mudar-lhes a vida.

Noutra moda que será aqui analisada, o *destino* é substituído pela representação de Deus quando o protagonista da narrativa diz ao migrar: “despedi-me numa madrugada, seguindo a estrada que Deus me traçou”. Em ambas as modas, o êxodo aparece, portanto, como algo involuntário a que o camponês se submeteu resignando-se diante de uma força maior. Porém, noutras modas de viola, a ser aqui analisadas, o êxodo aparece como algo positivo ligado tanto à *formação* do indivíduo quanto à sua realização profissional.

Esta segunda perspectiva também é fundamental para a compreensão deste fenômeno social porque mostra, por um lado, o desejo do indivíduo de tomar às rédeas do seu *destino* procurando alinhar sua atitude de migrar com a vontade de Deus e, por outro lado, o imperativo da adaptação a um mundo em transformação que exigia a aquisição do conhecimento necessário para viver nesta nova ordem econômica e urbana.

Compreender esta *formação*, a mudança que ela trouxe para a vida do camponês de São Paulo e a maneira como ela foi registrada e interpretada pela música caipira é o objetivo deste trabalho que analisará esta questão a partir das modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho – dupla caipira que se notabilizou pela interpretação deste estilo musical, justamente neste período histórico de grande mudança para o caipira.

E, intimamente relacionado a este recorte e tema de pesquisa, está a nossa hipótese: a de que a moda de viola, integrante da música caipira, foi um importante instrumento de *mediação* deste processo de *formação* e adaptação do caipira. E por *mediação* entende-se aqui um processo hegemônico e complexo, onde os valores e ideais da classe dominante não migram diretamente para as classes populares sendo, pelo contrário, reescrita a partir de três diferentes aspectos da realidade: o *dominante*, o *residual* e o *emergente*.

Assim, nas letras das modas de viola que serão aqui analisadas, veremos não só a presença de personagens, hábitos e valores da sociedade caipira (o *residual*) e os valores e determinantes da sociedade urbana (o *dominante*) como também o *algo novo* que surgia como fruto desta interação (o *emergente*).

Antecipando um pouco dos resultados da nossa análise, podemos dizer que o *emergente* correspondeu a uma *proposta de conciliação* entre o moderno e o tradicional manifesto em narrativas nas quais os personagens conseguiam sucesso no novo contexto social e econômico mobilizando a formação e conhecimentos obtidos no contexto rural. O *emergente* correspondeu, portanto, a uma proposta de conciliação, em vez de ruptura, entre tradição e modernidade.

Voltando, porém, à hipótese aqui enunciada, é preciso destacar que ela possui duas gradações decorrentes da complexidade do objeto e do tema em questão. Já dissemos que nossa hipótese de pesquisa é a de que a moda de viola, integrante da música caipira, foi um importante instrumento de mediação no processo de *formação* e adaptação do caipira ao capitalismo. E a primeira gradação ou desdobramento desta hipótese é a de que esta *formação* para o capitalismo é algo, segundo Max Weber, inerente ao desenvolvimento do próprio capitalismo, sendo este, portanto, um importante referencial desenvolvido ao longo do presente trabalho.

Um segundo desdobramento desta hipótese corresponde ao *aspecto literário* da moda de viola, o qual também pode ser referenciado como a moda de viola *enquanto literatura*. Esta perspectiva não foi criada neste trabalho. Pelo contrário, ela surgiu com Antonio Candido, que se notabilizou pelo estudo tanto do caipira paulista, quanto da literatura. Seguindo, portanto, os passos do renomado sociólogo e do reflexo que sua perspectiva deixou em outras pesquisas acadêmicas, nossa análise procurou ressaltar este importante aspecto para não incorrerem em reducionismos como aquele alertado pelo próprio Weber: o de tomar um aspecto da realidade cultural como mero instrumento a serviço do desenvolvimento da economia.

A moda de viola era a literatura do caipira não só devido ao considerável nível de analfabetismo que caracterizava a sociedade brasileira como um todo e conseqüentemente a sociedade caipira, mas também porque ela estava intimamente relacionada com a sociabilidade no meio rural do camponês paulista, onde o mundo do trabalho e do lazer fazia parte de um mesmo universo ligado numa espécie de *equilíbrio*

ecológico como já havia sido observado pelas primeiras análises sociológicas sobre a música caipira realizadas na década de 1970.

No entanto, desde essas primeiras análises realizadas por José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, poucos foram os estudos sociológicos de *envergadura*, isto é, de mestrado e doutorado que foram realizados pela sociologia brasileira. Na pesquisa bibliográfica que fizemos em busca deste tipo de trabalho, encontramos apenas quatro nos últimos quarenta anos.

Assim, a menos que exista uma falha considerável nos sistemas nacionais de catalogação de teses e dissertações, aparentemente existe uma desvalorização do tema da música caipira na sociologia brasileira. Desvalorização que corresponde a uma perda para compreensão da realidade social, já que este tipo de *objeto de análise*, segundo Raymond Williams, tem, enquanto expressão artística, o potencial de tratar de assuntos e aspectos da realidade que não podem ser feitos em outros espaços.

Neste sentido, a pesquisa do êxodo rural a partir da análise das letras da música caipira sugere um grande horizonte para compreensão não somente do *longo e árduo processo de formação* para se viver no capitalismo, como chamou Weber, como também da relação dialógica tensa entre tradição e modernidade. E esta perspectiva de análise, conforme foi demonstrado por uma ampla pesquisa bibliográfica que consultou nada menos que cinquenta teses e dissertações (vide apêndice 1), ainda não havia sido realizada pela sociologia brasileira sugerindo, portanto, uma lacuna de investigação sociológica cujo preenchimento nosso trabalho pretende contribuir.

Quanto ao enfoque desta pesquisa, devemos esclarecer que ela não é um trabalho de análise da *história da moda de viola em geral* ou das modas Tião Carreiro e Pardinho em particular como *um fim em si mesmo*, mas sim como *meio* para se compreender outra coisa. A saber: os dilemas e tensões decorrentes do processo de adaptação da tradição caipira à *modernidade*, ocorrida no contexto do êxodo rural. Daí o título deste trabalho: o *êxodo cantado*, que sugere a compreensão do movimento do êxodo rural a partir do que dele se cantou enquanto o mesmo acontecia.

Foi, portanto, a compreensão desta realidade que guiou a análise que empreendemos das letras das modas de viola. Por isso, não se deve esperar deste trabalho uma análise estilística dos versos das narrativas; não foi nosso objetivo aqui dizer se eles são de

redondilha maior, menor, etc. Se este fosse nosso objetivo, a escolha das modas a serem analisadas teria sido diferente da que realizamos aqui justamente para destacar as variações e relações entre as diferentes composições.

De igual modo, o leitor também não encontrará aqui uma análise do *meio* da música caipira da época segundo a perspectiva de Bourdieu. Se este tivesse sido nosso objetivo, teríamos selecionado outras modas de outros compositores que não foram aqui mencionados para destacar, dentre outras coisas, a provável relação entre eles. Uma pesquisa neste sentido poderá, no entanto, surgir como desdobramento dos resultados a que aqui chegamos.

Além dessas escolhas que deixamos de fazer, outras feitas inicialmente tiveram que ser substituídas durante a realização deste trabalho para que as pretensiosas intenções iniciais de pesquisa dessem lugar a uma modesta, porém concreta contribuição para a sociologia. Assim, neste momento em que esta pesquisa encontra-se concluída, se há algo que podemos afirmar a respeito das modas de viola em questão, isto se refere ao seu papel de *mediação* no processo de adaptação do caipira à sociedade urbana e capitalista. Adaptação que se tornou, para ele, um imperativo dado pelo contexto histórico.

Quanto à impressão inicial de pesquisa, de que essas modas teriam contribuído para a formação de um *espírito do capitalismo* paulista cuja especificidade seria pautada pela *união da atividade econômica com a honra pessoal*, isto ficou apenas como uma impressão de leitura e não propriamente como uma hipótese sociologicamente comprovada.

E no que se refere à distribuição do conteúdo desta tese, o leitor irá notar, na introdução de cada capítulo, a referência ao *anjo da história* de Walter Benjamin que será constantemente retomado. Não se trata, portanto, de um descuido de redação, mas de uma referência teórica e metodológica que em cada capítulo será enfatizada sob uma perspectiva diferente e complementar visando também à criação de uma unidade estética ao texto como um todo.

No primeiro capítulo, o *anjo da história* é referenciado pela primeira vez com o objetivo de enfatizar seu olhar que contempla as ruínas do passado na tentativa de reconstituí-las. Com isso, esta introdução antecipa o conteúdo do capítulo que corresponde à maneira

como pretendemos olhar para essas *ruínas* ou, dito de outra forma: qual arcabouço teórico e metodológico que utilizaremos para compreendermos melhor a complexidade do nosso objeto e do nosso recorte de pesquisa nesta tentativa de reconstituí-los?

No capítulo seguinte, a figura do *anjo da história* é novamente recuperada com o objetivo de enfatizar as ruínas para as quais ele olha. Com isso, antecipamos o conteúdo a ser explorado neste capítulo: as *nossas ruínas*, que correspondem às modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho. O que são essas modas de viola sobre as quais nos debruçaremos? Qual seu contexto de surgimento, sua herança cultural e o significado que ela tinha para o público? Eis as principais questões sobre as quais nos debruçaremos neste capítulo.

No terceiro capítulo, a referência à representação figurativa de Benjamin é retomada a pretexto de iluminarmos outra *tese sobre o conceito da história* que se encontra no mesmo texto onde o autor apresenta seu *anjo da história*. Trata-se da perspectiva da *história dos vencidos*. Desta forma, a introdução novamente sugere o conteúdo do restante do capítulo a seguir que, neste caso, corresponde à apresentação de uma resposta à seguinte indagação: por que o caipira, que coresponde ao público principal da moda de viola, pode ser chamado de *vencido* pelo processo histórico que correspondeu ao êxodo rural?

No capítulo quatro que corresponde ao início da segunda parte deste trabalho, onde iremos apresentar a análise das modas de viola em questão, a figura do *anjo da história* é retomada de maneira indireta: apenas a título de comparação das *ruínas do passado*, que se amontoavam aos pés do anjo, com outro tipo de ruína trazido pelas possibilidades e potencialidades da *obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Trata-se das ruínas da *explosão artística* da nova era técnica que levam o homem a transcender a realidade imediata libertando-o das limitações que aprisionam sua alma. À essas novas ruínas chamamos de *ruínas do presente*, em contraste com as *ruínas do passado* já que, diferentemente dessas, elas falavam para o presente do caipira. E com esta introdução antecipamos também o conteúdo deste novo capítulo que corresponde aos aspectos positivos, em termos de esperança e de tentativa de conciliação entre tradição e modernidade, trazidas potencialmente pelas letras das modas analisadas que ali serão analisadas.

Já no quinto capítulo, o *anjo da história* é novamente retomado com o objetivo de ressaltar a melancolia implícita nesta representação simbólica construída por Benjamin. Uma melancolia que advém do fato do anjo contemplar as ruínas do passado, que incessantemente se amontoa aos seus pés, desejando reconstituí-las e fazer reviver seus mortos sem, no entanto, consegui-lo. Desta representação de um sentimento de impotência diante de algo que se perdeu vem à sugestão do enfoque a ser explorado neste capítulo: a descrição das perdas inerentes ao processo de transformação social conforme foi tratado pelas modas de viola a ser analisadas.

E no sexto e último capítulo da tese, dedicada às *considerações finais*, a figura benjaminiana é retomada pela derradeira vez. Agora, em tom de despedida já que o *anjo da história* das teses *sobre o conceito da história* é referenciado apenas para anunciar sua substituição pelos *querubins* de *Tiergarten*, que Benjamin alude num artigo que tem como nome este grande jardim de Berlin onde havia passado sua infância e que volta a visitar trinta anos depois. Esta nova representação sugere, portanto, a título de introdução, o percurso que iremos percorrer ao longo deste capítulo final quando, ao revisitarmos o caminho feito durante a tese, refletiremos sobre o que foi alcançado e os novos horizontes que se abrem.

Antes, porém, de começarmos, uma importante ressalva: esta é uma tese cujo conteúdo pode ser melhor apreciado se for também ouvido. Portanto, sugere-se que o leitor, utilizando-se dos recursos de *busca*, hoje disponíveis na *internet*, ouça as principais músicas mencionadas neste trabalho à medida que suas respectivas letras forem aparecendo no texto para que, assim, a compreensão e apreciação sejam mais completas.

*

Parte I

Capítulo 1: O olhar do anjo

O anjo da história de Benjamin que tem seu rosto voltado para o passado anjo *da história*, diz Walter Benjamin (1996, p.226) nas suas *teses sobre o conceito de história*, está sendo arrastado pela tempestade que sopra do paraíso e que enrodilha suas asas de tal forma que ele já não as consegue fechar. Com o sopro desta tempestade, “que chamamos de progresso”, o anjo voa de costas para o futuro tendo, a frente do seu rosto, o passado na forma de um monte de ruínas que incessantemente se acumula aos seus pés e cresce até o céu. Assim como o *anjo da história* de Benjamin, este trabalho olha para as ruínas do passado procurando reconstituí-los para compreender as mudanças que o *vento que sopra do paraíso* provocou na sociedade paulista e, conseqüentemente, em parte da sociedade brasileira.

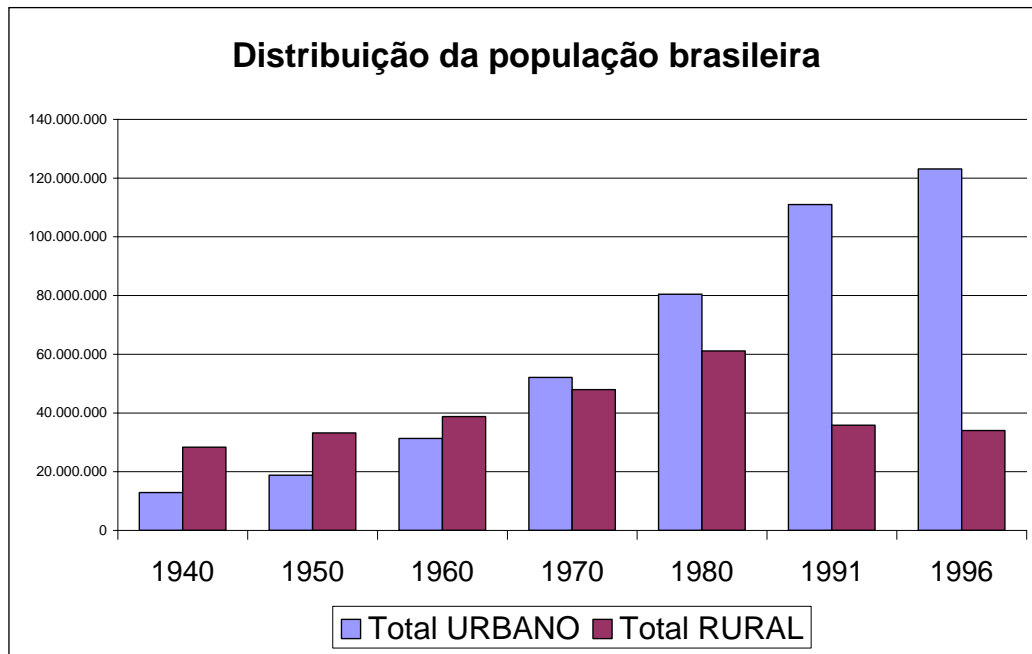
Inicialmente, neste capítulo, apresentaremos um panorama geral do que foi esta tempestade e quais são as ruínas que pretendemos analisar com o objetivo de compreender um momento decisivo desta história. Associado a este panorama geral da tempestade, apresentaremos ainda a forma, isto é, a metodologia que nos guiará entre os escombros e as ruínas através das quais caminharemos, em busca da realidade dos fatos e da sua explicação.

*

1.1. O processo doloroso de transformação

O século XX assistiu à uma grande transformação demográfica no Brasil. Num curto espaço de tempo, deixamos de ser um país majoritariamente rural para nos tornarmos uma nação predominantemente urbana. O gráfico a seguir, elaborado com base em dados disponibilizados pelo IBGE, permite visualizar de maneira esquemática as dimensões desta mudança:

Figura 1 – Distribuição demográfica segundo IBGE



Nosso gráfico reflete a tabela a seguir, elaborada por Eunice Durhan (1973, p.20-21), onde a autora apresenta um Brasil que, na década de 1940, tinha apenas 31% da sua população morando nas cidades; com um aumento de 5% na década seguinte e de mais 9% na década de 1960, chegou a 56% na década de 1970.

Figura 2 – Distribuição demográfica segundo DURHAN

TABELA 1
População rural e urbana do Brasil na data dos censos de 1940, 1950, 1960 e 1970

QUADRO	POPULAÇÃO PRESENTE							
	1940		1950		1960		1970	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Urbano	12 880 182	31,24	18 782 891	36,16	31 990 938	45,08	52 098 495	56,0
Rural	28 354 133	68,76	33 161 506	63,84	38 976 247	54,92	41 105 884	44,0
Brasil	41 236 315	100,00	51 944 397	100,00	70 937 185	100,00	93 204 379	100,0

Imagem extraída do livro *A Caminho da Cidade* (DURHAN, 1973, p.20)

Apesar das críticas feitas por Eunice Durhan (1973, p. 30) e, posteriormente, por de José Eli da Veiga (2003, p. 66) sobre as imprecisões das metodologias utilizadas pelos órgãos oficiais que realizaram essas medições demográficas, é inegável que este grande

êxodo se realizou no Brasil em geral e também no estado de São Paulo que, segundo Maria Aparecida de Moraes Silva, assistiu à saída de mais de 2,5 milhões de pessoas do campo paulista entre 1960 e 1980 (SILVA, M., 1998, p. 63)

Por trás desses números há vida e, diga-se de passagem, uma vida sofrida, como foi atestado por vários estudos acadêmicos que teremos a oportunidade de revisitar no próximo capítulo. Algo que Eunice Durhan parece ter sintetizado bem quando se referiu ao processo de migração e ao imperativo de adaptar-se à cultura urbana como um “processo doloroso de transformação de uma sociedade” (DURHAN, 1973, p. 125)

A compreensão deste *processo doloroso* se inicia quando consideramos que a mudança do campo para a cidade não significava apenas um deslocamento. Ele representava, sobretudo, a mudança de uma concepção de vida que antes tinha se caracterizado pela *economia de subsistência* e que agora deveria se inserir numa *economia de mercado* capitalista.

Embora esta mudança já estivesse ocorrendo também no campo paulista, com o desenvolvimento da economia agroexportadora e em decorrência da própria industrialização, o fato é que, no meio urbano, o caipira iria experimentar uma nova condição: a de proletário sem terra que, para produzir seu sustento e da sua família, tinha que vender sua *mão de obra* para comprar tudo o que precisava. E mesmo que esta condição nos pareça corriqueira hoje em dia, a mudança implicava também na aquisição de determinados códigos da nova economia como, por exemplo, a gestão do dinheiro como mecanismo para aquisição de *bens*.

Pode-se argumentar que na migração do campo para cidades pequenas, o processo de adaptação era mais gradual e menos traumático. No entanto, como apontam os estudos como *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas* (BRITO; HORTA; AMARAL, 2001), as migrações aconteceram predominantemente para as grandes cidades.

Figura 3 – Distribuição demográfica segundo BRITO

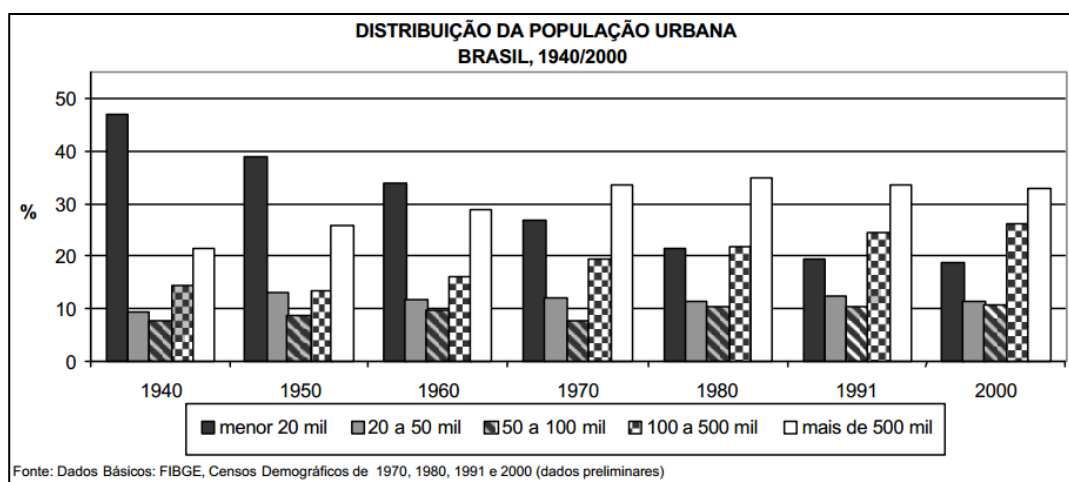


Imagem extraída do artigo *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas* (BRITO; HORTA; AMARAL, 2001)

Consequentemente, a incorporação dos novos códigos de conduta econômica era um imperativo com que o caipira paulista, assim como outros migrantes de todo o Brasil, teve que lidar. E esta adaptação econômica, segundo Weber, está longe de ser um processo tranquilo. Ao contrário disso, antecipando em décadas a afirmação de Eunice Durhan que vimos há pouco, ele considera esta adaptação como um *longo e árduo processo*.

Ao contrário, o trabalho deve ser executado como se fosse um fim absoluto em si mesmo, como uma vocação. Contudo, tal atitude não é produto da natureza. Não pode ser estimulada apenas por baixos ou altos salários, mas só pode ser produzida por um **longo e árduo processo educativo**. (WEBER, 2001, p. 53, grifo nosso)

No caso do caipira paulista havia ainda um agravante: segundo análise de Antonio Candido, sua cultura era avessa às mudanças e à adaptação deste tipo:

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, 1977, p. 82-83, grifo nosso)

Havia, portanto, um duplo desafio. Por um lado, a adaptação à mudança era um imperativo para o caipira. E por outro lado, sua cultura não favorecia a incorporação

desta mudança. Nossa hipótese, no entanto, é que este duplo obstáculo foi superado: sua cultura se alterou para suportar a mudança facilitando, por sua vez, a adaptação ao novo *ethos* econômico. E o instrumento que ajudou na superação desses obstáculos foi a música caipira, mais especificamente: a moda de viola.

A música caipira foi, então, simultaneamente o mediador desta mudança e o instrumento que registrou este processo gradual de mudança que não se deu obviamente através da simples transmigração do pensamento hegemônico para as classes populares, mas, através da incorporação das tensões presentes nas relações sociais.

Temos, portanto, uma hipótese dentro da hipótese, na qual a mais genérica diz que a dificuldade de adaptação do caipira ao espírito do capitalismo foi superada, enquanto que a mais específica diz que o mediador desta adaptação foi a música caipira, o que nos leva à conclusão que justifica este trabalho: a análise das músicas nos permitirá reconstituir a história desta adaptação.

Haveria ainda dentro desta sub-hipótese uma terceira que, na verdade, nada mais é do que a explicação da maneira como a música caipira atuou como mediador desta adaptação cultural. Já dissemos que a transmigração dos valores não se deu de maneira direta, mas, através da incorporação das tensões presentes nas relações sociais. Restaria, no entanto, ressaltar as outras funções que a música caipira também exerceu neste processo e seu significado particular.

Assim, no desempenho do seu papel de mediador desta mudança, a música caipira teve que registrar e retomar aspectos da cultura caipira tradicional para que o discurso da nova economia fizesse algum sentido para o caipira. E ao fazer isso, a música caipira acabou também por promover a memória desta cultura caipira tradicional contribuindo também para a resistência e sobrevivência dos seus valores que, por sua vez, pode ter contribuído não somente para a realização do seu antigo potencial literário que essas narrativas tinham como também para a própria crítica dos limites e fragilidades do novo modelo econômico em ascensão.

A complexidade da hipótese poderá, no entanto, ser compreendida melhor no restante deste capítulo após a exposição das perspectivas metodológicas nas quais este trabalho se apoia e que correspondem aos pressupostos teóricos de Max Weber, Raymond Williams, Walter Benjamin e Antonio Candido, como já adiantamos.

Com base nesses pressupostos, combinamos a perspectiva de compreensão de um processo de transformação socioeconômica a partir da análise do que ocorria na esfera da cultura (WEBER, 2001) com a premissa de que as artes como um todo, e a música em particular, são um ponto privilegiado de observação e consequente análise desse processo de transformação (WILLIAMS, 1979).

Combinamos também a perspectiva de se compreender a complexidade social a partir da análise dos aspectos *residuais* de uma estrutura social anterior, dos determinantes da estrutural atual e do *novo* que está se forjando (WILLIAMS, 1979) com as particularidades da significação que a música caipira, assim como a obra de arte em geral, adquire na era da sua *reproduzibilidade técnica* (BENJAMIN, 1994).

E combinamos ainda a perspectiva da moda de viola enquanto literatura (CANDIDO, 1977, 1995, 2000) com o significado que isto potencialmente tem para o cotidiano (BENJAMIN, 1994; MARTINS, J. S., 1975) para melhor compreender tanto a perda decorrente das transformações sociais do período em análise quanto à essência das letras das modas aqui analisadas.

*

1.2. O que trouxe esta revolução

Segundo Weber, o desenvolvimento do capitalismo moderno teve dois fatores de relevância incontestável: as estruturas racionais das leis e uma administração que pudesse contabilizar os lucros e os investimentos.

[...] Devemos mesmo perguntar de qual parte de tais estruturas derivava, uma vez que nem todas poderiam ter sido da mesma importância.

Entre os fatores de importância incontestável estão as estruturas racionais das leis e da administração, pois que o moderno capitalismo racional não necessita apenas dos meios técnicos de produção, mas também de um sistema legal calculável e de uma administração baseada em termos de regras formais. Sem isso, o capitalismo aventureiro e de comércio especulativo e todo tipo de capitalismo politicamente determinado seriam possíveis, mas não o empreendimento racional da iniciativa privada, com capital fixo e cálculos certos. (WEBER, 2001 p. 29)

O que unifica, no entanto, esses elementos e que, portanto, está na base do capitalismo é a racionalidade a que o autor também se refere como *racionalismo ocidental* (WEBER, 2001, p. 30). E o que determina, por sua vez, este *racionalismo* é a habilidade e

disposição para adotar determinadas condutas. Disposição que se encontra não na esfera econômica, onde o sistema se realiza a partir de seus resultados e lucros, mas, sim na esfera da cultura, onde estão as ideias de dever.

Cada tentativa de explicação deve, reconhecendo a importância fundamental do fator econômico, tomar em consideração, acima de tudo as condições econômicas. Mas ao mesmo tempo, não se deve deixar de considerar a correlação oposta. E isso porque o desenvolvimento do racionalismo econômico é parcialmente dependente da técnica e do direito racionais, mas é ao mesmo tempo determinado pela habilidade e disposição do homem em adotar certos tipos de conduta racional prática. Quando tais tipos de conduta têm sido obstruídos por obstáculos espirituais, o desenvolvimento da conduta econômica racional encontrou também séria resistência interna. As forças mágicas e religiosas e as ideias éticas de dever nelas baseadas têm estado sempre, no passado, entre as mais importantes influências formativas da conduta. (WEBER, 2001, p. 30)

Além disso, no texto *O desenvolvimento das ideias capitalistas*, Weber ressalta que o que provocou o surgimento do capitalismo não foi o aumento da população ou a contribuição de metais preciosos, mas, o desenvolvimento de uma racionalidade específica (WEBER, 1968). E na *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, Weber complementa este pensamento ao afirmar que o decisivo para o surgimento do capitalismo moderno também não foi o fluxo de dinheiro investido. O decisivo, segundo ele, foi o desenvolvimento do *espírito do moderno capitalismo*.

E o que é mais importante nessa relação, o que trouxe essa revolução, em tais casos, não foi geralmente o fluxo de dinheiro novo investido na indústria – em muitos casos que conheço, todo o processo revolucionário foi acionado por poucos milhares de capital emprestado de conhecidos – mas foi o novo espírito, o espírito do moderno capitalismo que fez o trabalho. (WEBER, 2001, p. 57)

E para compreender a gênese do desenvolvimento deste *espírito do capitalismo moderno*, Weber irá analisar aquilo que havia de específico e de novo na esfera da cultura alemã na época do desenvolvimento do capitalismo: a religião protestante.

Onde, no entanto, está a especificidade que o estado de São Paulo tinha na esfera da cultura quando ele chegou a ser responsável por 58% da concentração industrial do país na década de 1970 (CANO, 2011, p. 236), tendo aumentado em mais de 400% seus estabelecimentos industriais da década de 1930 a meados da década de 1970¹? E qual

¹ Dados obtidos no site do IBGE: <http://seculoxx.ibge.gov.br/economicas/tabelas-setoriais/industria>

era a especificidade que estava em desenvolvimento concomitante ao desenvolvimento do capitalismo, no estado, ao longo do século XX?

Uma possível resposta que encontramos foi a música caipira ou, mais especificamente, aquela que foi produzida pela indústria do disco a partir da década de 1930, na cidade que Rosa Nepomuceno (1999) chamou de *meca da música rural*:

A terra de Inezita Barroso e de violeiros que fizeram história, como o canhoto Florêncio, Tonico, irmão mais velho de Tinoco, Tião do Carro, Zé do Rancho e os catireiros Vieira e Vieirinha, mantém sua condição de Meca da música rural. Ali (na cidade de São Paulo) se estabeleceram a maior parte das gravadoras, dos programas e dos artistas sertanejos, ao longo das décadas. (NEPOMUCENO, 1999, p. 34-35)

E segundo José Ramos Tinhorão, um dos maiores especialistas no estudo da música popular, este desenvolvimento concomitante da música caipira (também chamada de sertaneja) juntamente com o desenvolvimento econômico do estado de São Paulo tinha uma razão de ser: ele atuava como uma espécie de *estrutura de consolação* das grandes transformações que vinham acontecendo na estrutura social.

Pois um dos aspectos mais curiosos desse moderno processo de “desenvolvimento” viria ser exatamente, no plano cultural, o da crescente diversificação do mercado musical, em termos de consumo de cada vez maior número de gêneros de músicas ligadas mais ou menos autenticamente a esse não muito bem difundido caráter rural. E tanto é verdade que, apesar das gravadoras multinacionais tentarem impor seus gêneros universais a todo o povo brasileiro, com caráter de monopólio musical, o mercado dessa genérica “música sertaneja” da área da viola caipira, sulina ou nordestina, continuaria a crescer, como se o público submetido ao processo de urbanização recente se recusasse a passar musicalmente da manteiga de leite de vaca para a margarina. (TINHORÃO, 2006, p. 208)

Não queremos com isso, obviamente, dizer que o capitalismo em São Paulo só se desenvolveu por causa da música caipira. Um pensamento nesta linha seria tão tolo quanto aquele a que Weber se referiu na *Ética protestante e o espírito do capitalismo* ao dizer que o capitalismo jamais poderia ser tomado como resultado da Reforma Protestante:

Por outro lado, contudo, não temos qualquer intenção de sustentar uma tese tola e doutrinária, pela qual o espírito do capitalismo (no sentido provisório do termo acima citado) possa ter surgido apenas como resultado de certos efeitos da Reforma, ou mesmo que o capitalismo, como sistema econômico, seja efeito da Reforma. [...] Ao contrário, queremos apenas nos certificar se, e em que medida, as forças religiosas tomaram parte na formação qualitativa e na expansão quantitativa desse espírito pelo mundo. (WEBER, 2001, p. 72)

Analogamente ao trabalho de Weber, o que desejamos aqui é verificar em que medida as modas de viola compostas e gravadas entre as décadas de 1960 e 1980 contribuíram, parafraseando o sociólogo alemão, para uma “formação qualitativa e na expansão quantitativa desse espírito do capitalismo” (WEBER, 2001, p. 72).

E para encerrar este tópico sobre as contribuições teóricas e metodológicas de Weber para este trabalho, vale a pena ressaltar a justificativa que o autor apresenta para este tipo de estudo: o fato de que o desejo do homem por ganhar mais do que necessita para viver, que é uma das bases da economia capitalista, não é uma condição natural:

[...] O homem não deseja “naturalmente” ganhar mais e mais dinheiro, mas viver simplesmente como foi acostumado a viver e ganhar o necessário para isso. Onde quer que o capitalismo moderno tenha começado sua ação de aumentar a produtividade do trabalho humano aumentando sua intensidade, tem encontrado a teimosíssima resistência desse traço orientador do trabalho pré-capitalista. E ainda hoje a encontra, e por mais atrasadas que sejam as forças de trabalho (do ponto de vista capitalista) com que tenha de lidar. (WEBER, 2001, p. 52)

Assim, o desamor ao trabalho do caipira, que foi observado por Antonio Candido, estava longe de ser uma anomalia:

Resumindo, podemos dizer que o desamor ao trabalho estava ligado à desnecessidade de trabalhar, condicionada pela falta de estímulos prementes, a técnica sumária e, em muitos casos, a espoliação eventual da terra obtida por posse ou concessão. (CANDIDO, 1977, p. 86)

Pelo contrário, esta desnecessidade de produzir o excedente - que é base da economia capitalista - era, segundo Weber, a regra geral das sociedades pré-capitalistas. Algo que, como veremos neste trabalho, a partir da análise das modas de viola, o desenvolvimento do *espírito do capitalismo* nas classes populares paulistas haveria de mudar.

*

1.3. O processo tal como sentido

Para dar conta daquelas relações sociais que estão em processos de formação ou que são formativos, como se pode notar nas expressões artísticas e literárias (WILLIAMS, 1979, p. 130-131), Raymond Williams elaborou o conceito de *estrutura de sentimento*.

O fundamento da ênfase do autor nos *processos em formação* ou formativos parece ser a percepção de erros cometidos por pesquisadores que incorreram em reducionismos de

análise, ao tomar por fixo e acabado aquilo que estava em desenvolvimento. E embora existam as formas fixas e estabelecidas, há sempre uma alternativa que se relaciona e se interpõe a elas:

É um tipo de sentimento e pensamento que é realmente social e material, mas em fases embrionárias, antes de se tornar uma troca plenamente articulada e definida. Suas relações com o que já está articulado e definido são, então, excepcionalmente complexas. (WILLIAMS, 1979, p. 133)

Williams explica que escolheu o termo *sentimento* para ressaltar a distinção em relação aos conceitos mais formais de *visão de mundo* ou *ideologia* – ambos já conhecidos no vernáculo da sociologia. No entanto, *sentimento* aqui não se opõe a *pensamento*. Pelo contrário, o conceito inclui o *pensamento tal como sentido* e o *sentimento tal como pensado*:

Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma “estrutura”: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. (WILLIAMS, 1979, p. 134)

E esta tensão entre os elementos da estrutura de que fala Williams pode também ser notada nas composições da música caipira:

Está presente, pois, na música sertaneja essa **tensão** entre o querer do dominante e o querer do dominado. Não se trata, porém, de mero confronto entre diferentes concepções de classe. O que há é a concreta impossibilidade de superação dessa **tensão** no plano simplesmente cultural, pois ela diz respeito às condições historicamente **tensas** de existência das diferentes classes sociais, de modo que uma é mediadora necessária da outra. (MARTINS, J. S., 1975, p. 147, grifo nosso)

Curioso é que Theodor Adorno também já havia destacado esta tensão presente nas composições musicais, no texto *Conferência sobre lírica e sociedade* (ADORNO, 1991), que Martins não cita explicitamente nas referências bibliográficas de seu artigo sobre música caipira e sertaneja. Neste texto, Adorno afirma que:

Na produção musical há momentos como o da autonomia da exigência expressiva e principalmente o da lógica do objeto, respeitada pelo compositor, que se devem distinguir das leis da produção de bens para o mercado, leis que entretanto estão presentes durante toda a época burguesa e se infiltram veladamente até nos momentos estéticos mais sublimes. A tensão entre os dois momentos é essencial na esfera da produção musical. (ADORNO, 1991, p. 264)

Assim, temos que a música reflete a tensão que acontece nas relações sociais de uma época e de uma sociedade podendo, portanto, servir como ponto de partida para análise da própria sociedade, coerente com a perspectiva de análise de Max Weber aqui analisada.

Raymond Williams, no entanto, vê outra razão na música como ponto de partida da análise de uma sociedade e, particularmente, das *estruturas de sentimento*. Segundo ele, a música é um tipo de arte adequada para analisar este tipo de estruturas porque se trata de *linguagem* que este autor elegeu como um dos pontos de observação das complexas relações entre aquilo que está estabelecido e aquilo que está em formação. Além disso, a música, enquanto integrante das artes, possui, potencialmente, aquela característica destacada por Raymond Williams (mas, não somente por ele) de incluir certos elementos (assuntos e temas) que não são tratados por outros sistemas formais (WILLIAMS, 1979, p. 135). As novas *estruturas de sentimento* em formação, por sua vez, se relacionam com a totalidade do processo cultural em diferentes fases e variações, que o autor classifica como *dominante, residual e emergente*.

O **residual**, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura **dominante**, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125, grifo nosso)

E, embora o estado de São Paulo fosse, em meados do século XX, um dos mais industrializados do país, as modas de viola em questão apresentavam narrativas de um modo de vida próprio do universo cultural da sociedade caipira que, para muitos, já não mais existia, devido às mudanças que se operavam no meio rural, com a saída em massa para as cidades e as transformações das relações de produção. Mais do que um mero saudosismo, elas são, segundo a perspectiva de análise de Williams, a expressão do *residual* que integra o processo cultural. O *residual*, no entanto, pode se relacionar com a cultura *dominante* de diferentes maneiras: numa relação de oposição ou de alternativa (ainda que seja como idealização ou fantasia); ou ainda numa relação de incorporação, seja ela total ou parcial e que, não raro, se torna necessária à cultura dominante:

Um elemento residual cultural fica, habitualmente, a certa distância da cultura dominante efetiva, mas certa parte dele, certa versão dele – em especial se o resíduo vem de alguma área importante do passado – terá, na maioria dos casos, sido incorporada para que a cultura dominante tenha sentido nessas áreas. (WILLIAMS, 1979, p. 126)

Sob esta perspectiva, a moda de viola não é somente o resquício de uma cultura tradicional ou antiga. Pelo contrário, ela é o instrumento integrador da cultura dominante para que esta faça algum sentido para aqueles que vieram de uma cultura tradicional. Perspectiva esta que se reflete na afirmação de R. Hoggart sobre as estratégias da indústria cultural, conforme interpretação de Martín-Barbero:

A ação da indústria cultural aparece estudada e avaliada a partir de um critério básico: “O efeito das forças de mudança está essencialmente condicionado pelo grau em que a atitude nova *pode apoiar-se* sobre uma atitude antiga”. [...] Com o que a intuição de Benjamin encontra sua mais plena confirmação: a razão secreta do êxito e a do modo de operar da indústria cultural remetem fundamentalmente ao modo como esta se inscreve na e transforma a experiência popular. (Apud MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 120)

Voltando à teoria de Raymond Williams, temos, além do *residual* e do *dominante*, o *emergente*, que o autor entende como sendo mais difícil de identificar no processo cultural, uma vez que, diferentemente do *residual*, ele não está relacionado com formações sociais anteriores nas quais foram gerados significados e valores. Diferentemente disto, o *emergente* está relacionado com os novos valores e relações que estão sendo criados:

Por “emergente” entendo, primeiro, que novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados. Mas é excepcionalmente difícil distinguir entre os que são realmente elementos de alguma fase nova da cultura dominante (e nesse sentido “específico da espécie”) e os que lhe são substancialmente alternativos ou opostos: emergente no sentido rigoroso, e não simplesmente novo. (WILLIAMS, 1979, p. 126)

Além disso, Williams afirma que o significado do *dominante* nunca “inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana” (WILLIAMS, 1979, p. 128). Portanto, por mais poderosa que seja a cultura *dominante* ou a *hegemonia* estabelecida, sempre há um espaço para o *residual* ou para o *emergente* mesmo que este se dê no plano privado ou metafísico.

Williams afirma ainda que o aparecimento de uma nova *estrutura de sentimento* normalmente está relacionado à ascensão de uma classe social ou com as contradições, rompimentos ou mutações dentro de uma classe. E, segundo Martín-Barbero, era justamente isto o que estava acontecendo no período em questão, no Brasil e na América Latina em geral, quando, a partir dos anos 1930, desenvolveram-se os

processos de industrialização e modernização das estruturas econômicas sendo, também, acompanhados pela irrupção das massas nas cidades:

A migração e as novas fontes e modos de trabalho trazem consigo a *hibridação* das classes populares, uma nova forma de se fazerem presentes na cidade. [...] A crise dos anos 30 desencadeia uma ofensiva do campo sobre a cidade e uma recomposição dos grupos sociais. Modificação quantitativa e qualitativa das classes populares com o surgimento de uma massa que não é definível a partir da estrutura social tradicional e que “desarticula as formas tradicionais de participação e representação”. A presença dessa *massa* vai afetar o conjunto da sociedade urbana, suas formas de vida e pensamento, e logo também a própria fisionomia da cidade. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 232-233)

Portanto, o estudo da música caipira ou, mais especificamente, das modas de viola em questão, é também a chave para a compreensão do surgimento de uma nova *estrutura de sentimento*, ou seja, de um processo em formação de um novo conjunto de elementos afetivos da consciência e das relações sociais que são compartilhados por uma mesma geração.

Porém, em relação à música caipira em geral e à moda de viola em particular, José de Souza Martins destaca uma especificidade a ser considerada na análise das letras: a *linguagem dissimulada*, que pode confundir a interpretação dos aspectos *residuais, dominantes e emergentes*.

Nesses casos, a tragédia diz respeito, à primeira vista, a quem vem no primeiro plano, mas há sempre um segundo plano em que estão colocados o personagem, o acontecimento e a moral principais. Trata-se de um recurso de dissimulação que permite a um só tempo falar a linguagem moralmente dominante, na qual se abriga a ética dos que exploram, e a linguagem dos humilhados e oprimidos que, embora aceitando o enquadramento da primeira, julgam-se e justificam-se pela ética que se expressa na segunda. (MARTINS, J. S., 1975, p. 158)

Martins está, portanto, chamando a atenção para o fato de que a transmigração da linguagem das classes dominantes para a o universo do trabalhador não se faz de uma maneira direta, mas às vezes redefinida, incorporando, conseqüentemente, as tensões que permeiam as relações de classe a que já nos referimos aqui.

1.4. O lado épico da verdade

A relevância da obra de Walter Benjamin para as perspectivas metodológicas deste trabalho se dá, como já apontamos, através das contribuições de três de seus textos: *obre o conceito da história*; *a obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*; e *o narrador*.

O primeiro desses, do qual emprestamos a figura de linguagem do *anjo da história* com a qual abrimos este capítulo, traz consigo aquele objetivo metodológico geral a que este trabalho se alinha: o de escrever a história a *contrapelo* ou sob a perspectiva dos *vencidos*.

A natureza dessa tristeza se tomará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. [...] Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1994, p. 225)

Julgamos que isso seja possível de realizar no presente trabalho porque, apesar das influências de mercado que as modas de viola sofreram seus compositores tinham que seguir a lógica própria do objeto como já tivemos oportunidade de apontar ao citar Adorno (1991, p. 264) no tópico anterior. Assim, ao concluir este trabalho, teremos uma melhor compreensão do que foi o êxodo rural a partir da perspectiva dos *vencidos* por este processo de transformação social, cuja história foi escrita nas linhas ou nas entrelinhas das narrativas das modas de viola, que representaram a fonte de expressão e de identificação do caipira.

Outra importante contribuição metodológica da teoria de Benjamin vem do texto aqui citado. Dele herdamos a compreensão das particularidades e, sobretudo, das potencialidades da música caipira na era *da sua reprodutibilidade técnica*, isto é, na época em que ela não era mais composta para uma comunidade rural específica ou para as festas e sociabilidades de pequenas comunidades do meio rural sendo, antes, produzida para ser consumida, por meios técnicos, pelo grande público que tinha na migração para a cidade um fato consumado ou uma possibilidade iminente. Nestas condições, Benjamin ensina a relevância de algumas das novas funções sociais e políticas da obra de arte e, conseqüentemente, da música. Uma delas é a de retratar o homem comum e a outra, complementar a esta, é a de permitir a este mesmo homem o

que poderíamos chamar de *transcendência*, ou seja, a libertação da realidade concreta e imediata que aprisiona nas suas limitações e tristezas (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Nesse sentido, a música caipira que estudamos possui um duplo aspecto: se por um lado, ela retrata, mesmo que simbolicamente, a realidade do caipira, por outro lado, ela também traz um lirismo em sua poesia capaz de permitir ao caipira superar as limitações e as tristezas das suas condições materiais de existência, elevando seu espírito a um plano superior pelo uso da imaginação. Premissa esta confirmada por esta afirmação presente na tese de livre docência de Romildo Sant’anna e coerente também com a *estrutura de consolação* aqui já mencionada, quando citamos Tinhorão (2006, p. 208).

No mundo caipira, como observaremos em diversas modas, o sentimento se funde ao conjunto da vida consciente, de modo que a inteligibilidade da existência e das coisas se realiza como produto de operações místico-afetivas e sensoriais. Este estado de ânimo permite que o artista-poetizador navegue do isolamento em seu bairro, vital e artisticamente, para o sentimento de liberdade; **evada-se do aprisionamento íntimo para os vôos ritualísticos tão frequentes na latitude do provável**. Como intérprete dos estados sentimentais da coletividade, a Moda Caipira de raízes funciona como restabeecedora de estados sentimentais intersubjetivos, euforia, bem-estar, angústia depressiva, medo e agitações emocionais de vária espécie. (SANT’ANNA, 2000, p. 137, grifo nosso)

E ainda no texto sobre a *reprodutibilidade técnica*, Benjamin faz a já clássica consideração sobre uma das principais características da obra de arte neste contexto: a perda da aura, que ele define da seguinte maneira:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 1994, p. 170)

A música caipira perdeu, portanto, como toda *obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, a aura que lhe conferia um valor único – quase de culto – às composições realizadas no seu contexto originário rural. A perda, no entanto, é compensada pelo benefício da extensão do público e até mesmo das possibilidades de audição agora perpetuadas e reproduzidas até o infinito pelos discos e pelas ondas do rádio.

Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no

estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1994, p. 168)

Uma ilustração deste argumento de Benjamin, relacionado ao nosso *objeto de pesquisa*, pode ser constatada na figura a seguir. Ela corresponde a uma foto extraída de um show promovido pelo programa *Viola, minha viola*.

Figura 4 – Show com Tião Carreiro e Pardinho



Foto extraída de vídeo que mostra show da dupla no programa *Viola Minha Viola*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E3Hn4xWW524>

Neste show, gravado em 1989 (um ano após a gravação do último disco da dupla) segundo informações do próprio vídeo, podemos ver ao fundo a dupla caipira Tião Carreiro e Pardinho, e à frente dela uma multidão aglomerada para ouvi-la. Esta foto, no entanto, é apenas uma representação visual e de certa forma simbólica da multidão invisível que assiste (ou assistia) semanalmente ao programa *Viola, minha viola*, veiculado pela TV Cultura, há mais de três décadas (ARRUDA, P., 2010).

Voltando a Benjamin, temos ainda uma terceira e última contribuição deste autor para as perspectivas metodológicas deste trabalho. Contribuição que vem do seu texto conhecido como *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. A relevância deste texto para a realização do nosso trabalho diz respeito à compreensão

que ele nos dá sobre a essência daquilo que caracteriza também as modas de viola: a arte de narrar.

Neste texto, Benjamin ressalta a arte da narrativa como algo em extinção, que no passado representava um dos principais instrumentos para transmitir conhecimento, trocar experiências e desenvolver a sabedoria:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. [...] Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. **A arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção.** (BENJAMIN, 1994, p. 200-201, grifo nosso).

Desta maneira, Benjamin parece ter potencialmente conseguido alcançar a *quintessência* (para usarmos aqui de uma das suas expressões típicas) da moda de viola, como nenhum outro estudioso do assunto o fez. Segundo sua análise perspicaz sobre a narrativa, esta cumpre a *dimensão utilitária* de ensinar e de aconselhar, colocando, assim, a sabedoria no cotidiano das pessoas. Algo que, no entanto, vinha se perdendo em decorrência da morte da arte de narrar, como também foi observado por Antonio Candido na sua análise sensível dos *Parceiros do Rio Bonito*:

Nas palavras do caipira, todavia, o “tempo de Dante”, ou “dos antigo”, era o próprio reino da fatura. [...] **Sabia-se muita coisa.** Havia gente que começava a contar *causos* de manhã cedo e ainda não tinha parado à hora do almoço. Eram casos de santos, de bichos, de milagres, do Pedro Malasarte, e **instruíam muito**, porque explicavam as coisas como eram. Por isso havia respeito e temor: os filhos obedeciam aos pais, os moços aos velhos, os afilhados aos padrinhos e todos à Lei de Deus – pois era o tempo dos padres santos, que andavam pelo sertão ensinando a rezar, pregando, batizando e casando. (CANDIDO, 1977, p. 194, grifo nosso)

A reflexão de Benjamin, fortalecida pela análise de Antonio Candido, destaca, portanto, a relevância do nosso objeto de estudo como algo não somente raro, mas, também valioso. Diferentemente das músicas de entretenimento dos dias atuais, essas modas de viola cumpriam, no passado, o papel de desenvolver a sabedoria e, de certa forma, perpetuar experiências e reforçar tradições. Porém, em tempos de *reprodutibilidade técnica*, essas modas deram seu último suspiro, num movimento simbólico que reflete a

própria epopeia de uma sociedade em formação diante de uma cultura e de uma sociedade anteriores que encontravam seu crepúsculo.

Essas considerações de Walter Benjamin sobre a natureza da narrativa e sua ligação com a literatura oral leva-nos ao último, mas, não menos importante ponto da nossa elaboração metodológica: *a moda de viola enquanto literatura*.

*

1.5. Tipos humanos mais ou menos plenos

Como afirmamos anteriormente, a mais antiga, senão a mais famosa afirmação sociológica da música caipira como literatura vem de Antonio Candido, quando realizou sua pesquisa de doutorado, na década de cinquenta, que mais tarde viria a se tornar o famoso livro *Parceiros do Rio Bonito*. A afirmação está no prefácio do livro, onde o autor diz que a intenção inicial da pesquisa era analisar *as relações entre a literatura e a sociedade* sendo que a sociedade, neste contexto, era a sociedade caipira e a literatura era o cururu que, assim como a moda de viola, integra a música caipira como um todo:

Este livro teve como origem o desejo de **analisar as relações entre a literatura e a sociedade**; e nasceu de uma pesquisa sobre a poesia popular, como se manifesta no Cururu – dança cantada do caipira paulista [...]. Não era difícil perceber que se tratava de uma manifestação espiritual ligada estreitamente às mudanças da sociedade, e que uma podia ser tomada como ponto de vista para estudar a outra. (CANDIDO, 1977, p. 9, grifo nosso)

No entanto, como se sabe, a pesquisa de Candido tomou outros rumos e o que era para ser um estudo das relações entre literatura e sociedade acabou se tornando um tipo de *estudo de comunidade*, onde o enfoque esteve ligado às *condições materiais de existência* do caipira, indo desde sua forma de organização social até o tipo de dieta que ele tinha naquele momento. Mesmo assim, o autor não deixou de dar a devida relevância à esfera da cultura quando fez referência aos *bens incompreensíveis*, como sendo aqueles que asseguram não a sobrevivência física, mas a própria vida do homem em sociedade, já que eles configuram o caminho para que ele se torne “verdadeiramente humano”:

J.L. Le Bret fala com razão que os “bens incompreensíveis” não são apenas os que se reputam essenciais à estrita sobrevivência do indivíduo, mas todos aqueles que permitem ao homem

tornar-se verdadeiramente humano. Sob este ponto de vista, são incompreensíveis a participação na beleza, a euforia da recreação, o prazer dos supérfluos. (CANDIDO, 1977, p. 226)

Esses *bens incompreensíveis*, aqui brevemente descritos, são recuperados mais tarde por Antonio Candido num texto conhecido como *O direito à literatura*, onde esses *bens* têm seus exemplos nomeados, destacando-se o direito à arte e à literatura:

[...] são bens incompreensíveis não apenas os que asseguram sobrevivência física em níveis decentes, mas os que garantem a integridade espiritual. São incompreensíveis certamente a alimentação, a moradia, o vestuário, a instrução, a saúde, a liberdade individual, o amparo da justiça pública, a resistência à opressão etc.; e também o direito à crença, à opinião, ao lazer e, por que não, **à arte e à literatura**. (CANDIDO, 1995, p. 241, grifo nosso)

E se aqui a literatura é claramente um *bem incompreensível*, nesse mesmo texto, o autor volta a apresentar uma concepção de literatura coerente com aquelas perspectivas que havia adotado nos *Parceiros do Rio Bonito* e que inclui, ainda que implicitamente, a moda de viola:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. (CANDIDO, 1995, p. 242)

Porém, a referência explícita de Candido à moda de viola como literatura², na sua forma originária do meio rural, aparece num artigo chamado *Estímulos da criação literária*, onde o autor diz:

Pode-se com efeito duvidar da sua eficácia (da análise estrutural) para compreender, individualmente, os temas poéticos de Baudelaire ou as inovações formais de Mário de Andrade; mas não para entender os contos populares, as **modas de viola**, as adivinhas ou o canto de morte dos tupinambás. (CANDIDO, 2000, p. 43, grifo nosso)

² Antonio Candido, no entanto, não foi o único a sustentar este argumento da música caipira e, da moda de viola em particular, como literatura. Ele se perpetuou ao longo do tempo em análises acadêmicas como na dissertação de mestrado em Língua Portuguesa *Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz* (FERREIRA, C., 2008); na dissertação de mestrado em Letras *Moda caipira: cantor, universo, mediações e participação emotiva* (BARISON, 1994); na dissertação de mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação intitulada *Uma visão semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de músicas de raiz* (GERALDES, 2007); e na dissertação de mestrado em Letras *O poema narrativo na canção caipira* (ALMAN, 2009).

Voltando, porém, ao texto anteriormente mencionado, vemos Candido afirmar que o *direito à literatura* é algo que precisa ser satisfeito pelo fato de ser um direito humano universal e, conseqüentemente, um aspecto indispensável de humanização:

Entendo aqui por humanização (já que tenha falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 242-250)

O *direito a literatura*, vale ressaltar, era algo a que o caipira tinha acesso, nas suas formas de sociabilidade rural, antes que a crise se instaurasse no seu sistema de subsistência, empurrando-o para a economia de mercado e, conseqüentemente, para o meio urbano, conforme Candido destaca:

Ora, encarando o passado da sociedade caipira, vemos que os bens para ela incompreensíveis **permitiam definir tipos humanos mais ou menos plenos**, dentro dos seus padrões e das suas possibilidades de vida econômica, social, religiosa, artística. No entanto, como hoje o homem rústico se incorpora cada vez mais à esfera das cidades, à medida em que isto se dá, aqueles usos, práticas, costumes se tornam, em boa parte, sobrevivências, a que os grupos se apegam como defesa. (CANDIDO, 1977, p. 226, grifo nosso)

No entanto, a aceitação da música caipira em geral e da moda de viola em particular como literatura enfrenta potencialmente o mesmo obstáculo teóricos de outros estilos musicais como a MPB:

A admissão da MPB no pódio da literatura, no entanto, não é tão tranqüila assim: fora os que torcem de cara o nariz, existem os que cobram sua admissão: o preço é ser a MPB passível de uma reflexão que, passando por cima de seus elementos não estritamente verbais, aplica a ela os mesmos critérios e categorias tradicionais na literatura escrita. (LAJOLO, 1983, p. 111)

Portanto, a hipótese da moda de viola enquanto literatura deve ser compreendida segundo a perspectiva de Ezra Pound (1990, p. 32) que conceitua a literatura como “linguagem carregada de significado”. Neste sentido, as modas de viola que são, a propósito, caracterizadas essencialmente por narrativas, podem ser potencialmente vistas como um tipo de literatura que, inclusive, remonta à tradição oral – lembrando que a moda de viola já era uma tradição oral, voltada para a narrativa de histórias, antes mesmo do surgimento da possibilidade de ela ser gravada no formato disco. E desde seu

período rural, ela tinha o potencial que toda arte possui para a vida do homem: o poder de fazê-lo transcender a realidade imediata.

Estamos, portanto, diante de uma reflexão semelhante àquela feita por Benjamin, aqui já mencionada, sobre o cinema: a de que este veio nos libertar da prisão do cotidiano, fazendo “explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância” (BENJAMIN, 1994, p. 189). Assim, enquanto as ruínas do passado levam o *anjo da história* a contemplá-las no desejo de reconstituí-lo e de fazer reviver seus mortos (BENJAMIN, 1994, p. 226), as ruínas da explosão artística da nova era técnica levam o homem a transcender a realidade imediata que, com sua mesmice, sua rotina e suas limitações aprisionam a alma (BENJAMIN, 1994, p.189), que desejaria ensaiar o voo de uma vida mais bela e completa.

A música, assim como o cinema, é uma arte que potencialmente permite ao homem empreender essas viagens do espírito, libertando-o de uma realidade muitas vezes marcada pela pobreza e pela lembrança do que se perdeu, tal como se tornou o cotidiano do caipira no período que corresponde ao êxodo rural, como veremos no capítulo seguinte. Antes, porém, cremos ser possível ilustrar o argumento de Benjamin a partir da exposição de uma moda de viola de Tião Carreiro e Pardinho (1981), de título *Catimbau*. Nesta transcrição, assim como nas demais, procuramos conservar a gramática original usada em sua respectiva interpretação. A letra da moda em questão diz o seguinte:

Tive lendo no romance, de um casal de namorado
de Rosinha e Catimbau, dois jovens apaixonado
Rosinha, família rica, Catimbau era um coitado
capataz de uma fazenda, mas trabaiadô honrado
Adomava burro bravo, no laço era respeitado
um caboclo destemido, por tudo era admirado.

Catimbau encontrou Rosinha lá no arto do espigão
por se ver os dois sozinhos quis aproveitar da ocasião
Catimbau pediu um beijo, Rosinha disse que não
Ela bem estava querendo, mas não deu demonstração

De tanto que ele insistiu, ela deu uma decisão:
vamos deixar para outro dia, para as festas de São João.

Passaram esses cinco meses, chegou o esperado dia
Rosinha tava mais linda, como uma flor parecia
A festa estava animada, todos com grande alegria
quando o pai de Rosa veio perguntando quem queria
mostrar ciência no laço, pra laçar o boi Ventania
e os vaqueiro amedrontado, todos eles se escondia.

Chamaram então Catimbau, mas ele não atendeu
Rosinha disse: “meu bem, vá fazer o pedido meu.”
Catimbau é corajoso, mas nessa hora tremeu
depois de um sorriso amargo pra Rosinha respondeu:
“Eu vou laçar esse touro pra te mostrar quem sou eu,
mas depois eu quero o beijo que você me prometeu.”

Catimbau mais que depressa no seu bragado amontô
chegou a espora no macho e a laçada ele aprontô
a laçada foi certa que o povo se admirô
Catimbau foi infeliz, o bragado se atrapaiô
O laço fez um volta, no seu pescoço enrolô
com o pialo que o boi deu, sua cabeça decepô

Trouxeram a cabeça dele, Rosinha nela pegô
chorando desesperada, desse jeito ela falô
“Catimbau, prometi um beijo; receba agora eu te dô.”
Na boca do seu amado tristemente ela beijô
Este é fim de uma estória dando provas que esse amo,
Rosinha e Catimbau, que a morte separou.

Conforme foi esclarecido na introdução deste trabalho, ainda não é chegado o momento de realizarmos as análises das modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho. Portanto, a exposição desta moda aqui tem o objetivo de apenas introduzir esse estilo musical sobre o qual discorreremos mais no próximo capítulo e, ao mesmo tempo, de ilustrar o *poder transcendente* da música, tal qual o define Benjamin, e que se alinha à perspectiva da música caipira *enquanto literatura* de Candido. Sem querer iniciar aqui a análise, devemos apenas destacar alguns aspectos da sua transcendência como, por exemplo, o de elevar o ouvinte a um plano estético superior à realidade através de uma narrativa que transpõe para contexto dos peões da cultura caipira tradicional o *mito de Salomé* de Wilde e Strauss, conseguindo instruir o ouvinte sobre o amor, o mundo e os determinantes da estrutura social do seu tempo³.

*

³ Uma análise detalhada desta moda pode ser encontrada no capítulo *A moda como literatura*, do livro *Escritos Culturais: Literatura, Arte e Movimento* (FAUSTINO, 2011).

Capítulo 2: As ruínas do passado

O *anjo da história* de Benjamin tem seu rosto voltado para o passado enquanto voa de costas para o futuro e vê, diante de si, um monte de ruínas que se acumulam incessantemente aos seus pés. Essas ruínas, que para nós aparece como uma simples cadeia de eventos, para o anjo é uma *catástrofe única* para a qual ele olha atentamente (BENJAMIN, 1996, p. 226).

No capítulo anterior, vimos como iremos olhar para essas ruínas em nosso trabalho de análise. Aqui, nos ocuparemos com a apresentação detalhada do que são essas ruínas que retratam e ao mesmo tempo representam uma *catástrofe única* a ser compreendida.

*

2.1. Mediador das relações sociais

Como já dissemos, este não é o primeiro trabalho acadêmico sobre música caipira. Muitos se detiveram na mesma tarefa que enfrentamos neste capítulo: a de explicar o que é a música caipira. O curioso, porém, é que nesses quase quarenta anos de história de reflexões acadêmicas sobre o assunto não houve um consenso sobre a definição do que aqui estamos chamando simplesmente de *música caipira*, mas que também já recebeu o nome de *música caipira de raiz*, *moda caipira*, *música sertaneja*, etc. Curioso também é o fato de que todos os esforços de definição (que variam de acordo com o tempo, disciplina e área do conhecimento, etc.) parecem se afunilar num argumento desenvolvido também por Walter Benjamin:

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas. [...] *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* (BENJAMIN, 1996, p.172-173)

Segundo o autor, as mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual ligado, a princípio, à religiosidade. Naquele contexto, o *valor de culto* era alto e o *valor de exposição* baixo. No entanto, com o passar do tempo, o *valor de exposição* das obras

foi aumentando em detrimento do *valor de culto*, até se chegar à era da *reproduzibilidade técnica*, quando a obra de arte tem seu valor definido pela sua fama que, por sua vez, desperta um interesse cada vez maior no público.

Algo análogo aconteceu com a música caipira que originalmente estava vinculada, como veremos, aos rituais da religiosidade popular tendo, portanto, alto o seu *valor de culto* e baixo o de *exposição*, já que somente quem estava ali, no ritual, tinha acesso a essas interpretações. Com o passar do tempo e, sobretudo, com o surgimento da indústria do disco, o cenário se inverteu e as composições passaram a ser valorizadas pela sua fama, ou seja, pelo seu *valor de exposição*, que passou a significar lucros na venda de um número cada vez maior de discos. Neste novo contexto da música caipira, o *valor de exposição*, não raro orientou a composição das músicas, até ao ponto delas sofrerem modificações ou mesmo deformações para atingir este valor que se tornou um fim em si mesmo, enquanto que algumas composições de boa qualidade, e até mesmo mais *legítimas*, do ponto de vista estético, ficaram esquecidas ou foram menosprezadas por não atingirem um alto *valor de exposição*. Daí o debate quase infundável da distinção entre *música caipira* e *música sertaneja*, presente na academia toda vez que se tenta definir o que é música caipira. Debate este presente nas duas primeiras análises sociológicas sobre o tema: *Acorde na aurora* (CALDAS, 1977) e *Capitalismo e tradicionalismo* (MARTINS, J. S., 1975), publicadas quase que simultaneamente.

A análise de José de Souza Martins, em um dos capítulos do livro *Capitalismo e tradicionalismo*, foi publicada em 1975 enquanto que a dissertação de mestrado de Waldenyr Caldas, que corresponde ao seu livro *Acorde na aurora*, foi apresentada no Departamento de Sociologia da USP, onde Martins era professor, no ano seguinte. Conseqüentemente, há um diálogo entre as duas obras como, por exemplo, na compreensão do significado originário da música caipira como referência essencial para a reflexão sociológica do tema:

Dessa forma, parece-nos uma vez mais justificar-se a importância social da música caipira enquanto elemento catalisador das relações sociais. Ao poeta, espontaneamente, cabe a responsabilidade de abordagem da temática socializadora. Entretanto, esse não é um trabalho difícil, uma vez que ele, com seus versos simples, é o próprio retrato do *modus vivendi* e de toda a cultura caipira, de toda a “cultura rústica”. Seus versos só não são cantados quando se trata de uma comemoração religiosa, uma vez que essas canções são sempre de autoria anônima. (CALDAS, 1977, p.81)

Já em Martins, cuja análise é explicitamente referenciada na de Caldas, o mesmo referencial do significado originário da música caipira aparece não somente como essencial para a reflexão sociológica, mas como ponto de partida desta reflexão:

É nesse ponto que se torna possível a reflexão sociológica sobre a música caipira. Esse ciclo do cotidiano está marcado por dois elementos de referência: de um lado, o ciclo da natureza, com a sucessão das estações do ano, e de outro, o ciclo das comemorações litúrgicas do catolicismo. As regularidades da natureza e as regularidades da religião combinam-se em função do trabalho rural, da atividade humana sobre a natureza. (MARTINS, J. S., 1975, p.108)

Martins irá também desenvolver este argumento com o objetivo de mostrar como a música caipira era algo inerente ao cotidiano da vida do caipira, estando presente tanto nas festas religiosas quanto nas demais, porque, na cultura caipira rural, segundo o autor, não havia esta distinção clara entre *sagrado* e *profano* como a distinção entre *valor de culto* e *valor de exposição* da *era técnica* destacada por Benjamin:

Aqui convém fazer um reparo sobre a separação entre sagrado e profano. Ela é produto da arbitrária interferência de um modo de pensar urbano para o qual a distinção entre um e outro é essencial. Na verdade, aí se projeta o pensamento secularizado. Entretanto, cumpre ressaltar que no universo caipira essa distinção parece não ter validade. (MARTINS, J. S., 1975, p. 108-109)

Assim, no contexto rural e originário da música caipira, esta aparece como *mediador das relações sociais* do caipira, fazendo parte do ciclo da sua vida cotidiana. Um traço cultural e, portanto, essencial, cuja ausência é vista como sintoma de crise e dissolução da própria sociedade caipira:

Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais, como se observa naqueles que estão em desagregação. É o que ocorre com o mutirão, no qual o desaparecimento da música de trabalho e, depois, da “função” foi o primeiro sinal da sua deterioração. (MARTINS, J. S., 1975, p.112)

Esta será também a premissa da análise de Waldenyr Caldas, que adota este mesmo argumento nas convergências e distinções entre a música caipira e aquela que passou a ser produzida pela indústria do disco:

Aqui, sua função enquanto elemento mediador das relações sociais é determinante, no sentido de evitar a própria desagregação, na expressão mais ampla, desde a sobrevivência econômica – representada aqui pelo mutirão – até o convívio social, como fator de integração entre as populações de bairros. (CALDAS, 1977, p. 80-81)

A consequência desta premissa, assumida por ambos os autores, será uma distinção muito clara entre a música caipira no seu contexto originário do meio rural e aquela que sofreu as adequações de forma e conteúdo no meio urbano. Com o objetivo de mapear esta distinção, os dois autores chamam este segundo tipo de *música sertaneja*. Ambos também concordam no aspecto coreográfico como inerente à forma originária da música caipira e ausente na sua forma industrial. Porém, mais relevante e determinante é o aspecto constitutivo destes dois tipos de músicas: algo que Martins chama de *valor de utilidade* e *valor de troca*. Para ele, o *valor de uso* está para a música caipira rural assim como o *valor de troca* está para a música sertaneja.

Essas várias referências, bastante sumárias, são suficientes, a meu ver, para definir o ponto de distinção entre a música caipira e a música sertaneja. Esse ponto está no uso da música caipira, isto é, no fato de que ela se caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, enquanto meio necessário para a efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira. [...] Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental. (MARTINS, J. S., 1975, p.112-113)

Notam-se aqui claramente o eco tanto dos conceitos de *valor de uso* e *valor de troca*, presentes na teoria marxista, quanto do *valor de culto* e *valor de exposição* de Benjamin (1994) que, por sua vez, parece ter se inspirado também na matriz de análise de Marx:

A utilidade de uma coisa faz dela um valor de uso. [...] O **valor de uso** realiza-se somente no uso ou no consumo. Os valores de uso constituem o conteúdo material da riqueza, qualquer que seja a forma social desta. Na forma de sociedade a ser por nós examinada, eles constituem, ao mesmo tempo, os portadores materiais do — **valor de troca**. (MARX, 1996a, p. 166, grifo nosso)

Porém, há diferenças sutis no uso desses conceitos de Marx. Martins muda o nome de *valor de uso* para *valor de utilidade*, o que, de fato, parece mais claro, já que devido ao aspecto imaterial da música, ela tem mais utilidade do que uso. No entanto, no meio urbano, a música caipira deixou de ter uma *utilidade* para se converter numa *mercadoria* como qualquer outra que o músico troca por dinheiro que, por sua vez, será trocado por outras mercadorias.

Porém, Ivan Vilela, violeiro e professor de viola na USP, na sua tese de doutorado defendida recentemente (PINTO, I., 2011), traz uma visão um pouco diferente, destacando o *valor de utilidade* que a música também adquire no meio urbano e no contexto industrial. Embora Vilela não retome este debate presente nos trabalhos de Caldas, Martins e tantos outros, há um diálogo implícito entre a obra de Vilela e

Martins, já que a percepção do professor de viola da USP, de certa forma, atualiza a compreensão realizada previamente por Martins sobre a música caipira no contexto industrial.

Trata-se da compreensão de uma *utilidade* que a música caipira industrial passou a ter para o caipira que migrou para a cidade: a de preservar, ainda que no plano da memória, a identidade cultural que fazia o caipira sentir-se ainda ligado ao que dava significado à sua vida. Segundo Vilela, a divulgação da música caipira através do rádio operou como “fator aglutinante e reenraizante dos valores de vida do camponês caipira, agora urbano” (PINTO, I., 2011, p. 249).

Estamos, portanto, diante de uma matriz de reflexão que se origina no pensamento de Marx superando, no entanto, seu significado original. E diferentemente também do significado da matriz de Benjamin, para quem a troca está associada à mercadoria (e, portanto, para aquilo que não tem sacralidade) assim como a obra de arte que é produzida para ser reproduzida e consumida pelo maior número possível de pessoas.

A perda da sacralidade da *aura* ou do *valor de culto*, ainda dentro do pensamento de Benjamin, não é, no entanto, sinônimo de ausência de significado ou do elemento de transcendência capaz de despertar no homem o senso do *belo* elevando-o a um plano espiritual superior como originariamente ocorria através do aspecto religioso. No mesmo texto onde discorre sobre o *valor de culto* e o *valor de exposição*, o autor também destaca o poder transcendente da obra de arte:

[...] o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. (BENJAMIN, 1994, p. 189)

Assim, a perda da *aura* da obra de arte não implica na perda do *poder transcendente* da obra. Significa apenas que este poder agora foi alterado. Mas, na sua essência, ele continua a existir como, por exemplo, foi percebido na análise que Ivan Vilela realizou na sua recente tese em psicologia aqui mencionada (PINTO, I., 2011).

Fechando este parêntese e voltando-nos para a análise comparativa dos dois primeiros estudos sociológicos sistemáticos da música caipira, temos que na obra *Acorde na aurora*, de Waldenyr Caldas, é possível notar que este autor também fez uso dessa mesma matriz de análise marxista utilizada anteriormente por Martins, ou ao menos de parte dela:

A música sertaneja, por sua vez, [...] tem hoje uma função meramente utilitária para o seu grande público, do qual faz parte também o caipira. É apenas mais uma peça da máquina industrial do disco. (CALDAS, 1977, p. 82)

Em decorrência disto, Caldas irá afirmar que a música sertaneja não pode ser considerada arte porque suas composições não levam à reflexão - destinando-se apenas ao consumo (CALDAS, 1977, p.85). O autor diz também que na adaptação da música caipira para a forma disco houve um reducionismo estético decorrente não da inaptidão dos compositores, mas das imposições padronizadoras da indústria da canção que motiva e endossa isto.

Deparamos, aqui, com o que Theodor W. Adorno chama de “regressão da audição”: “a estandardização significa o fortalecimento do domínio permanente sobre as massas de ouvintes e sobre seus *conditioned reflexes*. Espera-se delas que não peçam senão exclusivamente aquilo a que já foram acostumadas, e que se encolerizem se algo não corresponder às exigências cujo cumprimento representa para elas, algo assim como os “direitos humanos” do cliente”. (CALDAS, 1977, p.86)

A perspectiva da análise de Adorno também está presente no texto de José de Souza Martins: explicitamente através dos textos *Ideias para a sociologia da música e Moda sem tempo (sobre o jazz)* que aparecem na primeira rodapé do texto em questão (MARTINS, J. S., 1975, p.103). Porém, apesar de também lamentar a influência negativa das imposições padronizadoras e redutoras da indústria cultural sobre a música caipira gravada, Martins não a vê somente da maneira negativa como Caldas o faz. Pelo contrário, Martins vê, nas composições, uma complexidade decorrente do que ele chamou de *linguagem dissimulada*, através da qual a verdadeira mensagem está oculta no segundo plano da narrativa.

Na linguagem dissimulada fala-se não só a coisa, mas também a outra coisa, ainda que uma possa negar a outra. Na dissimulação, a moral da história é evidente para quem tem que praticar uma vida dissimulada; quem tem que viver uma vida de duplo sentido pousada em duas matrizes de significação: uma que se aceita submissamente e outra que codifica a primeira, propondo a música tal qual é a realidade cotidiana, ambígua, expressão contraditória da tensão entre a

consciência das classes dominantes e a prática das classes subalternas. (MARTINS, J. S., 1975, p.161)

A percepção desta complexidade nas composições da música caipira é algo, no entanto, que parece não ter sido incorporado na análise de Caldas. E a explicação para isto talvez resida no fato de que antes de sair como capítulo integrante do livro *Capitalismo e tradicionalismo*, a primeira parte do artigo de Martins foi publicada um ano antes, em 1974, na revista *Debate e crítica*, com o título *Viola quebrada* (MARTINS, J. S., 1974). Caldas não cita esta primeira versão do artigo na sua dissertação, mas é possível que ele a conhecesse e que a tivesse lido, porque o tom deste primeiro artigo de Martins é justamente o tom da dissertação de mestrado de Caldas não destacando, portanto, os aspectos positivos da música caipira na era industrial presente apenas na segunda parte de seu artigo de Martins. É possível, portanto, que Caldas tenha lido ou retido apenas o artigo original de Martins e não a versão ampliada que este ganhou na sua forma em livro.

. O artigo em questão, cujo conteúdo corresponde aos dois primeiros tópicos (de um total de quatro) do capítulo *Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*, que integra o livro *Capitalismo e tradicionalismo*, passa a impressão de que a música caipira está realmente em franca *regressão musical* e que seus dias de glória, por assim dizer, chegaram ao fim, restando apenas uma imitação barata e equivocada do que ela foi. Já na segunda metade do capítulo de *Capitalismo e tradicionalismo*, ou seja, nos outros dois tópicos que não faziam parte do artigo publicado na revista *Debate e crítica*, o tom de *morte anunciada* ou de crepúsculo da música caipira é ofuscado por um novo cenário de luta e de resistência da cultura caipira. Luta que se faz presente através da *linguagem dissimulada* que, na aparência, agrada ao *establishment* e, veladamente, fala aos *iniciados* ou *dominados* assemelhando-se, assim, às estratégias de algumas composições de duplo sentido de Chico Buarque, por exemplo, que conseguiam criticar a ditadura militar e falar da realidade sociopolítica em pleno período de repressão e censura. Período, aliás, que corresponde a algumas das composições das modas de viola em questão.

2.2. A Verdadeira música caipira

As análises de José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, de 1975 e 1976, como vimos, foram as primeiras análises sociológicas sistemáticas da música caipira, mas, não as únicas. Somente em 1990, ou seja, quatorze anos depois, surgiria uma nova análise sociológica de envergadura: *Violas e violeiros na grande pátria caipira*, dissertação de mestrado de Iride Maria Tognolli (1990). Seis anos depois desta, surgiria a tese de doutorado *Caipira e country: a nova ruralidade brasileira* (ALEM, 1996). E doze anos depois desta última, surgiriam outras duas dissertações: *Nas melodias da toada: riso e performance no cururu paulista* (SANTOS, E. J., 2008) e *Moda de viola e modos de vida: as representações do rural na moda de viola* (MENEZES, 2008). Essas novas análises sociológicas, assim como outras realizadas em outras áreas do conhecimento, ampliaram a compreensão da música caipira até então balizada pelo trabalho de Martins e Caldas.

Violas e violeiros na grande pátria caipira (TOGNOLLI, 1990), por exemplo, sugere que a música caipira, mesmo na sua fase de *reprodução técnica*, desempenha o papel de mediadora das relações sociais; de certa forma, adiantando a reflexão que Ivan Vilela faria na sua tese de doutorado, de título *Cantando a própria história*, defendida em 2011.

Nas melodias da toada: riso e performance no cururu paulista (SANTOS, E. J., 2008), o autor analisa o esforço de adaptação da prática do cururu (que integra a música caipira como um subgênero desta, desde suas origens rurais) no contexto do processo capitalista de produção. Sua análise ecoa algumas percepções presentes em outras dissertações de mestrado sobre o tema: *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira* (OLIVEIRA, 2004), *O cururu – uma manifestação folclórica caipira – e sua sobrevivência frente à globalização* (CASTILHO, 2008) e *Análise da preservação do cururu nas rádios de Piracicaba* (SANTANA, 2007). *Nas melodias da toada* revela, no plano da cultura, algo que acontecia também na esfera da produção: a luta pela resistência da cultura caipira tradicional, mesmo diante das transformações promovidas pelo desenvolvimento da indústria e do capitalismo. Este aspecto se completa diante da perspectiva de que a luta pela resistência da cultura tradicional implica também a preservação de valores que configuram uma identidade cultural.

Já a tese *Caipira e country: a nova ruralidade brasileira* (ALEM, 1996) não é sobre a música caipira em si, mas, sobre as festas de peão e grandes eventos da indústria agropecuária, onde a música caipira é apresentada numa espécie de salada pós-moderna de mistura com a música sertaneja, o rock, a música romântica, o *tecno-pop*, etc. O fato da música caipira estar presente neste tipo de evento demonstra, minimamente, que ela não pode ser ignorada como representante da cultura rural brasileira indicando, assim, um dos lugares conquistados pelo esforço e resistência continuada, ao longo de décadas, por duplas caipiras. Porém, mais importante que o uso comercial da música como um produto para atrair o público, é o resgate da música caipira que liga esta pesquisa ao quarto e último trabalho de sociologia a ser aqui tratado: *Modas de viola e modos de vida: as representações do rural na moda de viola* (MENEZES, 2008).

Fruto de um mestrado recente realizado na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, a pesquisa parece ter um contexto que se liga ao *revival* que Ivan Vilela afirmou que vem ocorrendo com a música caipira desde a década de 1990:

Porém, contingências de âmbito internacional, como a globalização e a ideia ecológica de preservação da diversidade cultural, e de âmbito nacional, como a desilusão com o mundo da cidade grande, fizeram com que começassem a ser resgatados valores desta cultura e, conseqüentemente, suas sonoridades. O uso da viola, que diminuía consideravelmente nos anos 70 e 80 do século XX, voltou com força renovada nos anos 90. Programas de televisão em redes regionais surgiram para divulgar esta música. Curiosamente, a música pop, numa versão antropofágica, começou a incorporar elementos das músicas tradicionais. Numa outra vertente, surgiram inúmeros instrumentistas vindos de outros segmentos musicais, como a música instrumental brasileira e a música erudita, que tomaram a viola e começaram a dar a ela um novo uso. Isto fez com que ela começasse a se projetar em outros espaços, como as salas de concerto e teatros, conquistando assim um novo público e se tornando um instrumento de uso universal como outros. (VILELA, 2004, p. 184)

E um dos autores que se aprofundou na análise deste *revival* da música caipira foi Alex Dent: pesquisador de origem canadense que estudou a música caipira brasileira no contexto de uma tese de doutorado na Universidade de Chicago, *Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil* (DENT, 2003), cujo conteúdo foi retomado e desenvolvido no livro *River of Tiers: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil* (DENT, 2009).

Esses dois trabalhos tratam dos novos expoentes e intérpretes da música caipira, cujo desempenho acabou conquistando o público universitário gerando, de modo imprevisto ou não, pesquisas acadêmicas a respeito do assunto. Prova disso são as mais de quarenta teses e dissertações realizadas desde o ano 2000 (vide relação completa no apêndice 1

desta tese). Para este público e mesmo para os novos intérpretes que deram nova ênfase para a música caipira, não raro baseadas em performances de viola instrumental, a música caipira passou a ter um novo significado revelando novos horizontes.

One of the most significant aspects of this Brazilian musical ideology is that it elevates music over other forms of public culture as fundamental to Brazilian self-understanding and self-projection. [...] Music in Brazil, therefore, is intrinsically political, as its users believe that it provides one of the primary channels through which social reproduction takes place. (DENT, 2009, p. 86)

É, portanto, neste contexto de ressignificação da música caipira que surge a referida dissertação de mestrado *Moda de viola e modos de vida* (MENEZES, 2008) onde o autor se detém na análise das letras das modas de viola, compostas e gravadas ao longo do século XX, com o objetivo de identificar as representações do rural nelas presentes. Mas Eduardo de Almeida Menezes não elegeu a moda de viola como objeto de pesquisa por acaso. A moda de viola, a exemplo do cururu, compõe a música caipira e, na opinião dos próprios *cururuzeiros*, é um dos gêneros mais representativos da música caipira comprometidos com sua essência:

A moda-de-viola é um outro gênero praticado e valorizado pelos violeiros piracicabanos. É tida, por vários deles, como o exemplo da “verdadeira música caipira”, e sempre que eles querem se referir ao que não é música caipira ou sertanejo-raiz, eles citam duplas midiáticas que não cantam modas-de-viola. (OLIVEIRA, 2004, pg. 127)

Diante do vasto universo de modas de viola gravado ao longo do século XX, Menezes se deteve em dez composições para análise, baseando-se no seguinte critério de seleção: as modas que foram mais regravadas por diferentes duplas. Desta escolha, surgiu o curioso fato, para o presente trabalho, de que, das dez modas selecionadas para análise, nove foram gravadas por Tião Carreiro e Pardinho, a dupla do nosso recorte de pesquisa. A coincidência, no entanto, explica-se pelo fato de esta dupla ter sido uma das que mais se notabilizou pelo sucesso na interpretação de modas de viola, como veremos. Antes, porém, precisamos apresentar um pouco da história da música caipira que já havia sido escrita, por assim dizer, quando a dupla surgiu.

*

2.3. A mensagem é mais curta

A história da moda de viola, tal qual a conhecemos na *era da sua reprodutibilidade técnica*, tem um ano de surgimento bastante preciso e que remete a 1929, quando Cornélio Pires conseguiu um empréstimo para realizar um empreendimento pessoal que levaria a moda de viola e a música caipira em geral para o universo da indústria do disco (FERRETE, 1985) (NEPOMUCENO, 1999), ocupado até então por outros gêneros musicais.

O desastre comercial que Byington Jr. esperava não ocorreu. Ao contrário: Cornélio Pires saiu em dois carros na direção de Bauru, fazendo do automóvel de trás uma verdadeira discoteca, tendo por intenção, antes, parar em Jaú. Ao chegar a esta cidade, todavia, já tinha vendido os 25 mil discos que transportava consigo! Teve de telegrafar para Byington e pedir-lhe uma nova prensagem a ser distribuída em Bauru. (FERRETE, 1985, p. 40)

Naquela época, os discos eram de 78 rotações (RPM) e tinham apenas uma música de cada lado. Os aparelhos de reprodução dos discos eram bastante raros, e o rádio era seu principal difusor. Isto, no entanto, não impediu que Cornélio Pires vendesse rapidamente todas as 25.000 unidades dos primeiros discos convencendo o diretor da gravadora que o empreendimento era viável abrindo, assim, as portas para a música caipira na indústria dos discos e levando a gravadora Columbia a gravar novas séries de discos caipiras e incitando também suas concorrentes, Victor e Odeon, a fazer o mesmo.

O primeiro conjunto de discos gravados por Cornélio Pires, em maio de 1929, continha basicamente anedotas caipiras e algumas poucas músicas do gênero como a *cana verde* e o *desafio*. Já a segunda série de outubro do mesmo ano trazia, além das anedotas, muitas modas de viola, numa proporção significativa, correspondendo à quase metade das faixas gravadas. Esta particularidade sugere, portanto, a relevância da moda de viola para o universo cultural caipira. Essas primeiras gravações são uma raridade, que nos dias de hoje podem ser ouvidas através da *internet*, em decorrência de uma iniciativa do instituto Moreira Salles, que as disponibiliza a partir do acervo da coleção

peçoal de um dos maiores especialistas no estudo da música popular no Brasil: José Ramos Tinhorão⁴.

Figura 5 – Cornélio Pires vendendo os primeiros discos de música caipira



Imagem extraída do livro *De Caipira a Universitário*,

de Edvan Antunes (2012, p. 21)

A estrutura dessas modas, em termos estéticos, é a mesma das modas de Tião Carreiro e Pardinho: uma letra baseada em versos rimados, com um repique de viola a cada estrofe, um solo eventual de introdução e, não raro, a replicação da melodia cantada na viola. Em termos de narrativa, estas primeiras gravações muito se assemelham aquelas modas que foram coletadas por Amadeu Amaral a partir de execuções no meio rural de origem, pois contam sempre um acontecimento (real ou fictício) acrescentando, eventualmente, um toque humorístico (AMARAL, 1976, p.72-74).

Amadeu Amaral não foi o único folclorista a estudar a moda de viola na sua forma rural, mas parece ter sido o que mais se deteve na descrição da sua estética. Diferentemente, portanto, de Rossini Tavares de Lima (1997) que, em *Moda de*

⁴ <http://ims.uol.com.br/>

circunstância, apenas enfatizou a origem portuguesa do principal instrumento da moda de viola (a viola) e o aspecto circunstancial das suas composições, ou seja, a característica de falar sempre de um acontecimento próximo à realidade social do caipira.

Outro folclorista que escreveu sobre a moda de viola foi Alceu Maynard Araújo (1964) que, diga-se de passagem, estudou na então famosa Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Foi ele quem apresentou o cururu a Roger Bastide que escreveu dois artigos de jornal sobre a música caipira: *O cururu: expressão da alma paulista* (BASTIDE, 1977a) e *O folclore paulista* (BASTIDE, 1977b). E Roger Bastide, por sua vez, foi quem recomendou a música caipira como tema de pesquisa para Antonio Candido (JACKSON, 2002). Entretanto, se consultarmos a volumosa obra de Alceu Maynard Araújo, *Folclore nacional*, o que encontraremos ali sobre nosso assunto infelizmente se resume a menos de quatro páginas (ARAUJO, 1964, p. 394-397) que pouco acrescenta ao conhecimento da moda de viola na sua forma rural.

Também Mário de Andrade, apesar de não ter uma obra dedicada especificamente à análise da moda de viola, traz em seu *Dicionário musical brasileiro* uma descrição relativamente longa e precisa deste estilo musical, que se alinha com às observações feitas por outros folcloristas. No trecho a seguir, extraído deste *dicionário*, destaca-se como o caipira distinguia claramente este estilo musical dos outros que eram cantados:

MODA (s.f.) - Poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão. É o conceito popular caipira que nas minhas viagens pude identificar. O caipira distingue com certa firmeza o que seja uma moda. Esta se distingue por ser o reconto dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana, historiado. Assim é bem raro que um cantador caipira legítimo cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas. A isto chamará de cantiga, toada, samba, etc. A moda entre os caipiras é perfeitamente o que os nordestinos chamam de romance. (ANDRADE, 1989, p.342)

Outra análise de fundo da música caipira é do próprio Cornélio Pires que, além de promover a gravação dos primeiros discos, organizava shows e muito publicou sobre os *causos* típicos da cultura caipira. Uma das suas obras, *Sambas e cateretês*, traz uma coletânea de modas de viola que, segundo ele, foram colhidas a partir dos “versos rústicos inventados pelos nossos caipiras” (PIRES, 1932, p. 5). E uma dessas modas, *Adeus campina da serra*, seria gravada por uma das duplas que surgiu do seu grupo:

Raul Torres e Florêncio. Dupla que, diga-se de passagem, não era propriamente caipira, já que Raul Torres não somente não tinha morado no meio rural, como também era cantor de embolada antes de “tornar-se caipira de Cornélio Pires, em 1929” (TINHORÃO, 2006, p. 244). História esta que Paulo Freire detalha no livro *Eu nasci naquela serra* (FREIRE, 1996), onde recupera a trajetória profissional de alguns desses mais famosos artistas dos primeiros anos da música caipira na indústria do disco.

Nos primeiros discos de música caipira, nota-se claramente a intenção de Cornélio Pires de apresentar uma espécie de coletânea do *folclore paulista*. Não raro, antes da execução de cada moda, aparece sua voz informando o gênero musical e afirmando que se trata de uma expressão folclórica. Mas, o fato é que essas primeiras modas já haviam sofrido uma adaptação para a forma do disco de 78 rpm que, por exemplo, limitava fisicamente a música à uma média de três minutos de execução. Limite que curiosamente se manteve (e não só na música caipira) posteriormente, quando a nova forma do *long-play* permitiria uma extensão de tempo maior.

Assim, quando Cornélio Pires apresenta, em *Sambas e cateretês* (PIRES, 1932), a moda de viola *Adeus campina da serra*, esta já aparece numa forma muito próxima àquelas modas da era da indústria do disco. Disso se deduz que ou ela não foi produzida no contexto rural originário ou foi uma adaptação de outra moda possivelmente mais extensa.

A seguir, transcrevemos a letra desta moda, conforme aparece no livro mencionado. O leitor que tiver a oportunidade de ouvir, na *internet*, a gravação desta moda por Raul Torres e Florêncio, verá que ela é praticamente idêntica à transcrição de Cornélio Pires, com exceção de pequenas variações de pronúncia e mudança de uma palavra ou outra. Já na interpretação de Tônico e Tinoco há uma pequena variação, com a supressão de uma das estrofes e a inversão de outra na ordem em que ela aqui aparece.

A letra abaixo, no entanto, não é uma transcrição da interpretação de Tônico e Tinoco ou mesmo de Raul Torres e Florêncio correspondendo, antes, à transcrição presente na obra de Cornélio Pires que mantivemos aqui exatamente como se encontra no livro a despeito de eventuais equívocos do autor:

Adeus, campina da serra,
Lugar que eu fui moradô

O meu lear coração
Muita delicia gozou;
no prazo de pouco tempo
Os meus gostos se acabou,
Despediu e foi embora
Quem nessa terra morou.

A minha rosa dobrada
Desta terra retirou;
Deu o vento na roseira,
Minha rosa desmaiou;
Quando a rosa despediu
A roseira desfiou,
De paixão e sentimento
Os passarinho chorou.

Adeus corpo delicado,
Adeus coração traidor,
Adeus carinha de rosa,
olhos preto matadô;
Numa triste madrugada
Foi se imbora e me dexou,
As ondas do mar quem trouxe
A maré veiu e levô.

Adeus coração de bronze,
Por outro me desprezou;
Hoje eu vivo desprezado
De quem tanto me estimou;
Foi um dia de tristeza
Quando ela se embarcou,
Tantas penas e saudades
No meu peito ela dexou.

Adeus carinha de rosa,
 Rainha de todas flor.
 Nesta minha pouca idade
 Já tenho tido valor,
 Tenho feito amor dosouto
 Suspirar sem sentí dor,
 Hoje me vejo sózinho
 Sofrendo tantos rigor.
 (PIRES, 1932, p.110-111)

Tonico, da dupla Tonico e Tinoco, no programa *Ensaio*, da TV Cultura, esclarece que, no contexto originário da moda de viola, elas eram muito mais longas, havendo, inclusive, intervalo para o público tomar café:

Então... porque hoje o mundo mudou muito, então nós tivemos que evoluir também, não saindo do estilo, mas fazendo umas mensagens mais curta e mais alegrinha porque o povo hoje eles ouve uma música assim olhando no relógio porque sempre tem o que fazer. [...] Mas, hoje então a mensagem é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tonico, nós cantava romance. Romance de três horas, duas horas. Tomava café no meio assim do romance com bolinho. [...] Então nós tinha diverso romance que nós cantava lá na fazenda e era assim bem apreciado. (FARO, 2007)

E Tonico não estava sozinho nesta aproximação da moda de viola, na sua forma originária, com o *romance*. Mário de Andrade também havia feito referência ao *romance* na obra *Dicionário musical brasileiro* como uma espécie de ancestral da moda de viola:

ROMANCE (s.m.) - 1. Poesia cantada que narra um acontecimento. Às vezes, raras, descreve um fenômeno natural, como as narrações de chegada do inverno (Nordeste).

O romance nos veio por intermédio de Portugal. Entre o nosso romance popular, já de criação independente, e o romance popular de origem portuguesa, o nosso é sempre clara e tranchantemente cortado em estrofes regulares (como o prova toda a literatura de cordel nordestina), ao passo que o português não é. Catulo Cearense se inspirou mais na forma portuguesa, subsistente aqui, do que na forma popular brasileira, quando criou os seus romances semiliterários. (MA)

Nascido na Europa por volta do séc. XV, o romance, que na sua origem possuía um caráter predominantemente épico (por influência das canções de gesta), foi trazido pelos colonizadores não somente para o Brasil, como também para outros países da América Espanhola.

[...]

Mário de Andrade afirma, **em moda (v. este nome), que ela é para os caipiras paulistas o que os nordestinos chamam de romance** e acrescenta: “A diferença mais comum entre romance e moda é que esta no geral é composta de quadras, ao passo que o romance raramente emprega a quadra, apresentando de preferência a sextilha e a décima.” Esta afirmação nem sempre se confirma na bibliografia citada por ele. (ANDRADE, 1989, p.444, grifo nosso)

Ivan Vilela, no texto *O caipira e a viola brasileira*, retoma a mesma perspectiva teórica da moda de viola com o *romance* citando Câmara Cascudo:

Geralmente os ritmos musicais mais antigos utilizados na música caipira têm em sua estrutura literária a **presença do romance**. São sempre narrativas de feitos heróicos, momentos épicos, ou, em outras vezes, narrativas de fatos corriqueiros. Esta característica de ser um canto romanceado talvez se apóie na idéia sugerida por Camara Cascudo sobre a tendência que os povos iletrados têm de colocarem a história de suas memórias em versos para facilitar a memorização dos mesmos:

Não entra aqui discutir a origem do «romance», do «rimance», a controvérsia erudita sobre sua tradução literal, ampla e histórica. O que é real é a sua ancianidade veneranda. Todos os acontecimentos históricos estão ou foram registrados em versos. Guerras de Saladino, proezas de Carlos Martel, aventuras de cavaleiros, fidelidade de esposas, incorruptibilidade moral de donzelas, são materiais para a memória coletiva. Só esse verso anônimo carrou para nosso conhecimento fatos que passariam despercebidos para sempre. A lenda de Roland, Roldão, a gesta de Robin Hood, heróis da Geórgia e do Turquestão, da Pérsia e da China, só vivem porque foram haloados pela moldura sonora das rimas saídas da homenagem popular [Cascudo, 1984, p. 28]. (VILELA, 2004, p. 184, grifo nosso)

José de Souza Martins, no entanto, entendia que esta redução no tempo da duração da música caipira havia tornado quase inviável a narrativa dos acontecimentos, que caracterizava a moda de viola (MARTINS, J. S., 1975, p.124). Porém, entre o ideal e o inviável, a moda de viola conseguiu se adaptar e narrar, no tempo resumido de três minutos, os acontecimentos próximos à realidade do caipira. E naquele primeiro momento da coleção Cornélio Pires, o que parece ter caracterizado as modas foi o tom anedótico. Uma dessas modas, *Bonde camarão*, foi, inclusive, analisada por José de Souza Martins no referido artigo do livro *Capitalismo e tradicionalismo*. Nesta análise, no entanto, o autor diz que as modas não falavam propriamente da realidade social do caipira, sendo antes uma expressão do pensamento conservador próprio das antigas classes dirigentes da agricultura cafeeira que estavam, na época, perdendo seu lugar. Nestas modas, portanto, o caipira não é o herói da narrativa, mas “sim expressão de consciência de grupos sociais diretamente envolvidos na recusa ideológica da cidade moderna” (MARTINS, J. S., 1975, p.137).

Porém, se essas primeiras composições não retratavam propriamente a realidade social do caipira, elas ao menos abriram caminho para sua aceitação na indústria do disco. A situação, entretanto, começaria a mudar com o surgimento daquela que seria a dupla mais famosa, querida e longeva da música caipira: Tônico e Tinoco. O primeiro disco deles foi gravado em 1944, mas o sucesso veio pouco antes, por intermédio de uma apresentação em rádio, na qual interpretaram a música *Adeus campina da serra*, aqui mencionada e que já tinha feito sucesso com Raul Torres e Florêncio. A seguir, o relato do momento em que Tônico e Tinoco foram anunciados como vencedores do concurso no rádio:

Quando terminamos de cantar, o auditório todo se levantou: aplaudiram com lágrimas, pedindo bis, pois cantávamos de modo diferente; com afinação, fino e bem alto. O cronômetro marcou 190 segundos. Todos os violeiros vieram nos abraçar, e nós, com um nó na garganta, não conseguíamos falar. (TONICO e TINOCO, 1984, p. 40)

Este *modo diferente* de cantar de que Tônico fala, na verdade corresponde à forma *nasalada* que iria se tornar marca registrada da música caipira em geral. E apesar de serem descendentes de espanhóis, os irmãos Tônico e Tinoco vieram de uma família que vivia de trabalhar no campo e eles mesmos moraram no meio rural até se mudar para a cidade de São Paulo, de modo concomitante ao empreendimento de entrar para o meio da música profissional.

Em termos de conteúdo narrativo, a primeira moda de viola que eles gravaram já no segundo disco, em 1945, *Porto esperança*, trazia uma característica que seria marcante na sua produção musical como um todo: narrativas de episódios sempre acontecidos essencialmente no meio rural, mas no tempo pretérito, temperado com certo tom saudosista e, não raro, descrevendo episódios de separação amorosa por conta da mudança de um dos enamorados para a cidade. Assim, de certa maneira, a situação social do caipira (de migrante para a cidade e de saudade em relação à vida pretérita no campo) começava a ser retratada nas composições da música caipira e da moda de viola em particular.

Figura 6 – Tonico e Tinoco com Vieira e Vieirinha ao centro



Foto extraída de site de Paulo Roberto Moura Castro, fã de Tonico e Tinoco disponível em <http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro4/fotostt.htm#fotos>

As primeiras gravações da música caipira da série *Cornélio Pires* abriram, portanto, o caminho para toda uma geração que sucedeu esses primeiros tempos da moda de viola na indústria do disco. Tonico e Tinoco, por exemplo, ajudaram no desenvolvimento de outras duplas, como Vieira e Vieirinha, que se notabilizaram pela gravação de *catiras*: uma das danças típicas do folclore paulista, também chamado de *fandango* (BERNARDELI, 1991, p.19). Outra dupla que eles também ajudaram a lançar foi Zé Carreiro e Carreirinho, sendo este último proveniente da região de Bofete. Ironicamente, o ano (1947) em que Carreirinho se apresentou num programa de rádio pela primeira vez foi também o ano em que Antonio Candido deu início à sua pesquisa de campo (originalmente sobre música caipira, como vimos) na região onde este violeiro havia nascido. Coincidentemente, no mesmo ano (1954) em que Antonio Candido defendeu seu doutoramento, cujo resultado hoje é o livro *Parceiros do Rio Bonito*, Carreirinho alcançou finalmente o sucesso ao receber, com seu parceiro Zé Carreiro, o título de *Os maiores violeiros do Brasil*, num concurso promovido pela Rádio Record (ZAMBONI, 1987, p.53). Não há nenhum registro, porém, apontando que Antonio Candido tenha se encontrado ou mesmo tomado conhecimento da existência deste violeiro que viria a se tornar um dos maiores compositores de modas de viola no

contexto da indústria de discos e que era originário justamente da região onde Candido realizou sua pesquisa.

O período de ascensão de Carreirinho coincide ainda com o que Renato Ortiz chamou de “momento de efervescência e de criatividade cultural no Brasil” (ORTIZ, 1988, p.102). Segundo o sociólogo, nesta época, parecia haver nos artistas um sentimento de que estavam criando *algo novo*. E em decorrência deste *sentimento de época* ou não, o fato é que Carreirinho trouxe uma significativa inovação para o gênero da moda de viola sem, no entanto, romper com a estética do gênero:

Como visto, alguns dos autores que pesquisam a música sertaneja geral (onde se insere a moda de viola) apontaram que várias mudanças ocorreram, aproximando a música da categoria sertanejo moderno em função de mudanças na sociedade, o que a princípio estaria de acordo com a perspectiva de Durkheim. Contudo, Ribeiro, citando Stanganelli, afirma que Carreirinho (Adauto Ezequiel) ao compor a moda de viola “Ferreirinha” estabeleceu um padrão seguido por modas de viola posteriores. (MENEZES, 2008, p.71)

Embora a afirmação acima seja indireta (Ribeiro citando Stanganelli) e imprecisa, porque não desenvolve o que seria este padrão criado pela moda *Ferreirinha*, a comparação dela com modas anteriores, como as da série Cornélio Pires e da dupla Tônico e Tinoco, revela que o *novo padrão* não diz respeito propriamente à estética musical, mas sim ao seu conteúdo narrativo, que pode ser sintetizado numa palavra: *épico*. O tom épico inaugurado pela moda *Ferreirinha* e presente em tantas outras modas de viola de Carreirinho, apresenta sempre narrativas onde o caipira aparece como herói lutando pela conquista da honra, da dignidade ou pelo reconhecimento da sua categoria social.

Renato Ortiz afirma que “falar de cultura brasileira é discutir os destinos políticos do país” (ORTIZ, 1988, p.13) e parece ser justamente esta a perspectiva trazida por este novo tipo de moda de viola surgida com Carreirinho. Nelas, vemos não somente um produto cultural, mas sim o debate sobre qual seria o destino do caipira diante do avanço e desenvolvimento do capitalismo no Brasil e, em particular, no estado de São Paulo.

Porém, a inovação trazida por Carreirinho só pôde ocorrer porque existia antes um mercado (ainda que embrionário) constituído pela música caipira na indústria do disco. Mercado onde a gravação do disco era uma espécie de reconhecimento de um

sucesso previamente conquistado através dos programas de rádio que, até a década de cinquenta, tinham características regionais (ORTIZ, 1988, p. 54). Entretanto, naquela época, o talento aliado às apresentações em programas de rádio e circos nem sempre era suficiente para alcançar o sucesso e conquistar a gravação do primeiro disco. Era necessário também o *apadrinhamento*, ou seja, o reconhecimento do valor artístico da nova dupla por uma que já estivesse estabelecida no meio. E foi por isso que, para conseguir gravar seu primeiro disco, Zé Carreiro e Carreirinho tiveram que contar com o reconhecimento e *apadrinhamento* de Tônico e Tinoco (TONICO e TINOCO, 1984, p. 80). Estes, por sua vez, contaram também com um apadrinhamento no início de sua carreira. E apesar deste reconhecimento ter ocorrido também num contexto de concurso de um programa de rádio, aquele que os apadrinhou não foi qualquer apresentador, senão o famoso Capitão Furtado (nome artístico de Ariovaldo Pires) que, diga-se de passagem, era sobrinho de Cornélio Pires. O depoimento abaixo é do próprio Capitão Furtado, que na época apresentava o famoso programa *Arraial da curva torta*:

Eu estava sem violeiros no programa - conta Ariovaldo Pires -, pois perdera Palmeira e Piraci. Resolvi, em 1943, instituir um concurso no programa e, após ouvir 32 candidatos, optei por um trio que se apresentara como sendo Trio da Roça. Era formado pelos irmãos João Salvador e José Pérez, com o reforço de um primo chamado Miguel. Como eu não precisava de um trio, mas somente de dupla, excluí o primo e batizei a dupla como Tônico e Tinoco. Mais adiante, em 1944, consegui a duras penas que gravassem uma face de 78 rpm na Continental, aproveitando o fato de que esse lado do disco - com Palmeira e Piraci - não havia sido liberado para registro. Para surpresa do diretor artístico da gravadora (que não queria de forma alguma misturar num mesmo 78 rpm uma dupla famosíssima com desconhecidos novatos), o que acabou arrastando a venda do disco foi a face com Tônico e Tinoco (Em vez de me agradecer, um cateretê meu, de Jaime Martins e de Aimoré). A partir daí Tônico e Tinoco explodiram como os maiores na sua categoria, e na sua especialidade jamais encontraram concorrentes à altura. (FERRETE, 1985, p. 60)

Interessante notar, neste relato, o poder que o padrinho poderia ter na configuração da nova dupla. Algo semelhante ocorreu quando da formação da dupla Tião Carreiro e Pardinho, que teve seu valor e potencial artístico reconhecido pelo também famoso Teddy Vieira:

A nova dupla começou se apresentando na Rádio Cultura e seis meses depois resolveu ganhar o mundo. São Paulo piscava suas luzes lá longe e ali estavam todas as chances ou todas as derrotas que um artista poderia experimentar. Apearam do ônibus e foram batalhar arroz-com-feijão, tentando brechas nos programas de rádio. A virada da sorte foi conhecer Diogo Mulero, o Palmeira, que os apresentou a Teddy Vieira, diretor do setor sertanejo da Columbia. Esses que foi um dos compositores mais bem-sucedidos do gênero resolveu apadrinhá-los, e assim, com as costas quentes, chegaram ao disco. Antônio virou Pardinho, e Tião, que ainda era apresentado como Zé Mineiro, ganhou seu nome artístico, escolhido por Vieira. [...] Em 1965, gravaram juntos “Urutu Cruzeiro” (Paolo Calandro e Carreirinho) e “Resposta de Bombardeio” (Celso Duarte e Moacyr dos Santos). Mas o diretor resolveu desmembrar a dupla. Pardinho foi terçar

vozes com Zé Carreiro e Tião gravou com Carreirinho (Adauto Ezequiel, de Bofete). Com ele, fez nove 78 rpms, dos quais a Continental selecionou 14 músicas para o LP *Meu Carro É Minha Viola*, lançado em 1962, com algumas modas de viola geniais. (NEPOMUCENO, 1999, p. 340)

Como se pode ver, além das apresentações em circos e rádios, o encontro de um padrinho poderoso foi decisivo para o início da carreira profissional da dupla Tião Carreiro e Pardinho.

Todavia, na citação que fizemos de Rosa Nepomuceno (1999, p. 340) há uma aparente imprecisão de datas. A autora diz que o primeiro disco da dupla Tião Carreiro e Pardinho foi gravado em 1965, enquanto que, na verdade, o primeiro *long play* foi gravado em 1961 e o primeiro disco de 78 rpm em 1957. Este último, inclusive, trazia a moda de viola *Boiadeiro punho de aço*, de autoria de Teddy Vieira e do próprio Tião Carreiro, como uma das faixas. Esta que, como teremos oportunidade de analisar, mantém o tom épico de muitas das composições de Carreirinho.

Logo após a gravação do primeiro disco, em 1957, Tião Carreiro e Pardinho se separaram e Tião Carreiro formou dupla com Carreirinho, de 1958 a 1961. Mas ainda em 1958, Tião Carreiro voltaria a tocar com o antigo parceiro e juntos formariam uma dupla longeva, com quase trinta anos de carreira, durando, apesar das interrupções, até aproximadamente 1988, quando gravaram seu último disco. Essa longevidade da dupla é outro critério da sua escolha para nossa análise. Em primeiro lugar, porque o período de sua carreira corresponde ao momento histórico que é também o foco de nossa pesquisa: o ápice do êxodo rural, com a conseqüente mudança na distribuição demográfica. E, em segundo lugar, porque sua carreira de sucessos foi marcada, talvez como nenhuma outra, pela interpretação de modas de viola: “Tião (Carreiro) dera à viola e à moda de viola “a mesma grande importância e status que Waldir Azevedo deu ao cavaquinho e ao choro”.” (NEPOMUCENO, 1999, p.345)

Coincidência ou não, este sucesso com as modas de viola parece ter se fundamentado, por um lado, em boas composições feitas por Carreirinho, por Teddy Vieira e pelo próprio Tião Carreiro, dentre outros; e, por outro lado, no timbre da voz de Tião Carreiro, que se distinguia da voz nasalada característica da maioria dos intérpretes da música caipira de então, trazendo, assim, outra inovação para o gênero.

Na longa carreira da dupla, houve lançamento de quatro discos dedicados especificamente ao gênero moda de viola, o que sugere a relevância que este estilo tinha para a *música caipira de raiz* em geral e para a dupla em particular. Estes discos, gravados em 1974, 1975, 1981 e 1984 receberam o título *Modas de viola classe A*, sugerindo que se tratava de uma coletânea do que existia de melhor no gênero e, implicitamente, que eles eram os melhores intérpretes.

Porém, a partir de meados da década de 1960, a dupla teria que lidar com um novo contexto de produção: a indústria cultural.

Pareceu-me que essas indagações poderiam ser encaminhadas se tomássemos como ponto de partida um estudo sobre a emergência da indústria cultural no Brasil. Isto porque a consolidação de um mercado cultural somente se dá entre nós a partir de meados dos anos 60, o que nos permite comparar duas situações, uma, relativa às décadas de 40 e de 50, outra, referente ao final de 60 e início dos 70. (ORTIZ, 1988, p. 7-8)

Martín-Barbero, que estudou a indústria cultural na América Latina, concorda com esta divisão de Ortiz. Para o autor, o período compreendido entre as décadas de 1930 a 1950 está relacionado à apropriação, por parte das classes populares, dos *meios de comunicação de massa* (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.243-246). Já a partir da década de 1960, os dispositivos econômicos se apoderaram desses meios de comunicação e instauram um discurso ideológico. Esta também foi a percepção de Waldenyr Caldas, em meados da década de 1970:

É de grande importância, ademais, perceber-se que, nos primórdios da música sertaneja, quando a indústria cultural ainda não a tinha açambarcado na sua totalidade, quando ela ainda era expressão cultural de uma coletividade homogênea, os compositores sertanejos eram mais ou menos livres para escolher e explorar os temas das suas canções. Nessa fase, a música sertaneja era ainda mais rural que urbana: seus componentes formais eram extraídos da música caipira; hoje não são mais, decorrendo daí uma das razões de serem consideradas duas modalidades musicais diferentes. (CALDAS, 1977, p. 3)

Este novo ciclo que começa em meados da década de 1960 foi, segundo análise de Ortiz, a época de maior produção e difusão de bens culturais até então ocorrida no Brasil (ORTIZ, 1988, p. 115). De 1967 a 1980, a venda de discos cresceu nada menos que 813%, enquanto o faturamento das empresas fonográficas cresceu 1375%. Só de 1970 a 1976, em números absolutos, o número de discos vendidos por ano cresceu de 25 para 66 milhões (ORTIZ, 1988, p. 127). E, segundo dados complementares de

Tinhorão, o público da música sertaneja consumia nada menos que 40% dos discos (TINHORÃO, 2006, p. 209), sem contar o consumo indireto através do rádio.

O principal promotor deste grande desenvolvimento da indústria cultural e do mercado de *bens culturais* foi o governo que se instaurou após o golpe militar de 1964, em decorrência da percepção de que era necessário atuar junto à cultura a fim de se preservar a *unidade nacional* (ORTIZ, 1988, p.116). Este mesmo argumento, presente em *A moderna tradição brasileira*, de Renato Ortiz, foi desenvolvido pelo autor numa obra anterior chamada *Cultura brasileira e identidade nacional*. Nela, Ortiz mostra que a política cultural do governo militar não foi marcada apenas pela censura que, segundo ele, ganhou destaque dos críticos devido ao significado político que ela condensava (ORTIZ, 1985, p.89). A principal característica da política cultural de governo militar foi, segundo Ortiz, este desenvolvimento do mercado de bens culturais dentro de um projeto de continuidade ideológica já que, para elaboração deste, o Estado mobilizou intelectuais ligados ao pensamento conservador (ORTIZ, 1985, p.91).

No programa elaborado por esses intelectuais, através do *Conselho Federal de Cultura*, o enfoque estava, por um lado, na popularidade da cultura nacional e, por outro, na valorização da tradição (ORTIZ, 1985, p.92-93). Esta política, que com o tempo não se sustentou, ajuda, no entanto, a compreender a aparente valorização da cultura tradicional, tal como a moda de viola, pela indústria cultural:

Cultura brasileira significa, neste sentido, “segurança e defesa” dos bens que integram o patrimônio histórico. Clarival Valladares, falando das Casas de Cultura contra a cultura “enlatada”, estrangeira e nacional, associa a guarda dos bens culturais à noção de segurança nacional. “A segurança nacional que entendemos depende de dois fatores essenciais: o reconhecimento e a valorização do acervo e da expressão cultural do povo e, de modo paralelo, da divulgação e do consumo dos valores culturais universais a fim de possibilitar efetiva participação na civilização atual. (ORTIZ, 1985, p.100-101)

Este foi, portanto, o contexto de valorização da tradição como um componente importante para a indústria da cultura, naquele momento, devido à ênfase nacionalista do regime militar no qual as modas de viola da dupla Tião Carreiro e Pardinho, aqui em análise, foram gravadas e distribuídas.

Portanto, se havia uma mensagem a comunicar para o público da música caipira através desse gênero musical que já gozava (e ainda goza) de legitimidade estética, este seria o instrumento ideal. Compreender qual seria esta mensagem é, portanto, a tarefa a

que nos propomos. E assim como a música caipira da qual nos ocupamos não é aquela composta e produzida no meio rural, no contexto da cultura caipira tradicional, o caipira de que suas narrativas se ocupam não é também aquele típico camponês que vivia na região rural, cuidando de uma roça de subsistência. Conseqüentemente, se não podemos falar de uma música caipira pura, isenta de todas as influências externas, também não podemos falar de um caipira que teve, ao longo de toda sua vida, um mesmo meio social e cultural a lhe servir de referência. Pelo contrário, o período histórico em questão foi um período de grandes mudanças estruturais, em que o antigo mundo rural foi substituído por outro, no qual o camponês já não tinha mais lugar, como veremos no capítulo seguinte. Antes, porém, devemos explicitar os detalhes do nosso recorte de pesquisa.

*

2.4. Bons resultados

Nosso objeto de pesquisa corresponde às modas de viola que foram gravadas por Tião Carreiro e Pardinho. Encontrá-las não foi um trabalho muito difícil porque a dupla gravou seus discos pelas gravadoras Chantecler e Continental cujo acervo, na década de 1990, foi comprado pela Warner Music que, por sua vez, no ano 2000 relançou no formato *Compact Disc (CD)* toda a discografia da dupla originalmente gravada no formato *long play*.

Nesta discografia, lançada em CD pela Warner, encontra-se não só os discos da dupla Tião Carreiro e Pardinho como também alguns que o violeiro Tião Carreiro gravou em parceria com Paraíso, Praiano e Carreirinho além de dois discos solos essencialmente instrumentais que foram objetos de estudo da dissertação de mestrado de João Paulo Amaral (PINTO, 2008). Porém, com exceção do disco que Tião Carreiro gravou com Carreirinho, nenhum dos outros aqui mencionados possui uma moda de viola como parte integrante e mesmo as poucas modas deste disco, gravado com Carreirinho, voltariam a aparecer nos discos que Tião Carreiro gravou com Pardinho.

Antes do advento do formato *long play*, no qual era possível gravar um número considerável de músicas, Tião Carreiro e Pardinho gravaram alguns discos no antigo formato de 78 RPM (chamados de *bolachão*) que permitia o registro de apenas uma

música de cada lado. Esses discos sobreviveram até o início da década de 1960 sendo depois substituídos pelo novo formato em vinil. Segundo um levantamento fornecido pela filha do falecido Tião Carreiro, a dupla em questão teria gravado 17 discos nesse antigo formato sendo o primeiro em 1956 e o último em 1964. E nesses 17 discos que totalizam 34 músicas, só há três modas de viola: *Boiadeiro punho de aço*, gravado no primeiro disco em 1956; *A Resposta do bombardeio*, gravado em 1957 e; *O mineiro e o italiano* que aparece em dois discos de 78 rpm gravados em 1964. Dessas três modas, somente a segunda não seria regravada em *long play* permanecendo, de certa maneira, inédita até o momento embora surpreendentemente ela possa ser ouvida na internet⁵.

Assim, pode-se dizer que a dupla Tião Carreiro e Pardinho chegou à era do *long play* com apenas três modas de viola previamente gravadas. Na verdade, com apenas duas já que a moda *O mineiro e o italiano* foi lançada no formato *long play* e 78 rpm no mesmo ano, 1964, o que sugere uma coexistência desses dois formatos durante alguns anos.

No entanto, é preciso destacar que no início da carreira da dupla em questão, o diretor artístico da gravadora fez uma espécie de experimento mesclando os integrantes da dupla Tião Carreiro e Pardinho com Zé Carreiro e Carreirinho.

Mas o diretor resolveu desmembrar a dupla [Tião Carreiro e Pardinho]. Pardinho foi terçar vozes com Zé Carreiro e Tião gravou com Carreirinho (Adauto Ezequiel, de Bofete). Com ele, fez nove 78 rpms, dos quais a Continental selecionou 14 músicas para o LP *Meu Carro É Minha Viola*, lançado em 1992, com algumas modas de viola geniais. [...] A dupla inventada por Teddy dera, portanto, bons resultados. Mas só quando Zé Carreiro e Carreirinho voltam a se apresentar juntos, Tião Carreiro e Pardinho se afinaram, de vez, tornando-se quase tão populares quanto Tônico e Tinoco. (NEPOMUCENO, 1999, p.340-341)

Como consequência deste “experimento”, que levou à dissolução ainda que temporária da dupla Tião Carreiro e Pardinho logo após ela ter sido lançada, temos que entre 1958 e 1962, Tião Carreiro e Carreirinho lançaram aproximadamente nove discos de 78 rpm que, no conjunto, contém quatro modas de viola: *Terra roxa*, *Catimbau*, *Rei do gado*, *Madalena e Minha história de amor*. Dessas, as últimas duas permaneceriam como inéditas na discografia, no formato *long play*, de Tião Carreiro e Pardinho. Já as

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=8NvOauGpSjM>

três anteriores se tornariam grandes sucessos da dupla assim como as outras duas modas anteriormente mencionadas: *Boiadeiro punho de aço* e *O mineiro e o italiano*. Portanto, pode-se dizer que a chegada da dupla em questão na era do *long play* foi precedida pela gravação de cinco modas que seriam regravadas no novo formato ao longo dos anos:

- **Boiadeiro punho de aço:** foi regravada em meados da década de 1970 no segundo volume da série *Modas de viola classe A*;
- **O mineiro e o italiano:** foi regravada em quatro discos no estilo *long play* aparecendo inicialmente em *Linha de Frente* de 1964, *Show* de 1970 e *Modas de viola classe A – volume 3* de 1981;
- **Terra roxa:** foi regravada num disco que recebeu o nome da própria moda em questão, *Terra roxa*, em 1978, aparecendo depois no terceiro volume da série *Modas de viola classe A* em 1981;
- **Catimbau:** foi regravada no terceiro volume da série *Modas de viola classe A*, em 1981;
- **Rei do gado:** foi regravada no primeiro *long play* da dupla que recebeu como título o nome desta moda, *Rei do gado*, em 1961, aparecendo depois no *Disco de ouro* de 1979 e no terceiro volume da série *Modas de viola classe A* de 1981.

Como se pode ver, a julgar pelo número de regravações, algumas das modas de viola gravadas nos primeiros anos de carreira de Tião Carreiro e Pardinho (ou de Tião Carreiro em parceria com Carreirinho) seriam um sucesso que se perpetuaria ao longo de décadas como *O mineiro e o italiano* e *Rei do gado* que foram regravadas nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Entretanto, chama a atenção o fato de que a moda *Terra Roxa* não ter sido regravada na década de 1960 surgindo somente na década seguinte, porém, dando título a um disco. Tal fato talvez se explique pelo fato dela constar num disco de Tião Carreiro e Carreirinho gravado, em 1962, com o título *Meu carro é minha viola*.

Este disco, o único *long play* desta parceria temporária que Tião Carreiro fez no início da carreira, já foi referenciado como uma coletânea das músicas que eles haviam

gravado inicialmente em 78 rpm. No entanto, ao se consultar a base de dados de discos de 78 rotações da Fundação Joaquim Nabuco⁶, esta hipótese apresentada por Rosa Nepomuceno (1999, p.340-341) parece não se sustentar ou apontar para eventuais falhas na catalogação da Fundação Joaquim Nabuco. De qualquer forma, para o nosso contexto, o que importa é que este disco, lançado apenas um ano depois do primeiro *long play* de Tião Carreiro e Pardinho, traz uma nova moda de viola que não havia sido gravada antes pela dupla ou mesmo por Tião Carreiro: *Boi Cigano*. Além desta moda, na década de 1960, Tião Carreiro e Pardinho gravaram as seguintes modas de viola:

- **Rio Preto de Luto:** gravada no disco *Repertório de ouro de 1964*;
- **Boi Sete Ouro:** gravado no mesmo disco que a moda anterior;
- **Padecimento:** gravado no disco *Os Reis do pagode* de 1965;
- **Boi Soberano:** gravado no disco que recebeu o nome desta moda, de 1966;
- **A morte do carreiro:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Violeiro Solteiro:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Preto Fugido:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Irmão do Ferreirinha:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Patriota:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Três Cuiabanas:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Triste Desengano:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Última viagem:** gravada no disco *Pagode na praça* de 1967;
- **Oswaldo Cintra:** gravada no disco *Rancho dos ipês* de 1967;
- **Retrato do Boi Soberano:** gravada no disco *Encantos da natureza* de 1968;
- **Companheiro do Ferreirinha:** gravada no disco *Em tempo de avanço* de 1968.

Além dessas, haveria ainda *A viola e o violeiro* que já havia aparecido no *long play* de Tião Carreiro e Carreirinho mencionado anteriormente (*Meu carro é minha viola*) e que foi regravada por Tião Carreiro e Pardinho no disco *Em Tempo de Avanço*. Mas, embora esta música apareça explicitamente referenciada nesses discos como moda de viola, na verdade, ela pertence a outro estilo musical cuja invenção é atribuída a Tião

⁶ <http://bases.fundaj.gov.br/disco.html>

Carreiro (NEPUMOCENO, 1999, p.342) e que se chama *pagode*⁷. De ritmo alegre e animado, o *pagode* em questão, *A viola e o violeiro*, é bem conhecido entre os violeiros por ser uma espécie de defesa da sua categoria profissional (uma apologia apoteótica talvez) tendo uma letra que começa com os seguintes versos: “Tem gente que não gosta da classe de violeiro, nos braços desta viola defendo meus companheiro”.

Independente desta classificação aparentemente equivocada dos produtores do disco, temos que, nesta primeira década de 1960, Tião Carreiro e Pardinho lançaram doze discos *long play* (mais de um por ano) nos quais foram gravados nada menos que dezoito modas de viola: uma média de mais de uma moda por disco. E, detalhe interessante: todas as modas eram inéditas e nunca foram regravadas em outros discos da dupla nesta mesma década.

Um aspecto interessante dessas modas gravadas nesta primeira década do *long play* é que elas foram gravadas de forma razoavelmente esparsa: em sete diferentes discos. Entretanto, um desses discos foi quase que exclusivamente dedicado a este gênero: *Boi Soberano* de 1966. Isto é interessante para nossa análise porque nas décadas seguintes (1970 e 1980) esta seria uma tendência na discografia da dupla a partir de uma série que recebeu o nome de *Modas de viola classe A*. Apesar da sugestão, dada pelo título do disco de que este era coletânea de modas de viola já gravadas pela dupla em questão, não era disso que se tratava.

A série de discos *Modas de viola classe A* surge, na discografia Tião Carreiro e Pardinho, na década de 1970 com duas diferentes edições: o primeiro volume em 1974 e o segundo no ano seguinte. No primeiro desses discos, todas as modas de viola eram inéditas na discografia em *long play* da dupla com exceção de *Oswaldo Cintra* que havia sido gravado no disco *Rancho dos ipês* de 1967. O mesmo se repete no segundo disco da série onde apenas duas modas de viola que o integram já haviam sido gravadas antes na discografia em *long play*: *Um pouco de minha vida*, gravada no disco *Abrindo caminho* de 1971; e *Última viagem*, gravada no disco *Pagode na praça* de 1967.

⁷ Para compreender as características deste estilo musical da música caipira que não deve ser confundido com o pagode próximo ao samba, existente nos dias de hoje, consultar o artigo *As características do pagode caipira de Tião Carreiro* (PINTO; ZAN, 2010).

Assim, na década de 1970, as modas de viola inéditas da dupla ficaram, em sua grande maioria, por conta desses dois discos da série *Modas de viola classe A* com um total de 21 novas modas. Além dessas, nos outros dezenove discos gravados pela dupla nesta década, encontramos apenas mais duas novas modas.

Esta particularidade sugere claramente uma tendência para a época: a de centralizar em discos específicos músicas com o mesmo gênero musical ou propósito. Na discografia da dupla, esta tendência aconteceu não somente com modas de viola, mas também com o gênero *pagode* (que teve dois volumes gravados nesta década) e também com algo novo na música caipira: discos de viola instrumental. Além disso, o disco *Show* também trouxe exclusivamente as músicas que a dupla apresentou numa apresentação ao vivo.

Em resumo, estas foram as modas inéditas na discografia em *long play* da dupla gravadas nesta década de 1970:

- **Um pouco de minha vida:** gravada no disco *Abrindo caminho* de 1971 e regravada no primeiro volume da série *Modas de viola classe A* de 1974;
- **Travessia do Araguaia:** gravada no primeiro volume da série *Modas de viola classe A* de 1974 e regravada no *Disco de ouro* de 1979;
- **Exemplo de humildade:** gravada no disco *Duelo de amor* de 1975;
- **A volta que o mundo dá:** gravada no primeiro disco da série *Modas de viola classe A* de 1974;
- **Fandango mineiro:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Bandeirante Fernão:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Sabrina:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Caboclo de sorte:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Derrota do boi Palácio:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Gato de três cores:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Boiada cuiabana:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Velho peão:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Ferreirinha:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Morena do sul de Minas:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Travessia do Araguaia:** gravada no segundo disco da série *Modas de viola classe A* de 1975;
- **Cabelos cor de prata:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;

- **Clarineta:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **As três cuiabanas:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Derrota:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Boiadeiro punho de aço:** gravada no mesmo disco que a moda anterior existindo, porém, anteriormente na discografia de 78 rpm da dupla;
- **Consagração:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Ingrata:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **LobisOMEM:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Minha vida:** gravada no mesmo disco que a moda anterior.

Já na década de 1980, todas as modas de viola gravadas por Tião Carreiro e Pardinho estarão presentes nos dois discos da série *Modas de viola classe A* que foram lançados respectivamente em 1981 e 1984. Porém, diferentemente dos discos desta série gravados na década anterior, o terceiro volume de 1981 não trouxe nenhuma moda inédita na discografia: todas já haviam sido gravadas anteriormente pela dupla no formato *long play*, com exceção da moda *Catimbau* que até então só existia na discografia de 78 rpm e da moda *Boi Cigano* que só existia como parte integrante do disco de Tião Carreiro com Carreirinho gravado em 1962.

Este cenário, somado à inexistência de outras modas de viola nos outros discos gravados nesta década, parecia apontar para o fim deste gênero musical na carreira da dupla. Porém, antes do fim derradeiro do gênero e da própria dupla, a moda de viola daria um último gesto triunfal na discografia desta dupla através daquele que viria a ser o quarto e último volume da série *Modas de viola classe A*.

Todas as modas de viola que integraram o quarto e último volume da série *Modas de viola classe A* de Tião Carreiro e Pardinho, gravado em 1984, eram inéditas na discografia da dupla – tanto em *long play* quanto em 78 rpm. Há uma moda que tem o mesmo nome de outra que havia sido gravada no terceiro volume da série *Modas de viola classe A*, mas, que se trata de uma composição diferente: *Boi Cigano*. Sua narrativa, inclusive, parece ser uma continuação da moda de mesmo nome gravada anteriormente.

Outra particularidade das composições deste último disco da série refere-se ao tom épico das narrativas de suas modas que, inclusive, parecia refletir a epopeia da moda de viola que chegava ao fim. Neste contexto, as narrativas de modas como *Pousada de boiadeiro*, *Viola vermelha*, *Herói sem medalha*, *Saudosa vida de peão*, etc., trazem personagens lutando pela preservação da sua dignidade através de gestos heroicos e derradeiros num universo que simbolicamente estava se desfazendo.

Em resumo, temos que a década de 1980 trouxe as seguintes modas de viola inéditas na discografia da dupla em *long play*:

- **Boi Cigano:** gravada anteriormente no disco de Tião Carreiro com Carreirinho, *Meu carro é minha viola*, esta moda integrou o terceiro disco da série *Modas de viola classe A* de 1981;
- **Pousada de boiadeiro:** integrante do disco que corresponde quarto volume da série *Modas de viola classe A*;
- **Viola vermelha:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Herói sem medalha:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Milagre da vela:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Boi Cigano:** gravada no mesmo disco que a moda anterior não correspondendo, portanto, à moda de mesmo nome gravada anteriormente no terceiro volume da série *Modas de viola classe A* de Tião Carreiro e Pardinho e no *Meu carro é minha viola* de Tião Carreiro e Carreirinho;
- **Violeiro do passado:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Arreio de prata:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Fazenda Caiçara:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Dever do policial:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Saudosa vida de peão:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Mineiro do pé quente:** gravada no mesmo disco que a moda anterior;
- **Boi Veludo:** gravada no mesmo disco que a moda anterior.

Essas são, em suma, as modas de viola da discografia de Tião Carreiro e Pardinho que correspondem ao objeto da nossa pesquisa. A partir deste universo formado por 35 discos *long play* e por 57 modas de viola de viola, fizemos um novo recorte

selecionando aquelas modas que analisaremos em profundidade na segunda parte deste trabalho quando então também teremos oportunidade de esclarecer os motivos deste segundo recorte.

Deve-se, por fim, fazer a ressalva que não trabalhamos com as coletâneas que foram lançadas ainda no tempo da gravadora Chantecler como *Os grandes sucessos de Tião Carreiro e Pardinho*; ou mesmo depois que esta já havia sido adquirida pela Warner Music como *Som da terra*. Além dessas coletâneas oficiais existiram as coletâneas piratas que eram vendidas no mercado paralelo das *fitas cassete* contribuindo consideravelmente para a ampliação do consumo dessas modas. De qualquer maneira, esta não é uma tese sobre o consumo das modas de viola, mas, sobre a sua mensagem.

*

Capítulo 3: A história dos vencidos

Até os anjos tem seu contexto: é o que se poderia depreender da alegoria que Benjamin chamou de *anjo da história*, a que já nos referimos no início do primeiro e do segundo capítulo deste trabalho. Este contexto corresponde às *teses sobre o conceito da história* que Benjamin elaborou como princípios norteadores para uma nova historiografia. O *anjo* é uma dessas teses; outra, complementar a esta, corresponde à *história dos vencidos* que, em linhas gerais, se baseia no pressuposto de que o historiador deveria se identificar com os vencidos já que tradicionalmente a história tem sido (ou tinha sido) escrita pelos vencedores (BENJAMIN, 1994, p. 225).

Neste capítulo, daremos o primeiro passo na análise das *ruínas do passado* olhando, primeiramente, no que há ao redor delas. Assim, antes de irmos às modas de viola em si, recuaremos um passo para ver melhor o cenário social no qual elas se inserem e que explica porque os caipiras, que viveram o êxodo rural e que são retratados simbolicamente nas letras dessas modas, podem ser chamados de *vencidos*.

*

3.1. Singelas e belas na sua simplicidade

As primeiras pesquisas sociológicas realizadas sobre o camponês no Brasil correspondem também às primeiras pesquisas acadêmicas elaboradas pela sociologia paulista, que ficaram conhecidas como “estudos de comunidade”. O clássico *Parceiros do Rio Bonito*, inclusive, é herdeiro direto desta tradição de pesquisa, embora tenha sido também um divisor de águas entre o que existia antes e o que veio depois.

Carlos Henrique Brandão, no artigo *O trabalho como festa*, faz a seguinte observação crítica a respeito desses estudos:

Podemos lembrar que nos antigos – e nunca esquecidos – estudos de comunidades aqui no Brasil, como *Cruz das Almas, uma vila brasileira – tradição e transição*, assim como na maior parte das etnografias mais recentes sobre grupos indígenas ou comunidades camponesas, os capítulos que tratam dos momentos de não-trabalho ou da organização social da comunidade estudada são, em geral, os últimos. Eles aparecem como uma espécie de sótão festivo de uma casa metafórica em que o alicerce é o trabalho, o primeiro andar, a vida social, entre a família e o poder e, o sótão, o lugar dos mitos e ritos, imaginários e celebrações. (BRANDÃO, 2009, p. 39-40)

De fato, a observação de Brandão também aparece em outro “estudo de comunidade”, de Emilio Willems (1947), *Cunha: Tradição e transição em uma cultura rural do Brasil*, em que o último capítulo descreve uma Festa do Divino, com apresentação de Folia de Reis em tantos detalhes que nos traz à memória descrições análogas feitas pelo próprio Brandão sobre esse tipo de festa popular, onde a música está presente como, por exemplo, no livro *Os sacerdotes da viola* (BRANDÃO, 1981).

Entretanto, a observação crítica de Brandão aos “estudos de comunidade” tem um objetivo específico: o de mostrar que, nas comunidades rurais, a música não é algo dissociado do trabalho e da vida social como um todo. Ao contrário disso, Brandão afirma que no passado e ainda no presente dessas comunidades (o artigo é de 2009), há inúmeras situações em que o trabalho produtivo e o simbólico fundem seus tempos e lógicas (BRANDÃO, 2009). E para ilustrar este argumento, o autor apresenta, dentre outros exemplos, o *brão*, que era cantado em alguns *mutirões* na região do Alto Paraíba, no estado de São Paulo.

No entanto, a descrição que Brandão faz do *brão*, neste artigo, é relativamente sucinta quando comparada ao desenvolvimento que o tema recebe num pequeno livro escrito pelo mesmo autor: *Os caipiras de São Paulo*. É neste livro, portanto, que fomos buscar a definição que o autor faz do *brão*:

O *brão* é um canto sem instrumentos que se entoa durante o trabalho do mutirão. Sempre cantado em dupla, exige que seus artistas trabalhem juntos para que, a todo momento, se reúnam e, descansando do trabalho com a enxada, realizem um trabalho com a voz. Duplas diferentes espalham-se pelo lugar da “bateção” e entre si cantam, saudando-se e se jogando *linhas*. A linha contém um enigma. Algo que se supõe os outros cantadores, com alguma dificuldade, poderão decifrar cantando também. *Jogar a linha* é propor cantando uma primeira quadra com o enigma e seguir, depois, cantando outras, onde os seus termos são reapresentados, sobretudo quando a *linha* é difícil, para ajudar aos que a têm que *desmanchar*. *Desmanchar a linha* significa descobrir o seu enigma e cantar a sua resposta. (BRANDÃO, 1983, p. 83)

Tanto no artigo de 2009 quanto no livro de 1983, Brandão destaca como as tentativas de solução deste *enigma* se estendiam do dia até a noite, mesmo depois que os homens terminavam o trabalho na enxada e iam para a casa se juntar às mulheres que

ficavam preparando a comida também numa espécie de mutirão. E, assim, neste novo contexto, a cantoria continuava até à resolução do enigma. Todavia, trata-se de um costume que foi se perdendo ao longo do tempo por conta das mudanças que ocorreram no campo, dentre as quais se destaca a própria dissolução dessas comunidades rurais. Por isso, talvez, Brandão se refere a esta experiência, que observou e viveu no seu trabalho de pesquisa, com certo saudosismo, no artigo de 2009:

Nunca esquecerei momentos de mutirões no Alto Paraíba, quando ao longo de todo um dia de trabalho em grande extensão de pasto, linhas de homens curvados sobre a terra, armados de “empenados”, cantavam e ouviam os sons e os ecos de longos e dolentes cantórios de brão, cantados em duplas, a uma pura voz camponesa que levava longe, morro acima, pasto adiante, algumas letras sempre singelas e belas na sua simplicidade rústica. A mesma que vi sempre acompanhando as roupas, os gestos e as falas da “gente do mutirão”. (BRANDÃO, 2009, p. 50)

Mas, o *brão* não é o único tipo de música presente no universo rural paulista e nem tampouco o único que era composto, de modo comunitário, com a participação dos que estavam presentes. De todos os estilos, o *cururu* talvez seja o mais famoso e o que mais possui trabalhos acadêmicos, com a ressalva de que os versos são tradicionalmente cantados pelos *cururuzeiros* e não por todos os presentes.

A *cana-verde* a que Antonio Candido se refere em *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 2000, p.30), como um dos exemplos da literatura popular de origem oral, talvez fosse o maior desses casos de composição coletiva e improvisada, já que incluía também a participação das mulheres. Infelizmente, salvo engano, não existe nenhuma pesquisa sociológica de extensão sobre este tipo de música, que possivelmente também se perdeu no tempo como outros elementos da cultura caipira tradicional, o que, conseqüentemente, impossibilita a realização de um trabalho futuro sobre o tema, exceto pela forma que ela ganhou nas gravações em discos, sem, portanto, o uso do improvisado. Alguns exemplos da sua forma original, no entanto, podem ser encontrados em referências esparsas como no artigo *Romanceiro paulista* publicado em 1959 na *Revista do arquivo municipal* da prefeitura de São Paulo (BANDECCHI, 1959).

Assim, o registro que Carlos Rodrigues Brandão faz deste tipo de cântico do trabalho e a sua relação com práticas semelhantes de outras comunidades tradicionais pelo mundo é realmente uma preciosidade com a qual o autor brinda o pesquisador da cultura

caipira. Preciosidade porque, de um lado, não há muitos trabalhos sobre a cultura caipira que tenham revelado algo semelhante e, por outro lado, porque ressalta a centralidade que a música tinha na vida social das comunidades rurais.

Porém, quando Brandão, no texto indicado há pouco, cita *Os Parceiros do Rio Bonito* de Antonio Candido em meio à descrição do *brão*, ele o faz meramente para explicar a distribuição e organização do trabalho do *mutirão* no qual o cântico se insere. Não há, portanto, nada que o texto de Candido acrescente para a compreensão deste estilo musical em si. Por meio da citação dos *Parceiros* sabemos, por exemplo, quais as funções que cada trabalhador ocupa no *mutirão*, a maneira como é feito o corte da roça, a distribuição das tarefas segundo a resistência dos trabalhadores e até mesmo a distância em que cada um fica do outro. Mas, tanto na citação que Brandão fez dos *Parceiros* (BRANDÃO, 1983, p. 86) quanto no texto original (CANDIDO, 1977, p. 70-71), não há nenhuma referência ao conteúdo ou à estética da música em pauta.

Surge, assim, a questão: por que uma pesquisa extensa sobre a sociedade caipira, como os *Parceiros do Rio Bonito*, que se originou do interesse pela música caipira, no seu texto final não possui nenhuma referência ou descrição significativa a respeito dela? Eis a pergunta que parece não ter sido feita, ao menos não na vasta bibliografia que consultamos para realizar este trabalho, composta por mais de cinquenta pesquisas acadêmicas (vide apêndice 1). Há algumas hipóteses a respeito deste silêncio sobre a música caipira na obra de um autor que a entendia como literatura, e que tanto valorizou a relevância deste aspecto cultural em seus estudos posteriores como em *Literatura e sociedade* (CANDIDO, 2000) e no *Direito à literatura* (CANDIDO, 1995).

Uma delas diz respeito a possíveis exigências acadêmicas da época, que, em busca da definição de uma identidade ou legitimidade da nova disciplina que estava se consolidando, a sociologia, eliminasse este tipo de descrição, já que ele não estava relacionado com a materialidade em análise. Outra hipótese é a de que o autor decidiu não começar a tratar de um tema que não poderia aprofundar naquele momento, adiando, assim, a realização de uma pesquisa especificamente sobre este assunto. Hipótese que encontra base numa nota de rodapé de um artigo que Candido publicou sobre o cururu e que pode ser encontrado na revista *Remate de males*, do Departamento de Teoria Literária da Unicamp (CANDIDO, 1999, p.37).

Nessa nota, Candido dá a entender que o artigo sobre o cururu, cuja redação remete ao período da pesquisa de campo do seu doutorado, ainda não era o trabalho que ele pretendia realizar, o qual estaria ainda em andamento e já tinha o título de *Poesia popular e mudança social*. Infelizmente, este trabalho parece nunca ter-se realizado. Uma terceira hipótese é a de que os dois períodos do trabalho de campo, nos quais o autor realizou sua pesquisa, não teriam coincidido com nenhuma festa ou evento social que tivesse a utilização da música.

Já a quarta e última hipótese e a que nos parece mais pertinente, inclusive por não excluir nenhuma das anteriores, é a de que Antonio Candido não dedicou nenhum capítulo, tópico ou mesmo uma descrição detalhada da música que era praticada no meio rural que pesquisou, devido à situação de crise generalizada pela qual passava o meio rural na época. A sugestão vem de uma observação genérica de José de Souza Martins, na qual o sociólogo diz que a música, no contexto rural, atuava tanto como mediador das relações sociais quanto indicador do nível de agregação e sociabilidade dessas comunidades (MARTINS, J. S., 1975, p.112). Assim, segundo esta premissa, a ausência da música seria tanto um motivo de desagregação social como também expressão desta desagregação. E é exatamente isso que os *Parceiros* parece confirmar na passagem a seguir, quando o autor fala sobre o desaparecimento das festas devido à aceleração do ritmo do trabalho:

Voltando à esfera não-material, podemos lembrar a já assinalada diminuição e decadência das festas – não apenas as religiosas, como as mais acentuadamente recreativas. Pela informação de todos, havia antes muita dança de São Gonçalo, fandango e samba; a primeira é hoje pouco frequente, embora se realize em cumprimento de promessas propiciatórias de boa colheita; as segundas quase desapareceram, cedendo lugar ao *baile*, isto é, às danças de par enlaçado. Vez por outra, ainda se houve falar numa quadrilha. Antigamente, a dimensão lúdica era uma das vigas da cultura caipira, favorecida pelo lazer e a vida social fechada. Hoje, ela vem sendo obliterada pelo ritmo de trabalho, a abertura de uma economia dependente e a diminuição dos incentivos de outrora. (CANDIDO, 1977, p. 184)

Portanto, a julgar por esse cenário, o bairro rural estudado na região de Bofete estava num momento de desagregação tanto cultural quanto estrutural. Fato que, a propósito, é confirmado pela seguinte descrição que Antonio Candido fornece sobre um dos poucos momentos do mês em que os camponeses iam até a cidade:

É preciso todavia acrescentar o consumo amplo e generalizado de aguardente. Não se trata da aguardente destilada em boas condições, nos pequenos alambiques de sítios; mas o produto industrializado, ou semi-industrializado, que hoje se vende ao caipira, impuro e malsão. Toda casa tem a sua garrafa, para pequenos goles dos adultos, para fricções nas crianças, para cordiais de uns e outros, em caso de resfriado, friagem, doença. Além desse consumo doméstico – pelo

qual se equipara de certo modo ao café e aos tônicos -, há o consumo público nas festas e nas vendas. Todos passam mais ou menos do limite aos sábados, quando vão a elas, ou à vila, fazer compras. Os ébrios contumazes abundam, e as mulheres nem sempre dão exemplo de sobriedade. Há mesmo uma convicção local, manifestada com velado orgulho, de que nesse município se bebe mais do que em outro qualquer da redondeza. O visitante pode notar, aliás, a entrada constante de caminhões cheios de engradados de aguardente, sobretudo de Tietê e Piracicaba. (CANDIDO, 1977, p. 136-137)

O problema do alcoolismo obviamente não surgiu nesta época. No entanto, a presença desta cena grotesca num momento de crise dos referenciais que até então davam solidez para a vida numa comunidade rural reflete curiosamente a cena que Dostoiévski havia visto na sua primeira viagem a Londres:

Mas, em Londres, pode convencer-se a massa em tal proporção e com um cenário como nunca verão ao natural, neste mundo. [...] As pessoas apinham-se nas tabernas abertas e nas ruas. Aí comem e bebem. As tabernas estão enfeitadas como palácios. Toda a gente se embriaga, mas não tem alegria, está lúgubre, sentem-se pesados, e todos, terrivelmente silenciosos. Esse silêncio suspeito e entristecedor é interrompido somente de quando em quando por insultos e murros sangrentos. Todos se apressam a embebedar-se até perderem os sentidos... As mulheres não largam os maridos e bebem na sua companhia; as crianças correm e traquinam por ali. (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 633)

Na época que este texto de Dostoiévski foi escrito, no final do século XIX, a Rússia estava adentrando a modernidade, com o desejo de alcançar a etapa de *desenvolvimento* que a Inglaterra e outros países da Europa já tinham. Assim, quando Dostoiévski viu e registrou esta cena em Londres, ele estava expressando seus temores quanto ao futuro que aguardava o povo russo na *aventura da modernidade* na qual seu país ingressava.

De modo análogo à Rússia de Dostoiévski, o Brasil também desejava ascender à modernidade, para alcançar o nível de *desenvolvimento* que já era usufruído por países como a Inglaterra, por exemplo. Este desejo de progresso e de tirar o Brasil do subdesenvolvimento era, de certa forma, a causa primeira que motivava intelectuais e políticos a pensar em soluções como a industrialização e a urbanização com o consequente êxodo rural. Assim, quando Antonio Candido, leitor de Dostoiévski, fez essa descrição, que ecoa as *Notas de inverno sobre impressões de verão* do escritor russo, ele talvez desejasse expressar um temor semelhante em relação ao futuro que estava sendo construído naquele momento para o povo brasileiro em geral e para o caipira paulista em particular.

Até agora, vimos um pouco deste cenário a partir do que ocorria na esfera cultural. A seguir, veremos um pouco desta realidade em transição sob outras perspectivas, procurando estabelecer as ligações entre as origens e as consequências do movimento que trouxe não só a transformação do cenário demográfico e econômico da região, como também uma considerável perda para a cultura caipira.

*

3.2. *Parte integrante de um conjunto maior*

A cena dos *Parceiros do Rio Bonito* a que nos referimos no tópico anterior é bastante expressiva. No entanto, ela corresponde apenas ao primeiro elemento dentre vários outros que compõem o cenário de crise da comunidade caipira, cujos efeitos Candido parece ter sintetizado no que chamou de *saudosismo transfigurador* e que corresponde à projeção idealizada em relação a um passado onde as coisas eram melhores:

Em primeiro lugar, observamos o que se poderia qualificar de saudosismo transfigurador – uma verdadeira utopia retrospectiva, se coubesse a expressão contraditória. [...] Consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. As primeiras, que interessam diretamente a este trabalho, referem-se principalmente a três tópicos: abundância, solidariedade, **sabedoria**. (CANDIDO, 1977, p. 193-194, grifo nosso)

A perspectiva que o *saudosismo transfigurador* tem da realidade não quer dizer, obviamente, que as condições de vida do passado fossem melhores que as novas. Todavia, o fenômeno indica a dificuldade de encontrar, no presente, o caminho para a realização da dignidade. E um ponto a ressaltar é que esse saudosismo surge como *efeito*, e não como causa da crise no meio rural. Quais eram então as causas? Uma delas era o fim da economia de subsistência:

A marcha da urbanização em São Paulo está ligada ao progresso industrial e conseqüente abertura de mercados; daí a penetração, em áreas rurais, de bens de consumo até então menos conhecidos ou, na maioria, desconhecidos. Surgem assim, para o caipira, necessidades novas, que contribuem para criar ou intensificar os vínculos com a vida das cidades, destruindo a sua autonomia e ligando-o estreitamente ao ritmo da economia *geral*, isto é, da região, do Estado e do País, em contraste com a economia *particular*, centralizada pela vida de bairro e baseada na subsistência. (CANDIDO, 1977, p. 165)

Assim, temos que o fim da economia de subsistência foi uma das causas do *saudosismo transfigurador* sendo, no entanto, efeito de outra causa: o progresso industrial.

É por força do processo de industrialização do país, que a agricultura deixa de ser um setor “isolado” (no sentido de quase-autosuficiente) da economia para quase tornar parte integrante de um conjunto maior de atividades interrelacionadas. Portanto, pode-se dizer que é *fundamentalmente a partir do período da industrialização pesada (1956/61) que se acelera o processo de industrialização da agricultura brasileira, embora São Paulo já houvesse iniciado sua modernização antes.* (SILVA, J. G., 1981, p. 68)

O progresso industrial, como apontou Graziano (SILVA, J. G., 1981), alterou a estrutura da agricultura brasileira de modo mais intensivo, no período que se seguiu ao fim da segunda grande guerra mundial. No entanto, antes disso, esse progresso já vinha alterando a estrutura da agricultura do estado de São Paulo. Qual, no entanto, teria sido a causa desta alteração ter ocorrido primeiramente no estado de São Paulo? Segundo José de Souza Martins, a explicação deste fato deve-se à agricultura do café. É o que ele sustenta no artigo *O café e a gênese da industrialização em São Paulo*, que integra o livro *O cativo da terra* (MARTINS, J. S., 1986, p. 98). No artigo em questão, publicado originalmente em 1977, a principal preocupação de Martins é compreender as causas determinantes do surgimento da indústria no Brasil. Sem, no entanto, responder à questão que parecia carecer de uma pesquisa de longo prazo, como sugerido, Martins revela as fragilidades das teorias e explicações que até então tinham sido, segundo ele, baseadas muito mais em interpretações e generalizações do que numa pesquisa empírica (MARTINS, J. S., 1986, p. 98).

Retomando, porém, nossa busca da *relação causal*, temos até agora que: o *saudosismo transfigurador* era um efeito cuja causa foi o fim da economia de subsistência que, por sua vez, teve como causa o progresso industrial antes ocorrido em São Paulo – razão pela qual abrimos este parêntese para indicar a questão levantada por Martins. Entretanto, permanece a questão anterior: o que teria causado o progresso industrial? Verena Stolcke, autora do livro *Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850/1980)*, ajuda a entender as causas do progresso industrial em sua relação com a agricultura, a partir de questões enfrentadas pela presidência da república:

No começo dos anos 40, Vargas já demonstrara preocupação com o efeito prejudicial que poderia ter o êxodo rural sobre a oferta alimentar urbana. No segundo governo Vargas, caracterizado por uma inflação crescente e um aumento na atividade industrial, o desajuste na produção alimentar se converteu numa questão central, a exigir uma solução ainda mais urgente. Em 1952, a Guerra da Coréia, aliada a uma enorme seca no país no ano anterior, aumentou ainda

mais os preços dos alimentos e generalizou-se a insatisfação sobretudo nos setores populares do principal centro industrial, São Paulo. Em abril daquele ano, Vargas convocou todos os brasileiros a “participar de uma batalha da produção agrária”. (STOLCKE, 1986, p. 138-139)

Ou seja, a preocupação do governo central estava na oferta de alimentos para a demanda que vinha crescendo. Mas, se o progresso industrial, em sua perspectiva voltada para o campo, tinha como causa a preocupação com a iminente falta de alimentos para a população, qual era a causa desta perspectiva da falta de alimentos? A resposta está dada neste mesmo fragmento do texto de Verena Stolcke: o êxodo rural.

Curioso aqui, porém, é notar que, se nesta cadeia de relações causais, o êxodo aparece como causa de tudo, ao final, ele aparecerá também como efeito. Como, no entanto, um mesmo fator pode aparecer como causa e efeito? Eis justamente o ponto em que o governo brasileiro se enganou ao tomar o êxodo rural como causa, sendo que ele já era, na década de 1950, efeito de mudanças estruturais ocorridas no meio rural. Assim, ao confundir a causa com o efeito, as medidas que foram tomadas, ao invés de resolver o problema do êxodo acabaram por acelerá-lo ainda mais. E ainda segundo Stolcke, nem mesmo o relatório da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe), que embasou as decisões do governo de Getúlio Vargas, foi capaz de perceber o que estava acontecendo no campo brasileiro:

Tanto o relatório da CEPAL como a análise de Edel se baseiam na comparação de índices agregados da produção agrícola, excluídas as culturas de exportação, com a taxa geral de crescimento demográfico. Mas nenhum deles analisou a estrutura de produção ou a estrutura agrária do período, no setor de produção alimentar, e tampouco as alterações que vinham ocorrendo nos anos 50. (STOLCKE, 1986, p. 141-142)

E quais eram essas alterações que vinham ocorrendo no campo nos anos 1950? Segundo a autora, cujos argumentos encontram eco nas observações de Antonio Candido apresentadas no início deste capítulo, estava aumentando o número de pequenos produtores que dedicavam sua produção ao mercado exportador, em vez de produzir gêneros alimentícios para o mercado interno. A busca da causa deste fato, no entanto, nos levaria novamente à explicação dada no início deste capítulo: o pequeno proprietário assim agia porque precisava cada vez mais gerar excedente para trocar por dinheiro, a fim de poder pagar pelas coisas que cada vez menos produzia, já que elas, assim como outras *bugangas*, estavam agora disponíveis para venda. E assim,

retomando o início deste capítulo e da nossa busca das causas, ficaríamos dando voltas sem nunca encontrar a resposta, se não fosse pelo trabalho de José Graziano (SILVA, J. G., 1981) que revela a verdadeira base do problema: a questão da posse da terra.

Segundo se depreende do trabalho de Graziano, desde quando se começou a pensar na modernização do campo, o camponês paulista passou a ser privado da propriedade da terra: tanto o camponês que nasceu no Brasil quanto o que veio como imigrante da Europa para trabalhar como mão de obra na agricultura do café em substituição aos escravos, após o final da escravatura no Brasil no final do século XIX.

Até o início desse processo de importação da mão de obra, afirma Graziano (SILVA, J. G., 1981, p. 58), o acesso à terra era *relativamente livre*. E, neste aspecto, os argumentos do autor ecoam a análise que Maria Silvy de Carvalho Franco realizou na sua pesquisa de doutorado, cuja forma em livro tem o título de *Homens livres na ordem escravocrata*:

De modo geral, no Brasil, as facilidades de acesso à terra possibilitaram o ajustamento social do homem pobre pela sua incorporação a grupos rurais relativamente auto-suficientes. Na região paulista, cujo povoamento foi bastante disperso e que por longo período teve reduzida importância no processo de formação da sociedade brasileira, persistiram esses pequenos núcleos de população – os bairros –, onde a adaptação ecológica, a vida econômica, a cultura e a organização social integraram-se em termos de mínimos vitais, mas de modo a permitir seu funcionamento eunômico. (FRANCO, 1997, p. 98)

Este equilíbrio, segundo a autora, foi rompido com o desenvolvimento da exploração lucrativa da terra, levando ao desaparecimento do pequeno lavrador independente e erigindo, em seu lugar, a figura do sitiante proprietário ou do morador em terra alheia: o *agregado* (FRANCO, 1997, p. 98). E a realidade social do século XIX, que a autora reconstituiu a partir do estudo de registros de processos criminais, seria a de uma sociedade em transformação, devido a um “processo intenso de integração a uma economia de mercado” (FRANCO, 1997, p. 29). E isto, note-se, ainda no século XIX.

Disso, portanto, conclui-se que as transformações pelas quais passava a sociedade caipira do século XX correspondem a um processo de longo prazo, iniciado ainda no século anterior. E como nenhum processo histórico ocorre de forma homogênea, ao longo de todo um território, é certo que seus reflexos foram sentidos de maneira diversa por diferentes indivíduos como observou Brandão:

Onde quer que o jogo e os valores do mercado agrícola gerassem negócios com a terra ou terra de negócio, o lavrador “dono”, “posseiro” ou “agregado” era expulso, empurrado em direção a um “oeste” que durante muito tempo existiu dentro das fronteiras de São Paulo e pareceu interminável. Isto quando, perdida a propriedade, a posse ou o direito de plantar, o lavrador não era reduzido à condição de agricultor parceiro, agregado ou outra qualquer categoria de trabalhador submetido a um “patrão”. (BRANDÃO, 1983, p. 36)

Retomando o argumento de Graziano, tem-se que o cenário do acesso *relativamente livre* era tolerado na época da escravidão porque o caipira estava, segundo se depreende da análise de Maria Sylvia (FRANCO, 1997), à margem desse sistema produtivo que se estruturava, por um lado, pelos escravos e, por outro, pelo proprietário das grandes fazendas. Com o fim da escravidão e consequente início da emigração europeia, surgiu, no entanto, o risco desses novos trabalhadores estabelecerem-se por conta própria, dedicando-se a uma agricultura de subsistência, ao invés de se venderem como *mão de obra* para a lavoura de café. Este era o grande temor dos fazendeiros paulistas e, por esse motivo, foi elaborada a *Lei de Terras*:

É bastante conhecido o momento histórico da criação desta lei (a Lei de Terras). Fundamentalmente, ela surgiu para deter o processo de apropriação livre mediante a posse da terra. Era o momento da imigração de trabalhadores estrangeiros, cujo destino deveria ser, especialmente, o fornecimento de força de trabalho às lavouras de café. Por essa razão, o preço da terra estipulado pelo Estado deveria ser tal que sua compra se tornasse impossível aos trabalhadores nacionais e imigrantes. (SILVA, M., 1999, p. 30)

Em decorrência desta lei, a terra não somente teve sua posse barrada ao camponês de condição humilde, como também se tornou *objeto de demanda financeira*, transformando-se não somente em meio de produção, como também em uma *reserva de valor* (SILVA, 1981, J. G., p. 62) levando, conseqüentemente, ao surgimento do *comerciante de terras* que, segundo o autor, correspondia à burguesia cafeeira (os grandes fazendeiros e os capitalistas estrangeiros) que lucravam com as transações fundiárias se apossando de terras virgens para depois vendê-las a terceiros (SILVA, J. G., 1981, p. 63).

Obviamente que houve casos de imigrantes que conseguiram, depois de certo tempo, adquirir propriedades rurais. Antonio Candido já havia, inclusive, observado isso nos *Parceiros do Rio Bonito*, onde afirma que aproximadamente 34% dos proprietários da região de Bofete eram imigrantes, dentre os quais se destacavam os italianos e turcos (CANDIDO, 1977, p.111). Neste mesmo sentido, Marília Cánovas (2005), num estudo realizado sobre imigrantes espanhóis na cafeicultura paulista,

apresenta um quadro de propriedades rurais de posse destes, no estado de São Paulo, no início do século XX, obtidas, diga-se de passagem, a duras penas:

De conformidade com o imposto sobre cafeeiros que incidia nos 158 municípios produtores do Estado de São Paulo para o ano de 1920, informa-se que, das 32.486 propriedades agrícolas então existentes, 13.197 pertenciam a estrangeiros, com 236.074.969 cafeeiros produzindo, o equivalente a 30% do total. (CÁNOVAS, 2005, p. 258)

Essas histórias pessoais, no entanto, não invalidam o movimento geral que fez com que a terra se tornasse *objeto de especulação*. Mesmo que ela não fosse utilizada para produção agrícola, seu valor aumentava com o tempo, dando rentabilidade ao seu proprietário. E é isto, enfim, que nos leva à compreensão da origem do movimento que fez com que o caipira deixasse o campo para viver na cidade, como parte do fenômeno que ficou conhecido como êxodo rural. Esta causa, como se viu aqui, decorreu de decisões de Estado: inicialmente a decisão de criar a *Lei de Terra*, no final do século XIX, para impedir que o camponês se tornasse proprietário, e por consequência autossuficiente. Uma lei que encontrou respaldo e desenvolvimento na realidade social, levando à aquisição de terras para investimento por parte dos grandes proprietários elevando, desta maneira, cada vez mais o preço da terra pela qual o camponês de origem humilde não podia pagar.

No entanto, houve momentos em que a posse da terra para o camponês comum, assim como o sonho de resgatar a subsistência anterior, parecia possível mesmo dentro do contexto do processo de modernização da agricultura do pós-guerra como veremos a seguir.

*

3.3. Mas o destino é traiçoeiro

Desde que a sociologia começou a estudar o camponês paulista, o êxodo rural esteve presente entre os aspectos observados nas pesquisas de campo. É o que, por exemplo, pode ser constatado no já citado “estudo de comunidade” realizado por Emilio Willems (1947) em Cunha, próximo ao município de Guaratinguetá, no estado de São Paulo. Um aspecto curioso desta pesquisa, realizada em 1945, diz respeito às observações do autor sobre o êxodo das mulheres em particular:

O êxodo não se limita ao sexo masculino. Inúmeras são as moças que se retiram de Cunha para trabalhar em fábricas de Lorena, Taubaté, Guaratinguetá e São Paulo. Outras vão estudar, formam-se em escolas normais e aceitam cargos que as afastam, às vezes definitivamente, de Cunha. Mesmo entre as remanescentes está-se acentuando a tendência para exercer uma atividade que lhes dê uma relativa autonomia econômica ou as subtraia, por algumas horas do dia, ao convívio da família. Numa das famílias mais antigas, por exemplo, duas filhas solteiras são funcionárias públicas e outra é professora da escola isolada, distante da cidade. Muitas moças solteiras são costureiras e duas lojas possuem vendedoras. É inegável que essa tendência como, principalmente, o êxodo de mulheres solteiras, contribui para a individualização crescente da família, pois os seus membros masculinos e femininos deixam de agir coletivamente como partes de um todo e passam a exercer, individualmente, atividades especializadas. (WILLEMS, 1947, p. 51-52)

Como ilustração desse movimento, citamos aqui a gravação de Tônico e Tinoco, realizada em 1953, da belíssima toada *Pé de ipê* que narra a história de um camponês apaixonado por uma moça que, ignorando seu amor, deixa o campo para viver na cidade não retornando mais. A semelhança da narrativa desta composição com a realidade descrita por Williams, de certa forma, antecipa o que ainda teremos oportunidade de constatar de maneira ampliada ao longo deste trabalho.

Eu bem sei que adivinhava quando as vez eu ti chamava de muié sem coração

Minha vóiz assim queixosa, vancê é a mais formosa das cabocla do sertão (2x)

Certa vez tive o desejo de prová um mér de um beijo da boquinha de vancê

Lá no trio da baixada, pertinho da encruziada, debaixo de um pé de ipê (2x)

Mas, o destino é traiçoeiro que me deixô na solidão

Foi-se embora pra cidade, me deixou triste saudade neste pobre coração (2x)

Quando eu passo a encruziada, ainda avisto o pé do ipê

Ainda canta um passarinho, me faz alembra sozinha aquele dia com vancê (2x)

Na pesquisa de doutorado de Candido, defendida em 1954, o êxodo rural volta a aparecer como tema. Agora, no entanto, como algo cada vez mais frequente, mostrando-se, inclusive, como uma solução típica diante das dificuldades de existência no meio rural: “os desajustes se resolvem, cada vez mais, pela migração urbana, com abandono das atividades agrícolas e passagem a outro universo de cultura” (CANDIDO, 1977, p.216).

Esta nova circunstância também pode ser notada em outras composições como, por exemplo, na moda de viola *Violeiro do passado*, gravada por Tião Carreiro e Pardinho no disco *Modas de viola classe A*, volume 4. Nesta moda, como se vê a seguir, podemos notar que agora o homem também faz parte do movimento migratório sendo, aqui, simbolicamente representado por um violeiro, cuja migração implica abrir mão de um amor que ele nunca mais encontraria igual na vida errante que passa a ter. Sua sina, de certa forma, ecoa o destino de muitos camponeses que passaram a migrar continuamente, na tentativa de continuar a viver e trabalhar no campo tendo, neste movimento, inegavelmente perdido algo cada vez mais difícil de recuperar:

Pra passar trabalho neste mundo eu vim
 Não tenho ninguém que chore por mim
 Sofrendo desgosto, saudade sem fim
 Esta minha vida sempre foi assim
 Eu sou como as flores que não têm jardim

Quando eu me mudei da onde nasci
 Um amor que eu tinha não me viu sai
 Fiz coração duro, mas não resisti
 Só eu é que sei o quanto sofri
 Vareei quatro noites sem poder dormi

No tempo de moço eu me diverti
 Meus amores tinham certeza de eu ir
 Chegava nas festas, vinham me pedir
 Pra que eu cantasse pra elas ouvir
 Modinhas chorosas, versos de ferir

O vosso convite, quando eu recebi,
 Com muito prazer, eu me preveni
 Afinei a viola que até eu senti
 Foi na sua festa e melhor não vi
 Eu gozei carinhos que não mereci

Eu vivo correndo terras, jogado daqui pr'ali

Vou deixar de querer bem, chega o tempo que eu perdi

Pra ser violeiro foi que eu nasci

Em muitos catiras eu amanheci

Fiz moça orgulhosa chorar e sorri

Suspirei saudade e me despedi

Mas, a rosa branca nunca esqueci

Quando a tese de doutorado de Candido foi publicada em livro dez anos depois de sua defesa, em 1964, o tema da reforma agrária, com a conseqüente redistribuição de terras, estava sendo debatido, conforme se pode notar no seu último capítulo (CANDIDO, 1977, p. 224). Isso, ao menos, enquanto durou o governo João Goulart porque, com a instauração da ditadura militar naquele mesmo ano, as perspectivas da reforma agrária seriam retiradas de pauta. Todavia, nos anos que se seguiram ao golpe militar, devido, sobretudo, às baixas taxas de crescimento da indústria e da agricultura, o camponês paulista pode ver concretizado o sonho da posse da terra:

A década de sessenta mostra uma redução das pequenas e médias explorações e um aumento das muito grandes. Mas, aparentemente de maneira contraditória com essa tendência de concentração, as explorações muito pequenas (de menos de 2 ha) são as que apresentam as maiores taxas de crescimento. Essa multiplicação das explorações muito pequenas, longe de ser um pretenso movimento de “recampesinização” da agricultura paulista, mostrou-se apenas como uma etapa do processo de expropriação dos pequenos e médios estabelecimentos, que se intensifica na primeira metade da década seguinte. (SILVA, J. G., 1981, p. 70)

Não é, portanto, de se admirar que tenha sido em 1963 que a famosíssima música *Saudade da minha terra* tenha sido gravada. Sua letra fala de um camponês que foi viver na cidade por forças das circunstâncias, não tendo, no entanto, alcançado ali a felicidade, já que as coisas para ele ligadas a este sentimento estavam todas no campo para onde ele desejava e planejava voltar.

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 a madrugada, quando a passarada, fazendo alvorada, começa a cantar

Com satisfação, arreio o burrão, cortando 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 digo com pena, mas esta morena não sabe o sistema que eu fui criado

Tô aqui cantando, de longe escutando, alguém está chorando com rádio ligado

Que saudade imensa do campo e do mato, do manso regato que corta as campinas

Aos domingos eu ia passear de canoa, nas lindas lagoas de águas cristalinas

Que doce lembrança daquela festança, onde tinham 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

Pra minha mãezinha já telegrafei e já me cansei de tanto sofrer

Nesta madrugada estarei de partida pra terra querida que me viu nascer

Já ouço sonhando o galo cantando, o nhambu piando no escurecer

A lua prateada clareando as estradas, a relva molhada desde o anoitecer

Eu preciso ir pra ver tudo ali, foi lá que nasci, lá quero morrer

Na década de 1960, este desejo de voltar ao meio rural ainda era uma possibilidade para o camponês paulista que havia migrado para a cidade. Mas, segundo Graziano, não se tratava de um movimento de *recampesinização* da agricultura paulista, mas apenas uma *etapa do processo de expropriação* que viria com toda a força na década seguinte levando os pequenos parceiros, os pequenos arrendatários, os pequenos ocupantes e os pequenos sitiantes a perder o acesso às terras (SILVA, J. G., 1981, p. 70-71). E este movimento de conceder terras a pequenos proprietários, segundo o autor, é algo relativamente comum em momentos de crise:

Estudos referentes ao vizinho Estado do Paraná sugerem que esses dois grandes movimentos sucessivos e contrários (a multiplicação dos pequenos estabelecimentos de produtores com formas precárias de acesso à terra na década de sessenta e sua posterior redução na primeira metade dos anos setenta) não é um fenômeno isolado do Estado de São Paulo. Também aí as transformações se deram na mesma maneira, sendo todavia mais intenso e mais violento o processo de expropriação dos pequenos produtores e envolvendo de forma predominante a

categoria dos pequenos ocupantes (Graziano da Silva, 1978; e IPARDES, 1976). (Apud SILVA, J. G., 1981, p. 72)

Assim, já na década de 1970, o pequeno proprietário de terra do estado de São Paulo voltaria novamente a ser expropriado e se acentuaria o êxodo rural, até chegar o ponto em que se deu a grande virada e o país se tornou predominante e definitivamente urbano, como se pode verificar no gráfico a seguir, sobre o grau de urbanização no país:

Figura 7 – Grau de urbanização no Brasil

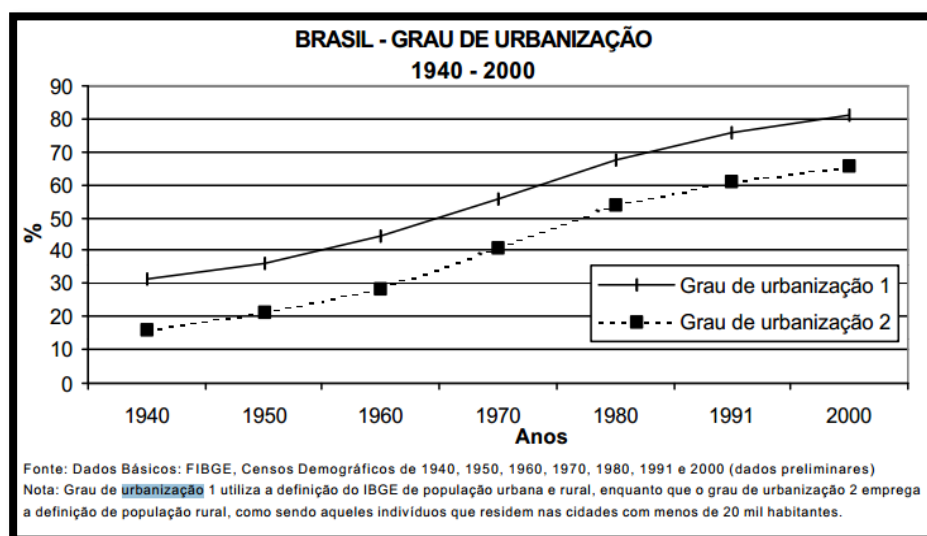


Gráfico extraído do artigo *A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas* (BRITO; HORTA; AMARAL, 2001)

Neste período, portanto, as pequenas propriedades foram engolidas pelas maiores, que as anexaram através da compra ou meramente da expulsão de terras ainda sem posse formal. Além disso, de 1974 a 1978 o preço da terra, que na década anterior tinha se mantido relativamente constante, quadruplica de valor (SILVA, J. G., 1981, p. 80) e o caminho de volta para o meio rural se fechava levando ao fim de uma era. Restava, no entanto, um último ato nesta tragédia da cultura e da sociedade caipira: a *proletarização* do trabalhador rural.

*

3.4. A natureza desta relação

Maria Isaura Pereira de Queiroz, no seu livro *O campesinato brasileiro*, diz que economicamente o camponês se define pelo seu objetivo de plantar para o consumo (QUEIROZ, 1976, p. 30). O que aconteceu, entretanto, ao longo principalmente da década de 1960 e 1970, foi que o caipira foi cada vez mais perdendo o acesso a esta condição que o definia, para tornar-se um proletário obrigado a vender sua *mão de obra* para sobreviver.

Já vimos aqui como a confusão feita pelo governo Vargas, ao tomar o êxodo como causa e não como efeito, fez aumentar ainda mais o êxodo rural. Essas medidas, que implicavam na industrialização do campo tiveram, no entanto, continuidade nos governos que o sucederam, até que, em 1963, no governo João Goulart, foi aprovado uma lei que seria preservada no governo militar, reforçando ainda mais o êxodo: o *Estatuto do Trabalhador Rural* (ETR). Teoricamente, o ETR concedia ao trabalhador do campo os mesmos direitos que a *Consolidação das Leis do Trabalho* (CLT) propiciava ao trabalhador urbano. Entretanto, ele também criava uma taxa extra de encargos trabalhistas para os proprietários das fazendas onde esses trabalhadores residiam. Por isso, dispensá-los, tornando-os não residentes, e contratá-los conforme as demandas produtivas passou a se tornar mais vantajoso para os grandes proprietários que, desta maneira, também se protegiam de possíveis processos trabalhistas.

A dispensa de trabalhadores na década de 1960 e 1970 foi também favorecida pelo incremento da industrialização e mecanização das indústrias monocultoras que tinham um único ciclo de plantio e colheita. Assim, os grandes proprietários só precisavam contratar os trabalhadores rurais em larga escala em momentos específicos como os da colheita. E como não se tratava de trabalhadores residentes, a eles não se aplicava mais o ETR e o custo se tornava ainda mais baixo do que antes da lei. Desta maneira, a instituição dessa nova lei, que pretendia levar ao trabalhador rural os mesmos benefícios do trabalhador urbano, graças ao contexto da industrialização do campo, acabou levando para o mundo rural outra característica existente no trabalho industrial urbano: a *proletarização*.

Mas não foi a lei em si que levou a este cenário. Ela foi apenas um dentre outros vários elementos que o promoveram como, por exemplo: a industrialização e consequente aceleração do tempo de produção e colheita; a distribuição desigual da

terra, que permitia aos grandes proprietários criar fazendas voltadas para a produção em larga escala; e os programas de financiamento e créditos para que essas grandes propriedades produzissem o que o governo desejava, como o programa que favoreceu o plantio da cana de açúcar no estado de São Paulo (SILVA, M., 1999, p. 67).

Segundo Elbio Gonzales e Maria Inês Bastos, há um elemento que teve papel determinante na constituição e viabilização desses projetos de produção em larga escala: a criação de uma mão de obra de trabalhadores rurais dispostos a trabalhar desta maneira, já que não havia mais outra forma de obter o sustento para eles e suas famílias:

O trabalho volante é uma modalidade de trabalho assalariado por tarefa, ou seja, uma forma concreta de relação social de produção capitalista. À natureza desta relação pressupõe, por um lado (não só como condição necessária, mas como resultado) um mínimo e sempre crescente volume de capital nas mãos dos empresários agrícolas e, por outro, um contingente de trabalhadores despojados dos meios de produção. [...] Assim, tanto o capital quanto a força-de-trabalho disponível *são condições necessárias de existência* do trabalho volante como uma forma que é de trabalho assalariado. (GONZALES, 1979, p.36)

O fenômeno de *proletarização* do trabalhador, criando um contingente maior do que o necessário para realizar a produção não é uma especificidade do caso brasileiro. Pelo contrário, ele faz parte do movimento de desenvolvimento e instauração do capitalismo, sendo conhecido, na teoria de Marx, como *exército industrial de reserva*, conforme observa Jacob Gorender, na apresentação d'O *Capital*:

À medida que se implementam inovações técnicas poupadoras de mão-de-obra, tais ou quais contingentes de operários são lançados no desemprego, em que se mantêm por certo tempo, até quando a própria acumulação do capital requeira maior quantidade de força de trabalho e dê origem a novos empregos. Assim, a própria dinâmica do capitalismo atua no sentido de criar uma *superpopulação relativa flutuante* ou *exército industrial de reserva*. (MARX, 1996a, p. 41)

Como foi possível, então, produzir tão rapidamente, no espaço de trinta anos, esse *exército industrial de reserva* no meio rural paulista? Vários autores já se dedicaram ao assunto e parte desta história já foi contada aqui quando nos referimos às causas do êxodo, ao projeto de industrialização e modernização do campo e ao aumento dos preços da terra. Desses autores, a grande maioria se utiliza sempre do adjetivo *expropriação* ao se referir a este processo pelo qual o camponês perdeu a terra. Além da concorrência de mercado com grandes proprietários, que tinham a seu favor a produção em larga escala e o acesso a créditos e benefícios fiscais do governo, houve também a

própria disputa com grandes posseiros que desejavam, pela violência, aumentar o tamanho de suas terras.

Diga-se também que são os grandes ocupantes quem, regra geral, conseguem legalizar os seus títulos de posse, sendo os pequenos posseiros sumariamente expulsos das terras que exploravam, num nítido processo de grilagem dos grandes ocupantes em relação aos pequenos, antes mesmo de regularizarem os seus títulos de posse. (SILVA, J. G., 1981, p. 72)

Outra medida governamental que viria ainda favorecer a expulsão dos camponeses do meio rural foi a política de *erradicação do café*, que trouxe como principal cultura substitutiva a criação de pastos para a pecuária:

As consequências dessa “modernização” da agricultura paulista sobre a ocupação da mão-de-obra começam a se delinear ainda mais claramente após a implementação da política de erradicação do café do período 1962/67. Retirado o café, a atividade substitutiva preferida pelos grandes proprietários foi a pecuária, principalmente a de corte. (SILVA, 1981, J. G., p. 116).

A criação de gado, diferentemente do cultivo do café, precisa de um número muito menor de trabalhadores. Assim, muitos que antes trabalhavam no café foram dispensados. Inclusive, aqueles que trabalhavam em grandes fazendas no regime de *colonato* que foi um regime de trabalho criado nas grandes fazendas, ainda no século XIX, para receber principalmente o grande contingente de imigrantes europeus que vieram trabalhar na agricultura do café. Neste contexto, aos colonos era dedicada uma área onde eles trabalhavam plantando produtos para a subsistência de suas famílias (CAÍRES, 2008, p.163).

Na série de livros dedicados à *História social do campesinato no Brasil*, publicados pela Editora da UNESP e pelo Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural (NEAD) do Ministério do Desenvolvimento Agrário, há pelo menos dois artigos que falam especificamente sobre o fechamento dessas grandes fazendas de café. No primeiro desses artigos, *O colonato na usina Tamoio*, Ângela Cristina Ribeiro Caíres fala de uma fazenda de dois mil alqueires, localizada na região de Ribeirão Preto, que contava com índices elevados de produtividade no mercado de açúcar, já na década de 1920, embora tivesse anteriormente trabalhado também com café (CAÍRES, 2008, p.165). Em sua fase áurea, na década de 1950, a fazenda chegou a abrigar nada menos que doze mil pessoas. Mas, em 1968 ela foi vendida para um forte detentor de capital financeiro, passando, em seguida, por uma crise, até ser fechada em 1982.

Já Carmen Silvia Andriolli e Maria Aparecida de Moraes Silva (2008) relatam, no artigo *Da fazenda de café a área de preservação*, a dissolução do *colonato* na fazenda Jatahy, localizada no nordeste paulista, próxima também à região de Ribeirão Preto. Habitada por aproximadamente 200 famílias, incluindo adultos e crianças, a fazenda se dedicou, da década de 1920 até a de 1940, ao cultivo do café e da pecuária. Mas, em meados da década de 1940, ela foi vendida e o novo proprietário reduziu as atividades de criação de animais e os campos cultiváveis, transformando-os em plantação de eucalipto. E em 1959, devido a dívidas, a fazenda foi entregue ao governo do estado, que então a transformou em uma unidade de produção de silvicultura (ANDRIOLLI, 2008).

Figura 8 – Boia-fria almoçando em meio ao canavial



Imagem extraída do site *Jornalismo Cultural* de David Arioch disponível em <http://davidarioch.wordpress.com/2010/04/16/o-cotidiano-do-boia-fria/>

A expulsão dos colonos se integrou e deu força aos outros métodos de expropriação dos camponeses mencionados neste capítulo, gerando, desta maneira, uma massa de trabalhadores com habilidades que seriam então apropriadas pela indústria rural. E como resíduo dessas transformações é que irá surgir o Brasil urbano do final do século XX e um novo personagem, por assim dizer, do meio produtivo rural paulista: o *trabalhador volante*, também chamado de *boia-fria*, devido ao fato de suas refeições serem feitas numa marmita que levava para os canaviais, comendo-as, ali, sem

esquentar. Esta nova categoria profissional, que tem sua própria complexidade, já que o *volante* pode se dedicar ao trabalho durante o ano todo, na época das safras ou apenas em período específicos (SILVA, J. G., 1981, p. 134), chama a atenção pelo paradoxo de ser, a princípio, um morador da cidade que trabalha no campo. Nesta nova condição, no entanto, ele já não mais pode ser classificado como camponês, segundo a definição de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973) apresentada no início deste capítulo, sem contar o fato de ter suas raízes culturais viradas pelo avesso.

*

3.5. Não é produto da natureza

Em 1960, a agricultura brasileira utilizava cerca de 61.000 tratores; já em 1970 este número tinha saltado para 157.000. Enquanto isso, o uso de fertilizantes, que em 1960 era de 280.000 toneladas, em 1970 era de um milhão de toneladas (GONZALES, 1979, p.38). Em 1960, no estado de São Paulo, o total de estabelecimentos agropecuários que usavam o tipo de força mecânica era de 6,1%, enquanto em 1970 este número tinha saltado para 25,6% chegando em 1975, a 33,4% (SILVA, J. G., 1981, p. 107).

Conseqüentemente, com o aumento da força mecânica, houve uma redução do nível geral de absorção da *mão de obra* na agricultura. Em relação aos trabalhadores residentes, como era o caso dos *colonos* vistos no tópico anterior, de 1964 a 1975 o número reduziu-se a menos da metade, passando de 1.727.000 em 1964 para 834.000 em 1975 (SILVA, J. G., 1981, p. 122). E isso em apenas onze anos! Maria Aparecida de Moraes Silva fala, no entanto, num êxodo de 2,5 milhões de pessoas que foram forçados a deixar o campo paulista para viver na cidade, entre 1960 e 1980 (SILVA, M., 1999, p. 63). Com isso, a população urbana no Brasil saltou de 45% para 56%, de 1960 a 1970 (DURHAN, 1973) (CAMARGO, 1968).

Assim, pela primeira vez, o Brasil se tornava um país predominantemente urbano, mantendo-se assim até os dias atuais, apesar das observações críticas de José Eli da Veiga, que destacou os limites e erros da metodologia oficial de cálculo do grau de urbanização que ele chama de anacrônica e obsoleta (VEIGA, 2003, p.66). No entanto, apesar desta mudança demográfica, o meio rural paulista continuaria com um percentual

expressivo de áreas inexploradas e de terras não utilizadas pertencentes ao Estado. Na década de 1980, São Paulo tinha 20% dos imóveis inexplorados, o que correspondia a um percentual mais alto que a média nacional, tendo esse número aumentado com o passar do tempo saltando de 3,9 milhões de hectares em 1965 para 5,5 milhões em 1976 (SILVA, J. G., p. 78-79).

Pode-se concluir, portanto, que o caipira só foi morar na cidade porque o Estado o quis, já que espaço, no campo paulista, não faltava. E isso não somente devido a este grande número de terras inexploradas, como também devido às grandes propriedades improdutivas, adquiridas apenas para fins de investimento financeiro. E assim, o êxodo aconteceu e o caipira foi, conseqüentemente, expropriado da sua terra, do seu meio de produção, da sua cultura e das suas formas de sociabilidade, tendo que se adaptar ao novo meio urbano. Eunice Durhan, que se dedicou ao estudo dessas migrações do ponto de vista urbano, afirmou na sua tese de doutorado, *A caminho da cidade*, que “nenhuma migração pode ser compreendida exclusivamente como um deslocamento geográfico.” (DURHAN, 1973, p. 136). De fato, como se viu neste capítulo, há muita história por trás desses números. Mas, o que foi tratado até aqui corresponde apenas a uma visão panorâmica deste “processo doloroso de transformação de uma sociedade”, para utilizar uma expressão da autora (DURHAN, 1973, p. 125). Expressão que, a propósito, parece ecoar a citação que fizemos de Weber, no primeiro capítulo deste trabalho, na qual o autor se referia ao *longo e árduo* processo educativo para viver no capitalismo. (WEBER, 2001, p. 53).

Assim, após essa visão resumida sobre as transformações macroestruturais decorrentes do desenvolvimento do capitalismo em São Paulo, veremos, a partir do próximo capítulo, os detalhes deste *longo e árduo processo educativo* ou deste *processo doloroso* de transformação de uma sociedade pelo qual passou o caipira através do estudo das modas de viola que foram compostas e gravadas no mesmo período.

Parte II

Capítulo 4: A explosão artística

As ruínas que se acumulam incessantemente aos pés do *anjo da história* não são as únicas a serem consideradas num trabalho de análise sobre moda de viola. Além delas, Benjamin chamou a atenção para as ruínas que surgem da *explosão artística* gerada pela *era técnica* que levam o homem a transcender a realidade imediata, libertando-o da prisão do cotidiano (BENJAMIN, 1994, p. 189). Somente com esta percepção sobre o significado que a música caipira potencialmente tinha para seu público em meados do século XX é que conseguiremos chegar a uma compreensão mais ampla do nosso tema e objeto de pesquisa.

Neste capítulo, começaremos a análise das letras das modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho e do seu potencial de *dinamitar* as limitações e as misérias do cotidiano tal qual a tratamos no capítulo anterior. Como se verá aqui, essas modas carregavam este potencial transcendente ao mesmo tempo em que retratavam os dilemas da época e propunham uma conciliação entre tradição e modernidade, isto é, entre o passado e o presente do caipira.

*

4.1. Derrota do boi Palácio

Explicar o passado, isto é, interpretá-lo, implica articular uma narrativa com base na análise dos fatos que resgatamos entre os *escombros* e *ruínas*, buscando compreender e reconstituir o todo. A busca pelo todo, no entanto, passa pela consideração da estrutura social *dominante* do período, além dos aspectos *residuais* da estrutura social anterior e do *algo novo* que estava emergindo em decorrência da adequação à nova realidade.

A articulação de uma narrativa que explique todos esses elementos é, no entanto, um exercício de produção literária, por mais científico que seja o trabalho. Antonio Candido sabia disso quando passou nada menos que dez anos revisando o texto da sua tese de doutorado, antes de publicá-la na forma de livro. E Euclides da Cunha possivelmente também tinha consciência disso ao utilizar-se de instrumentos narrativos e até mesmo ficcionais na sua famosa obra, *Os Sertões*, que corresponde ao retrato de uma realidade social, mas, também a uma interpretação dos fatos.

Berthold Zilly (1993), no artigo *A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em Os sertões, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção*, destaca justamente alguns recursos ficcionais que o autor utilizou na produção da sua renomada obra. Um desses recursos diz respeito a uma passagem, pouco antes do início da terceira e última parte do livro. Apesar da passagem em questão ocupar poucas páginas do livro, seu efeito dramático é grande porque o acontecimento corresponde a uma tentativa de resolver o conflito de Canudos de uma maneira diplomática, antes do Estado iniciar as incursões armadas. Euclides, então, construiu uma narrativa que começa e termina com o aparecimento de um personagem, frei Evangelista de Monte Marciano, que só estará presente neste momento da história para dar uma espécie de sentença espiritual sobre Canudos. Antes, porém, de entrar em Canudos, o frei para em cima da encosta do arraial de Canudos e olha o lugar como se contemplasse a grandeza épica daquele momento e, conseqüentemente, da sua missão (CUNHA, 2000, p.173). Algumas páginas depois, antes de deixar Canudos, o frei contempla-o novamente do alto (CUNHA, 2000 p.177) como se estivesse vendo o destino daquele lugar, antecipando, assim, através da sua tristeza, os fatos que iriam se suceder:

Vejamos: “O frade galga a estrada coleante entre os declives da Favela, atinge o alto da montanha, pára um momento (...) Considera pela última vez o povoado embaixo (...) É invadido de súbita onda de tristeza. Equipara-se ao Divino Mestre diante de Jerusalém, mas amaldiçoou”. Note-se que a maldição no começo de um livro, ou em um trecho importante dele, é recurso bem romântico. E lembremo-nos de que se trata da última frase antes do começo de “A Luta” (a parte mais importante e mais narrativa do livro). Assim, o leitor fica na expectativa da realização ou não dessa maldição. Pura técnica de suspense. (ZILLY, 2001, p.45)

O personagem da moda de viola que escolhemos para iniciar nossa análise, *Derrota do boi palácio*, carrega um efeito dramático semelhante, dada às devidas proporções, à passagem aqui mencionada dos *Sertões*. Assim como frei Evangelista, o peão Gumercindo carrega em si certo mistério e um tom épico no desafio que tem diante de si e que representa, potencialmente, o desafio de todos os caipiras daquela geração diante de um sistema que, se por um lado, administrava e potencializava suas habilidades, por outro lado, excluía aqueles que não conseguiam se tornar vencedores.

A caracterização do personagem central da moda em questão liga-se também à tradição da literatura oral onde, segundo Câmara Cascudo, o boiadeiro misterioso era comum:

Mas quando trata do *vaqueiro misterioso*, um mito de recorte popular da cultura pastoril, a diferenciação é frontal: *aparece nas horas de vaquejada ou apanha de gado novo, ferra ou batida para campear. Vence a todos os companheiros. (...) Mal vestido, humilde, sofrendo remoque dos vaqueiros e campeadores, termina sendo o primeiro, o mestre supremo, aclamado como herói, desejado pelas mulheres, convidado para os melhores lugares pelo fazendeiro. Recusa todas as seduções e remergulha no mistério.* (CASCUDO, 1979, p. 783-784, Apud ALEM, 1996, p.154)

À exemplo do frei da narrativa dos *Sertões*, este peão desconhecido entrará na narrativa para ter uma atuação pontual, porém, decisiva. Seu desempenho surpreenderá os demais peões de rodeio, ao mostrar o valor e o talento dos anônimos que, de certa forma, representa a multidão de anônimos a qual o migrante rural viera se juntar ao mudar para a cidade. E sua atuação curiosamente se dará na cidade de São Carlos, onde está a Universidade Federal de São Carlos, na qual este trabalho de pesquisa foi desenvolvido.

Derrota do boi palácio é uma moda que se integra a uma narrativa maior que corresponde ao conjunto de modas que têm o *rodeio* por cenário e a característica comum de um boi com nome próprio. Particularidade esta também encontrada na literatura popular do nordeste, conforme foi destacado por Câmara Cascudo:

A poesia tradicional sertaneja tem seus melhores e maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros. O primeiro compreende as “gestas” dos bois que se perderam anos e anos nas serras e capoeirões e lograram escapar aos golpes dos vaqueiros. (...) É o boi Surubim, o boi Barroso, o boi da Mão de Pau, o boi Espaço, a vaca do Burel, a “besta” da serra de Joana Gomes. (CASCUDO, 1984, p. 19)

Já as modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho revelaram os seguintes bois: Soberano, Cigano, Sete Ouro, Veludo, Palácio e Ventania. E como a inovação trazida pela narrativa da moda em questão só se torna evidente diante dessas outras modas que, em conjunto, formam o que poderíamos chamar de *ciclo do boi*, iremos nos deter resumidamente na apresentação do conteúdo de suas respectivas narrativas.

A primeira dessas modas, *Boi Soberano*, possui uma narrativa que, de certa forma, inaugura a saga do boi no meio urbano, no contexto do conjunto dessas modas de Tião Carreiro e Pardinho que chamamos de *ciclo do boi*. O sucesso e notoriedade dela podem ser constatados não somente por um dos discos de Tião Carreiro e Pardinho (CARREIRO; PARDINHO, 1966) ter recebido este nome, mas, sobretudo por sua presença num disco de Zé Carreiro e Carreirinho, gravado cinco anos antes, de título *Os*

grandes sucessos e que sugere, portanto, que ela já era “um grande sucesso” antes mesmo de ter sido gravada pela dupla.

Figura 9 – Disco de Zé Carreiro e Carreirinho



Imagem extraída do site *Acervo Origens* de Cacaí Nunes, disponível em

<http://www.acervoorigens.com/2011/08/canoeiro-os-grandes-sucessos-de-ze.html>

Voltando-nos, porém, para a narrativa desta moda, temos que este boi é integrante de uma boiada que vem do meio rural e está sendo transportada para ser abatida na cidade. Nesta narrativa, o boi Soberano irá então se destacar num evento que Euclides da Cunha dizia ser o grande temor de quem trabalha com gado: o estouro de boiada.

De súbito, porém, ondula um frêmito sulcando, num estremeção repentino, aqueles centenares de dorsos luzidios. Há uma parada instantânea. Entrebatem-se, enredam-se, trançam-se, e alteiam-se figgando vivamente o espaço, e inclinam-se, embaralham-se milhares de chifres. Vibra uma trepidação no solo; e a boiada estoura...

A boiada arranca.

Nada explica, às vezes, o acontecimento, aliás vulgar, que é o desespero dos campeiros. (CUNHA, 2000, p. 109)

Embora o boi Soberano carregasse o estigma de ser um boi bravo e que merecia, portanto, atenção especial dos boiadeiros, durante o estouro da boiada ele acaba surpreendendo a todos, ao ter uma atitude contrária a esta, devido ao seu gesto heroico de proteger a vida de um garotinho que estava brincando na rua. Rebatendo com o

chifre os outros bois, que vinham correndo na direção da criança, numa cena cinematográfica, o boi Soberano consegue salvar a vida do menino e, por isso, é comprado pelo pai da criança que, ao fazer isso, evita que ele tivesse o mesmo destino do restante da boiada: o abate.

A figura do boi Soberano aparece também na moda *Retrato do boi Soberano*, gravada pela mesma dupla em questão, Tião Carreiro e Pardinho, como parte integrante do disco *Encantos da natureza* de 1968 (CARREIRO; PARDINHO, 1968b). A letra desta moda retoma a narrativa da moda *Boi Soberano* que agora, no entanto, é contada pelo menino cuja vida foi salva pelo boi e que agora se tornou cantador de moda de viola.

Algo semelhante à história do boi Soberano, porém, de modo menos pungente, acontece com *Boi Cigano*, cuja moda fez parte do disco *Modas de viola classe A*, volume 3, de 1981 (idem, 1981). Nesta narrativa, o boi é conduzido, junto a uma boiada, com atenção redobrada do boiadeiro devido à sua má fama. Ao chegar à cidade, entretanto, o boiadeiro toma conhecimento da presença de um circo, recebendo, em seguida, um convite para um desafio insólito: uma luta do boi com um leão sul-africano que integrava o tal circo. Desta maneira, o boiadeiro consegue capitalizar, por assim dizer, a braveza do boi, colocando-o para duelar com o leão do circo que lhe renderia dinheiro.

Assim, enquanto na primeira moda temos o reconhecimento do valor daquele que vem do meio rural para a cidade, na segunda este reconhecimento ocorre sob uma perspectiva mercadológica, através da exploração de determinadas qualidades do boi para uma atividade econômica lucrativa. O próximo passo seria a incorporação desta atividade econômica, não como uma aposta isolada e casual, mas de uma maneira sistemática. E é isto o que acontece na próxima moda a ser tratada, cujo protagonista é o mesmo boi Cigano.

Esta terceira moda (idem, 1984) recebe o mesmo nome da moda anterior: *Boi Cigano*. No entanto, trata-se de uma moda diferente, que retoma a saga do mesmo personagem da moda de mesmo nome (idem, 1981). Pela sua narrativa sabemos que agora o boi Cigano foi vendido pelo boiadeiro que o conduzia para um novo proprietário, que soube também explorar a força física do boi nos rodeios típicos das festas de peão. E como o desafio de conseguir montar no boi envolve apostas, o proprietário do boi tem ganhado muito dinheiro, justamente pelo fato do boi derrotar

todos os peões que tentam montá-lo sem obter sucesso. Começa aqui, portanto, a *saga do desafio* entre o boi e o peão, que a moda em análise irá concluir.

As duas modas seguintes, *Boi Veludo* e *Boi Sete Ouro*, apresentam com pequenas variações em suas narrativas o mesmo modelo sistemático de capitalização das qualidades de força e braveza dos bois para gerar lucro para seus proprietários à custa da derrota dos peões que não conseguem montá-los. A primeira dessas modas fez parte do quarto disco da série *Modas de viola classe A* (idem, 1984) enquanto que a segunda fez parte do terceiro volume desta mesma série (idem, 1981) tendo, no entanto, surgido antes no disco *Repertório de ouro* (idem, 1964b).

Até aqui, portanto, pode-se dizer que o boi aparece tanto como símbolo do caipira, que chega do meio rural e consegue se incorporar ao meio urbano e ao seu sistema produtivo, quanto representação da competitividade existente neste modelo produtivo em contraste com a solidariedade que caracterizava a forma de produção tradicional da cultura caipira como, por exemplo, no conhecido *mutirão*. É neste contexto, portanto, que a moda *Derrota do boi Palácio* deve ser vista, porque é nela que, pela primeira vez, o peão irá derrotar sua própria representação simbólica, estigmatizada na figura de um boi bravo que precisa ser domado e domesticado por um sistema que capitaliza suas qualidades para um fim lucrativo.

Essas músicas correspondem ao *contexto literário* da moda *Derrota do boi Palácio* que veremos agora detalhes. Integrante do primeiro disco da série *Modas de viola classe A* de Tião Carreiro e Pardinho, gravado em 1974 (idem, 1974b), esta moda foi composta por José de Moraes e Zé Carreiro sendo, este último, integrante da famosa dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Sua letra diz o seguinte:

Do vale do Paraíba, seu Castorino chegô
 Na cidade de São Carlos, trazendo dois toureadô
 Também trouxe o boi Palácio, um mestiço puladô
 À procura de um peão que fosse bom montadô
 Porque na Zona do Norte, \ vinte e oito peão dos mais fortes \ O mestiço derrubô

Já no primeiro domingo o Palácio foi montado
 Pelo senhor Nenê Lima, um peão muito afamado
 Foi pela grande insistência, muito dinheiro apostado
 O povo estava ansioso na espera do resultado
 O boi pranchava no ar, \ só via os cascos relampiá, \ em quatro pulo foi jogado

Petito lá de Barretos, não é por engrandecer
 Lá naquela redondeza, é o melhor peão pra meu ver
 Quando soube da notícia também veio se escrever
 Apostou dez mil cruzeiros na certeza de vencer
 Mas o malvado mestiço \ sem ter grande sacrifício \ também fez ele descer

Apareceu Gumerindo, um mulato decidido
 Falou pro seu Castorino se lhe era concedido
 Pra montar naquele boi sem ele ter se inscrevido
 Eu garanto que esta tarde vai ser muito divertido
 A fama durou até agora, \ mas hoje acaba na espora \ deste peão desconhecido

Ele montou e não caiu naquele boi afamado
 Gumerindo pro revanche, logo, ele, foi convidado
 No dia cinco de junho, no grande dia esperado
 Tornou montar e não caiu, onde foi considerado
 Que o malvado do mulato \ tem que ser mesmo de fato \ o melhor peão do estado

Naquela grande cidade, depois do boi ser montado
 O nome de Gumerindo tá sendo muito falado
 Por essa grande vitória, por este peão alcançado
 Arrecebeu vinte contos honradamente ganhado
 O Boi Palácio voltou \ pra terra que se criou \ por ter sido derrotado

Como se vê, a narrativa gira em torno de um *rodeio* ocorrido na cidade de São Carlos onde se encontram, de um lado, o boi Palácio, vitorioso de rodeios anteriores nos quais derrubou peões renomados, e, de outro lado, um anônimo e até então desconhecido peão: Gumerindo, “um mulato decidido”.

O primeiro aspecto a ser observado na letra desta moda e que também a integra às narrativas das modas anteriormente tratadas, além da referência a bois que tem nomes específicos, é o êxodo rural como pano de fundo. Desde a moda *Boi Soberano* até à moda do *Boi Sete Ouro*, o êxodo está presente nas narrativas de modo explícito ou implícito já que o boi é uma figura do meio rural e os rodeios acontecem na cidade.

Na moda em questão, a migração também se faz presente na narrativa. A começar pelo boi Palácio que chega à cidade de São Carlos vindo do vale do Paraíba. Em seguida, nota-se que a migração também está presente nos peões que chegam para o desafio como é o caso do “Petito, lá de Barretos”. O mesmo se aplica ao peão até então desconhecido, Gumerindo, pois, embora a letra não revele de onde ele veio, ela também não diz que ele era de São Carlos. E o mais importante é que depois de ter se

tornado campeão, o horizonte que se abre para Gumercindo é o de ser “campeão do estado” levando-o, inevitavelmente, a migrar para as outras localidades que compõem o circuito estadual de rodeios que a letra da música sugere.

Além disso, o fato de Gumercindo ser apresentado como *peão desconhecido* e iniciante no circuito de rodeio possui, por um lado, o impacto literário de um personagem que tem o potencial de promover uma reviravolta na trama e, por outro lado, o poder de criar uma empatia com o público ouvinte também formado por inúmeros anônimos com aspirações de reconhecimento semelhantes.

Há ainda um tom misterioso no personagem, que é dado pela opinião do narrador que aposta nele dizendo que aquela tarde haveria de ser “muito divertida”. Este tom misterioso assemelha a caracterização deste personagem à do *vaqueiro misterioso* próprio dos contos da tradição da literatura oral, mencionada anteriormente, a exemplo do boi que ele enfrenta que, por ter nome próprio e uma espécie de biografia, também se liga à mesma tradição oral.

Essas particularidades, assim como o universo cultural de origem rural que a narrativa da moda apela, onde a lida com gado era uma especificidade, revela o que Raymond Williams chamou de aspecto *residual* ainda que a história de Gumercindo guarde uma verossimilhança com o que acontecia na época.

Mas, além do aspecto *residual* há também o que Williams chamou de aspecto *dominante* e que poderia ser exemplificado pela presença constante do dinheiro enquanto representante das trocas econômicas modernas. É ele que acompanha cada uma das grandes disputas em questão. Na narrativa desta moda, sabemos, por exemplo, que no primeiro desafio foi apostado “muito dinheiro”; que no segundo desafio o próprio peão apostou “dez mil cruzeiros”; e que, no final, o peão desconhecido recebeu, por sua vitória, *vinte conto* “honradamente ganhado”.

A presença do dinheiro indica que a disputa é, portanto, mais que uma prática cultural de origem rural correspondendo, antes, a um sistema produtivo ao qual ela se integra. E o dinheiro, enquanto elemento de remuneração a exemplo do trabalho sistemático de um sistema produtivo específico que, na narrativa, é simbolizado pelo *rodeio* que corresponde ao aspecto *determinante* da estrutura social cujas regras os indivíduos precisam se adequar para se realizarem economicamente.

Assim, a vitória de Gumercindo provavelmente reflete também o desejo de vitória dos caipiras que adentravam nesta nova ordem social e econômica reforçando, desta maneira, a empatia do público ouvinte com o protagonista que, como o migrante caipira, se colocava com humildade diante de um sistema produtivo que ele não controlava e desconhecia, mas, ao qual desejava (ou precisava) se integrar para sobreviver como vimos no capítulo anterior.

O sucesso de Gumercindo corresponde simbolicamente ao que Raymond Williams chamou de *algo novo*, isto é, ao aspecto *emergente* que, aqui, equivale à *perspectiva conciliatória* entre tradição e modernidade onde um peão consegue realizar-se no novo contexto econômico mobilizando suas habilidades e técnicas (em suma: sua cultura) para obter o sucesso.

Esta, no entanto, não é a única moda de Tião Carreiro e Pardinho onde este tipo de *proposta conciliatória* se apresenta e nem tampouco a única moda onde o êxodo se faz presente como pano de fundo. Pelo contrário, a exemplo das modas do *ciclo do boi* aqui tratadas, pode-se dizer que a migração é uma constante nas narrativas de modas que têm como protagonistas diferentes representantes da cultura caipira tradicional como o boiadeiro, o trabalhador rural e o violeiro como veremos nas modas a seguir selecionadas por representar cada uma dessas categorias.

*

4.2. Boiadeiro punho de aço

Como vimos na moda anterior, o peão boiadeiro é um personagem típico da cultura caipira tradicional. Nas modas até aqui tratadas que chamamos, no conjunto, de *ciclo do boi*, ele ocupou um papel secundário sendo sempre aquele que desafiava o boi campeão nos *rodeios*. No novo conjunto de modas que veremos a partir deste ponto, este mesmo peão passa a ocupar um papel de protagonista nas narrativas. Por esta razão, daremos a este novo conjunto de modas o nome de *ciclo do boiadeiro*.

Visando o aprofundamento da análise em uma dessas modas, escolhemos aquela que tem uma das mais belas narrativas, sendo também a primeira gravada por Tião Carreiro e Pardinho: *Boiadeiro punho de aço*. Porém, antes de vermos o conteúdo de sua narrativa e compreender a inovação que ela traz, assim como fizemos com a moda

anterior, é necessário ter uma visão panorâmica das narrativas das outras modas que compõem, devido à semelhança temática, seu *contexto literário* e que correspondem às modas: *Boiada cuiabana*, *Ferreirinha*, *Irmão do Ferreirinha*, *Companheiro do Ferreirinha*, *Velho peão*, *Travessia do Araguaia*, *As três cuiabanas*, *Arreio de prata* e *Saudosa vida de peão*.

Assim como aconteceu com as narrativas das modas do *ciclo do boi*, essas também possuem o êxodo como pano de fundo já que seus personagens estão em contínuo deslocamento com exceção de algumas modas onde curiosamente os boiadeiros encontram seu fim.

Irmão do Ferreirinha (CARREIRO; PARDINHO, 1966), por exemplo, é uma narrativa que se vincula à moda anteriormente analisada, *Derrota do boi Palácio*, pelo fato da sua narrativa descrever a história de um boiadeiro que se decide a arriscar-se num rodeio para, com o prêmio, honrar a memória de seu antigo e falecido companheiro de profissão. E como aconteceu com a narrativa da moda anterior, o protagonista desta moda surge inicialmente como um *peão desconhecido* até que, ao final da narrativa, ele se apresenta como “irmão do Ferreirinha”. Curioso aqui notar a sugestão da narrativa que ecoa os valores da nova economia onde alguém só passa a ser reconhecido socialmente depois de ter ganhado dinheiro em consequência de ter se tornado campeão (leia-se: vencedor).

As modas *Companheiro do Ferreirinha* (idem, 1968) e *Ferreirinha* (idem, 1974) possuem narrativas que são de complementos desta anterior. Juntas, elas compõem uma trilogia que começa com a moda *Ferreirinha* na qual um boiadeiro vem a falecer durante o trabalho. Em seguida, seu companheiro realiza um gesto de bravura com o objetivo de preservar a honra e a dignidade do falecido amigo, que simbolicamente representa a própria profissão de boiadeiro. Cronologicamente, em termos de narrativa, a moda *Companheiro do Ferreirinha* retoma a história desta primeira moda enquanto que *Irmão do Ferreirinha* finaliza a saga.

Nessas três modas, o deslocamento é contínuo: na moda *Ferreirinha*, sua narrativa conta a história de dois boiadeiros que saem de Pardinho e andam 28 quilômetros até chegar no “campo do espriadinho” em busca de um *boi arribado*; na moda *Companheiro do Ferreirinha*, um dos boiadeiros sai novamente de Pardinho para ir a este mesmo “campo do espriadinho” a fim de terminar a empreitada para a qual eles

havia sido contratados; e na moda *Irmão do Ferreirinha*, o boiadeiro sai do “campo do espraíadinho” e vai para Pardinho enfrentar, num rodeio, o cavalo que havia matado seu amigo.

Boiada cuiabana, *As três cuiabanas* e *Arreio de prata* têm em comum narrativas que descrevem deslocamentos de boiadeiros para o estado do Mato Grosso. *Boiada cuiabana* (idem, 1974b), uma antiga moda de viola regravada pela dupla em 1974, descreve o deslocamento de um boiadeiro que vai para o estado do Mato Grosso e, no caminho de volta, conhece primeiramente uma “malvada baiana” que o faz sofrer num suposto relacionamento amoroso. Mas, ao chegar em Campo Grande, ele conhece uma “linda paraguaia” que viria a se tornar sua esposa. Note-se, portanto, que o deslocamento está presente não somente no boiadeiro como também nas mulheres que ele conhece e que, como o nome indica, são também migrantes.

As três cuiabanas (idem, 1975, 1966) volta a repetir a saga de um boiadeiro que viaja, tocando boiada, pelo estado do Mato Grosso. Desta vez, trata-se de um jovem boiadeiro que, ao entregar a boiada na cidade de Campo Grande, acaba se enamorando simultaneamente de três mocinhas que conhece na casa do patrão inicialmente, assim, uma nova história de troca de animadas cartas e esperanças de reencontro.

Arreio de prata (idem, 1984) novamente retoma o tema do transporte de boiada para o Mato Grosso. Um aspecto, no entanto, a distingue das outras duas modas que a ela se assemelha pela temática das suas narrativas: enquanto o protagonista da moda *Boiada cuiabana* era um boiadeiro adulto e o da moda *As três cuiabanas* era um jovem, o personagem central da moda *Arreio de prata* é um garoto que deveria realizar sua primeira viagem como integrante de uma comitiva iniciando-se, portanto, na profissão. Porém, durante a viagem, o garoto morre num estouro de boiada.

Apesar do final trágico da narrativa desta moda, o deslocamento enquanto representação simbólica da migração está, nela, presente sugerindo talvez ao ouvinte, por este triste fim, que é preciso estar preparado para o êxodo e não jogar-se a ele como alguém que está começando na vida a exemplo do protagonista. Com esta mensagem sutil e discreta, a narrativa apela potencialmente para a valentia e a coragem que, segundo Maria Sylvia de Carvalho Franco (1997), era uma das características da cultura caipira tradicional.

Das outras três modas deste conjunto que chamamos de *ciclo dos boiadeiros* e que ainda não foram aqui tratadas, uma delas, *Travessia do Araguaia* (idem, 1975b), é a que parece ter levado mais longe a ideia do deslocamento. Nela, toda a narrativa se passa durante um transporte de boiada onde a partida é a margem de um rio e a chegada é o outro lado. Durante o trajeto, os personagens provam sua bravura, desenvolvem suas habilidades profissionais e adquirem sabedoria de uma maneira que parece ecoar a célebre frase do personagem de *Grande sertão veredas* que nos diz que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 1994, p.85). O rio Araguaia, onde se passa a narrativa, banha não somente o estado do Mato Grosso como também Goiás, Tocantins e Pará. Este fato e a imprecisão geográfica da narrativa sugerem a amplitude do deslocamento que simbolicamente representa o êxodo.

Figura 10 – Travessia de boiada pelo rio



Imagem extraída do acervo iconográfico do site Arquivo Público Mineiro, disponível em http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/photo.php?lid=31517

A moda *Saudosa vida de peão* (CARREIRO; PARDINHO, 1984) também faz referência ao deslocamento como uma constante na vida do boiadeiro. A narrativa fala, inclusive, do Mato Grosso como um dos lugares por onde o narrador passava quando era bem jovem, já que no tempo presente da narrativa ele foi obrigado a deixar a profissão devido à ascensão dos “expressos boiadeiros” (o transporte de boiada feito por

caminhão) que levou a derrocada desta profissão. Neste novo contexto, o sentido de deslocamento contínuo no meio rural é substituído pelo êxodo para a cidade que é simbolicamente representado pela mudança de profissão do boiadeiro.

Quanto à moda *Velho peão* (idem, 1974b), ela é a única onde o êxodo não está presente. Coincidentemente, seu protagonista e narrador está à beira da morte o que inevitavelmente nos leva a pensar que sua narrativa sugere a ideia de que a ausência de deslocamento representa a morte socioeconômica do boiadeiro assim como o êxodo representava sua vida.

Este, portanto, é o *contexto literário* a que pertence à moda aqui em análise: *Boiadeiro punho de aço*. Gravada originalmente num disco de 78 rotações (RPM), esta moda viria a se integrar ao segundo volume da série *Modas de viola classe A* de 1975 (idem, 1975b). Composição de Zé Carreiro e Carreirinho, sua letra diz o seguinte:

Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso
 Meu velho pai, pra lidar com boi, desde pequeno guiou meus passos
 Meu filho, o mundo é uma estrada cheia de atajo e tanto embarço
 Mas, se você for bom no cipó na vida nunca terá fracassos

Com vinte anos parti, foi na comitiva de um tal Inácio
 Senti o nó me apertar à garganta quando meu pai me deu um abraço
 Meu filho, Deus lhe acompanhe, são esses os votos que eu lhe faço
 E como prêmio do teu talento, lhe presenteio com esse meu laço

Por este Brasil afora fiz como faz as nuvens no espaço
 Vaguei ao léu conhecendo terras sempre ganhando dinheiro aos maço
 Meu cipó em três rodilhas cobria a anca do meu picasso
 Foi o que me garantiu o nome de boiadeiro punhos de aço

De volta pra minha terra, viajava a noite com o mormaço
 Naquilo eu topei com uma boiada, beirando rio vinha passo a passo
 Um grito de boiadeiro, pedindo ajuda, cortou o espaço
 Eu vi o peão que ia rodando, saltei no rio com o meu picasso

A correnteza era forte, tirei o cipó da chinha do macho
 E pelo escuro ainda consegui laçar o peão por um dos seus braços
 Ao trazer ele na praia, meu coração se fez em pedaço
 Por um milagre que Deus mandou, salvei meu pai com seu próprio laço

Logo no início da letra da moda, o narrador-personagem nos conta como foi criado, desde sua infância, para se tornar boiadeiro. Mais do que uma formação profissional no estilo tradicional mestre-aprendiz, sua educação foi realizada pelo próprio pai que o ensinou tanto a técnica como os princípios morais úteis não somente para o desempenho da profissão como para a própria vida. O teste da aprendizagem começa então quando, aos vinte anos, o jovem boiadeiro deixa a casa paterna para desbravar o mundo junto à comitiva de boiadeiros. E ele se sai muito bem, a julgar pela fama que ganhou de bom boiadeiro juntamente com a grande quantidade de dinheiro obtida no exercício da profissão.

Note-se, neste ponto, a presença da *proposta conciliatória* observada na análise da moda anterior e que corresponde ao aspecto *emergente* de Williams. A saber: um *ethos* que concilie uma formação tradicional com o contexto moderno.

A prova final da aprendizagem acontecerá, no entanto, no retorno que o jovem faz à terra natal quando então verá diante de si uma oportunidade de fazer o bem a alguém que corria risco de vida. Ao realizar este gesto de evidente apelo moral, que remete aos ensinamentos do pai, o jovem boiadeiro acaba descobrindo que o anônimo que acabara de salvar, cuja identidade havia sido oculta pela escuridão da noite, era o próprio pai.

Há, portanto, aqui uma intenção pedagógica e moralizante, além de um lirismo ligado ao desfecho dramático, em que a preservação dos ensinamentos do pai corresponde à preservação da própria vida dele. E o gesto de bondade do jovem boiadeiro corresponde à realização do princípio de *fazer bem sem olhar a quem*, que remete a um ensinamento cristão, parte importante da formação religiosa tradicional do caipira, através do catolicismo e que poderia ser ilustrado, por exemplo, neste trecho do evangelho de Mateus (25: 37-40):

Então os justos lhe perguntarão: ‘Senhor, quando te vimos com fome e te demos de comer, ou com sede e te demos de beber? Quando te vimos como estrangeiro e te acolhemos, ou necessitado e te vestimos? Quando te vimos enfermo ou preso e fomos te visitar?’

O Rei responderá: ‘Digo-lhes a verdade: O que vocês fizeram a algum dos meus menores irmãos, a mim o fizeram’. (BÍBLIA, 2000, p. 791)

Interessante notar que este preceito cristão liga-se também à realização de um princípio moral que Carlos Henrique Brandão afirma ser parte da *essência da cultura caipira* e que Antonio Candido dizia estar se perdendo no período histórico em questão, devido às transformações sociais pelas quais o êxodo rural fazia parte (CANDIDO, 1977, p. 194): a *generosidade* nas relações entre as pessoas.

O que eles, os homens da terra, lamentam, o que lamentamos e não devemos aceitar é a perda do princípio de solidariedade, de gratuidade e de generosidade nas relações entre pessoas, entre grupos humanos e mesmo entre povos e nações. (BRANDÃO, 2009, p. 51)

A realização de um princípio da cultura caipira tradicional, a nosso ver bem-sucedida, nesta moda, tem obviamente um apelo para o estabelecimento da empatia com o caipira. Outro apelo, neste sentido, se deve à figura de peão boiadeiro que se liga ao público ouvinte devido ao vínculo com a cultura rural, como podemos verificar na análise que João Marcos Alem faz desta tradição dos rodeios, referindo-se a Câmara Cascudo:

Montar cavalos xucros, por exemplo, era prática cotidiana na doma dos animais para trabalho. Mas o domínio sobre os animais representava mais que o domínio sobre a natureza. Nossa fonte folclorista representa de forma ambígua a perícia dos vaqueiros sobre os cavalos: *Na criação do gado, a lida unificou os homens ricos e pobres. Os donos e os escravos na mesma linha tenaz de coragem e de batalha.* (ALEM, 1996, p. 154)

Todos esses elementos tradicionais como a representação do boiadeiro, a cultura material da lida com cavalo e gado, a formação profissional no estilo mestre-aprendiz e até mesmo os valores morais de fundo religioso apontam para o que Raymond Williams chamou de *aspecto residual*.

Quanto ao *aspecto dominante*, ele se faz presente de maneira sutil através do imperativo de se ganhar dinheiro. Num primeiro plano, diante de tantos elementos que correspondem ao *aspecto residual*, ele pode até passar despercebido já que se trata de uma consequência quase que natural decorrente da destreza que o protagonista desenvolveu na arte de laço. E, diferentemente do boiadeiro da moda anteriormente tratada, *Derrota do boi palácio*, o protagonista desta moda não ganha um pouco hoje e um pouco amanhã. Ao contrário, a narrativa nos diz que ele *sempre ganhou* “dinheiro aos maços” como algo contínuo. Esta quantidade imensa sugere, portanto, uma

perspectiva de ação onde ganhar o dinheiro já não é mais o principal dado que ele entre de maneira quase corriqueira.

Aqui, portanto, está a sutileza que ao mesmo tempo dá um toque de genialidade ideológica da presente narrativa: assim como preconizado pelo *espírito do capitalismo* na sua gênese, a ideia do trabalho como *vocação* é um dos elementos centrais deste *ethos* cuja incorporação faz parte de um “árduo e longo processo educativo” promovido pela esfera da cultura já que, segundo Weber (2001, p.53), ele não surge espontaneamente como *produto da natureza*.

Outro importante elemento, presente na narrativa desta moda, que se liga ao aspecto *dominante* da perspectiva metodológica de Raymond Williams é a perspectiva do êxodo que aparece simbolicamente representado pelo contínuo movimento que o jovem boiadeiro faz em sua formação sempre vagando “ao léu, conhecendo terras” numa caracterização que chegaria até a sugerir certo *desenraizamento* senão fosse pelo final da narrativa.

O *aspecto emergente* é, portanto, destacado pelo final da narrativa onde o *desenraizamento* decorrente do êxodo é abrandando pelo retorno ao lar paterno numa perspectiva que confere sentido não só à *formação* que o jovem boiadeiro havia recebido do pai como também ao propósito do êxodo em si. Devemos, no entanto, ressaltar o fato de que o apogeu da narrativa (o gesto heroico marcante da história) não acontece dentro da casa ou mesmo da fazenda do pai, mas, no caminho que o jovem boiadeiro percorria sempre alerta ao exercício da sua *vocação* de bom laçador parecendo, assim, sugerir que a conciliação não está no retorno às origens, mas, na valorização dessas origens dentro do caminho profissional da nova economia.

Em suma, o aspecto emergente desta narrativa parece inevitavelmente ressaltar que o exercício de uma profissão especializada poderia trazer não só a realização econômica do indivíduo como também possibilidade de preservar os ensinamentos morais recebidos num contexto de uma cultura tradicional ao mesmo tempo em que permitia à realização da gratidão e da honra. Uma mensagem, sem dúvida alguma, forte para o “algo novo” que estava se formando: a perspectiva de conciliação entre tradição e modernidade.

4.3. Mineiro do pé quente

As modas de viola gravadas por Tião Carreiro e Pardinho que tem o boi ou o peão boiadeiro como protagonista, a que chamamos respectivamente de *ciclo do boi* e *ciclo do boiadeiro*, não são as únicas que têm o êxodo como pano de fundo. Há pelo menos outras duas categorias que possuem esta mesma característica: as modas que tem o violeiro e o trabalhador rural como protagonista de suas narrativas.

Mas, para evitar que o presente capítulo fique demasiadamente extenso prejudicando, desta forma, a apreciação e conseqüente apreensão do seu conteúdo, deixamos para tratar do que estamos chamando de *contexto literário* dessas duas categorias temáticas para o próximo capítulo. A decisão não implicará em nenhum prejuízo de análise, já que esses *contextos literários* são os mesmos das modas a serem ainda analisadas aqui.

Mineiro do pé quente (CARREIRO; PARDINHO, 1984), a moda que selecionamos aqui como expressão do *ciclo do trabalhador rural* foi composta por Lourival dos Santos e J. dos Santos. Integrante do quarto e último disco da série *Modas de viola classe A*, gravado em 1984, sua letra diz o seguinte:

Mato Grosso é um gigante aonde eu piso devagá
Eu comparo esse estado a um grande jequitibá
Que faz uma sombra amiga, esperando quem chegá
Este estado hospitaleiro \ vou falar de um mineiro \ residente em Cuiabá

No dia seis de janeiro, há muitos anos atrás,
Nasceu na terra do milho, no chão de Minas Gerais
Nasceu no dia de reis. Assim dizia seus pais:
“Acredito no destino, \ vai ter sorte esse menino, \ Deus pra nós é bom demais”

O menino foi crescendo com a fibra de mineiro
Ele pensava em silêncio, seu talento era ligeiro
Honestidade e trabalho traz vitória e dinheiro
Pra ele não tinha erro: \ começou com três bezerro, \ mais tarde foi boiadeiro

Na enxada e na foice e no machado pegô
Foi carreiro, foi tropeiro, com caminhão trabalhô
No grande jogo da vida, não perdendo, só ganhô
Sua estrela só brilhava \ Deus sempre o acompanhava \ por onde ele passô

Casou com dezoito anos, entregou seu coração
Quem faz um bom casamento tem um tesouro na mão

Com o seu consentimento, vou dar minha opinião
Sua esposa companheira, \ no seu lar é a roseira, \ cada filho é um botão

O mineiro está lá em cima lutando honestamente
Dono de uma grande empresa, dá emprego a muita gente
Sendo ele o grande esteio, diretor e presidente
Falo a verdade e não minto: \ senhor Augusto Alves Pinto \ é um mineiro do pé quente

Sua vida é um livro aberto que nem o tempo consome
Mostrou pra filho e parente que vencer honestamente
Não é impossível pr'um homem

Como se pode ver, a narrativa fala de alguém cuja trajetória profissional passou por atividades essencialmente rurais: algo que é evidenciado no trecho que diz que o personagem “na enxada e na foice e no machado pegou; foi carreiro foi, tropeiro, com caminhão trabalho”. A primeira parte deste trecho já sugere que estamos diante de um personagem que deve ter trabalhado tanto como agricultor usando a *enxada* para limpar e preparar a terra para a atividade de plantio quanto naquelas atividades rurais específicas que exigem o uso de *foice* para colher como, por exemplo, na colheita de cana a que nos referimos no terceiro capítulo deste trabalho.

Além disso, a letra da moda diz que o personagem também trabalhou com o *machado*, o qual é utilizado para derrubar árvores ou rachar a lenha: atividades intimamente relacionadas com um tipo de trabalho do meio rural onde as árvores são utilizadas tanto para o sustento e construção quanto em atividades de empreendimento como aquelas de formação de fazendas de café a que nos referimos no terceiro capítulo. Essas atividades profissionais sugerem, portanto, um inegável vínculo deste personagem com o meio rural remetendo, conseqüentemente, ao aspecto *residual* da teoria de Willians.

Neste sentido, a referência ao *dia de reis* na letra da moda não é casual porque, como já foi demonstrado no livro *Sacerdotes da viola* de Carlos Henrique Brandão (1981) ou na tese de doutorado *Reunimo's fulião* de Ana Suzel Reily (1990), a festa de Santo Reis era não só uma forte expressão do catolicismo popular caipira como também um grande momento de sociabilidade para os violeiros. Uma festa que simbolicamente também alude à ideia de deslocamento já que aqueles que a promovem, os foliões, passam por diferentes residências rurais durante vários dias desde o natal até o *dia de reis* que se comemora no dia 6 de janeiro. Ana Suzel Reily (1990), inclusive, analisa em

sua tese de doutorado como que esta prática da cultura caipira não deixou de ser praticada mesmo depois que os foliões migraram para a cidade em decorrência do êxodo rural.

Voltando, porém, à moda em questão, temos que seu protagonista passou também por três diferentes profissões nas quais foi tropeiro, carreiro e “com caminhão trabalhou”. Duas dessas três profissões são essencialmente rurais. A saber: a profissão de tocar carro de boi (carreiro) e a de realizar o comércio e o transporte de bens de consumo para diferentes localidades em mulas (tropeiros). Já a terceira profissão referenciada, que fala vagamente que o personagem “com caminhão trabalhou” funciona como uma espécie de *divisor de águas* entre essas profissões eminentemente rurais e a profissão urbana que o *mineiro do pé quente* adotou mais tarde como dono de uma grande empresa. Esta mudança radical em relação às profissões de origem rural, aqui mencionadas, sugere claramente que houve um êxodo do campo para a cidade.

Figura 11 – Caminhão boiadeiro



Foto de um caminhão boiadeiro da época, disponível em <http://www.tribunars.com.br/index.php?origem=noticia&id=5268>

E o caminhão enquanto símbolo desta mudança do universo rural para o urbano é aqui bastante sugestivo porque passa a ideia de movimento, que simbolicamente representa o próprio movimento do êxodo. Além disso, a imagem do caminhão também dialoga com os “expressos boiadeiros” (caminhão de carregar bois) que na moda *Saudosa vida de*

peão foi apontada como a razão do fim da profissão de boiadeiro. O filme *Mágoa de boiadeiro* de 1977 (ESTEVES, 1977) que teve seu roteiro inspirado na música homônima de grande sucesso na época, inclusive, retrata este momento épico no qual a profissão de boiadeiro encontrou seu crepúsculo.

Assim, o caminhão parece aqui atuar como um ícone ligando-se ao aspecto *dominante* da teoria de Williams, já que ele representa os determinantes da estrutura social daquele tempo e que poderiam ser aqui sintetizados nos imperativos do progresso técnico e no êxodo.

E ao êxodo rural e ao êxodo das profissões, há ainda outro êxodo presente na letra desta moda e na caracterização do seu personagem: o êxodo entre Estados, já que o personagem central nasceu em Minas Gerais, mas, atualmente mora em Cuiabá – a capital do estado do Mato Grosso que até 1979 formava um só Estado junto com o Mato Grosso do Sul que, como vimos no conjunto de modas do *ciclo do boiadeiro*, era o *locus* do deslocamento profissional de muitos boiadeiros.

Além do deslocamento, o protagonista desta moda tem uma caracterização que remete ao *ethos* do *self-made man* já que, vindo do *nada*, com seu próprio esforço, ele foi progredindo economicamente a partir de um trabalho incessante e diligente até chegar ao apogeu que, na narrativa, corresponde à posição de um grande empresário capitalista. Posição que lhe dá não somente destaque social como também o reconhecimento e admiração popular pelo seu sucesso.

E além do *trabalho incessante*, o protagonista da moda age também tendo consciência das regras inerentes ao sistema econômico que é alegoricamente referenciado como “jogo da vida”. Esta alegoria é bastante sugestiva porque a ideia de jogo implica em regras, cujo conhecimento e disciplina contribuem para o sucesso dos jogadores. E aliado à consciência do jogo, o protagonista possui ainda uma característica que, segundo Weber, era constitutiva do *espírito do capitalismo*: a *racionalidade* nos empreendimentos visando lucro:

O impulso para o ganho, a persecução do lucro, do dinheiro, da maior quantidade possível de dinheiro, não tem, em si mesma, nada que ver com o capitalismo. Tal impulso existe e sempre existiu entre garçons, médicos, cocheiros, artistas, prostitutas, funcionários desonestos, soldados, nobres, cruzados, apostadores, mendigos etc... [...] O capitalismo, porém identifica-se com a busca do lucro, do lucro sempre renovado por meio da empresa permanente, capitalista e racional. Pois assim deve ser: numa ordem completamente capitalista da sociedade, uma empresa

individual que não tirasse vantagem das oportunidades de obter lucros estaria condenada à extinção. (WEBER, 2001, p. 24)

Este aspecto, na moda, é destacado pelo fato do *mineiro do pé quente* ter começado a carreira de empreendedor com apenas “três bezerros” tornando-se depois boiadeiro que, no contexto da narrativa, denota a posse de boiada. Mais tarde, ele também usaria esta *racionalidade* na escolha de sua esposa, cuja relevância é destacada pela letra da moda quando diz que “quem faz um bom casamento tem um tesouro na mão”. E no tempo presente da narrativa, a *racionalidade* continua, por ele, sendo usada na administração da sua empresa onde ele é o “grande esteio, diretor e presidente”.

Outra qualidade de destaque do protagonista desta narrativa, e que também se vincula ao *espírito do capitalismo*, é a *honestidade*. A letra da moda diz que o protagonista está “lutando honestamente” sugerindo, assim, pela utilização do gerúndio, uma ação contínua, isto é, uma espécie de postura continuamente adotada desde o passado até os dias atuais quando ele já goza de uma posição social de sucesso. E a honestidade, de acordo com Weber, é o *mais importante princípio da ética capitalista*:

Mas, a título de antecipação, já chamamos a atenção para o **mais importante princípio da ética capitalista**, formulado geralmente como “a honestidade é a melhor política”. Seu documento clássico é o tratado de Franklin mencionado acima. E mesmo na opinião da, século XVII, a forma específica do ascetismo laico batista e especialmente quaker, se baseava na adoção prática desta máxima. (WEBER, 2001, p.110, grifo nosso)

E como que para provar que a honestidade do protagonista da moda não é algo casual ou acidental, a narrativa destaca esta qualidade em três momentos diferentes: na expressão “o mineiro está lá em cima lutando honestamente”; quando diz que o protagonista “mostrou pra filho e parente que vencer honestamente não é impossível pr’um homem”; e também na máxima “honestidade e trabalho traz vitória e dinheiro”.

Note-se que esta última frase sugere claramente o lado pragmático e econômico da virtude em questão: *ganhar dinheiro*. Algo que também ecoa o *pragmatismo* das virtudes analisadas por Weber na relação desta virtude com o *espírito do capitalismo*:

A honestidade é útil, pois assegura o crédito; e é assim com a pontualidade, com a industriiosidade, com a frugalidade e essa é a razão pela qual são virtudes. Uma dedução lógica disso seria que a aparência de honestidade serviria ao mesmo propósito quando fosse suficiente, e um excesso desnecessário desta virtude pareceria, aos olhos de Franklin, um desperdício improdutivo. (WEBER, 2001, p.46)

Outra característica do *mineiro do pé quente*, que se liga também ao *tipo ideal* weberiano do *espírito do capitalismo*, corresponde ao que Weber chamou de *habilidade para concentração mental*:

Ouvimos com frequência, e as estatísticas confirmam que, de longe, as melhores chances de uma educação econômica são encontradas entre os membros desse grupo. A **habilidade de concentração mental**, tanto quanto o sentimento de dever, absolutamente essencial, em relação ao trabalho, são aqui muitas vezes combinados com uma economia rígida, que calcula a possibilidade de altos ganhos, um frio autocontrole e frugalidade que, aumentam enormemente o desempenho. (WEBER, 2001, p.53, grifo nosso)

E esta característica, segundo a narrativa da moda em questão, foi desenvolvida, pelo *mineiro do pé quente*, quando ele ainda era criança. Isto é evidenciado no trecho que diz: “o menino foi crescendo com a fibra de mineiro; ele pensava em silêncio, seu talento era ligeiro”.

Por último, devemos destacar um aspecto curioso que também liga a caracterização deste personagem a um aspecto que Weber havia notado no *espírito do capitalismo* na sua forma original e que ajudava a compreender as motivações econômicas das pessoas: o sentimento de estar “na plenitude da graça de Deus”:

Surgiu uma ética econômica especificamente burguesa. Com a consciência de estar na plenitude da graça de Deus e visivelmente por Ele abençoado, o empreendedor burguês, desde que permanecesse dentro dos limites da correção formal, que sua conduta moral estivesse intacta e que não fosse questionável o uso que fazia da riqueza, poderia perseguir seus interesses pecuniários o quanto quisesse, e sentir que estava cumprindo um dever com isso. Além disso, o poder do ascetismo religioso punha-lhe à disposição trabalhadores sóbrios, conscienciosos e extraordinariamente ativos, que se agarravam ao seu trabalho como a um propósito de vida desejado por Deus. (WEBER, 2001, p. 127-128)

Na letra da moda em questão, um sentimento análogo a este é evidenciado no trecho que diz, do personagem, que “sua estrela só brilhava, Deus sempre o acompanhava por onde ele passou”.

Essas semelhanças da caracterização do protagonista com o *espírito do capitalismo* tal qual observado e cristalizado por Weber, pode surpreender, mas, na verdade, está em plena sintonia com a caracterização dos personagens das modas que já foram analisadas aqui quando destacamos seu aspecto *emergente* sob a perspectiva teórica de Williams. Aspecto este que corresponde à uma proposta de conciliar a

tradição a modernidade onde a tradição aqui corresponde à herança rural da cultura caipira enquanto que a modernidade equivale ao desenvolvimento do capitalismo.

Além disso, naquele período histórico marcado pela necessidade de adaptação cultural à nova economia, uma *proposta conciliatória* que preservasse uma parte da cultura tradicional nos parece muito mais favorável do que uma mera incorporação da nova cultura urbana que, diga-se de passagem, sempre haveria de ser imperfeita já que este não era o lugar de origem do caipira.

Nas outras duas modas que analisamos, esta *proposta conciliatória* se manifestou sempre pela integração dos valores da nova economia com os valores tradicionais que, no caso desta moda, apela não só para o sentimento religioso como para a honra social como fontes de motivação para a atividade econômica. Neste ponto, aparentemente estamos diante de uma situação histórica semelhante àquela observada por Weber embora as proporções sejam obviamente diferentes. Mesmo assim, esta caracterização do *self-made man* corresponde ao *algo novo* que estava se formando naquele período histórico e que ainda teremos oportunidade de ver em mais uma última moda antes do fim deste capítulo.

*

4.4. Minha vida

Como tivemos oportunidade de tratar na primeira parte deste trabalho, a trajetória das duplas caipiras implicava numa longa caminhada até chegar à gravação do primeiro disco mesmo quando elas conseguiam o apadrinhamento de outra dupla já famosa ou de alguém com influência no meio como aconteceu com o próprio Tião Carreiro e Pardinho que foram apadrinhados por ninguém menos que Teddy Vieira: um dos diretores da gravadora e um dos mais bem-sucedidos compositores da música caipira (NEPUMOCENO, 1999, p. 340).

Figura 12 – Teddy Vieira, Lourival dos Santos, Pardino e Tião Carreiro



Imagem extraída do site *Tião Carreiro HomePage*, disponível em <http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/teddyLOURIVALPARDINHOETIAO.htm>

Neste sentido, a trajetória das duplas caipiras espelha a saga do próprio migrante que, ao mudar-se do campo para a cidade, passava por uma série de subempregos até alcançar uma situação profissional mais estável. Este é o cenário presente na narrativa da moda que nos deteremos aqui e que mostra tanto a trajetória profissional de um migrante rural quanto sua luta para se tornar um violeiro profissional. A narrativa da moda, no entanto, não descreve a luta do violeiro dentro da indústria cultural, mas, sim dentro do universo urbano para o qual ele migrou.

Composição de Carreirinho e Vieira, a moda *Minha vida* (CARREIRO; PARDINHO, 1975b) que fez parte do segundo volume da série *Modas de viola classe A*, gravado em 1975, tem a seguinte letra:

Trago na lembrança	Prás vacas leiteira
Quando era criança	Tocar na mangueira
Morava na roça	
Gostava da troça	Fui moleque sapeca
Do monjolo d'água	Levado da breca
Da casa de tábua	Gostava da viola
Quando o sol saía	E ainda ia na escola
A inverno eu subia	Eu ia todo dia

Numa égua tordilha

Com quinze anos de idade

Mudei pra cidade

Saí da escola

Era rapazola

Deixei de estudar

fui caixeiro num bar

Trinta mil réis por mês

Pra servir os freguês

Vendendo cachaça

Aturando arruaça

Pra mim só foi boa

a minha patroa

Vivia amolado

com meu ordenado

Trabalhei sete mês

Recebi só uma vez

Eu não via dinheiro

Entrei de pedreiro

Pra aprender o ofício

Mas, foi um suplício

Sol quente danado

Emboçando o telhado

A escadeira doía

E eu me arrependia

Mas, não tinha jeito

Era meter os peito

No duro enfrentei

Mas não me acostumei

Sou um pouco retaco

Meu físico é fraco

Só de falar no trabalho

Quase que me desmaio

Tive grande impulso

Com outro recurso

A viola é tão fácil

É só mexer nos traços

Fazer modas boa

Quando o povo enjoa

Fazer modas dobrada

E bem selecionada

Pras festas que for

Não passar calor

Evitar de beber

Pra voz não perder

Dinheiro no bolso

Vem com pouco esforço

Neste meu sol de anil

Divertindo o Brasil

Como se pode ver, a narrativa desta moda nos apresenta um personagem de origem rural que migrou para a cidade ainda bem jovem. No meio rural ele se ligava afetivamente ao monjolo d'água, à casa de tábuas, aos passeios na invernada, às travessuras de criança tocando vacas no pasto, à montaria e a ouvir o som da viola. Todos esses elementos compunham seu contexto rural que também era o de muitos ouvintes deste tipo de música e que remetia, portanto, ao aspecto *residual* de uma formação social anterior aquela que a expansão e o inchaço das cidades iriam construir.

No novo contexto social urbano, o personagem tentou ganhar a vida através dos subempregos que exigiam trabalho braçal no lugar de uma especialização profissional que ele não tinha. Neste sentido, sua trajetória espelha a de muitos outros migrantes da época:

Como trabalhador marginal, isto é, que trabalha sem contrato legal, os migrantes podem se dedicar a uma grande variedade de serviços, como os de limpeza de pequenos estabelecimentos, como “ajudante” das mais diferentes ocupações: de cozinheiro, de vendedor ambulante, de chofer de caminhão. Mas é a indústria de construção que absorve a maior parte dessa mão-de-obra, empregando-a como servente de pedreiro e vigia de construção. (DURHAN, 1973, p. 153)

Note-se aqui o fato curioso que a primeira colocação profissional do protagonista será justamente uma das enumeradas por Durhan: a de servente de pedreiro. Essas circunstâncias do personagem correspondem ao aspecto *dominante* da estrutura social, que se evidencia através do mercado de trabalho urbano donde se destaca a estratificação que diferenciam os empregos que exigem qualificação dos subempregos que não a exigem tendo, no entanto, condições e remunerações inferiores.

A narrativa nos mostra então o protagonista passando por diferentes profissões até chegar àquela que corresponde à sua *vocação*: a de violeiro. E quando descobre esta *vocação*, ele dedica-se com afinco e disciplina compondo e preparando diferentes tipos de músicas para as diferentes ocasiões e situações que um profissional pode encontrar. Como resultado disso, o personagem sente que a arte de tocar viola é fácil além de rentável quando afirma que “dinheiro no bolso vem com pouco esforço”.

Esta adaptação ao novo contexto urbano e às novas regras da profissão de violeiro se alinha à *perspectiva conciliatória* que destacamos ao mencionar o aspecto

emergente na análise das modas anteriores: a conciliação entre a tradição (tocar viola) e a modernidade (a nova economia que responde pelo mercado deste tipo de profissional).

Estamos, portanto, diante de mais uma *variação sob o mesmo tema* onde a proposta de conciliar tradição e modernidade parece exercitar sua legitimidade na cultura caipira através da incorporação das suas mais expressivas representações figurativas. E não se pode dizer que este esforço de adaptação não tenha obtido sucesso nessas narrativas. Ao menos, até agora. O conteúdo do próximo capítulo, no entanto, haverá de mostrar o “outro lado” dessa perspectiva otimista de conciliar o presente com o passado do caipira.

*

Capítulo 5: As perdas do progresso

A imagem do *anjo da história* que Benjamin escolheu para ilustrar suas *teses sobre o conceito da história* carrega em si certa dose de melancolia, pois, segundo o autor, o anjo contempla as ruínas com o desejo de reconstituí-las e de fazer reviver os mortos, ao mesmo tempo em que se vê impedido de fazê-lo porque o vento que *sopra do paraíso* o faz voar em sentido contrário afastando-o das ruínas e do passado. Neste sentido, esta contemplação do anjo sugere um sentimento de uma perda irreparável que parece se ligar à perda da *aura* ocorrida com a obra de arte na *era técnica* e também à perda da *sabedoria* do cotidiano que, por sua vez, surge em decorrência da perda da arte de *narrar* (BENJAMIN, 1994, p. 170-200).

Neste capítulo, veremos como as perdas, inerentes ao advento da modernidade, se manifestaram nas modas de viola que elegemos como nosso objeto de pesquisa. Perdas que ocorreram tanto no plano material quanto imaterial.

*

5.1. Amplitude que não existe

Vimos na primeira parte deste trabalho, a relevância da *narrativa* não somente como elemento constitutivo de uma *literatura oral*, mas, também como fonte geradora e promotora da *sabedoria* no cotidiano (BENJAMIN, 1994, p. 200-201) que tinha, na moda de viola, um dos seus instrumentos de reprodução. Instrumento este que ainda se manteve e talvez tenha até mesmo se expandido, em termos de público, no período que correspondeu ao ápice do êxodo rural equivalendo, assim, ao aspecto *residual* de uma estrutura social que estava sendo desmontada.

Narrar, no entanto, é uma arte que, dentre outras coisas, implica em contar uma história que seja interessante e clara deixando, ao mesmo tempo, espaço para o leitor “interpretá-la como quiser”:

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. Nisso Leskov é magistral. (Pensemos em textos como *A fraude*, ou *A águia branca*). O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é

livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p. 203, grifo nosso)

Vimos um pouco dessas possibilidades de interpretação de uma narrativa quando, no capítulo anterior, nos dedicamos à interpretação de quatro diferentes modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho seguindo uma perspectiva metodológica específica. Um trabalho que utilizasse uma metodologia ou um enfoque diferente do nosso daria, por sua vez, uma interpretação diferente da nossa ecoando, assim, a atitude intelectual realizada por cada ouvinte que integra sua história pessoal na narrativa de cada moda. E esta interpretação pessoal de cada ouvinte, vale ressaltar, difere de pessoa pra pessoa e também ao logo da existência de cada um dada às circunstâncias e maturidade de cada período da vida.

Nossa interpretação, portanto, não é necessariamente a interpretação dos ouvintes da época. É apenas um esforço de compreender melhor a realidade pela qual passava o caipira no período relativo às transformações sociais promovidas pelo êxodo rural e sobre como uma visão mais ampla e artística dessas mudanças chegava até o caipira através de uma forma narrativa própria de sua literatura. No caso: as modas de viola.

No capítulo anterior, uma interpretação inicial mostrou a pujança da *proposta conciliatória* entre tradição e modernidade, ou seja, entre a cultura caipira e o desenvolvimento do capitalismo. Neste capítulo, continuaremos com nossa tarefa interpretativa a partir da análise de outras quatro modas de viola que se ligam às modas do capítulo anterior pela semelhança temática. A ênfase, no entanto, estará no aspecto complementar à *proposta conciliatória*: as perdas. Por isso, selecionamos aquelas modas cujas narrativas expressam este traço de modo mais explícito e pungente dentro, inclusive, da perspectiva do êxodo.

O leitor notará que a ordem de exposição aqui é exatamente oposta à utilizada no capítulo anterior. Assim, se aquele terminou com a análise de uma moda do *ciclo do violeiro*, é justamente com este grupo temático que começamos este capítulo. E se o capítulo anterior começava com uma moda do *ciclo do boi*, este é o grupo temático com o qual encerramos este capítulo e esta análise. No conjunto completo, começamos

analisando uma moda do *ciclo do violeiro* para, em seguida, analisarmos respectivamente modas do *ciclo do trabalhador rural*, do *ciclo do boiadeiro* e do *ciclo do boi*.

No capítulo anterior, nos furtamos de realizar uma exposição panorâmica do que chamamos de *contexto literário* das modas *Mineiro do pé quente* e *Minha vida* para que o capítulo não se tornasse demasiadamente longo e de leitura cansativa. Conforme foi mencionado, esta exposição será feita neste capítulo quando formos analisar as duas primeiras modas. Já as duas modas seguintes não precisarão de uma exposição semelhante porque seu *contexto literário* já foi apresentado no capítulo anterior.

*

5.2. Pousada de Boiadeiro

Candido Portinari ficou conhecido, ao longo do século XX como um pintor de temáticas sociais. Segundo Annateresa Fabris, autora do livro *Portinari, pintor social*, ele soube como ninguém dar vida a uma *visão épica* do homem do povo. Visão esta centrada na figura do trabalhador, a quem Portinari não fazia uma nítida distinção entre camponês e proletário (FABRIS, 1990, p.138-139).

Portinari não foi o único pintor brasileiro de renome a pintar o camponês e, em particular, o caipira. Pelo contrário, talvez o mais famoso pintor que retratou a vida e a cultura caipira seja Almeida Junior como demonstrou Durce Gonçalves Sanches no seu livro *O modo de vida do caipira em obras de Almeida Junior* (SANCHES, 2010). A diferença, porém, reside no fato de que Almeida Junior pintou o caipira do século XIX enquanto Portinari pintou o caipira do século XX. E há um quadro seu que nos interessa particularmente aqui. Um quadro que Portinari pintou no início da carreira, em 1923. Antes, portanto, de ter desenvolvido o estilo pelo qual ficaria mundialmente conhecido. Trata-se do quadro *Baile na roça*.

O quadro é admirável. Porém, nosso interesse não está na análise estética que se poderia fazer do mesmo, mas, na relação da sua história com a do próprio autor. Portinari disse numa carta, escrita na sua estada em Paris, que este quadro já continha a temática nacional que ele iria desenvolver mais tarde (FABRIS, 1990, p. 42). No

entanto, na época em que ele foi apresentado, a academia não o aceitou e ele foi vendido a um dono de uma casa de câmbio (FABRIS, 1990, p.6) tendo, em seguida, desaparecido do público até ser reencontrado na década de 1980 quando o pintor já havia falecido.

Figura 13 – Quadro Baile na Roça, de Portinari



Imagem obtida em página de site dedicado às artes plásticas, onde é explicado como o quadro em questão, dado por desaparecido, foi encontrado em 1986. Disponível em:

http://www.pitoresco.com/espelho/destaques/portinari/baile_na_roca.htm

Atualmente, o quadro continua pertencendo à uma coleção particular não sendo possível, portanto, vê-lo em nenhum museu. A única chance de vê-lo são nas exposições esporádicas dos quadros do pintor como algumas que se sucederam na década de 1990 e que chegou ao *Museu de Arte Contemporânea* de Campinas. Nesta exposição em particular, podia-se ler um texto junto ao quadro que dizia que o pintor passou parte da vida tentando reavê-lo sem, no entanto, consegui-lo. Argumento que encontra eco neste trecho do livro *Portinari* de Antonio Bento.

Nesse sentido, sua primeira composição pictórica, realizada por iniciativa própria, como aluno da Escola, não seria um quadro de tema convencional, bíblico ou histórico, segundo a praxe do ensino oficial. Foi o *Baile na Roça*, pintado em 1923-24, recusado no Salão de 1924, e logo vendido por 200 mil réis, quantia relativamente vultosa na época. Nessa composição, de 97 x 134 cm, inspirada no seu tempo de menino em Brodósqui, havia mulatas, negros e um italiano dançando. Foi adquirida do artista por um colecionador particular do Rio de Janeiro, em 1924. Uns dez anos antes de seu falecimento, Portinari procurou, com empenho, readquirir a tela. Lamentavelmente, não o conseguiu. Falando-me algumas vezes desse trabalho, ele o descrevia como um quadro expressionista, ou melhor, apresentando traços expressionistas nas diversas figuras de caipiras de seu vilarejo paulista. (BENTO, 2003, p.35-36)

O leitor pode estar se perguntando qual o motivo de uma digressão tão grande sobre um assunto que não está relacionado ao objeto de estudo desta tese. Mas, o fato é que este quadro está intimamente relacionado com a moda de viola que iremos aqui analisar, *Pousada de boiadeiro* (CARREIRO; PARDINHO, 1984), cuja letra parece ser uma ilustração de parte do que este quadro comunica. Composição de Dino Franco e Tião Carreiro, integrante do quarto volume da série *Modas de viola classe A*, gravado em 1984, a letra desta moda diz o seguinte:

Eu recordo com muita saudade a fazenda que me criei
 A escola coberta de tábuas e a professorinha com quem estudei
 Meu cavalo ligeiro de cela, as estradas que nele eu passei
 Tudo isso me vem na lembrança, o tempo da infância que longe deixei

Eu dançava nos fins de semana os bailinhos do velho matão
 O matungo pousava no toco seguro nas rédeas manoqueando o chão
 A sanfona gemia num canto, com viola pandeiro e violão
 Minha dama encurtava o passo sentindo o compasso do meu coração

Esse tempo já vai bem distante, tudo, tudo na vida mudô
 O piquete das vacas leiteiras cobriu-se de mato e enfim se acabô
 Os parentes mudaram de rumo, ninguém sabe também onde estô
 Despedi-me numa madrugada seguindo a estrada que Deus me traçô

Adeus Conceição do Monte Alegre, adeus povo do bairro cancã
 Adeus pousada de boiadeiros, abrigo dos peões de Echaporã

Lá reside o César Botelho que demonstra ser meu grande fã
 Com saudade de todos vocês eu volto talvez num outro amanhã

Desculpe se eu não falei, \ de outras terras que andei, \ lá pras bandas de Agissê
 São Mateus também Santa Ida, \ daquela gente querida, \ eu nunca vou me esquecê

Como se vê na letra desta música, após algumas referências à infância do personagem-narrador, a segunda estrofe da moda começa a descrever um cenário análogo ao que vemos no quadro de Portinari: um baile na roça. No entanto, a primeira estrofe não deve ser menosprezada porque a narrativa da segunda está intimamente ligada a ela, pois corresponde à descrição de uma mesma formação cultural. Formação esta que começa com a descrição da fazenda onde o personagem se criou, sobre a escolinha (possivelmente rural) onde estudou e do seu cavalo ligeiro. O mesmo cavalo, aparentemente, que o conduziria ao segundo momento da vida quando, na juventude, ia até os bailinhos onde dançava com sua amada marcando, no ritmo da música, os “compassos do seu coração”.

E na descrição do baile nos chama à atenção a semelhança desta descrição com o quadro de Portinari: não somente por ser um baile na roça, mas, também por alguns detalhes como a presença do sanfoneiro e dos outros casais. Porém, assim como a névoa que envolve os casais do quadro, o retrato que o narrador faz deste momento está envolto nas névoas das lembranças de uma época que mudou assim como “tudo, tudo na vida mudou”.

Note-se aqui como a repetição da palavra “tudo” na letra da música sugere a perda não só desta cena, mas, de tudo o que ela representava e que já tivemos oportunidade de tratar no capítulo três do presente trabalho. A sociedade caipira nunca mais voltaria a ter esta mesma sociabilidade de antes e a desmaterialização deste universo social é simbolizada pela descrição da decadência física do universo rural a que o personagem pertencia: “o piquete das vacas leiteiras se cobriu de mato e enfim se acabou”.

Associado a este abandono está também o êxodo dos seus antigos moradores: “os parentes mudaram de rumo e ninguém sabe também onde estou”. Em seguida, o

narrador começa a enumerar os lugares que compunham a vizinhança sugerindo o intercâmbio que antes existia entre os *bairros rurais* dentre os quais se destaca a “pousada de boiadeiros, abrigo dos peões de Echaporã” cuja decadência representa a própria decadência social desta profissão depois do advento dos “expressos boiadeiros” a que nos referimos no capítulo anterior.

A letra da moda faz referência a poucas pessoas que ainda continuaram ali como o César Botelho que “demonstra ser meu grande fã”. Apesar do significado amplo da palavra *fã*, o mais provável é que o protagonista da moda tenha se tornando um músico ou violeiro de sucesso e que teria ali, no lugar de origem, um fã que continuou como remanescente deste lugar que um dia foi cheio de vida. A sugestão de que o protagonista da narrativa é um violeiro é dada, inclusive, pelo fato do violeiro Tião Carreiro assinar esta composição que ele próprio interpreta.

Por fim, o personagem promete voltar para visitar os que ficaram neste lugar dizendo que não se esquecerá deles. A não efetivação desta visita que, portanto, se adia sugere talvez a dificuldade pessoal de encarar a nova imagem de decadência do meio rural que tanto se opõe ao que um dia ali existiu. Este fato, portanto, sugere a presença, na letra desta moda, de um aspecto *residual* que continua presente na nova estrutura da sociedade. Porém, sua presença se manifesta, sobretudo, através do plano da memória – a “mais épica de todas as faculdades”, segundo Benjamin. (1994, p.210)

A sina do protagonista desta moda, *Minha vida* (CARREIRO; PARDINHO; 1975b), a exemplo das outras que temos analisado neste trabalho, ecoa o destino de inúmeras pessoas que nasceram e se criaram no campo e que foram obrigadas a se mudar para a cidade ou para outros lugares em busca do sustento diante das transformações sociais que aconteciam e que já tivemos oportunidade de tratar detalhadamente no capítulo três e que correspondem, aqui, ao aspecto *dominante* da teoria de Williams.

O próprio violeiro Tião Carreiro foi um desses migrantes que se tornou famoso e teve fãs, como o protagonista desta moda. Outra personalidade famosa que também se criou no meio rural e se mudou para a cidade tornando-se famoso foi o pintor Portinari. Paradoxalmente, só podemos admirar a obra desses dois artistas porque um dia eles migraram. Mas, tanto as modas de Tião Carreiro e Pardino quanto o quadro *Baile na*

Roça de Portinari parecem frisar que alguma coisa muito importante se perdeu nesta mudança.

Neste sentido, é bastante ilustrativa a nota explicativa que acompanhou este quadro nas exposições em que ele esteve na década de 1990 como a que nos referimos aqui. Nota que fala sobre o desejo e esforço que o pintor teve de reaver este primeiro quadro nos seus últimos anos de vida falecendo, no entanto, sem conseguir resgatá-lo. Neste gesto, o artista curiosamente parece ecoar e sintetizar o desejo análogo de milhares de migrantes e dos próprios intérpretes das modas de viola: o de recuperar algo que se perdeu.

Resta, no entanto, a questão sobre onde reside, na narrativa desta moda, o aspecto *emergente* da perspectiva metodológica de Williams. O *emergente* aqui se assemelha estruturalmente aquele mesmo modelo que observamos nas modas do capítulo anterior e que surge no contexto da trajetória profissional de alguém que alcançou sucesso na nova economia conciliando sua formação tradicional na cultura caipira com os valores da economia em ascensão. Este aspecto se faz presente na caracterização do narrador e potencialmente violeiro que diz ter um grande fã na região onde ele cresceu. E se tem um fã, que possivelmente não é o único já que este é referenciado como um “grande fã” subentendendo que há outros não tão grandes assim, então é porque o violeiro alcançou certo grau de sucesso no novo contexto socioeconômico ao qual se integrou ao migrar. Seu sucesso, no entanto, é ofuscado, na narrativa, pela descrição das perdas aqui mencionadas.

*

5.3. Lembrança da nossa vida

Semelhantemente à moda *Pousada de boiadeiro* (CARREIRO; PARDINHO, 1984), aqui analisada, existem outras modas de viola gravadas pela dupla em questão que também possuem narrativas onde o violeiro desempenha um papel de destaque.

O conjunto dessas modas que devido à semelhança temática corresponde ao que estamos chamando de *contexto literário* e que, neste caso, corresponde ao *ciclo do violeiro*, tem um número bastante expressivo dentro do conjunto completo de modas de

viola gravadas por Tião Carreiro e Pardinho. Este ciclo é sendo formado pelas seguintes modas: *Minha vida*, *Cabelos cor de prata*, *Violeiro do passado*, *Violeiro solteiro*, *Gato de três cores*, *Fandango mineiro*, *Derrota*, *Consagração*, *Última viagem*, *Ingrata*, *Clarineteta*, *Triste desengano*, *Padecimento*, *Viola vermelha*, *Caboclo de sorte e Violeiro do passado*.

A maioria das narrativas das modas desse conjunto associa a ideia de deslocamento, enquanto representação simbólica do movimento do êxodo rural, à caracterização dos violeiros com exceção de três modas: *Clarineteta* (idem, 1975b), *Padecimento* (idem, 1981) e *Viola vermelha* (idem, 1984). Suas narrativas ocupam-se com as diferentes nuances da vida e profissão de violeiro como: a importância de se ter um bom instrumento, um bom mestre, composições para diferentes ocasiões, as dificuldades da música caipira tradicional no meio da indústria cultural e, por fim, o significado que as composições têm para o próprio violeiro enquanto bálsamo para seus sofrimentos pessoais.

Quanto às demais modas, todas apresentam, em suas narrativas, a ideia de deslocamento geográfico: a moda *Pousada de boiadeiro* (idem, 1984), como vimos neste capítulo, descreve um cenário de completa decadência social e econômica do meio rural; a moda *Cabelos cor de prata* (idem 1975b) apresenta um cenário análogo de decadência narrado, porém, da perspectiva de um violeiro que viu este meio cultural se desintegrar ao seu redor com o passar dos anos; e a moda *Violeiro solteiro* (idem, 1966) descreve um violeiro bonachão que se gaba da vida que tem, sempre viajando de carona de uma festa pra outra onde se apresenta sendo sempre admirado pelas mulheres.

Já na moda *Consagração* a ideia de deslocamento se faz presente na caracterização de um violeiro que é convidado para comparecer a uma festa na cidade (ou região) de Araguari aonde irá participar de um desafio contra outra dupla. *Gato de três cores* (idem, 1974b) segue com este mesmo enredo, no qual um violeiro recebe um convite para uma festa onde irá enfrentar outro grande violeiro na arte do *desafio* saindo, ao final, como vencedor. Algo semelhante se repete na moda *Fandango mineiro* (idem, 1974b), na qual uma dupla de violeiros é convidada para se apresentar em Três Corações e a narrativa segue descrevendo detalhes do clima festivo, da generosidade nas relações entre as pessoas, da prática do catira, etc. E a moda *Derrota* (idem, 1975b)

também tem um modelo narrativo semelhante, com a diferença que esta não descreve um episódio específico apresentando, em vez disso, a prática de viagens para participar de desafios como um *continuum* na profissão de violeiro:

Última viagem (idem, 1975, 1981) tem uma narrativa que também se assemelharia a essas últimas modas, nas quais o violeiro é apresentado como alguém que sempre se desloca para diferentes localidades recebendo convites de desafios musicais. O fim da narrativa, no entanto, é trágico: o companheiro do protagonista morre envenenado pelas pessoas da região que ficaram indignadas ao ver sua dupla local ser derrotada, por eles, no *desafio*. Com este fim trágico, esta narrativa parece sugerir simbolicamente o fim da profissão de violeiro no meio rural.

E na moda *Caboclo de sorte* (idem, 1974b), cujo enredo lembra àquela que analisamos no capítulo anterior (*Minha vida*), temos um violeiro que alcançou grande sucesso na profissão adequando-se às oportunidades e condições que encontrou no meio urbano e que também acha “muito fácil ganhar o dinheiro”. Este violeiro, consonante ao ponto aqui em questão, também está em contínuo deslocamento visitando o “Brasil inteiro” em resposta a convites que recebe para se apresentar tendo, inclusive, cantado “de viola até no estrangeiro”.

Outra moda onde o deslocamento está presente na caracterização do personagem chama-se *Violeiro do passado*. O tom desta moda, a princípio, é o mesmo da moda *Violeiro solteiro* (idem, 1966) que apresenta, em sua narrativa, um violeiro bonachão que goza a vida através desta profissão apresentando-se em diferentes lugares e festas onde sempre encontra jovens que se enamoram dele. No entanto, apesar dessas alegrias da profissão, no seu contínuo deslocamento, ele traz consigo a lembrança de algo que perdeu no passado: a *rosa branca*, representação de um amor ligado à sua terra natal de onde teve que se mudar.

E, embora a letra da música não diga o motivo que levou o violeiro a mudar da sua terra natal, com base no que foi apresentado no terceiro capítulo deste trabalho, podemos inferir que a mudança aconteceu em decorrência do mesmo processo de transformação social que intensificou o êxodo e deixou em cada indivíduo, em maior ou menor grau, esta impressão de perda de algo precioso e irrecuperável. Perda que, na letra desta moda é descrita da seguinte maneira: “quando me mudei de onde nasci \ um amor que eu tinha

não me viu sair \ fiz coração duro, mas não resisti \ só eu é que sei o quanto sofri \ vareei quatro noites sem poder dormir.”

Há ainda outras duas modas que se aprofundam no tema do amor sem, no entanto, abandonar a referência ao deslocamento como algo constitutivo da vida. Na primeira dessas modas, *Triste desengano* (idem, 1966), o narrador nos fala da saudade que sente de um velho amor que ele teve aos quinze anos e que o fez lembrar “daquela ardeia onde o nosso amor nasceu”. Hoje, longe da amada, ele compõe uma triste música donde escolhe os versos “de mais valor” e os manda para sua amada para lhe despertar “lembrança da nossa vida \ saudade do nosso amor”.

Já a segunda dessas modas chama-se *Ingrata* (idem, 1975b). À exemplo das três últimas modas aqui tratadas, sua narrativa também faz alusão a um grande amor do passado que vive distante: “lá pras bandas d’oeste”. E num gesto épico, quiçá o derradeiro da sua vida, ele então envia notícias a ela enquanto aguarda resposta ou, quem sabe, “uma prece” se a resposta se demorar ainda mais.

*

5.4. Herói sem medalha

Na tragédia de Henrique VIII de Shakespeare, há uma cena belíssima na qual o cardeal Wolsey, que atuava como uma espécie de primeiro ministro do rei, após ser acusado de traição, por este, diz ao seu secretário: “Ó Cromwell, Cromwell! Se eu tivesse colocado a serviço de Deus somente a metade do zêlo que pus a serviço do rei, êle não me haveria entregue nu, em minha idade, aos meus inimigos”. (SHAKESPEARE, 1969, p. 708)

Nesta cena em particular, Shakespeare revela um dos aspectos universais desta obra. Algo que poderíamos chamar de *vaidade das nossas conquistas* ou, para ser mais específico, sobre como elas podem se tornar vãs regressando a nós com um gosto de ingratidão por parte daquele sistema ou pessoa a quem devotamos nossos esforços ou nossa vida. E é justamente disto que trata a moda *Herói Sem Medalha* aqui em análise na qual seu personagem central, como sugerido pelo seu próprio título, não encontrou o reconhecimento permanecendo simbolicamente *sem medalha*. Composição de Sulino e

integrante do quarto volume da série *Modas de viola classe A* de Tião Carreiro e Pardinho, sua letra diz o seguinte:

Sou filho do interior do grande estado mineiro
Fui um herói sem medalha na profissão de carreiro
Puxando tora do mato com doze boi pantaneiro
Eu ajudei desbravar nosso sertão brasileiro
Sem vaidade eu confesso, \ do nosso imenso progresso, \ eu fui um dos pioneiros

Vejam como o destino muda a vida de um home
Uma doença malvada, minha boiada consome
Só ficou um boi mestiço que chamava Lobosome
Por ser preto igual carvão foi que eu pus esse nome
Em pouco tempo depois \ eu vendi aquele boi \ pros filhos não passar fome

Aborrecido com sorte, dali resolvi mudá
E numa cidade grande, com a família fui morá
Por eu ser analfabeto, tive que me sujeitá
Trabalhar num matadouro para o pão poder ganhá
Como eu era um homem forte \ nuqueava gado de corte \ pros companheiros sangrá

Veja bem, a nossa vida, como muda de repente
Eu que às vezes chorava quando um boi ficava doente
Ali eu era obrigado matar a rês inocente
Mas, certo dia o destino me transformou novamente
O boi de cor de carvão \ pra morrer nas minhas mãos \ estava na minha frente

Quando eu vi meu boi carreiro, não contive a emoção
Meus olhos encheram d'água e o pranto caiu no chão
O boi me reconheceu e lambeu a minha mão
Sem poder salvar a vida do boi de estimação
Pedi a conta e fui embora \ desisti na mesma hora \ dessa ingrata profissão

A moda em questão pertence a um conjunto temático que chamamos de *ciclo do trabalhador rural*. No capítulo anterior, a moda que escolhemos como representante deste ciclo foi *Mineiro do pé quente* cuja narrativa falava da história de um trabalhador que migrou do campo para o meio urbano construindo uma carreira profissional no estilo *self-made man* tornando-se, enfim, um vencedor do ponto de vista econômico.

Nesta moda, estamos diante de um personagem cujo início de carreira se assemelha ao do personagem da moda analisada no capítulo anterior. Oriundo do meio rural, ele trabalhou de maneira disciplinada e dedicada em prol do *progresso* do qual ele, inclusive, sentia-se como um *pioneiro*. No entanto, isto não aconteceu. Assim, a narrativa que poderia ser a história de mais um vencedor converte-se na exposição da trajetória de um *self-made man* frustrado que trabalhou por um progresso cujo desenvolvimento deixou-o sem lugar na nova sociedade que ele ajudou a formar fazer. Desta maneira, sua tragédia pessoal parece espelhar aquela do personagem de Shakespeare.

Onde, portanto, encontra-se o aspecto *emergente* desta moda? Antes de responder a esta questão, vejamos outros aspectos interessantes revelados por esta narrativa. O primeiro deles é o êxodo rural. Outras modas que compõe este mesmo conjunto temático que chamamos de *ciclo do trabalhador rural*, como veremos logo mais, também o incorpora nas suas narrativas. Mas, nesta moda, os dilemas e tensões deste processo de adaptação, decorrente deste êxodo corresponde ao próprio enredo da narrativa.

A narrativa diz que o protagonista teve que deixar o campo e migrar para a cidade por causa de um revés do destino. Mais especificamente por causa de uma doença que devastou seu gado. Simbolicamente, isto representa a grandeza de uma *força invisível* que o caipira não pôde controlar e que interferiu na sua vida assim como na de milhares de pessoas. Interferência que, por sua vez, fez com que a terra se convertesse em *mercadoria* no contexto do sistema econômico em desenvolvimento:

Vale a pena destacar que a especulação fundiária não é recente no país. Monbeig lembra, por exemplo, que o movimento de conquista do solo entre 1890 e 1900 foi, do ponto de vista financeiro, uma vasta especulação. E os “comerciantes de terras” eram justamente a camada superior da burguesia cafeeira, isto é, os grandes fazendeiros e os capitalistas estrangeiros. Eram eles que ganhavam com as transações fundiárias: se apossavam de terras virgens, **contratavam a derrubada da mata** e o plantio do café e depois vendiam a terceiros, geralmente pessoas que não queriam “sujar as mãos” nas atividades pouco lícitas que a “formação

de uma propriedade” implicava. Martins (1979: 68) resume muito bem essa “nova atividade” ao afirmar que “além de produzir café, o fazendeiro passou a produzir também, fazendas de café. (SILVA, J. G., 1981, p. 63, grifo nosso)

Note que, no trecho citado, há uma interessante conexão das técnicas de formação de novas fazendas de café com a ocupação profissional do protagonista da moda no início da narrativa: a derrubada da mata que, segundo o narrador da moda, era feito com a ajuda de uma junta de doze bois cuja formação pode ser vista na foto a seguir:

Figura 14 – Carro de boi com doze juntas



Foto de carro de boi da fazenda *Curral Velho* em Unáí, MG, cedida por Renildo Neides Alves

Este passado rural do personagem e tudo o que ele representa em termos de construção de uma perspectiva de vida e de uma formação profissional diferente daquela que se tem na cidade correspondem ao que Williams chamou de *aspecto residual* de uma estrutura social que é diferente no meio urbano.

E a primeira coisa que o personagem terá que lidar, ao migrar para a cidade, é a incompatibilidade da sua formação profissional com o tipo de emprego que é oferecido e que exige algo que ele não tem: a alfabetização formal. Sem isso, ele estará condenado a um subemprego, a exemplo de muitos que viveram o êxodo conforme observou Eunice Durhan no seu trabalho de campo com migrantes na grande São Paulo:

Formulada deste modo a questão, fica patente que o migrante recém-chegado se caracteriza pela falta de qualificação. Isto se dá especialmente na medida em que a passagem da zona rural para a urbana implica na passagem para um sistema econômico capitalista-industrial que requer do trabalhador conhecimentos, atitudes e valores diferentes dos que são necessários para um ajustamento satisfatório no meio rural. (DURHAN, 1973, p. 148)

A narrativa da moda tem então o cuidado de destacar a dissonância afetiva do lugar aonde o personagem vai trabalhar com aquilo que ele tinha no meio rural. Assim, se lá ele “às vezes chorava quando um boi ficava doente”, agora, no matadouro, ele “era obrigado matar a rês inocente”. Note-se, portanto, que num contexto de uma economia de subsistência como era originariamente o meio rural no qual o caipira vivia, a morte de um boi acontecia em decorrência de uma necessidade de alimentação e não no esquema de *produção em série* de um matadouro. Desta maneira, o matadouro corresponde ao aspecto *dominante* da nova formação social sendo também uma representação simbólica do sistema produtivo que configurava o tipo de trabalho fabril que o migrante rural encontrava na cidade e que ele procurava evitar. (DURHAN, 1973, p. 164).

O ápice da narrativa corresponde ao momento em que o caipira reencontra o boi de estimação que foi no passado, por ele, vendido para manter o sustento da sua família antes do *golpe fatal* do destino que tornou inviável sua vida no campo. E o reencontro com este boi, no meio produtivo racional e impessoal do matadouro, representa simbolicamente o reencontro do caipira com sua própria *humanidade*.

Assim, a escolha do personagem em abrir mão do emprego para não matar o boi de estimação representa, sobretudo, uma escolha pela preservação desta humanidade em lugar de uma submissão aos imperativos da *racionalidade produtiva* do novo sistema econômico. Escolha esta que revela a *grandeza épica* deste movimento de adaptação do caipira a um universo diferente daquele que ele se formou, além obviamente do *aspecto ético* universal que transcende o contexto sócio-histórico da moda: o de fazer escolhas pessoais que prezem pela preservação do humano.

Neste ponto, portanto, encontra-se o *algo novo* de que fala Williams e que corresponde ao aspecto *emergente* da narrativa. Um aspecto que de alguma maneira relaciona-se à *proposta conciliatória* entre tradição e modernidade de que falamos no capítulo anterior, quando os personagens das narrativas conseguiam se realizar no novo contexto socioeconômico mobilizando a formação que tiveram no contexto rural. Nesta narrativa, isto não chega a se realizar no plano profissional - ao menos, não nos limites dessa narrativa. Mas, o sucesso que o personagem tem na luta contra os determinantes sociais em favor da sua humanidade sugere a possibilidade de uma conquista futura

daquilo que é tão importante quanto o sustento econômico: a dignidade. A narrativa desta moda tem, portanto, o poder estético e literário de ensinar e incentivar isto a todos os que migraram para a cidade e que inevitavelmente se viram em situações semelhantes.

Mas, a moda inegavelmente revela também algumas perdas decorrentes do processo de transformação social que o caipira estava imerso. Em primeiro lugar, a perda da terra devido à transformação desta em mercadoria e em decorrência da especulação fundiária. E em segundo lugar, a perda (ainda que temporária) da honra de alguém que tinha conhecimentos e habilidades que já não serviam no seu novo contexto social no qual ele era relegado a uma condição marginal. Por último, antes de finalizar a análise desta moda, devemos apresentar o contexto literário ao qual ela pertence porque é através da visão panorâmica das modas que compõem este *ciclo* que se revela a inovação trazida por essa narrativa.

Este *ciclo* que nos referimos no capítulo anterior como *ciclo do trabalhador rural* é formado pelas seguintes modas de Tião Carreiro e Pardinho: *Oswaldo Cintra*, *Um pouco de minha vida*, *Rei do gado*, *O mineiro e o italiano*, *Terra Roxa*, *Exemplo de humildade* e *A morte do carreiro*. Nessas narrativas, o deslocamento é um *continuum*, atuando como representação simbólica do êxodo pelo qual passava o caipira e também como uma sugestão de que isto era algo próprio da constituição do caipira na sua cultura pré-capitalista. Assim, não é por acaso que as narrativas das modas *Rei do gado* e *Exemplo de humildade*, por exemplo, acontecem em restaurantes pelos quais os protagonistas estão de passagem: nenhum dos protagonistas dessas modas pertence às cidades onde se desenrola o enredo; eles estão ali em decorrência de uma casualidade que os tira do anonimato apenas para lhes dar a oportunidade de defender sua dignidade.

À exemplo dessas duas primeiras modas, a narrativa de *Terra roxa* também acontece num restaurante onde o protagonista, devido a uma questão circunstancial, se vê diante da necessidade de defender sua dignidade que é resgatada, assim como nas outras duas modas, através do diálogo e do debate de ideias. No entanto, em relação às duas narrativas anteriores, esta inova ao reforçar a questão do êxodo através da caracterização do personagem central como um agricultor que migrou para o estado do Paraná para ali plantar café obtendo, com isso, muito sucesso econômico estando,

assim, em consonância com a *proposta conciliatória* a que nos referimos neste capítulo e no anterior.

Já na moda *Oswaldo Cintra*, o deslocamento está presente como elemento constitutivo não propriamente do protagonista da narrativa, o fazendeiro Oswaldo Cintra, mas do narrador que descreve a trajetória e virtudes de *self-made man* deste rico fazendeiro do interior paulista. Quanto a si mesmo, ele se refere como sendo um mineiro que, de Minas, vive distante morando em São Paulo onde ele se sente “quase um bandeirante”. Sempre indo de um lado para outro, a cidade de Araçatuba onde reside o senhor Oswaldo Cintra é, para este narrador, seu “berço de viajante”. Curioso notar, portanto, como que sua condição socioeconômica mais humilde que à do rico fazendeiro parece estar associada ao êxodo constante refletindo, assim, o destino de outros camponeses a que nos referimos na primeira parte deste trabalho sugerindo que o êxodo era um imperativo apenas para os desfavorecidos economicamente.

Um pouco de minha vida reforça ainda mais esta ideia de deslocamento e de êxodo numa narrativa onde a migração do campo para a cidade corresponde a praticamente todo seu enredo. Sua narrativa nos conta a história de alguém que morou numa fazenda muito feia localizada numa fuma, rodeada de montanhas, onde o sol só aparecia depois das nove horas da manhã. Esta geografia obscura, aliada à falta de vizinhos e ao uivado das feras à noite, ameaçando os animais de criação, conferia ao lugar um tom de mal-assombrado. O narrador que nos descreve este cenário da fazenda onde cresceu trabalhando desde tenra idade na enxada, hoje mora na cidade onde tudo é diferente. Porém, nenhuma descrição há da cidade senão a sugestão de que migrar correspondeu a um passo em direção às “luzes” ainda que a lembrança do meio rural lhe traga saudades.

O mineiro e o italiano é uma moda onde o êxodo também está presente. Porém, de uma perspectiva diferente: a partir da história de um trabalhador rural que luta para não precisar migrar para a cidade. A luta se dá dentro dos “conformes civilizados” do sistema jurídico onde um mineiro enfrenta um rico proprietário que deseja anexar o pequeno sítio do caipira à sua grande propriedade. A ideia de deslocamento está implícita à narrativa, porém, como uma ameaça que, como vimos no terceiro capítulo, fazia parte da realidade de muitos camponeses que lutavam para se manter no meio rural.

Por último, temos uma moda deste ciclo na qual a ideia de deslocamento enquanto representação simbólica do êxodo não está presente. Trata-se da moda chamada *A morte do carreiro* que, não por acaso, é uma narrativa que fala alegoricamente da morte de um tipo de profissão que, com o desenvolvimento dos novos tipos de transporte trazidos pelo progresso e desenvolvimento econômico, haveria de ser teoricamente extinta: a de condutor de carro de boi, na moda é chamado de carreiro.

Diante deste *contexto literário*, formado por essas modas, cremos que a moda que escolhemos para aprofundar nossa análise, *Herói sem medalha*, é uma das que melhor expressa os dilemas e tensões decorrentes da dificuldade real de adaptação do caipira à cultura urbana no contexto do êxodo rural.

*

5.5. Velho peão

No capítulo anterior, ao realizarmos a análise da moda *Boiadeiro punho de aço*, nos referimos aquelas modas que tem o boiadeiro como protagonista de suas narrativas e que chamamos de *ciclo do boiadeiro*.

Neste ciclo, assim como nos outros que temos tratado aqui, o êxodo está sempre presente de maneira direta ou simbólica como tivemos oportunidade de verificar ao tratarmos (ainda que de maneira panorâmica) da moda *Travessia do Araguaia* que apresenta a profissão de boiadeiro em contínuo deslocamento no transporte de boiada. Sobre esta última moda, inclusive, falamos rapidamente sobre a forma como sua narrativa nos apresenta um velho boiadeiro como alguém dotado de sabedoria o que, por sua vez, confere legitimidade à sua liderança na comitiva de boiadeiros e autoridade para ensinar a um jovem boiadeiro a justificativa filosófica, por assim dizer, do método que tinha acabado de aplicar para realizar a passagem da boiada por um rio cheio de piranhas.

Já na moda que iremos aqui analisar, veremos exatamente o contrário, pois, apesar da sua narrativa apresentar também um velho boiadeiro, este se encontra separado da sua profissão e, conseqüentemente, da oportunidade de obter reconhecimento.

Diferentemente das outras modas do *ciclo do boiadeiro*, nesta o êxodo rural não se faz presente de modo claro. No entanto, a imagem estática do boiadeiro aliada à sua decadência física e profissional parece desempenhar um papel análogo ao da moda *A morte do carreiro* no *ciclo do trabalhador rural* ou da moda *Cabelos cor de prata* no *ciclo do violeiro*: o de que a ausência de deslocamento está associado à morte assim como o deslocamento está associado à vida.

Com isso, pelo avesso da ideia de deslocamento e do que ela representa em termos simbólicos, a presente moda reforça a ideia de que migrar era um imperativo para a sobrevivência do caipira na época sendo este, portanto, um dos aspectos *dominantes* desta moda segundo a perspectiva de Williams.

Dito isto, vejamos agora a letra desta moda e o que ela acrescenta ao que estamos tratando neste capítulo: as perdas inerentes ao processo de transformação social decorrente do êxodo rural. Composição de Sulino, a moda em questão, *Velho peão*, é parte integrante do primeiro volume da série *Modas de viola classe A*, gravado em 1974. Sua letra diz o seguinte:

Levantei um dia cedo, sentei na cama chorando
 Meu velho tempo de peão, nervoso eu fiquei lembrando
 Senti uma dor no peito igual brasa me queimando
 Ouvi uma voz lá fora parece que me chamando
 Eu tive um pressentimento, \ que a morte na voz do vento \ ali estava me rondando

Eu saí lá pro terreiro, lembrei nas glórias passadas
 Me vi muntado num potro correndo nas invernadas
 Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha amada
 Que há tempo se despediu para derradeira morada
 Tive um desgosto medonho, \ ao ver que tudo era um sonho \ e hoje não sou mais nada

Pobre de quem nesta vida na velhice não pensô
 Ao me ver velho e doente, um filho me amparô
 Recebo tanta indireta da nora que não gostô
 E meu netinho inocente chorando já me falô

A mamãe já deu estrilo, \ diz que aqui não é asilo, \ mas eu gosto do senhô

Neste meu rosto cansado, queimado pelo mormaço

Duas lágrimas correram, espelho do meu fracasso

É o prêmio de quem, na vida, não quis acertar o passo

Abri os olhos muito tarde, quando eu já era um bagaço

Vejam só a situação, \ de quem foi o rei dos peão \ hoje não pode com o laço

A Deus, eu fiz uma prece pedindo pros companheiro

Que perdoe todas as faltas deste peão velho estradeiro

Quando eu deixar este mundo, meu pedido derradeiro

Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro

Pra ouvir de quando em quando, \ as boiadas ali passando, \ e os gritos dos boiadeiro

Uma das primeiras e mais famosas reflexões sobre a velhice na filosofia ocidental foi atribuída ao famoso filósofo e senador romano Marco Túlio Cícero. Escrita no primeiro século antes de Cristo, o texto conhecido em português como *Saber envelhecer* ou *Sobre a velhice*, etc., destaca, entre outras coisas, o fato da velhice ser a idade na qual podemos realizar melhor determinadas tarefas do que na juventude:

Em verdade, se a velhice não está incumbida das mesmas tarefas que a juventude, seguramente ela faz mais e melhor. Não são nem a força, nem a agilidade física, nem a rapidez que autorizam as grandes façanhas; são outras qualidades, como a sabedoria, a clarividência, o discernimento. (CÍCERO, s/d, p. 19)

Como podemos constatar na letra desta moda, o velho peão dá provas tanto da sua sabedoria quanto de clarividência e discernimento. Entretanto, apesar dessas qualidades, sua dignidade lhe foi retirada assim como a saúde física que Cícero (s/d, p.34) destacava como um dos alicerces para ter uma boa velhice.

Além disso, o protagonista da narrativa também não possui outros atributos que segundo Cícero tornaria a velhice um período da vida tão agradável como a juventude e a idade adulta como, por exemplo, a “autoridade natural” que ele compreendia como o

“coroamento da velhice” (CÍCERO, s/d, p. 57) e que o velho peão da moda *Travessia do Araguaia* possuía.

Outro atributo destacado por Cícero e que também está ausente do personagem central da moda em questão é a *ascendência sobre os familiares*: “a velhice só é honrada na medida em que resiste, afirma seu direito, não deixa ninguém roubar-lhe seu poder e conserva sua ascendência sobre os familiares até o último suspiro.” (CÍCERO, s/d, p. 36). Ao contrário disto, o protagonista da moda encontra-se numa situação de total subserviência e dependência financeira dos familiares recebendo, inclusive, injúrias da nora que afirma que a casa dela não é asilo para ele morar.

A dor e o desgosto do protagonista desta moda são bastante evidentes na narrativa. No entanto, sua compreensão se amplia quando as recordações que o velho peão tem do seu passado são contrapostos com este trecho do texto de Cícero: “Os frutos da velhice, tenho dito e repito, são todas as lembranças do que anteriormente se adquiriu.” (CÍCERO, s/d, p. 64-65). Mas, as lembranças do velho peão são pesadas porque tudo o que ele conquistou no passado, ele perdeu: as glórias, a companhia da sua amada e a dignidade.

Diferentemente dos protagonistas das modas do *ciclo do trabalhador rural* que vimos há pouco, que diante de questões circunstanciais conseguem recuperar sua dignidade através de argumentos apresentados num debate de ideias ou mesmo num abandono de um emprego indigno como foi o caso do protagonista da moda *Herói sem medalha*, nesta moda o personagem não pode nem se dar o direito desses gestos heroicos devido à total dependência econômica em que se encontra.

Diante da miséria da sua condição e sentindo a proximidade da morte, ele transfere para esta seu último suspiro de dignidade sonhando com o resgate da honra de boiadeiro no plano da lembrança que ele deixará para seus iguais que, ao ver a cruz do seu túmulo à beira da estrada, haverão de se lembrar da sua existência. Sonho este que curiosamente parece se ligar a uma tradição observada por Euclides da Cunha junto aos vaqueiros da região nordeste:

O culto dos mortos é impressionador. Nos lugares remotos, longe dos povoados, inunam-nos à beira das estradas, para que não fiquem de todo em abandono, para que os rodeiem sempre as preces dos viandantes, para que nos ângulos da cruz deponham estes, sempre, uma flor, um ramo, uma recordação fugaz mas renovada sempre. E o vaqueiro que segue arbatadamente,

estaca, prestes, o cavalo, ante o humilde monumento – uma cruz sobre pedras arrumadas – e, a cabeça descoberta, passa vagaroso, rezando pela salvação de quem ele nunca viu talvez, talvez de um inimigo. (CUNHA, 2000, p. 120)

Diga-se de passagem, há um aspecto curioso no trecho da moda em questão onde o velho peão diz que deseja ser enterrado à sombra de um anjiqueiro porque trata-se da mesma forma como foi enterrado o menino boiadeiro, na letra da moda *Arreio de prata* que mencionamos anteriormente e que diz o seguinte:

O seu Oscar Bernardinho, sua alegria acabô
 Pegou o arreio de prata. Pro Antônio ele falô:
 Esse arreio é do menino, deixe com ele, por favô
 Na sombra de um anjiqueiro uma cruzinha fincô
 E na cruz fez um letreiro: aqui jaz um domadô
 Que apesar da pouca idade, nem um peão com ele igualô

De qualquer maneira, o desejo de ser enterrado como um boiadeiro, segundo se depreende da letra da moda, corresponde ao desejo de unir-se metafisicamente aos seus antigos companheiros de profissão. O significado deste desejo se torna mais claro quando consideramos que foi nesta profissão que o velho peão se realizou como homem alcançando honras e glórias. Curiosamente, este desejo de se reunir com os velhos companheiros de caminhada após a morte era também o que Cícero via como um dos amenizadores da velhice:

Viram-me aceitar corajosamente meu luto; não era resignação de minha parte. Eu apenas reconfortava-me à ideia de que a separação e o afastamento seriam de curta duração.

Eis assim porque, Cipião – e para ti e para Lélío era um motivo de espanto –, considero a velhice tão fácil de suportar. (CÍCERO, s/d, p. 76)

Portanto, tudo isto o que foi dito aqui sobre o significado do sofrimento moral do velho peão na relação com suas lembranças e com seu passado de boiadeiro respondem pelo aspecto *residual* da narrativa na perspectiva de Williams, embora a opressão que pesa sobre o protagonista e que potencializa seu sofrimento decorre do aspecto *dominante* da

nova estrutura social onde os velhos já não possuem o lugar social de antes nem tampouco a autoridade sobre os familiares.

Por último, devemos ressaltar uma sutil declaração do velho peão, quando ele atribui a causa da sua situação indigna no presente à imprevidência financeira durante a vida através da frase: “pobre de quem, nesta vida, na velhice não pensou”. Embora esta autocrítica fale mais dos limites da visão que o indivíduo tem da realidade do seu tempo do que da transformação da sociedade, o fato é que sua presença aqui sugere o aspecto *emergente* da letra da moda que se vincula à *proposta conciliatória* observada em modas anteriores. Embora esta conciliação entre tradição e modernidade aqui não se realize, sua irrealização (ou realização pelo avesso dada a eficácia do seu tom dramático), segundo esta autocrítica, passa a mensagem de que é preciso ter esta previdência e consequente racionalidade econômica para que um destino melhor seja alcançado pelo caipira. Uma lição aprendida a duras penas. A propósito: a duras perdas.

Figura 15 – Cruz à beira da estrada



Foto de uma cruz à beira da estrada,

disponível em <http://www.luizberto.com/coluna/ai-dento-newton-silva>

*

5.6. *Boi Sete Ouro*

Boi Sete Ouro, a última moda a ser analisada neste trabalho pertence ao *ciclo do boi* que foi o grupo a que pertencia à primeira música aqui analisada. Com esta análise completamos, portanto, o que nos propusemos a realizar neste trabalho.

A exposição panorâmica das modas de viola que compõem este *ciclo do boi* já foi realizada no capítulo anterior restando, agora, apenas uma rápida recapitulação com o objetivo de destacar qual seu significado contextual e no que ela inova. Assim como a

maioria das modas do seu *contexto literário*, esta narrativa tem um boi com nome específico que está em disputa com o caipira nos rodeios. A inovação trazida por esta narrativa, em relação às outras modas é que, enquanto elas apresentam um boi que sai sempre vitorioso (com exceção do boi Palácio que, após sua derrota, encontrou o fim da sua carreira), a presente moda traz uma narrativa um pouco diferente.

Composição do famoso Teddy Vieira, a que nos referimos na primeira parte deste trabalho, e de Arlindo Rosas, a moda *Boi Sete Ouro* é parte integrante do terceiro volume da série *Modas de viola classe A* tendo sido gravado em 1981. Sua letra diz o seguinte:

Circo rodeio Ipiranga, sua fama vai avante
 Faixa Preta é o proprietário, tem um boi que lhe garante
 O seu nome é Sete Ouro, seus pulos vale diamante
 São Paulo, Goiás e Minas, fez proeza importante

Parece que o tar boi tem sabão em cima do couro
 Faixa Preta fala grosso: o bichão vale um tesouro
 Derrubou seiscentos peão, não contando com os calouro
 Deixo da vida de circo se quebrarem o Sete Ouro

Certo dia um feiticeiro fez um trabalho pesado
 Levou um peão no rodeio, cem contos foi apostado
 Sete Ouro não pulou, deixou o povo admirado
 Faixa Preta descobriu que o boi foi enfeitado

Faixa Preta, na revanche, contratou um macumbeiro
 Dobrou a aposta com o peão para duzentos mir cruzeiro
 E foi no primeiro pulo, o peão beijou o picadeiro
 Neste dia, o feitiço virou contra o feiticeiro

Faixa Preta se orgulha das façanhas que o boi fez
 Quem tentar montar no bicho nunca mais fica freguês
 Pros peão da minha terra lanço um desafio cortês:
 Pra quebrar meu Sete Ouro precisa nascer outra vez

O primeiro aspecto interessante desta narrativa para a análise que estamos aqui empreendendo e que surge logo na primeira estrofe é o contínuo deslocamento do boi que, como sabemos, representa simbolicamente o êxodo. Segundo a letra da moda, o boi já passou pelos estados de São Paulo, Goiás e Minas Gerais onde fez “proeza importante”. O boi Sete Ouro, no entanto, não é livre. Seu sucesso depende da instituição a que ele pertence, o circo-rodeio Ipiranga, que por sua vez tem um proprietário com o apelido de Faixa Preta que, a propósito, está muito satisfeito com o

boi que, para ele, “vale diamante” dado o lucro que gera ao derrotar os peões que não conseguem montá-lo.

Nisto, portanto, reside o aspecto *dominante* da narrativa: o sucesso do boi que aqui representa o destino do caipira diante da sociedade em transformação está condicionado a uma instituição que o insere num sistema produtivo voltado ao lucro. Desta forma, suas virtudes profissionais e pessoais só tem valor à medida que ele atinge este propósito. É isto, porém, o que entrará em xeque no meio da narrativa quando, num dia, ele deixa de dar o resultado esperado.

Figura 16 – Montaria de boi bravo em rodeio



Foto de rodeio da festa do peão de Barretos, disponível em

<http://www.guiacuca.com.br/evento/festa-do-peao-boiadeiro-de-barretos-2012>

Mas, como vimos na letra da moda, o proprietário do circo-rodeio e do boi Sete Ouro descobre que a razão da improdutividade repentina do boi foi um feitiço. Rapidamente então, ele contrata um feitiçeiro mais forte para anular o feitiço anterior. Neste ponto em particular revela-se, portanto, o aspecto *residual* da narrativa, embora não seja só neste ponto.

Como já dissemos no capítulo anterior: a lida com boi, nas narrativas dessas modas de viola, corresponde ao aspecto *residual* da estrutura social daquele tempo pela alusão que faz as atividades próprias do meio rural numa sociedade que estava se

tornando cada vez mais urbana. A isso, porém, a narrativa desta moda acrescenta outro aspecto *residual* representado pela figura do macumbeiro que trabalha essencialmente com o universo da *magia* que, segundo Weber, se opõe à racionalidade capitalista sendo, inclusive, um dos maiores obstáculos para o desenvolvimento deste sistema:

Na realidade, o império da magia, fora do âmbito do cristianismo, é um dos maiores obstáculos à racionalização da vida econômica. A magia vem *estereotipar a técnica e a economia*. Na China, quando se iniciou a construção de ferrovias, sobreveio o conflito com os geomânticos. Estes exigiam que, ao serem feitas as instalações, respeitassem determinadas montanhas, selvas e túmulos, porque, de outra forma, se perturbaria a paz dos “espíritos”. [...] Em suma: o capitalismo não pôde surgir de um grupo econômico fortemente influenciado pela magia. (WEBER, 1968, p. 315-316)

A continuação da narrativa, entretanto, nos diz que o proprietário do boi resolveu seu “problema produtivo” contratando um feiticeiro ainda mais forte para derrubar aquele feitiço que havia bloqueado a produtividade e lucro do seu boi. Aqui, portanto, talvez pudesse estar presente o *aspecto emergente* da narrativa mediante a mobilização do conhecimento tradicional para obter sucesso num contexto econômico moderno. O problema, porém, é que o proprietário do boi não representa o caipira que vivia o êxodo rural. Quem o representa é o boi Sete Ouro cuja atuação na narrativa se assemelha à do boi Cigano que, como vimos na análise das modas do *ciclo do boi* no capítulo anterior, corresponde ao *aspecto emergente* da estrutura social naquela moda. Assim, a mobilização do uso de um *aspecto tradicional* (a magia) para se alcançar o sucesso (ser vitorioso no circuito de rodeio) na *estrutura dominante* não é um *aspecto emergente* ligado ao caipira, mas, sim ao proprietário do boi que representa o capitalismo.

Neste ponto, portanto, a narrativa revela a grande perda decorrente desta transformação social: por mais sucesso que o caipira conseguisse na nova economia, a relação com o patrão só existia na medida em que ele (representado pelo boi na narrativa) gerasse lucro tendo seu destino continuamente alienado. A força deste *aspecto dominante*, portanto, parece retirar do caipira o espaço para uma ação social que modifique esta estrutura social onde a racionalidade econômica impera sobre a magia utilizando-a contra ela mesma de modo instrumental. O que restava, portanto, de mágico no cotidiano estava sendo também dominado pelo *Capital*, cujo progresso correspondia a um *desencantamento* cada vez maior do mundo.

*

Considerações finais

Até aqui nos trouxe o *anjo da história*. Sob suas asas contemplamos as ruínas do passado, dispersas aos seus pés e se acumulando cada vez mais até chegar aos céus, enquanto nós, inspirados no seu desejo de *acordar os mortos*, procuramos juntar os fragmentos deixados por eles na tentativa de escrever uma *história dos vencidos*.

Juntamente com o *anjo da história*, que alegoricamente corresponde às teses *sobre o conceito da história* de Benjamin, consideramos também as reflexões do autor sobre a condição da obra de arte na *era da reprodutibilidade técnica* balizadas, por um lado, pela *dessacralização* da arte e, por outro lado, pelo seu potencial, de contribuir para a *renovação da humanidade*. Além disso, as reflexões de Benjamin sobre a *arte de narrar* nos levaram a uma melhor compreensão sobre o valor das modas de viola e sua relevância para a reprodução da sabedoria no cotidiano.

Agora, após termos analisado o esforço de conciliação entre modernidade e tradição, presente nessas modas, e de termos compreendido melhor o significado das perdas deste processo de *transformação* social, resta-nos fazer uma revisão dos resultados aqui alcançados, a exemplo daquele personagem de Benjamin que, na vida adulta, volta ao parque que conheceu na infância e ali, caminhando “entre os querubins” que o observam, relembra o que realizou e viveu (BENJAMIN, 1987, p. 75). E a exemplo do que acontece com a própria vida, este exercício de rever o que alcançamos leva à lembrança de descobertas que fizemos muito tardiamente não havendo tempo suficiente para nos aprofundarmos nelas. Foi o que aconteceu aqui com o *desencantamento do mundo* revelado num ponto específico da última moda aqui analisada: *Boi Sete Ouro*.

Sabemos da profundidade que este conceito tem para a teoria weberiana em geral e, apesar de ser tentador nos aprofundarmos na reflexão sobre o significado no contexto das modas de viola aqui em questão, temos que reconhecer que não há mais espaço e tempo para tal sem contar o fato que isto levaria a uma nova problematização e reelaboração da hipótese de pesquisa. Assim, para os objetivos e hipóteses deste trabalho, basta reafirmarmos que o *desencantamento do mundo*, que corresponde à expansão da *racionalidade* para todas as esferas da vida, foi um dos elementos que fizeram parte desta *formação* geral que o caipira recebeu através das modas de viola

para se adequar ao capitalismo e nele viver. *Formação* que, no contexto da moda *Boi Sete Ouro*, passava pela compreensão da relevância da *racionalidade* como elemento determinante da vida econômica. Já no contexto da moda *Velho peão*, a compreensão foi enfatizada através do imperativo de se ganhar dinheiro suficiente para se garantir uma independência financeira na velhice.

Já na moda *Herói sem medalha*, esta *formação* correspondia ao ensinamento de que não basta sentir-se fazendo parte da nova economia ou da marcha do progresso, pois isto não é garantia de um lugar na nova sociedade em *formação* sendo, portanto, necessário a incorporação das exigências específicas do mercado de trabalho. E no contexto da moda *Pousada de boiadeiro*, esta *formação* correspondia à compreensão de que não há caminhos de volta para o campo visto que o avanço do progresso levou à decadência tanto econômica quanto social e cultural do que antes ali existia ecoando, assim, a célebre frase de Marx a respeito das transformações que o avanço do capitalismo opera fazendo com que *tudo o que é sólido se desmanche no ar* (MARX; ENGELS. 1996b).

Na moda *Minha vida*, esta *formação* poderia ser sintetizada na compreensão de que, às vezes, o caipira precisaria passar por diferentes profissões até encontrar aquela onde se possa realizar sua *vocação* e a conciliação com os valores da origem cultural. Já a moda *Mineiro do pé quente* acrescenta, à esta *formação*, a compreensão que para alcançar o sucesso é preciso conduzir a vida com a *racionalidade* econômica desde jovem em todas as áreas e escolhas da vida para, assim, potencializar melhores resultados se a sorte lhe sorrir.

Já a moda *Boiadeiro punho de aço* complementa esta *formação* mediante a compreensão de que a condução diligente de uma vida no novo contexto econômico e o consequente sucesso financeiro não necessariamente contradiz a essência dos ensinamentos morais de uma cultura tradicional como, por exemplo, aqueles recebidos dos pais. Pelo contrário, além de uma possível compatibilidade de valores, o sucesso econômico potencialmente abre a possibilidade de realizar o amparo econômico dos pais que ficaram no meio rural.

Nesta mesma linha, a moda *Derrota do boi Palácio* acrescenta, a esta *formação*, a perspectiva de que é possível superar o estigma que os moradores da cidade tinham do caipira através do sucesso econômico que é oferecido a todos os anônimos a exemplo do

peão misterioso que, como um *self-made man*, “do nada” começa a galgar os primeiros degraus de uma carreira socioeconômica.

E além dessas lições específicas, a *formação* se faz por aqueles elementos que aparecem de modo recorrente nas narrativas dessas modas sendo, em nossa análise, enfatizado no *aspecto emergente* de Raymond Williams (1979) que, por sua vez, pode ser sintetizado na *proposta conciliatória* entre tradição e modernidade. Proposta que sugere sempre a compatibilidade das exigências do novo contexto econômico com a *formação* técnica e moral obtida no meio rural originário da cultura caipira.

Ainda que isto não fosse totalmente verdade como atesta a narrativa da moda *Herói sem medalha*, esta *proposta conciliatória* se alinha à sugestão de *continuidade histórica* que parece ser reforçada, a cada narrativa, pela presença do contínuo deslocamento dos protagonistas como expressão simbólica do êxodo que era vivido pelo público ouvinte dessas modas.

Ao criar este sentido de *continuidade histórica*, estas modas, em seu conjunto, contribuíram para a *formação* que o caipira precisava para viver no novo contexto socioeconômico sem lhe passar a ideia de que isto representava uma ruptura com sua formação anterior. Em lugar disso, restaria a ele apenas continuar com o “aprendizado natural da vida” lutando contra os obstáculos do presente assim como ele sempre fez no contexto rural lidando com o boi bravo, domando cavalos, enfrentando as intempéries da natureza e os reveses do destino e tendo, na sua companhia, as modas de viola que eram sua literatura e sua principal fonte de expressão e reflexão.

Mas, claro que tudo isto estava num plano ideal diferente da realidade concreta que tratamos no terceiro capítulo deste trabalho. E ainda que as narrativas dessas modas tenham sua verossimilhança, houve perdas inegáveis implícitas a esta *formação* do caipira. Neste sentido, a moda *Pousada de boiadeiro* revelou uma dessas perdas fundamentais ao descrever o cenário de decadência econômica, social e cultural que afrontou o meio rural em consequência da industrialização do campo a que nos referimos no terceiro capítulo.

Já a moda *Herói sem medalha* revelou como que o êxodo rural era um imperativo que levava o caipira a migrar a despeito da sua vontade conduzindo-o a subempregos devido

à falta de uma formação técnica específica e de disciplina para o trabalho especializado. Neste cenário, sobreviver financeiramente assim como manter a dignidade tornou-se uma espécie de arte: um desafio contínuo que passava não somente pela conquista do emprego como também pela tentativa de conciliar a nova ocupação com a antiga educação afetiva que, na narrativa da moda, é representada pela amizade com o boi.

Esta afetividade própria da lida com o boi, com o campo, com cavalos e com todo um conjunto do que poderíamos chamar de *energias telúricas* que o morador da cidade tem apenas uma vaga ideia quando visita o campo, corresponde aos bens imateriais que se perderam nesta mudança neste êxodo, assim como o universo cultural, descrito na moda *Pousada de boiadeiro*, ou representado no quadro *Baile na Roça* de Portinari.

Já a moda *Velho peão* revelou não somente parte dos conflitos de gerações que Eunice Durhan já tinha observado no seu trabalho de campo, junto aquelas famílias de origem rural que migraram para a grande São Paulo, como também mostrou uma das grandes perdas decorrentes deste movimento do êxodo rural e que mais nos toca como seres humanos: a perda da dignidade. Assim, a exemplo de outras modas aqui analisadas, esta reforça aquilo que Raymond Williams apontava como justificativa para se analisar as transformações sociais através do plano da cultura: a de que elas falam de sutilezas e assuntos que não são tratados em outros meios.

E a última moda que analisamos neste trabalho e a primeira que tratamos aqui neste capítulo, *Boi Sete Ouro*, revelou que apesar de todas as promessas do progresso, das “luzes da cidade” e da *proposta conciliatória* entre tradição e modernidade, o que esperava o caipira no novo contexto socioeconômico era uma vida de trabalho onde o lucro lhe era alienado assim como o que ele produzisse a exemplo do seu próprio destino e dignidade.

Neste contexto de uma vida alienada e errante, onde o êxodo parecia ser a única certeza, o caipira cantou seus dilemas deixando-os registrados nessas narrativas que correspondem a *ruínas* de um período épico de criação de uma nova sociedade através da *transformação* ou, melhor dizendo, de uma nova *formação* do caipira.

Desta forma, podemos dizer que a *formação* do caipira para se viver no capitalismo em desenvolvimento aconteceu de uma maneira dupla: por um lado, deu ao caipira um sentido de *continuidade histórica* através da *proposta conciliatória* entre tradição e modernidade (expressa nessas narrativas em diferentes perspectivas); mas, por outro lado, também serviu para alertá-lo sobre os limites das promessas do progresso e das perdas que estavam acontecendo. Portanto, nossa hipótese principal de pesquisa, de que a moda de viola foi simultaneamente o *mediador* desta mudança de postura econômica e o *instrumento* de registro deste processo gradual de mudança, parece ter se realizado.

Além disso, o outro aspecto levantado pela nossa hipótese que corresponde à criação de uma memória da cultura caipira tradicional através da música caipira contribuindo, assim, para a resistência de seus valores parece, a princípio, ter se realizado também com a ressalva, porém, que não se trata mais de uma cultura caipira tradicional como era originalmente num período pré-capitalista. O que foi registrado nessas modas foi a cultura caipira em transformação, tentando resistir e se adaptar às mudanças através de narrativas que retomam sua ética e estética. Mas, até que ponto isto era essencialmente original ou uma leitura de outras referências? Esta é uma questão que não pudemos abarcar por completamente e que deve, portanto, ficar em aberto para outra pesquisa com o acréscimo trazido por este trabalho a partir do que ele mapeou como *residual* neste processo de transformação social.

Outra questão que este trabalho sugere diz respeito ao que se tornou o caipira após esta *formação* e qual foi a contribuição que esta adaptação cultural trouxe para a economia paulista ou para a constituição talvez de um *espírito do capitalismo paulista*. Essas são questões para outro trabalho complementar a este que, pretensioso no início, teve que se conformar com a análise de apenas oito modas para, assim, seguir às convenções e rigores acadêmicos sem exigir do leitor o sacrifício de uma leitura cansativa de uma análise demasiadamente longa que incluiria todas as modas de viola de Tião Carreiro e Pardinho.

Por último, para não incorreremos aqui num reducionismo sociológico na análise do nosso objeto de pesquisa, é preciso lembrar que além de ter servido como instrumento de mediação com a realidade concreta contribuindo para a *formação* do

caipira para se viver no novo contexto socioeconômico, a moda de viola não deixou de exercer seu papel de literatura junto ao seu público. E enquanto literatura, ela se integra também à arte herdando, conseqüentemente, algumas das funções da arte da era da sua *reprodutibilidade técnica* destacada por Benjamin como a de retratar o homem comum e o poder de propiciar a este uma fuga da *prisão do cotidiano*.

Como vimos, as letras das modas eram formadas essencialmente de narrativas assim como as primeiras modas que chegaram até nós através das primeiras gravações promovidas por Cornélio Pires no final da década de 1920 ou graças aqueles registros colhidos por folcloristas. E narrativas como essas, como observou Benjamin, possuem uma *dimensão utilitária* que remete à prática de *dar conselhos* que, por sua vez, se liga à *sabedoria* (BENJAMIN, 1994, p. 200-201)

Assim, vimos na primeira moda de viola aqui analisada, *Derrota do boi palácio*, que sua narrativa liga-se à tradição de narrativas populares que contam histórias heroicas de bois e boiadeiros que apelam para o imaginário e para o poder de humanização da literatura. Algo que Antonio Candido interpretou como parte integrante do “processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais” (CANDIDO, 1995, p. 242-250).

E cada um dos traços que o autor enumera, na sua definição, poderia ser ilustrado pelas narrativas das modas que aqui analisamos, embora a correlação não se dê assim de maneira direta podendo acontecer de um aspecto da narrativa despertar ou desenvolver outra virtude humanizadora. Mas, para fins elucidativos da ideia geral ilustraremos algumas dessas virtudes como, por exemplo, a que Antonio Candido chamou de *percepção da complexidade do mundo e dos seres*.

Complexidade que é, por exemplo, descrita na moda *Velho peão* que revela quão grande pode ser o universo de meditação e reflexão de um velho peão relegado a uma situação indigna dentro de uma família e desprovido de um lugar honrado na sociedade. Ou também sobre quão rica pode ser as lembranças que uma velha e abandonada *Pousada de boiadeiro* perdida no interior pode gerar na memória de várias pessoas espalhadas geograficamente que encontravam, neste lugar, uma referência unificadora.

E a percepção da *complexidade do mundo e dos seres*, por sua vez, se liga à *aquisição do saber* e ao desenvolvimento da *capacidade de penetrar nos problema da vida* que também foi destacado como virtudes humanizadoras por Antonio Candido e que podem ser observadas com mais clareza.

Além disso, também se encontram presentes nas narrativas das modas que analisamos o que Candido nomeou como *senso de beleza, boa disposição para o próximo* e o *afinamento das emoções*. Particularmente sobre a *boa disposição para o próximo*, é preciso ressaltar que este tipo de atitude não é algo inédito na história da moda de viola e, conseqüentemente, na estrutura afetiva da cultura caipira. Pelo contrário, uma das modas de viola mais famosas de todos os tempos, *Ferreirinha*, tem um enredo que ilustra uma postura muito semelhante onde um boiadeiro carrega consigo o corpo do amigo falecido para evitar que este fosse devorado pelos animais selvagens do campo. Atitudes semelhantes de honra ao nome do falecido amigo voltarão a aparecer também nas modas *Irmão do Ferreira* e *Companheiro do Ferreira*.

Já na moda *Boiadeiro punho de aço*, a *boa disposição para o próximo* se revela naquilo que Carlos Henrique Brandão destacou como sendo um traço típico da cultura caipira: o “princípio de solidariedade, de gratuidade e de generosidade nas relações entre pessoas” (BRANDÃO, 2009, p. 51) porque quando o jovem boiadeiro se dispõe voluntariamente para ajudar um anônimo que estava se afogando, ele acaba salvando a vida do próprio e, de certa maneira, a si mesmo já que não precisará mais carregar a *culpa* por ter deixado de fazer algo que poderia fazer para salvar a vida de seu pai.

Como vimos ao analisar esta moda, ao salvar o pai pela prática do que este lhe ensinou o filho valida também outros ensinamentos morais que recebeu como uma espécie de complemento à *formação* técnica para se tornar um boiadeiro. E segundo se depreende das premissas desses ensinamentos, a profissão de boiadeiro acaba sendo uma metáfora da vida como um todo.

Há, conseqüentemente, um *senso de beleza* inegável nessas narrativas que, na moda *Pousada de boiadeiro*, por exemplo, advém de uma visão trágica e ao mesmo tempo grandiosa de uma espécie de *paraíso perdido* que é retratado em cores fortes apesar de imprecisas, assim como são imprecisas as pinceladas de Portinari e a imagem

que fazemos de algo que se perdeu e que parecia ser melhor do que realmente era. Porém, mesmo esta possível distorção da realidade que Antonio Candido chamou de *saudosismo transfigurador* esclarece a realidade presente que, senão fosse tão dura e desprovida de poesia possivelmente não geraria uma imagem assim tão sublime de algo inalcançável ainda que no plano da memória.

Já na moda *Boiadeiro punho de aço*, o *senso de beleza* é ressaltado, sobretudo, pelo enredo da sua narrativa que corresponde a uma espécie de *romance de formação* (*bildungsroman*) em forma reduzida, onde: num primeiro momento o boiadeiro recebe sua *formação* ampla (técnica e moral); num segundo momento, ele sai para o mundo para exercitar e completar a *formação* recebida no seio da família obtendo um sucesso que comprova a solidez desta *formação*; e, por fim, num terceiro momento, o jovem boiadeiro retorna para seu local de origem num movimento que sugere um reenraizamento no qual sua *formação* se completa e atinge o apogeu ao mostrar para o pai que seu esforço e dedicação na *formação* do filho não foi em vão e dando, assim, a entender que sua vida também não foi vivida em vão.

E além desses *traços essenciais para a humanização*, próprios da literatura, segundo foi destacado por Candido (1995); da *dimensão utilitária* e da *sabedoria* das narrativas, destacados por Benjamin (1994); da *mediação* da cultura caipira com a modernidade, sugerido por Tinhorão (2006); e da função de *retratar a realidade social* do caipira, que é constitutivo da estética da moda de viola segundo Rossini Tavares de Lima (1997); e de servir de meio para se *fugir da prisão do cotidiano*, como é próprio da arte na *era da sua reprodutibilidade técnica* segundo Benjamin (1994); a moda de viola também contribuiu para desenvolver o sentimento de *dignidade* no migrante.

Foi isto justamente o que vimos na análise da moda *Herói sem medalha* quando seu protagonista, num gesto *épico*, abdicou do seu emprego para preservar o resto de humanidade que a vida lhe havia deixado. E era com essa dignidade que o personagem da moda *Velho peão* sonhava alcançar num plano metafísico ao se juntar, após a morte, com seus companheiros de profissão. Na moda *Mineiro do pé quente*, a dignidade foi também a grande conquista do seu protagonista que, com seu exemplo de perseverança, pôde ensinar “pra filho e parente que vencer honestamente não é impossível pro homem”.

E na narrativa da moda *Minha vida*, quando o protagonista consegue, depois de algumas experiências com subempregos, encontrar uma fonte de sustento na profissão de violeiro na cidade, o que ele conquistou foi mais do que uma mera profissão que se alinha à sua *vocação* e à sua *formação* cultural. Trata-se também da conquista da dignidade que se reflete na realização de conseguir se sustentar com aquilo que confere prazer a ele e a outros que passaram pelas mesmas dificuldades.

Algo semelhante foi também visto na primeira moda que aqui analisamos: *Derrota do Boi Palácio*. Nela, quando o peão desconhecido conquista o título de campeão ao conseguir montar um boi bravo, o que está em jogo não é só um título ou o prêmio em dinheiro, mas, a conquista da dignidade neste meio profissional onde a competição é a lei. Curioso notar ainda, na narrativa desta moda, que a conquista da dignidade é alcançada duas vezes pelo personagem central parecendo, assim, sugerir que ela tem que ser conquistada dia-a-dia através de uma postura de integridade e disciplina como numa devoção religiosa.

E assim, de moda em moda, poderíamos passar em revista todas aquelas que aqui analisamos em busca desta particularidade que migra para os intérpretes dessas modas e conseqüentemente para seus ouvintes, os quais poderiam se orgulhar de também terem conquistado sua dignidade em condições sociais desfavoráveis – ou que sonhavam ainda resgatá-la um dia.

*

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os Pensadores). p. 192-268.
- ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: editor Nova Cultural, 1999.
- ALCANTARA, Luziana Queiroz. **Andradina: a terra do rei do gado (1937-1969)**. Andradina: L&C Artes Gráficas, 2001.
- ALEM, João Marcos. **Caipira e country: a nova ruralidade brasileira**. 1996. 271p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- ALMAN, Taizi Caroline e Silva. **O Poema narrativo na canção caipira**. 1990. 137p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 1990.
- ALMEIDA, Paulo Roberto Luna de. **Dos braços dessa viola à dissonância de uma guitarra: a tensão entre tradição e modernidade na música caipira e sertaneja**. 2005. 144p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- ALVES JÚNIOR, José Antônio. **Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição**. 2009. 128p. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.
- ALVES JÚNIOR, José Antônio. **Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição**. 1ed. Curitiba: Appris, 2011.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo: Instituto Progresso, 1948.
- AMORIM, Daniela Oliveira Albertin de. **Uai, sô! A gente tá no rádio: um estudo diacrônico sobre música caipira e sertaneja no Brasil**. 2011. 125p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Paulista, São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Brasília, Belo Horizonte: Ministério da Cultura: Itatiaia, 1989.
- ANDRIOLLI, Carmen Silvia; SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Da fazenda de café a área de preservação. A dissolução do colonato na Fazenda Jatahy (SP). In: NEVES, Delma Pessanha; SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil: formas tuteladas de condição camponesa**, vol. 1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2008. (História social do campesinato brasileiro).
- ANTUNES, Edvan. **De caipira a universitário**. São Paulo: Matrix, 2012.

- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura popular brasileira**. 2ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore nacional**: volume II (danças, recreação, música). São Paulo: Melhoramentos, 1964.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**: São Paulo no meio do século XX. Bauru (SP): EDUSC, 2001.
- ARRUDA, Paulo Rogério de. **Viola minha viola**: sons, gestos, comunicação e cultura. 2010. 130p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Sorocaba, Sorocaba, 2010.
- BANDECCHI, Brasil. **Romanceiro paulista**. Revista do Arquivo Municipal. Publicação da Divisão do Arquivo Histórico, do Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, São Paulo, vol. 164, ano XXVII, jul./set. 1959.
- BANDINI, Claudirene A. de Paula. **A oralidade em músicas e causos no Rancho do Abacateiro**. São Carlos: RiMa editora, 2010.
- BANDINI, Claudirene A. de Paula; DIAS, Fernanda de Freitas. **Na trilha da cultura caipira**: cantadores, tocadores e declamadores no interior de São Paulo. São Carlos: RiMa editora, 2010.
- BARISON, Osvaldo Luis. **Moda Caipira**: cantador, universo, mediações e participação emotiva. 1994. 233p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1994.
- BARROS, Wilma Teresinha de Castro. **Cultura caipiracicabana**: Realidade e Equívocos num Perspectiva da Indústria Cultural. 1993. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 1993.
- BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi: o jeca do Brasil**. Campinas, SP: Átomo, 2002.
- BASTIDE, Roger. **O “Cururu” expressão da alma paulista**. Cadernos. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, São Paulo, n.10, p.67-71, nov. 1977.
- BASTIDE, Roger. **O folclore paulista**. Cadernos. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, São Paulo, n.10, p.63-65, nov. 1977.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras Escolhidas; v.1).
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. – (Obras Escolhidas; v.2)
- BENTO, Antônio. **Portinari**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. 6. ed. Tradução de Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Joriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BERNADELI, Maria Madalena. **A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha**. 1991. 217p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-graduação em letras, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1991.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: Nova Versão Internacional. Traduzido pela comissão de tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo, Sociedade Bíblica Internacional, 2000.

BORGES, Maria Stela Lemos. **Terra, ponto de partida, ponto de chegada**: identidade e luta pela terra. São Paulo: Anita, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção tudo é história, 75).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O trabalho como festa: algumas imagens e palavras sobre o trabalho camponês acompanhado de canto e festa. In: GODOI, Emilia Pietrafesa; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). **Diversidade do campesinato**: expressões e categorias: construções identitárias e sociabilidades, v.1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos e Desenvolvimento Rural, 2009, p. 39-55. (História social do campesinato brasileiro).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes da viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes. 1981.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981). 2009. 175p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. Uberlândia: EDUFU, 2010.

BRITO, Fausto; HORTA, Cláudia Júlia Guimarães; AMARAL, Ernesto Friedrich de Lima. **A urbanização recente no Brasil e as aglomerações metropolitanas**. Cascavel: Associação Brasileira de Estudos Populacionais (Abep); CEDPLAR, 2001. Disponível em: <http://www.nre.seed.pr.gov.br/cascavel/arquivos/File/A_urbanizacao_no_brasil.pdf>. Acesso em: 14 out. 2013.

CAÍRES, Ângela Cristina Ribeiro. O colonato na Usina Tamoio. In: NEVES, Delma Pessanha; SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil**: formas tuteladas de condição camponesa, vol. 1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2008, p. 163-184. (História social do campesinato brasileiro).

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Companhia editora nacional, 1977.

- CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção primeiros passos)
- CAMARGO, José Francisco de. **A cidade e o campo: o êxodo rural no Brasil**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1968.
- CANCIAN, Nadir Aparecida. **Cafecultura paranaense, 1900/1970**. Curitiba: GRAFIPAR, 1981.
- CANDIDO, Antonio. **Cururu**. Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/Unicamp, Campinas, número especial, p.37-57, 1999.
- CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 7. ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: editora Itatiaia, 1993. v.1. (Coleção Reconquista do Brasil).
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Plubifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- 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.
- CANO, Wilson. **Ensaio sobre a crise urbana do Brasil**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- CÁNOVAS, Marília Klaumann. **Hambre de Tierra: imigrantes espanhóis na cafeicultura paulista, 1880-1930**. São Paulo: Lazuli Editora, 2005.
- CARMO, Laura Aparecida Ferreira do. **“A tradição ainda canta”**: alguns aspectos da poesia da canção caipira. 1998. 197p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: ed. Itatiaia; São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CASTILHO, Dinah Eliana Gimenes. **O cururu - uma manifestação folclórica caipira - e sua sobrevivência frente à globalização**. 2007. 120p. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-graduação em Geografia. Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2008.
- CASTRO, Carolina do Carmo. **Práticas e representações da cultura popular sertaneja: um contador de “causos”**, Geraldinho Nogueira. 2010. 103 p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

- CASTRO, Renato Moreira Varoni de. **Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX**. 2007. 113 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades**. 2006. 160p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006
- CHIARINI, João. **Cururu**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.
- CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer seguido de Lélío, ou A amizade**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: L&PM Pocket. s/d
- COHN, Gabriel. **Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1978.
- COLLIOT-THÉLÈNE, Catherine. **Max Weber e a História**. Tradução de Eduardo Biavati Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999. (Biblioteca básica)
- CUNHA, Euclides. **Os sertões: campanha de Canudos**. 39. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- CUSTÓDIO, Marinaldo Luiz. **O cantador e o rei: o imaginário de um diálogo**. 2003. 134p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.
- DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- DAVIDOFF, Carlos. **Bandeirantismo: verso e reverso**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção tudo é história, 47).
- DENT, Alex Sebastian. **Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil**. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Department of Anthropology. University of Chicago, 2003.
- DENT, Alex Sebastian. **River of Tears: Country Music, Memory, and Modernity in Brazil**. Durham: Duke University Press, 2009.
- DIAS, Saulo Sandro Alves. **O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano modas e identidades**. 2010. 230p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade São Paulo, São Paulo, 2010.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. Notas de inverno sobre impressões de verão. In: _____. **Obra completa**, volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 605-660.

DOUGLASS, Frederick. **The Collected Works: A Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave + The Heroic Slave + My Bondage and My Freedom + Life and Times of Frederick Douglass + My Escape from Slavery + Self-Made Men + Speeches & Writings.** [Kindle Edition]. nov. 2013. [Consult. 03 Jan. 2014]. Disponível em: <http://www.amazon.com/gp/product/B00GZ43XNG/ref=kinw_myk_ro_title>. ISBN 978-80-268-0386-7.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40.** 2000. 257p. Tese (Doutorado em História) – Doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

DURHAN, Eunice. **A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte.** Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1987.

ESTEVES, Cassiano; MOREIRA FILHO, Jeremias; **Mágoa de boiadeiro.** [filme]. Produtor: Cassiano Esteves, produtor Associado: Antônio Carlos Reale, diretor: Jeremias Moreira Filho. São Paulo, Topázio Cinematográfica / Marte Filmes, 1977. VHS, 90 min, color. som.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social.** São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1990. (Coleção estudos, 112).

FARO, Fernando. **Ensaio: Tonico e Tinoco (1997).** [filme]. Produção da TV Cultura - Fundação Padre Anchieta, direção de Fernando Faro. Barueri (SP), Interced Gravações e Edições Musicais, 2007. 1 DVD ALL-NTSC, 59 min. color. son. dvd.

FAUSTINO, Jean Carlo. A moda de viola enquanto literatura. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da (org.). **Escritos culturais: literatura, arte e movimento.** Cáceres: Ed. UNEMAT; Editora de Liz, 2011. p. 153-170.

FERNANDES, José Fortunato. **Brasilidade na ópera: um paralelo entre Malazarte de Lorenzo Fernández e Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri.** Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM); UFRJ, 2005. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/jose_f_fernandes.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2014.

FERNANDES, Bernardo Mançano; MEDEIROS, Leonilde Servolo de; PAULILO, Maria Ignez (orgs.). **Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas: o campesinato como sujeito político nas décadas de 1950 a 1980, vol.1.** São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

FERNANDES, Bernardo Mançano; MEDEIROS, Leonilde Servolo de; PAULILO, Maria Ignez (orgs.). **Lutas camponesas contemporâneas: condições, dilemas e conquistas: a diversidade das formas das lutas no campo, vol. 2.** São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

FERREIRA, Cristiane da Silva. **Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz**. 2008. 113p. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Programa de Mestrado em Língua Portuguesa. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. 2011. 528p. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.

FERRER, Marcus de Araújo. **A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises**. 2011. 156p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro. FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

FREIRE, Paulo de Oliveira. **Eu nasci naquela serra...** a vida de Angelino de Oliveira, Raul Torres, Serrinha. São Paulo: editora Paulicéia, 1996.

FREUND, Julien. **Sociologia de Weber**. 4ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. 27. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GABRIEL, Antonio Eduardo. **A poesia caipira de Lourival dos Santos**. 2002. 98p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2002.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. **Moda-de-viola: lirismo, circunstancia e musicalidade no canto recitativo caipira**. 2011. 335p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2011.

GERALDES, Mary Angela Figueiredo. **Uma visão semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de músicas de raiz**. 2007. 221p. Dissertação (Mestrado em Semiótica, Tecnologias de Informação e Educação) – Programa de Pós-graduação em Semiótica, Tecnologias de Informação e Educação. Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes, 2007.

GODOI, Emilia Pietrafesa; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). **Diversidade do campesinato: expressões e categorias: construções identitárias e sociabilidades**, v.1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

GODOI, Emilia Pietrafesa; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). **Diversidade do campesinato**: expressões e categorias: estratégias de reprodução social, v.2. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

GONÇALVES, Bruno Simões. **Na Travessia da modernidade**: Imaginação Poética e Resistência na Memória de Caipiras em São Luis do Paraitinga. 2007. 218p. Dissertação (Mestrado em Serviço Social). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

GONÇALVES, Camila Koshiba. **Música em 78 rotações**: “discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30. 2006. 200p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GONZALES, Elbio N.; BASTOS, Maria Ines. O trabalhador volante na agricultura brasileira. In: PINSKY, Jaime (org.) **Capital e trabalho no campo**. São Paulo: HUCITEC, 1979, p. 25-47. (Coleção estudos brasileiros, 7)

GOUVÊA, Luzimar Goulart. **O Homem caipira nas obras de Lobato e de Mazzaropi**: a Construção de um Imaginário. 2001. 141p. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GREGOLIM JÚNIOR, Luis Manoel. **Presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira**: análise de composições de Tião Carreiro e Pardinho. 2011. 59p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 1. Ed. São Paulo: editora 34, 2001.

GRAMSCI, Antonio. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HABERMAS, Jürgen. A luta por reconhecimento no Estado democrático de direito. In: _____. **A inclusão do outro**. São Paulo: Edições Loyola, 1997. p. 229-267

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Caminhos e fronteiras**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 4. ed. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1963.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida**: *Os Parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: ed. UFMG; São Paulo: FAPESP, 2002.

- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase:** como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- JUNQUEIRA, Kellen Maria. **A imagem e a memória nos processos de criação:** o rural e a cultura caipira no imaginário da luta pela terra. 2007. 222p. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura.** In: COLI, Jorge & LAJOLO, Marisa & MORAES, J. Jota de. O Que é? Arte/Literatura/Música. São Paulo: Primeiros Passos (Círculo do Livro), 1983
- LAMARÃO, Sérgio. **Os Estados Unidos de Monteiro Lobato e as respostas ao "atraso" brasileiro.** Revue Lusotopie, Centre d'étude d'Afrique noire, Centre national de la recherche scientifique, Institut d'Etudes Politiques de Bordeaux, Leiden (Pays Bas), 2002/1, p. 51-68, 2002.
- LEITE, Eudes Fernando. **Marchas na história:** comitivas e peões-boiadeiros no Pantanal. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2003.
- LIMA, Oliveira. **Nos Estados Unidos:** impressões políticas e Sociais. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1899.
- LIMA, Rossini Tavares de. **Moda de viola:** poesia de circunstância. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.
- LINHARES, Andrey Aparecido Caetano. **A Produção e a reprodução da identidade cultural caipira em Mossâmedes – GO.** 2005. 222p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.
- LOBATO, Monteiro. Jéca Tatú. In: _____. **Mr. Slang e o Brasil e Problema vital.** 9ed. São Paulo: Brasiliense, 1959. p. 329-339. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, vol.8).
- LOBATO, Monteiro. **Urupês.** São Paulo: Brasiliense, 1949. (Obras completas de Monteiro Lobato, 1ª série, Literatura Geral, vol.I).
- LOVE, Joseph. **A Locomotiva:** São Paulo na federação brasileira 1889-1937. Tradução de Vera Alice Cardoso da Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio:** uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, editora 34, 2000.
- MACÊDO, Thiago Hausner de. **Sá, Rodrix e Guarabyra:** os parceiros da música bonita (1965-1980). 2011. 196p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

- MACHADO, Alcântara. **Vida e morte do bandeirante**. Belo Horizonte: ed. Itatiaia; São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 2003.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- MARTINS, José de Souza. **A chegada do estranho**. São Paulo: editora HUCITEC, 1993.
- MARTINS, José de Souza. A dupla linguagem na cultura caipira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (orgs.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Cap. X. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.189-226.
- MARTINS, José de Souza. **A Música sertaneja entre o pão e o circo**. Travessia: revista do migrante, Publicação do Centro de Estudos Migratórios, São Paulo, n. 7, p. 13-16, mai./ago., 1990.
- MARTINS, José de Souza. **Conde Matarazzo: o empresário e a empresa**: estudo de sociologia do desenvolvimento. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1974. (Coleção estudos brasileiros, 1).
- MARTINS, José de Souza. **Expropriação & violência**: a questão política no campo. São Paulo: editora HUCITEC, 1980.
- MARTINS, José de Souza. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos Humilhados. In: _____. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975. p. 103-161.
- MARTINS, José de Souza. **O Cativo da terra**. São Paulo: editora HUCITEC, 1986.
- MARTINS, José de Souza. **Viola quebrada**. Debate & Crítica. Revista Quadrimestral de Ciências Sociais, São Paulo, n. 4, p. 23-47, nov. 1974.
- MARTINS, Eric Aversari. **A viola caipira, a modinha e o lundu**. 2006. 100p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996a. Livro 1, v.1, t.1. (Os economistas).
- MARX, Karl; ENGELS, F. **A ideologia alemã**. 10. ed. Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: HUCITEC, 1996b.
- MARX, Karl; ENGELS, F. **O manifesto comunista**. Tradução de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996c. (Coleção leitura).

MAUSS, Marcel. 1991. *Ensayo sobre las variaciones estacionales en las sociedades esquimales: un estudio de morfología social*. In: _____. **Sociologia y antropologia**. Madrid: Editorial Tecnos, 1979. p. 359-430.

MAZOTI, Lays Matias. “**Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro!** **Humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho (1930/40)**”. 2011. 179p. Dissertação (Mestrado em História, Poder e Práticas Sociais) – Programa de Pós-graduação em História (História, Poder e Práticas Sociais). Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon, 2011.

MEIRA, Elinaldo da Silva. **Cordas do ‘Panema: aspectos histórico-literários do universo da poesia caipira na cidade de Assis/SP**. 2001. 185p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.

MELO, Cássio Santos. **Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República**. 2007. 137p. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007.

MENDES, Enoi Miranda Barbosa. **Música caipira - origens e atualidades - a representação do homem do campo nas letras das canções sertanejas**. 2007. 83p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Departamento de Letras, Artes e Cultura. Universidade Federal de São João Del-Rei, São João Del-Rei, 2007.

MENEZES, Eduardo de Almeida. **Moda de viola e modos de vida: as representações do rural na moda de viola**. 2008. 196p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MOTTA, Márcia; ZARTH, Paulo (orgs.). **Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história: concepções de justiça e resistência nos Brasis**, vol. 1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento Agrário, NEAD, 2008. (História social do campesinato brasileiro).

MOTTA, Márcia; ZARTH, Paulo (orgs.). **Formas de resistência camponesa: visibilidade e diversidade de conflitos ao longo da história: concepções de justiça e resistência nas repúblicas do passado (1930-1960)**, vol. 2. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Ministério do Desenvolvimento Agrário, NEAD, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. 1.ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

NEVES, Delma Pessanha (org.) **Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil: formas tuteladas de constituição do campesinato**, vol. 2. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrário e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

- NEVES, Delma Pessanha; SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Processos de constituição e reprodução do campesinato no Brasil:** formas tuteladas de condição camponesa, vol. 1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2008. (História social do campesinato brasileiro).
- NEVES, Eugênio Pacelli da Costa. **Análise contrastiva do discurso da música sertaneja:** a música sertaneja caipira e a sua variante moderna. 2002. 134p. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.
- NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola con anima:** uma construção simbólica. 2008. 241p. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA, Allan de Paula. **O tronco da roseira:** uma antropologia da viola caipira. 2004. 178p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
- ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: editora Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional.** São Paulo: editora Brasiliense, 1985.
- PACHECO JUNIOR, Celso. **O progresso pela viola:** análise político ideológica da obra musical de Tonico e Tinoco. 2009. 102p. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Geografia e Relações Internacionais,. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.
- PAULA, Andréa Cristina de. **A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho.** 2012. 160p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Mestrado em Teoria Literária. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.
- PAYES, Manuel Antonio Munguia. **O norte do Paraná: expansão cafeeira e apropriação da renda fundiária desde fins do século XIX até 1960.** 1984. 173p. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Agrícola) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Itaguaí, 1984.
- PEREIRA, Vinícius Muniz. **Entre o sertão e a sala de concerto:** um estudo da obra de Renato Andrade. 2011. 108p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite:** a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. 1ed. Goiânia: Editora UFG, 1997.
- PINTO, Ivan Vilela. **Cantando a própria história.** 2011. 195p. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Departamento de Psicologia Social. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PINTO, Ivan Vilela. **Do velho se faz o ovo.** 1999. 650p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. 291p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PINTO, João Paulo do Amaral; ZAN, José Roberto. **As características do pagode caipira de Tião Carreiro**. Revista de Cultura Artística. Associação de Cultura Artística de Piracicaba, Piracicaba, v.3, n. 1, p. 31-43, 2010.

PIRES, Cornélio. **Sambas e cateretês**. São Paulo: Gráfica-Editora Unita Ltda, 1932.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **A literatura como fonte de dados para a sociologia**. Textos CERU, São Paulo, série 2, n. 10, p. 157-162, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1976.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Uma categoria rural esquecida (1963). In: WELCH, Clifford Andrew... et al (orgs.). **Camponeses brasileiros: leituras e interpretações clássicas**, v.1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos e Desenvolvimento Rural, 2009, p. 57-73. (História social do campesinato brasileiro).

RÉDUA, Wagner Cesar. **Catira: música, dança e poesia do mundo rural (Uberada século XX)**. 2010. 202p. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

REILY, Ana Suzel. **Música Sertaneja and Migrant Identity: The Stylistic Development of a Brazilian Genre**. Popular Music, v. 11, n. 3, oct. 1992, p. 337-358. Disponível em <<http://links.jstor.org/sici?sici=0261-1430%28199210%2911%3A3%3C337%3AMSAMIT%3E2.0.CO%3B2-B>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

REILY, Ana Suzel. **“Reunimo’s fulião”**: um estudo etnomusicológico das companhias de reis na grande cidade. 1990. 378p. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

REILY, Ana Suzel. **Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2002.

RIBEIRO, Darcy. O Brasil caipira. In: _____. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 364-407.

RIBEIRO, José Hamilton. **As 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Globo, 2006.

RODRIGUES, Sonia Maria Braucks Calazans. **Jararaca e Ratinho: a famosa dupla caipira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (Coleção MPB, 7).

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social: ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens**. Tradução de Lourdes Santos Machado. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores, 6).

SANCHES, Durce Gonçalves. **O modo de vida do caipira em obras de Almeida Júnior**. Itu (SP): Ottoni, 2010.

SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. **Ponteio na cidade: música caipira e identidade social**. 1997. 124p. Dissertação (Mestrado em História) – Mestrado em História. Universidade Estadual Paulista, Assis, 1997.

SANTANA, Ricardo Antonio Ferreira. **Análise da preservação do cururu nas rádios de Piracicaba-SP**. 2007. 190p. Dissertação (Mestrado de Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Elisângela de Jesus. **Nas melodias da toada: riso e performance no cururu paulista**. 2008. 187p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. **Música caipira ou música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas**. 2005. 109p. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

SARTI, Patrícia; Wilma A. **Mestres cantores do cururu paulista**. Revista de Cultura Artística. Associação de Cultura Artística de Piracicaba, Piracicaba, v.3, n. 1, p. 1-21.

SHAKESPEARE, William. Henrique VIII. In: _____. **Obra completa**, volume III. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969, p. 661-734.

SILVA, José Graziano da. **Progresso técnico e relações de trabalho na agricultura**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1981.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. **Errantes do fim do século**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

SOBRAL, Lina Ribeiro. **O trabalhador rural brasileiro no café: ideologia e identidade (1920/30)**. 1992. 151p. Dissertação (Mestrado em História) – Curso de Mestrado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

SOUSA, Walter de. **Moda inviolada: uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron, 2005.

STOLCKE, Verena. **Cafeicultura: homens, mulheres e capital (1850-1980)**. Tradução de Denise Bottmann e João R. Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TAUNAY, Affonso de E. **História das bandeiras paulistas: Tomo I**. 3. ed. São Paulo: edição melhoramentos, 1975.

TAUNAY, Affonso de E. **História das bandeiras paulistas: Tomo II**. 3. ed. São Paulo: edição melhoramentos, 1975.

TAUNAY, Affonso de E. **História das bandeiras paulistas: Tomo III**. 3. ed. São Paulo: edição melhoramentos, 1975.

TERRA, Rosana Ferreira. **As representações do caipira: o discurso da/na música sertaneja raiz**. 2007. 123p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2007.

TILIM, Carlos Alberto. **Morre o pecuarista Osvaldo Cintra, aos 88 anos**. Folha da Região, Araçatuba, 2003, 27/03/2003. <seção>, Disponível em: <<http://www.folhadaregiao.com.br/Materia.php?id=30708>>. Acesso em: 10 nov. 2013.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. 2. ed. São Paulo: editora 34, 2006.

TOGNOLLI, Iride Maria Valdemarin. **Violas e violeiros na grande pátria caipira**. 1990. 158p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1990.

TONICO e TINOCO. **Da beira da tua ao teatro municipal**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984.

VEIGA, José Eli da. **Cidades imaginárias: o Brasil é menos urbano que se calcula**. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2003.

VILELA, Ivan. O caipira e a viola brasileira. In: PAIS, José Machado; BRITO, Joaquim Pais de; CARVALHO, Mário Vieira de (orgs.). **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Cap. X. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004, p.171-187.

VILELA, Ivan. **Música no espaço rural brasileiro**. Revista Eletrônica de Turismo Cultural, São Paulo, v. 2, n. 1, 1º sem. 2008. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/03Ivan.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

WEBER, Max. A “objetividade” do conhecimento na ciência social e na ciência política. In: _____. **Metodologia das ciências sociais**. São Paulo: Cortez; Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1992. p.107-154.

WEBER, Max. **Ciência e política: duas vocações**. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. 2ed. São Paulo: Cultrix. 1972.

WEBER, Max. O desenvolvimento das ideias capitalistas. In:_____. **História geral da economia**. Tradução de Calógeras A. Pajuaba. São Paulo: Mestre Jou, 1968. p. 308-322.

WELCH, Clifford Andrew... et al (orgs.). **Camponeses brasileiros**: leituras e interpretações clássicas, v.1. São Paulo: Editora UNESP; Brasília, DF: Núcleo de Estudos e Desenvolvimento Rural, 2009. (História social do campesinato brasileiro).

WILDER, Billy. **Sabrina**. [filme]. Produtor: Billy Wilder. Diretor: Billy Wilder. Paramount Pictures, 1954. DVD, 113 min, color. som.

WILLEMS, Emilio. **Cunha**: tradição e transição em uma cultura rural do Brasil. São Paulo: Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, Diretoria de Publicidade Agrícola, 1947.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira**: temas e situações. 3. ed. São Paulo: editora Ática, 1999.

ZAMBONI, José Carlos. **O cantador do Rio Bonito**: estudo sobre a poesia caipira. 1987. 225p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 1987.

ZILLY, Berthold. A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Da Crônica à Ficção. In: **Literatura e história na América Latina**: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991 / organizadores: Ligia Chiappini e Flávio Wolf de Aguiar; tradução de Joyce Rodriguez Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês). 2. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001. p. 37-47.

Referências Discográficas

Nas referências dos discos abaixo foram consideradas apenas as datas originárias de gravação e não seu relançamento em versão digital (DVD), promovida pela gravadora *Warner Music* em 2000.

CARREIRO, Tião. **É isto que o povo quer**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1976.

CARREIRO, Tião. **Tião Carreiro em solos de viola caipira**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1979.

CARREIRO, Tião, CARREIRINHO. **Meu carro é minha viola**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1962.

CARREIRO, Tião; PRAIANO. **O fogo e a brasa**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1992.

CARREIRO, Tião; PARAISO. **Homem até debaixo d'água**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1980.

CARREIRO, Tião; PARAISO. **Prato do dia**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1981.

CARREIRO, Tião; PARAISO. **Seleção de ouro**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1979.

CARREIRO, Tião; PARAISO. **Viola divina**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1978.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **A caminho do sol**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1973a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **A força do perdão**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1970a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **A majestade "O Pagode"**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1988.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Abrindo Caminho**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1971.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Boi Soberano**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1966.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Casinha da Serra**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1963.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Disco de Ouro**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1979a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Duelo de Amor**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1975a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Em Tempo de Avanço**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1968a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Encantos da Natureza**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1968b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Esquina da saudade**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1974a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Estrela de ouro (os reis do pagode)**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1986.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Felicidade**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1985.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Golpe de mestre**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1979b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Hoje eu não posso ir**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1972.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Linha de Frente**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1964a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Modas de viola classe A**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1974b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Modas de viola classe A (vol. 2)**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1975b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Modas de viola classe A (vol. 3)**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1981.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Modas de viola classe A (vol. 4)**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1984.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Navalha na carne**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1982.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **No som da viola**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1983.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Os Reis do Pagode**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1965.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Pagodes**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1977a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Pagodes (vol.2)**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1979c.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Pagode na praça**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1967a.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Rancho do vale**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1977b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Rancho dos ipês**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1967b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Rei do gado**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1961.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Repertório de Ouro**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1964b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Rio de pranto**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1976.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Sertão em festa**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1970b.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Show**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1970c.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Terra Roxa**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1978.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Viola Cabocla**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. 1 CD, digital, remasterizado. 1973b.

Apêndice A: Revisão Bibliográfica

Esta é uma pesquisa sobre música caipira. No entanto, esta não é a primeira vez que a sociologia ou as ciências sociais em geral se debruçaram sobre o tema. Pelo contrário, a primeira análise sociológica sistemática da música caipira foi realizada há quase quarenta anos em 1975, por José de Souza Martins como parte integrante do seu livro *Capitalismo e tradicionalismo* (MARTINS, J. S., 1975).

O primeiro trabalho acadêmico extenso dedicado especificamente ao assunto, no entanto, foi a dissertação de mestrado *Acorde na aurora*, de Waldenyr Caldas (1977), apresentada na USP em 1976. Desde então, poucas análises sociológicas de envergadura (mestrado ou doutorado) se dedicaram novamente ao assunto.

A pesquisa que realizamos encontrou somente quatro teses e dissertações de sociologia realizadas desde então: uma defendida em 1990, outra em 1996 e as duas últimas em 2008. Também a antropologia demoraria, aparentemente, para eleger a música caipira como objeto de estudo: as três teses que encontramos surgiram, todas, depois de 2004.

Porém, se sociologia e antropologia produziram, juntas, apenas sete teses nas últimas três décadas, outras disciplinas acadêmicas produziram, em conjunto, muito mais. O levantamento que realizamos junto à *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*⁸ e ao *Banco de Teses e Dissertações da CAPES*⁹ mostrou um total de quarenta e sete trabalhos, incluindo os de sociologia e antropologia já mencionadas.

E este conjunto de teses e dissertações pode, no entanto, ser dividido em dois grandes grupos: aquelas que tratam da música caipira como um tema secundário, e aquelas que a tem como objetivo principal da pesquisa realizada.

O conjunto de teses e dissertações que trata da música caipira como um tema secundário, por sua vez, se subdivide da seguinte maneira:

⁸ <http://bdtd.ibict.br/>

⁹ <http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>

- aquelas que o tratam como uma referência rápida, devido ao fato deste tipo de música fazer parte do universo cultural em pesquisa;
- aquelas que se ocupam com a música caipira porque ela integra a outro objeto em estudo;
- e aquelas se ocupam com a viola caipira propriamente dito.

Os trabalhos que compõem o primeiro desses subgrupos são: *O trabalhador rural brasileiro no café* (SOBRAL, 1992), *A imagem e a memória nos processos de criação* (JUNQUEIRA, 2007), *Práticas e representações da cultura popular sertaneja* (CASTRO, 2010), e *Caipira e country* (ALEM, 1996).

No primeiro desses trabalhos, *O trabalhador rural brasileiro no café* (SOBRAL, 1992), dissertação de mestrado em história, o enfoque está no trabalhador rural brasileiro oriundo da economia cafeeira de São Paulo. Embora a autora dedique oito páginas a falar sobre o contexto rural da música caipira citando, inclusive, letras de algumas dessas músicas, seu objetivo está no resgate da cultura desse trabalhador e não propriamente na análise da música caipira.

O mesmo acontece em *A imagem e a memória nos processos de criação* (JUNQUEIRA, 2007), tese de doutorado em multimeios, onde o objetivo da autora é o de tratar do *imaginário rural* em integrantes de movimentos sem terra. E a música caipira é apenas mais uma das referências na construção da identidade do grupo em questão.

Práticas e representações da cultura popular sertaneja (CASTRO, 2010), dissertação de mestrado em história, também não se dedica propriamente à análise da música caipira. Seu foco está no estudo biográfico de Geraldo Nogueira: um humorista, contador de *causos*, que possui alguns discos gravados nos quais ele aparece como um representante da cultura popular sertaneja goiana.

Caipira e country (ALEM, 1996), tese de doutorado em sociologia, dedica-se à análise de um fenômeno social que nos últimos anos ganhou expressão nunca antes vista e que corresponde ao que o autor chama de *nova ruralidade*: um fenômeno que se expressa através das festas de peão, exposições e outros eventos referentes ao agronegócio e à

promoção de uma imagem *country* que acontece de forma seriada em todo estado de São Paulo. Não se trata, portanto, de uma tese sobre a música caipira, embora ela esteja presente ao longo da tese uma vez que este é um dos tipos de música presente nesses eventos.

Já o segundo subgrupo, formado por aqueles trabalhos que se ocupam com a música caipira porque ela se integra a outro objeto em estudo, são: *A música caipira em aulas de história* (CHAVES, 2006), *O processo de escolarização da viola caipira* (DIAS, 2010), *Música em 78 rotações* (GONÇALVES, C., 2006), *Múltiplas vozes no ar* (DUARTE, 2000) e *Viola minha viola* (ARRUDA, P., 2010).

Na primeira, *A música caipira em aulas de história* (CHAVES, 2006), dissertação de mestrado em educação, o enfoque está numa pesquisa que o autor realizou em oitenta e dois livros didáticos, usados entre 2002 e 2007, nos quais constata a completa ausência da música caipira e sertaneja no seu conteúdo ressaltando, em seguida, a perda cultural que isto representa no processo de educação formal.

Já *O processo de escolarização da viola caipira* (DIAS, 2010) é uma tese de doutorado em educação, na qual o autor estuda o processo que vem sendo constituído nas últimas décadas na região centro-sul do Brasil: o ensino formal da viola caipira, suas sistematizações de técnicas e relações com as representações de identidade cultural.

Música em 78 rotações (GONÇALVES, 2006), por sua vez, é uma interessante tese de doutorado em história que investiga a trajetória das gravadoras de discos de 78 rpm que atuaram na cidade de São Paulo, desde a inauguração da gravação elétrica até a consolidação do rádio. Trata-se, portanto, do contexto de produção dos primeiros discos de música caipira e exatamente por isso a autora dedica um capítulo inteiro à análises desses discos, embora este não seja o objetivo principal da tese.

Múltiplas vozes no ar (DUARTE, 2000) é uma tese de doutoramento em história que procura reconstituir a história das rádios paulistanas a partir da década de trinta. A exemplo da tese anterior, a autora desta também dedica um capítulo inteiro à música caipira e sertaneja dado o importante espaço que os programas com este conteúdo ganharam na época – particularmente no que se refere aos programas de auditório onde se apresentavam as duplas caipiras.

E, por último, *Viola minha viola* (ARRUDA, P., 2010), dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura, tem o objetivo de compreender os processos comunicacionais e identitários promovidos pelo cultivo de uma consciência caipira promovido pelo *Viola Minha Viola*, programa da TV Cultura no ar, de forma ininterrupta, há quase trinta anos. A pesquisa, realizada junto ao público do programa, procurou também compreender as percepções e motivações do público que assiste ao programa. Portanto, embora o programa e a música caipira estejam intimamente vinculados, o objeto da pesquisa é o programa em si e não a análise da música caipira propriamente dito.

O terceiro e último subgrupo, formado por aqueles trabalhos que se ocupam com a história da viola caipira, corresponde às seguintes teses e dissertações: *A viola caipira, a modinha e o lundu* (MARTINS, E., 2006), *Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX* (CASTRO, 2007), *A viola con anima* (NOGUEIRA, 2008) e *A viola de 10 cordas e o choro* (FERRER, 2011).

A viola caipira, a modinha e o lundu (MARTINS, E., 2006) é uma dissertação de mestrado em música dedicada à análise das composições feitas, nos séculos XVIII e XIX no Brasil, para a *viola de arame* (ancestral da viola caipira) com o objetivo de realizar transcrições das composições feitas no período para este instrumento.

Os caminhos da viola no Rio de Janeiro do século XIX (CASTRO, 2007) é uma dissertação de mestrado em música que procura seguir os rastros da *viola portuguesa*, de onde descende a viola caipira, no Rio de Janeiro do século XIX através da análise iconográfica de quadros de autores como Debret, dos anúncios do *Almanak Laemmert* e em dez obras de ficção da literatura brasileira com o objetivo de demonstrar a presença deste instrumento já naquela época.

A viola con anima (NOGUEIRA, 2008), tese de doutorado em Comunicação, ela toma como base outras pesquisas já realizadas para dar um passo adiante no conhecimento da viola caipira que, segundo o autor, é um dos instrumentos de cordas dedilhadas mais antigos ainda em uso na produção cultural no país. A partir de uma análise realizada com base nas tablaturas e documentos publicados em Portugal na época do *Brasil Colônia*, a autora consegue reconstituir as modinhas e lundus que eram tocadas na época ressaltando, conseqüentemente, a riqueza de linguagem da viola caipira.

A Viola de 10 cordas e o choro (FERRER, 2011) é uma tese de doutorado, também em música, que corresponde a um esforço de inserção da viola caipira no *choro* – gênero musical surgido na cidade do Rio de Janeiro quando a viola caipira já havia deixado o ambiente musical urbano carioca migrando, por assim dizer, para o meio rural. Trata-se, portanto, da criação de arranjos de choros para viola caipira solo através de um estudo musical aprofundado abordando soluções harmônica, rítmicas e melódicas.

O segundo grande conjunto de teses e dissertações sobre a música caipira, que a trata como um tema principal de investigação, também tem suas subdivisões de acordo com o enfoque dado. Assim, há:

- aquelas que se dedicaram à análise da música caipira enquanto parte integrante da sociabilidade de uma comunidade;
- aquelas que se propõem a analisar o tema da música caipira industrializada, a partir de uma visão panorâmica;
- e aquelas que realizaram uma análise voltada para uma dupla ou compositor específico.

Os trabalhos que compõem o subgrupo daquelas teses e dissertações que se dedicaram à análise da música caipira enquanto integrante da sociabilidade de uma comunidade são: *Cordas do Panema* (MEIRA, 2001), *O tronco da roseira* (OLIVEIRA, 2004), *O cururu – uma manifestação folclórica caipira – e sua sobrevivência frente à globalização* (CASTILHO, 2008), *Nas melodias da toada* (SANTOS, E. J., 2008), *Catira: música, dança e poesia do mundo rural* (RÉDUA, 2010), *Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz* (FERREIRA, C., 2008) e *Cantando a própria história* (PINTO, I., 2011).

Cordas do Panema (MEIRA, 2001), dissertação de mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, faz um estudo panorâmico da música caipira composta na cidade de 1915 a 1998. Porém, não necessariamente a música que foi gravada em disco, embora isto também seja considerado já que a dupla *Jacó e Jacozinho* residia na cidade. O enfoque do estudo, porém, encontra-se naquelas músicas que foram compostas e

interpretadas pelos violeiros da cidade no espaço de sociabilidade que eles tinham e que continuavam tendo na época em que a dissertação foi concluída.

O Tronco da roseira (OLIVEIRA, 2004), dissertação de mestrado em antropologia, corresponde a um estudo sobre os compositores e intérpretes de cururu, chamados de *cururuzeiros*, de Piracicaba, no interior de São Paulo, e dos alunos que frequentavam o curso de viola caipira oferecido pela prefeitura daquela cidade. O objetivo da pesquisa, diz o autor, foi o de observar as diferentes apropriações dessas práticas para a constituição da identidade cultural dos agentes.

O Cururu – uma manifestação folclórica caipira – e sua sobrevivência frente à globalização (CASTILHO, 2008), dissertação de mestrado em geografia, a exemplo da dissertação anterior corresponde à uma pesquisa realizada junto aos *cururuzeiros* de Piracicaba, com o objetivo de mostrar como esta prática folclórica, presente na música caipira ainda antes desta começar a ser gravada em disco, ainda permanece ativa num município considerado, nas palavras do autor, como grande, moderno e inserido no processo de globalização.

Nas melodias da toada (SANTOS, E. J., 2008), dissertação de mestrado em sociologia, mais o tema do cururu é mais uma vez retomado com o objetivo de compreender o universo sócio-histórico-antropológico que permeia este estilo musical na região pesquisada. Porém, diferentemente das duas dissertações anteriormente referenciadas que também tratam do cururu, esta pesquisa não foi realizada somente na cidade de Piracicaba. Seu recorte abrangeu toda a região do chamado *Médio Tietê*, da qual faz parte Piracicaba e, dentre outras cidades, a de Sorocaba que ganha ênfase na pesquisa por ter sido uma das que mais concentrou a prática do cururu.

Catira: música, dança e poesia do mundo rural (RÉDUA, 2010), dissertação de mestrado em história, corresponde a uma pesquisa sobre o *catira*: dança típica da cultura caipira tradicional, que envolve também uma música e composições específicas. O objetivo desse trabalho foi o de realizar a reconstituição histórica do universo caipira, entrelaçado à vida urbana, que permitia o desenvolvimento desta forma de expressão cultural e sociabilidade na cidade de Uberaba, no estado de Minas Gerais, ao longo do século XX.

Ethos discursivo e cenas de enunciação em letras de música de raiz (FERREIRA, C., 2008), dissertação de mestrado em Língua Portuguesa, teve como objetivo a análise de letras da música caipira com o objetivo de compreender aspectos da identidade cultural, do *ethos* e da ideologia do caipira tomando o pressuposto de que a música caipira é um tipo de literatura oral-popular que surge, segundo o autor, em decorrência da necessidade de expressão de sonhos, angústias e desejos da classe social que ela representa e dialoga.

Cantando a própria história (PINTO, I., 2011), tese de doutorado em psicologia, teve o objetivo de realizar uma leitura da música caipira sob o ponto de vista de sua história social e musical. A leitura, no entanto, é feita indiretamente através da análise da trajetória de pessoas de origem rural que migraram para o meio urbano ao longo do século XX. A partir de entrevistas realizadas com essas pessoas, o autor reconstitui o papel exercido pela música caipira como fator de reenramento, através principalmente da radiodifusão.

Já o segundo subgrupo dos trabalhos em questão, formado por aquelas teses e dissertações que se propuseram a analisar o tema da música caipira industrializada a partir de uma visão panorâmica, é formado por: *Violas e violeiros na grande pátria caipira* (TOGNOLLI, 1990), *O cantador e o rei* (CUSTÓDIO, 2003), *Música caipira: origens e atualidades* (MENDES, 2007), *Moda caipira* (BARISON, 1994), *A Tradição ainda canta* (CARMO, 1998), *Análise contrastiva do discurso da música sertaneja* (NEVES, 2002), *Música caipira ou música sertaneja* (SANTOS, 2005), *Dos braços dessa viola à dissonância de uma guitarra* (ALMEIDA, 2005), *Uai, sô! A gente tá no rádio* (AMORIM, 2011), *Cowboys do asfalto* (FERREIRA, G., 2011), *As representações do caipira* (TERRA, 2007), *Uma visão semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de músicas de raiz* (GERALDES, 2007), *O poema narrativo na canção caipira* (ALMAN, 1990) e *Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição* (ALVES JÚNIOR, 2009).

Violas e violeiros na grande pátria caipira (TOGNOLLI, 1990), dissertação de mestrado em sociologia, tem como objetivo recuperar a trajetória da música caipira, em particular na mudança de tema que suas composições sofreram ao longo do tempo refletindo as transformações na própria sociedade. Além de apresentar uma visão

panorâmica do gênero, a pesquisa também se ocupa com a análise do papel de mediação que a música exerceu nas relações sociais do caipira ao resgatar e mobilizar sua memória.

O Cantador e o rei (CUSTÓDIO, 2003), dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, tem um objetivo semelhante ao da dissertação anterior (TOGNOLLI, 1990) realizada treze anos antes: o de recuperar a trajetória da música caipira, em particular na mudança de tema que suas composições sofreram ao longo do tempo refletindo as transformações na própria sociedade. E na apresentação da sua visão panorâmica, o autor também relaciona a maioria dos autores trabalhados pela dissertação anterior diferenciando-se, daquela, pelo enfoque metodológico.

Música caipira: origens e atualidades (MENDES, 2007), dissertação de mestrado em Letras, teve um objetivo semelhante aquele das duas dissertações anteriormente tratadas (TOGNOLLI, 1990) (CUSTÓDIO, 2003): o de estudar a trajetória da música caipira como reflexo das transformações ocorridas na sociedade ao longo do século XX.

Moda Caipira (BARISON, 1994), dissertação de mestrado em Letras, teve o objetivo de analisar dez das principais modas caipiras, selecionadas com base numa pesquisa realizada junto a músicos, poetas e divulgadores. Com o pressuposto de que essas modas são um tipo de literatura própria do interior de São Paulo, a análise é realizada contemplando o estudo da estética, da sociologia e da psicologia.

A tradição ainda canta (CARMO, 1998), dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, teve como objetivo descrever e interpretar alguns aspectos da poesia da música caipira selecionadas dentre um conjunto de 1.069 consultadas pela autora, nas quais se observa a recorrência dos seguintes personagens: boiadeiro, violeiro e carreiro. A presença desses personagens, que correspondem à construção de uma imagem positiva do caipira é interpretada como uma valorização excessiva do passado e a explicação disso, segundo a autora, se deve a ausência de vínculos afetivos com o meio urbano para o qual o caipira migrou. Daí a explicação do título da dissertação, onde *tradição ainda canta*, isto é, fala mais alto do qualquer outro vínculo afetivo do novo meio social do caipira.

Análise contrastiva do discurso da música sertaneja (NEVES, 2002), dissertação de mestrado em Linguística, se dedica à análise das duas variantes que compõem o gênero musical do qual faz parte a música caipira: de um lado a música caipira de raiz e, de outro, a música sertaneja. Após a análise de diversas letras de músicas dessas duas variantes, o autor conclui que a música sertaneja caipira é a única dessas variantes que reconhece os parâmetros fundamentais do gênero musical porque é a única que realiza seus princípios fundadores. Já a música sertaneja é algo diferenciado daquele tipo de música que seus intérpretes, não raro, procuram se mostrar como herdeiros.

Música caipira ou música sertaneja (SANTOS, 2005), dissertação de mestrado em antropologia, teve um objetivo semelhante ao da dissertação anterior (NEVES, 2002): o de analisar a relação entre as diversas classificações e reclassificações feitas em torno dos gêneros musicais conhecidos como música caipira e música sertaneja e o debate sobre sua autenticidade. A diferença, porém, está na abordagem da questão que, neste caso, é feita através de entrevistas realizadas com artistas participantes de folia de reis no de jornalistas especializados no tema.

Dos braços dessa viola à dissonância de uma guitarra (ALMEIDA, 2005), dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, teve um objetivo semelhante aquele presente nas duas dissertações anteriormente mencionadas. A saber: o de analisar a relação entre a música caipira e música sertaneja, verificando as semelhanças e diferenças com ênfase nos traços estilísticos e temáticos. A abordagem foi realizada a partir da análise das letras das músicas gravadas entre as décadas de 1930 e 1960.

Uai, sô! A gente tá no rádio (AMORIM, 2011), mestrado em Comunicação, teve um objetivo semelhante ao das dissertações anteriores (NEVES, 2002) (SANTOS, 2005) (ALMEIDA, 2005): o de compreender o diálogo, as semelhanças e diferenças entre a música caipira e sertaneja. Sua ênfase, porém, está na compreensão dos modos, formas e procedimentos pelos quais esses gêneros foram reestruturados ao longo do século XX através de uma abordagem envolvendo fatores sociais e mediáticos.

Cowboys do asfalto (FERREIRA, G., 2011), tese de doutorado em história, teve um objetivo que, a princípio, assemelha-se a de outras teses e dissertações ainda há pouco mencionadas (NEVES, 2002) (SANTOS, 2005) (ALMEIDA, 2005) (AMORIM, 2011). A análise das semelhanças e diferenças entre a música caipira e a música sertaneja aqui,

no entanto, foi feita através da integração do diálogo com outros estilos musicais (rock, MPB e Bossa Nova) e também com o contexto político do período compreendido entre as décadas de 1970 e 1990.

As representações do caipira (TERRA, 2007), dissertação de mestrado em Letras, teve um objetivo de analisar as letras de várias músicas visando refletir sobre a representatividade que o camponês tem nessas composições para então compreender os elementos culturais e sociais que levaram à cristalização de formas pejorativas e caricaturescas ligadas sua imagem. A análise foi feita utilizando a metodologia da *Análise do Discurso* a partir da seleção das músicas mais pedidas num programa de rádio na cidade de Toledo, no Paraná.

Uma visão semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de músicas de raiz (GERALDES, 2007), mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação, se dedicou à análise das letras da música caipira com o objetivo de valorizar a cultura popular e a poética deste tipo de música em particular. Esta dissertação, assim como outras já mencionadas aqui (FERREIRA, G., 2008) (BARISON, 1994) assume o pressuposto de que a música caipira é um tipo de literatura popular, atuando como um instrumento de preservação e transmissão da memória coletiva de uma geração a outra.

O poema narrativo na canção caipira (ALMAN, 1990), dissertação de mestrado em Letras, também trabalhou com o pressuposto de que a música caipira é um tipo de *literatura popular*. Evidenciar isto foi justamente o objetivo dessa dissertação, que a partir da análise de três músicas procurou também destacar a singularidade deste tipo literário em comparação com o modelo europeu de onde ela descende.

Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição (ALVES JÚNIOR, 2009), dissertação de mestrado em Linguística, dedicou-se à análise da *constituição do sujeito* na *música caipira raiz* e, como consequência, à formalização da *noção-conceito* de *entrelugar* na *Análise do Discurso* de orientação francesa. Em decorrência desses objetivos, o autor analisou diferentes composições da música caipira que tinham em comum a presença deste *entrelugar* que corresponde não a um lugar físico, mas, a um estado social onde o sujeito se caracteriza pela perda da identidade com espaços sócio-discursivos que ficaram no passado.

E o terceiro e último subgrupo, que corresponde àquelas teses e dissertações que realizaram uma análise votada para uma dupla ou compositor específico, é formado pelos seguintes trabalhos: *O cantador do Rio Bonito* (ZAMBONI, 1987), *A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha* (BERNADELI, 1991), *Do velho se faz o ovo* (PINTO, I., 1999), *A poesia caipira de Lourival dos Santos* (GABRIEL, 2002), *O progresso pela viola* (PACHECO JUNIOR, 2009), *Negociações de um sedutor* (BRITO, 2009), *Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro!* (MAZOTI, 2011), *Entre o sertão e a sala de concerto* (PEREIRA, 2011), *Presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira* (JÚNIOR, 2011), *A viola caipira de Tião Carreiro* (PINTO, J., 2008), *Moda-de-viola* (GARCIA, 2011) e *Moda de viola e modos de vida* (MENEZES, 2008)

O Cantador do Rio Bonito (ZAMBONI, 1987), dissertação de mestrado em Letras, teve como objetivo realizar um estudo da poesia da música caipira através da análise de algumas composições de Carreirinho que deixou nada menos que cento e duas modas de viola de sua autoria, dentre outras composições. Carreirinho, diga-se de passagem, tem uma importância considerável para o presente trabalho porque parte considerável das músicas a serem aqui analisadas é de sua autoria. Em algumas delas, inclusive, ele aparece como intérprete, devido ao breve período que fez dupla com o violeiro Tião Carreiro.

A expressividade caipira em Vieira e Vieirinha (BERNADELI, 1991), outra dissertação de mestrado em Letras, dedicou-se ao estudo da poesia caipira através da análise das gravações da dupla Vieira e Vieirinha. Apesar desta dupla ter gravado mais de cento e cinquenta modas de viola, numa longa carreira musical de quase cinquenta anos, eles se notabilizaram pelas gravações de catira sendo esta sua principal contribuição para a preservação dos diferentes ritmos e estilos da música caipira.

Do velho se faz o ovo (PINTO, I., 1999), mestrado em artes, dedicou-se à reflexão sobre uma composição musical chamada *Cheiro de mato e de chão* que corresponde ao que o autor chama-se de *ópera caipira*. A composição, até então sem gravação em disco, é de autoria do próprio mestrando: o violeiro, hoje renomado, Ivan Vilela.

A poesia caipira de Lourival dos Santos (GABRIEL, 2002), dissertação de mestrado em Letras, teve como objetivo analisar e ao mesmo tempo valorizar a obra de Lourival dos

Santos que foi, ao lado de outros, um dos grandes compositores da chamada música caipira de raiz. Após a elaboração de uma antologia do autor, com base em 122 de seus textos, a análise é realizada relacionando as letras das músicas com elementos tradicionais da cultura caipira.

O progresso pela viola (PACHECO JUNIOR, 2009), dissertação de mestrado em história, teve o objetivo de realizar uma análise política e ideológica da sociedade brasileira durante a ditadura militar a partir das letras das músicas de Tônico e Tinoco. A hipótese central desta pesquisa é a de que algumas músicas da dupla não somente continham elementos da ideologia do governo militar como, inclusive, ajudaram na divulgação e consolidação desta ideologia pautada no discurso do progresso, da integração nacional e da segurança do país.

Negociações de um sedutor (BRITO, 2009), dissertação de mestrado em história, teve como objetivo compreender os bastidores da música sertaneja entre as décadas de 1960 e 1970 através da análise da trajetória artística de Gerson Coutinho da Silva: o *Goiá*. Radialista, intérprete em duplas, trios, carreira solo, ele foi também compositor de 311 músicas, dentre elas a famosa *Saudade de minha terra*. A hipótese central desta pesquisa foi a de que a consolidação de uma carreira no mercado fonográfico da época não poderia ser construída com passividade, mas com capacidade de negociar numa rede de poderes mais amplo que as imposições da indústria da música, pois envolvia uma relação complexa de amizade e patronato que interferia nos rumos da carreira e da criação artística.

Sem ordi não há porgueço e nós sêmo desordeiro! (MAZOTI, 2011), dissertação de mestrado em história, teve como objetivo analisar as principais produções humorísticas de Alvarenga e Ranchinho, atentando-se, sobretudo, a articulação entre os recursos cômicos utilizados com as questões vigentes no meio social das décadas de 1930 e 1940. A dupla em questão surgiu logo nos primeiros anos da história da música caipira gravada desenvolvendo a imagem cômica do caipira que havia sido construída pela *Turma do Cornélio Pires*.

Entre o sertão e a sala de concerto (PEREIRA, 2011), dissertação de mestrado em música, teve o objetivo de investigar a obra do compositor e violeiro Renato Andrade procurando, a partir dos dados biográficos do artista e do levantamento de sua produção

fonográfica compreender suas estratégias criativas e a maneira pela qual ele organizou o material musical na viola caipira para consolidar um estilo próprio. Além disso, o trabalho destinou-se também a compreender a desenvoltura do violeiro, particularmente no que se refere à sua atuação nos palcos. Renato Andrade foi um violeiro que surgiu na década de 1970, com composições instrumentais com muito virtuosismo passando, assim, a ser o precursor de um novo segmento desse gênero que se caracteriza, sobretudo, por violeiros e compositores que adotam procedimentos da música erudita para dar corpo e organicidade a suas músicas.

A viola caipira de Tião Carreiro (PINTO, J., 2008), dissertação de mestrado em música, se assemelha à dissertação anteriormente citada pela sua ênfase em composições de viola instrumental onde o virtuosismo emerge como principal característica. Porém, o compositor e intérprete que corresponde ao objeto de análise é o violeiro Tião Carreiro que, juntamente com Pardinho, corresponde a um dos recortes de pesquisa do nosso trabalho. O enfoque da dissertação é o de identificar os elementos constitutivos e as características do estilo musical de Tião Carreiro como instrumentista da viola caipira. A análise foi focada em dois discos que o violeiro gravou dedicado exclusivamente ao gênero da música instrumental.

Presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira (PACHECO JÚNIOR, 2011), dissertação de mestrado em Ciências da Religião, teve o objetivo de realizar uma análise da presença do sagrado nas músicas de *Tião Carreiro e Pardinho* com a finalidade de destacar as manifestações religiosas encontradas nessas músicas. Na análise, o autor da dissertação, realiza também uma comparação das composições da dupla em questão com outras duplas caipiras com a finalidade de destacar a especificidade das suas composições.

Moda-de-viola (GARCIA, 2011) dissertação de mestrado em música, teve o objetivo de realizar um estudo sobre as composições de modas de viola, buscando demonstrar algumas características específicas do gênero, além de ressaltar a função de transmitir valores Moraes servindo também como instrumento de denúncia e crítica a processos de exclusão e opressão social.

Moda de viola e modos de vida (MENEZES, 2008), dissertação de mestrado em Ciências Sociais, teve o objetivo de identificar as representações do rural presente nas

modas de viola que integram a música caipira gravada com o pressuposto de que elas são peças literárias. A análise das letras das músicas foi realizada considerando-se também os elementos sociais que podem ter influenciado as composições como: o público, a trajetória dos compositores e o contexto de produção.

*

Além desses quarenta e cinco trabalhos acadêmicos aqui mencionados, haveria ainda outras duas dissertações de mestrado localizadas nos sistemas de informação aqui mencionados. No entanto, ambas desapareceram das suas respectivas bibliotecas de origem. São elas:

- *Ponteio na cidade: música caipira e identidade social* (SANCHES JÚNIOR, 1997) Dissertação de mestrado em História, de 1997, da UNESP de Assis e;
- *Cultura caipiracicabana: realidade e equívocos numa perspectiva da indústria cultural* (BARROS, 1993). Dissertação de mestrado em Educação, de 1993, da Universidade Metodista de Piracicaba.

Por não termos tido acesso ao texto original, nada podemos, portanto, dizer em relação ao seu conteúdo restando-nos apenas a esperança que um dia os exemplares voltem para seus respectivos acervos.

Além dessas quarenta e sete teses e dissertações localizadas nos sistemas de busca da *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações* e ao *Banco de Teses e Dissertações da CAPES*, encontramos ainda outros quatro trabalhos produzidos em território nacional e uma tese de doutorado defendida no exterior, mas, cujo *trabalho de campo* foi realizado no interior de São Paulo. Trata-se dos seguintes trabalhos: *Acorde na aurora* (CALDAS, 1977), *A moda é viola* (SANT'ANNA, 2000), *Análise da preservação do cururu nas rádios de piracicaba* (SANTANA, 2007), *A religiosidade na voz de pena branca e Xavantinho* (PAULA, 2012) e *Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil* (DENT, 2003).

Acorde na aurora (CALDAS, 1977), como já foi aqui mencionado, esta foi a primeira dissertação de mestrado em sociologia dedicada inteiramente à análise da música caipira e sertaneja. O objetivo do trabalho, segundo texto da própria dissertação, foi o de estudar o significado ideológico da música sertaneja em São Paulo como contribuição a um setor da comunicação de massa no Brasil. Com base na teoria de Theodor Adorno, Caldas enfatizou a apropriação que a indústria fonográfica da *música caipira de raiz* transformando-a em *cultura de massa* não para satisfazer o gosto popular, mas, sim para explorá-lo.

A Moda é viola (SANT'ANNA, 2000), tese de livre-docência (talvez a única) dedicada inteiramente à música caipira, ela assume o pressuposto de que a música caipira é um tipo de literatura popular dedicando-se, assim, à análise da música caipira gravada da década de 1940 e 1980. A pesquisa foi realizada a partir da consulta a setecentos fonogramas, e a análise enfocou desde os aspectos afetivos das figuras presentes nas narrativas até as mudanças pelas quais passou a música caipira em virtude do êxodo rural e outras transformações sociais.

Análise da preservação do cururu nas rádios de Piracicaba (SANTANA, 2007), dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação, teve o objetivo de compreender a influência das mudanças sociais (tecnológicas, econômicas e culturais) no cururu que vem modificando suas características como estratégia para garantir seu lugar, enquanto forma de expressão cultural, nos programas de rádio na cidade de Piracicaba.

A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho (PAULA, 2012), dissertação de mestrado em Teoria Literária, teve o objetivo de analisar a manifestação da religiosidade em algumas canções compostas e/ou interpretadas por Pena Branca e Xavantinho visando à compreensão da maneira como a variedade de crenças, culturas e histórias que fazem parte da tradição popular brasileira foram incorporadas pela música caipira.

Country Critics: Música Caipira and the Production of Locality in Brazil (DENT, 2003), tese de doutoramento realizada no departamento de antropologia da Universidade de Chicago, seu objetivo foi o de mostrar a relação existente entre a música, o local e a cultura dentro do *revival* que ocorreu com a música caipira no final do século XX na região do centro-oeste brasileiro. Nesta tese, o *revival* é compreendido

simultaneamente como resposta e configuração de mudanças locais, nacionais e internacionais donde se destaca, por exemplo, a redemocratização brasileira e a intensa liberalização econômica iniciada em 1985.

Essas são, portanto, os cinquenta e três trabalhos acadêmicos que antecedem o presente trabalho das quais, no entanto, somente quatro foram realizados pela sociologia sendo que a única tese de doutorado não teve a música caipira como tema principal de análise e nem tampouco a análise das suas letras.

*