

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

THIAGO DA SILVA PIRES

**Ara pô: a religiosidade de Terreiro na discografia do violeiro Tião Carreiro**

São Paulo

2022

THIAGO DA SILVA PIRES

**Ara pô: a religiosidade de Terreiro na discografia do violeiro Tião Carreiro**

**Versão Corrigida**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Musicologia e Etnomusicologia

Orientador: Ivan Vilela Pinto

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

## **Catálogo na Publicação**

### **Biblioteca**

#### **Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

---

Pires, Thiago da Silva

Ara pô: a religiosidade de Terreiro na discografia do violeiro Tião Carreiro ; Thiago da Silva Pires ; orientador Ivan Vilela Pinto -- São Paulo, 2022.

239 f.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

1. Música. 2. Religiosidade. 3. Viola. 4. Tião Carreiro. 5. Caipira. I. Pinto, Ivan Vilela, orient. II. Título.

Nome: PIRES, Thiago da Silva

Título: Ara pô: a religiosidade de Terreiro na discografia do violeiro Tião Carreiro

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a Jaqueline da Luz Ferreira, que me apoiou e orientou em todos os estágios dessa caminhada.

Agradeço à minha família, em especial a minha mãe, Dona Ray, que teve na sua experiência na religiosidade de Terreiro uma forma de contribuição para este trabalho. Valiosa herança que carrego comigo e compartilho um pouquinho aqui.

Agradeço ao Sr. Antônio Pires, também professor e meu pai.

Agradeço aos colegas de trabalho do Rio de Janeiro que apoiaram e foram compreensivos com cada situação gerada por conta do mestrado.

Agradeço aos amigos da Confraria de Cachaça do Copo Furado que, através de conversas, estimularam a execução deste trabalho. Que possamos abordar os assuntos cachaça e religiosidade afro-brasileira de maneira aberta e consciente em nossas reuniões.

Agradeço a todos e todas do movimento Rio de Violas que me acolheram carinhosamente em torno desse instrumento.

Agradeço a Ivan Vilela por aceitar a orientação de um projeto que envolve a viola em um assunto tão caro à nossa gente, mas ainda alvo de preconceitos, que são as religiosidades de Terreiro.

Agradeço aos colegas e amigos da ECA-USP da turma de Metodologia de Pesquisa em Música e Música Caipira e Enraizamento, disciplinas orientadas por um dos melhores professores que já pude conhecer: Dr. Alberto Ikeda. Como costumo dizer: “Tranquilo e infalível como Bruce Lee”. Ikeda, muito obrigado.

Agradeço aos amigos da disciplina Do Afro ao Brasileiro na FFLCH-USP, em especial ao professor Vagner Gonçalves. Parece que foi na pós-graduação que aprendi como é bom aprender, principalmente quando o assunto envolve espiritualidade afro-brasileira.

Agradeço aos depoentes Alex Marli, Luiz Faria e Sebastião Gonçalo, o Carreiro (*in memoriam*), pela atenção, contribuição e confiança.

Agradeço ao violeiro Sr. Oliveira Fontes, de Guarulhos, pelo acolhimento e pela generosidade na música.

Agradeço ao pesquisador e violeiro Saulo Alves por sua participação através de apontamentos para a pesquisa.

Agradeço a Dona Norma de Oxum (São Gonçalo, RJ) e sua vovó Maria Redonda, feiticeira da Bahia, por me explicar termos e procedimentos da umbanda e por me transmitir pontos cantados de forma tão generosa. Da mesma maneira, agradeço a Pai Pedro de Xangô (Paraty, RJ) por sua contribuição, pela abertura de seu terreiro e pela paciente apresentação de seu trabalho, além da cessão da imagem do preto-velho violeiro para foto.

Agradeço ao amigo Vitor de Medeiros, pela parceria nas conversas que encorajavam o dia a dia.

Por fim, não poderia deixar de agradecer a Deus e a Nossa Senhora Aparecida pela proteção em tantas travessias pela BR-116 – Rodovia Presidente Dutra, por guardar minha saúde, minha energia e minha perseverança. A todas as forças, aos anjos, aos guardiões, aos orixás, às entidades e aos santos que abriram caminhos para eu passar, facilitando as coisas quando tudo poderia ter sido ainda mais difícil.

## RESUMO

O presente trabalho busca destacar gravações da discografia do violeiro Tião Carreiro (José Dias Nunes) que fazem referência ao universo das religiosidades de Terreiro, considerando as letras das canções e seu possível diálogo com a linguagem musical. Tião Carreiro foi um artista da música caipira “de raiz” (ou música sertaneja autêntica) e, pelo protagonismo que exerceu junto à viola, se transformou em uma referência no estilo. Entende-se por religiosidade de Terreiro o conjunto de religiões brasileiras de caráter espiritualista que possuem em comum: (i) a crença no mundo da matéria (corpo) e no mundo dos espíritos (alma, espírito, consciência); (ii) o transe ritual; (iii) o culto e/ou a comunicação com os mortos/antepassados; (iv) a música como forma de comunicação; e (v) a crença no conceito de energia espiritual, a exemplo da energia vital do axé e da calunga. Para tanto, este trabalho utiliza como método a escuta da discografia do artista, a realização de entrevistas com pessoas de seu convívio, a consulta a registros diversos sobre o artista (entrevistas, matérias de jornal, entre outros) e a revisão bibliográfica de estudos que têm como objeto de análise a vida e a obra de Tião Carreiro. Dentre outros resultados, esta pesquisa identificou que a ocorrência de gravações que citam a religiosidade de Terreiro na música sertaneja não é eventual, ainda que o imaginário construído sobre a cultura caipira não costume contemplar expressões das religiões afro-brasileiras. Enquanto registro de um tempo, as letras das músicas sertanejas apontam a religiosidade como recurso de seus atores para lidar com conflitos e violências presentes no rural brasileiro.

Palavras-chave: Música. Religiosidade. Viola. Tião Carreiro. Caipira.

## ABSTRACT

The present work seeks to document recordings in discography of the viola player Tião Carreiro (José Dias Nunes) that makes some kind of mention to the universe of religiosities of Terreiro considering the song's lyrics in dialogue with the musical language. Tião Carreiro was an artist of música caipira raiz or authentic música sertaneja style and because of his prominence playing viola, he became a reference in the style. The religiosity "de Terreiro" is understood as the group of Brazilian religions with a spiritualist character that have in common: the belief in the world of matter (body) and the world of spirits (soul, spirit, consciousness), ritual trance, worship and (or) communication with the dead/beavers, music as a form of communication and the belief in the concept of spiritual energy like axé/kalunga. For this reason the artist's discography was listened, various records about the artist (newspaper, articles, interviews, others) consulted and interviews with people who lived with him conducted, bibliographical studies where the artist or his discography figure as an object of analysis has been reviewed. Among other results, the research identified that the occurrence of recordings that mention the religiosity of Terreiro in country music is not occasional, even though the imaginary built on caipira culture does not usually contemplate expressions of Afro-Brazilian religions. As a record of a time, the lyrics of música sertaneja songs point to religiosity as a resource of its actors to deal with conflicts and violence present in rural Brazil.

Keywords: Music. Religiosity. Viola. Tião Carreiro. Caipira.



# SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT .....	7
SUMÁRIO.....	8
<b>1. APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. JUSTIFICATIVA .....</b>	<b>14</b>
<b>3. OBJETIVO E MÉTODO.....</b>	<b>18</b>
3.1 África – Portugal – Brasil.....	21
3.2 O termo “de Terreiro”.....	23
3.3 Cosmologia dos povos bantos (calunga, ancestralidade, ventura e desventura).....	29
3.3.1 Elementos da cosmovisão banto.....	31
<b>4. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA .....</b>	<b>35</b>
<b>5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>49</b>
5.1 A(s) viola(s).....	49
5.2 O violeiro.....	50
5.3 A viola e a catequese .....	60
5.4 Cateretê e cururu.....	63
5.5 Viola, violeiros e São Gonçalo.....	70
5.6 Confrarias e Irmandades Católicas .....	77
5.7 Congado e Moçambique.....	78
5.8 Magia e religiosidade nos folguedos populares tradicionais.....	82
5.9 Dos batuques ao pagode de viola.....	88
5.9.1 Batuque.....	89
5.10 Jongo.....	93
5.11 Calundu.....	95
5.12 O caipira e suas descrições.....	99
5.12.1 Spix, Von Martius e Saint-Hilaire .....	101
5.12.2 Cornélio Pires e Monteiro Lobato.....	102

5.13	<i>Um século de caipiras</i> .....	113
5.14	<i>O caipira nos estudos acadêmicos</i> .....	115
5.15	<i>O caipira na música gravada</i> .....	120
5.16	<i>O poder do violeiro pela religiosidade</i> .....	123
<b>6.</b>	<b>ANÁLISES DE MÚSICAS DA DISCOGRAFIA DE TIÃO CARREIRO COM ELEMENTOS DAS RELIGIOSIDADES DE TERREIRO</b> .....	<b>136</b>
<b>7.</b>	<b>ANÁLISE DAS ENTREVISTAS</b> .....	<b>179</b>
7.1	<i>Alex Marli</i> .....	179
7.2	<i>Sebastião Gonçalo (Carreiro)</i> .....	182
7.3	<i>Luiz Faria</i> .....	183
<b>8.</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>185</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>191</b>
	<b>REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS</b> .....	<b>204</b>
	<b>APÊNDICE A – Discografia de Tião Carreiro</b> .....	<b>207</b>
	<b>APÊNDICE B – Transcrição das entrevistas</b> .....	<b>209</b>



## 1. APRESENTAÇÃO

Nos idos de 2017, enquanto escutava uma *playlist*<sup>1</sup> da dupla Tião Carreiro e Pardinho em um canal de *streaming*<sup>2</sup>, chamou a minha atenção a expressão *ara pô* na música de mesmo nome: “É ponto de nego velho, de jongueiro cantador”. Continuando a escuta, me deparei com os seguintes versos: “Fiz um ponto lá na mata, caprichei e dei um nó/ Meus amigos eu ajudo, inimigo tenho dó” no sucesso “Chora viola”. Impressionado com o som do pagode de viola, eis que aparece o Sete Flechas na música de mesmo nome, com a expressão: “O meu nome é Sete Flechas/ Nó que eu dou ninguém desata”. A sonoridade dessas músicas, junto à temática das letras, levou-me a uma pequena busca virtual sobre Tião Carreiro. Inicialmente, uma enxurrada de vídeos tutoriais ensinando as introduções e recortados do pagode de viola, ritmo que exige habilidade e treino dos violeiros. Na ocasião, encontrei pouca coisa abordando o tema das canções. Dentre o material encontrado, sobressaiu o trabalho de Luiz Manoel Gregolim Junior, “A presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira – análise de composições de Tião Carreiro e Pardinho” (2011). Tal pesquisa, da área das Ciências da Religião, se mostraria um prelúdio para o projeto “Ara pô”, já que aborda o elemento religioso nas músicas da dupla Tião Carreiro e Pardinho e inclui canções trabalhadas em nossa pesquisa. Por entender a necessidade de ampliar essas análises, vemos neste trabalho a oportunidade de uma leitura temática da discografia de Tião Carreiro mais próxima da religiosidade de Terreiro<sup>3</sup>.

O objetivo deste trabalho é destacar músicas da discografia de Tião Carreiro que abordam temáticas ou mencionam elementos das religiosidades de Terreiro. Por ser um trabalho de pesquisa etnomusicológica, consideramos os elementos da linguagem musical em conjunto com as letras das canções. Buscamos um olhar sensível, que considerasse a

---

<sup>1</sup> Traduzido do inglês, *playlist* é um termo em inglês que dá nome a uma lista de reprodução de arquivos de áudio ou vídeo reproduzidos de uma mídia digital de forma sequencial ou aleatória e, em alguns casos, em repetição (*loop*).

<sup>2</sup> *Streaming* é uma tecnologia que envia informações multimídia através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a internet. Como não há armazenamento físico, a conexão dos equipamentos se torna mais rápida. O canal digital YouTube é um bom exemplo desse tipo de tecnologia.

<sup>3</sup> Utilizamos com letra maiúscula o termo “Terreiro” em “de Terreiro” como forma de diferenciá-lo de “terreiro” em sua acepção de espaço físico em que se realizam atividades diversas, inclusive sem vínculo religioso. Essa definição ficará mais evidente no capítulo de conceituação do termo.

religiosidade de Terreiro uma forma de interpretação do mundo que transborda para além dos terreiros, seus dogmas e adeptos. Observamos que muitos não adeptos dessas religiões são influenciados por valores e pela visão de mundo presentes nos terreiros. Por isso, tratamos da religiosidade e não da religião.

É importante ressaltar que o termo *religiosidade de Terreiro* é utilizado para dar conta de manifestações que possuem influência de manifestações de origem ameríndia, africana e ibérica que se somam ao catolicismo popular cristão<sup>4</sup>. A natureza do termo “de Terreiro” como espaço plano não pavimentado, de matriz rural dentro de uma coletividade, onde “se baixa o santo”, onde se “bate cabeça”, onde se toca música e instrumentos pelo viés ritual, onde se estabelecem preceitos de axé e assentamentos, dentre outros procedimentos, traz em si diferenças entre as religiões envolvidas. Essas diferenças precisam ser consideradas. Não é “tudo a mesma coisa”! Ainda assim, essas religiões guardam semelhanças. A principal delas corresponde ao fato de terem sido perseguidas e associadas a práticas maléficas e demoníacas segundo os olhos de uma sociedade de religião oficial católica. Foi dessa forma que, para alguns, aqueles que se envolviam com essas religiões estariam adentrando no mundo da heresia e do esconjuro<sup>5</sup> e pactuando com o demônio – sendo este o representante máximo do mal. Com essas referências, quem se sentiria confortável para se identificar publicamente como *de Terreiro*? Não bastasse tudo isso, quem aceitaria pôr a própria vida em risco diante da possibilidade de acusação de bruxaria ou de feitiçaria?<sup>6</sup>

Junto dos elementos da linguagem musical, a abordagem privilegia as letras das canções, uma vez que, na maioria dos exemplos selecionados, o material/objeto (elementos do universo das religiões de Terreiro) repousa sobre temáticas e narrativas das letras das canções.

---

<sup>4</sup> “A umbanda é um sarapatel que mistura ritos de ancestralidade dos bantos, calundus, pajelanças indígenas, catimbós (o culto de origem tapuia fundamentado na bebida sagrada da Jurema), encantarias, elementos do cristianismo popular, do candomblé nagô, das magias e dos sortilégios de ciganos, mouros e judeus e do espiritismo kardecista europeu” (SIMAS, 2020, p. 35).

<sup>5</sup> Ação ou efeito de esconjurar, de amaldiçoar, conjuro, maldição. Dito que busca prejudicar outra pessoa, praga rogada sobre alguém.

<sup>6</sup> O trabalho “Feiticeiros de Angola na América Portuguesa vítimas da inquisição” (2008), de Luiz Mott, divulga dezenas de documentos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, que se referem a acusações por prática de adivinhação, cura e ou rituais e cerimônias religiosas praticados por nativos de Angola, Congo e nações circunvizinhas, tanto em território africano quanto na diáspora negra em Portugal e no Novo Mundo. Somente esse trabalho apresenta dezessete casos de denúncia por feitiçaria em território brasileiro nos estados da Bahia, Pernambuco, Paraíba e Minas Gerais. Destacamos a observação sobre o sincretismo religioso judaico-afro-católico manifestado em diversos procedimentos, seja no continente africano, seja na América portuguesa, como a circuncisão em sinagoga, a utilização do sinal da cruz e o uso de orações e santos católicos, além do sincretismo com outras tradições religiosas africanas.

Caso essa narrativa pareça um devaneio surrealista, lembramos que os três reis magos (mágicos, feiticeiros, encantados) saíram do deserto do Oriente e aportaram na Mata Atlântica em folias de reis e reisados cruciais para o universo da viola. São esses reis que se juntaram a negros coroados, santos das irmandades e confrarias negras como São Benedito, Nossa Senhora do Rosário e tantos outros. Manifestações como essas, misturadas a representações ameríndias, se expressarão em pontos na mata com seus bichos, ervas e árvores. Terão no caboclo o encontro do nativo com o europeu e, posteriormente, com o africano. Daí para as fundangas, as pretas e os pretos--velhos, os boiadeiros... um pulo. Como um anjo intercessor “correndo gira”, teremos as diferentes faces do Exu mensageiro cada vez mais brasileiro em suas interpretações. Convidamos você a enveredar no universo de “Ara pô”, lembrando – antes de revelar qualquer mistério – que “Ara pô” é “ponto de nego velho, de jongueiro cantador”.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Jongo é uma manifestação cultural de matriz africana *bantu* da região do Congo, Angola. No Brasil, se estabeleceu na região Sudeste, em fazendas do ciclo do café do Vale do Paraíba (séc. XIX), no interior dos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, onde é conhecido como tambu. Trata-se de uma dança de roda (coletiva) com a característica principal de as duplas de dançadores ao centro encostarem seus umbigos – a chamada “umbigada”, semelhante ao *semba* angolano. Musicalmente, se caracteriza pela presença de tambores consagrados espiritualmente, geralmente em três. Nos versos do jongo, seus cantores trazem cantigas e pontos enigmáticos (amarrados ou mirongas) que dialogam com todo um universo próprio, muitas vezes incompreensível para não iniciados. É acompanhado por palmas. O jongo foi de forte influência em várias manifestações de matriz africana no Brasil, entre as quais se destaca o samba carioca. Com o êxodo rural, o jongo foi se urbanizando no Rio de Janeiro, principalmente em comunidades periféricas e morros (favelas) como os da Serrinha, no bairro de Madureira, e do Salgueiro, no bairro da Tijuca. Apesar de se estabelecer alguma correspondência entre o jongo e o caxambu (que é também o nome de um de seus tambores), no [documentário](#) sobre a artista Clementina de Jesus (em 9’49”), o falecido pesquisador, músico, cantor e compositor Elton Medeiros caracteriza o caxambu como dança de teor lúdico e o jongo como dança de caráter religioso. Jongueiro, portanto, seria o indivíduo iniciado ou praticamente do jongo.

## 2. JUSTIFICATIVA

“Na Feitiçaria os cantos exaltadores se caracterizam pelo alegre e pela repetição violenta dum ritmo flexível. A bebedice chega aos poucos, auxiliada pelo peso da coreografia, e em pouco tempo a sociedade macumbeira, em pleno estado de encantação exaltadíssima, vê Xangô descer com seus consolos, encarnar-se no “cavalo-de-santo” mais frágil ou mais hábil, e as curas se realizam com abundância e ilusão. Desculpem-me os médicos, mas a cura se dá, cancros desaparecem, artritismos e nefrites, à custa de amuletos orantes, pedrinhas vindas da África, galos pretos imolados, ou garrafas de pinga desperdiçadas na onda da praia” (ANDRADE, 1945, p. 18).

Sendo a ciência um espaço de investigação, é certo que música e expressões da espiritualidade são motes para estudo, haja vista seus usos terapêuticos, simbólicos, sociais, psicológicos, espirituais e artísticos ao longo da história.

Dentro das inquietações da etnomusicologia, este trabalho discorre sobre música e religiosidade na música popular brasileira, mais especificamente na música sertaneja. Nossa matéria-prima é a canção, que tem contribuído como fonte de registro da história do povo brasileiro por meio do relato de eventos aos quais muitas vezes a “história oficial” não faz menção, pois “a História se ocupa do que ficou documentado, e a documentação se refere geralmente à vida das camadas dominantes” (CANDIDO, 1987, p. 18). “Estar na boca do povo” é próprio da canção, até porque ela versa sobre o cotidiano, as agruras, as expectativas, as decepções, os amores e os dissabores das pessoas simples. As canções falam da existência humana. A religiosidade como algo patente na cultura do brasileiro apresenta uma característica própria por aqui: a mistura, o cruzamento de diferentes culturas. A religiosidade de Terreiro é o foco, sendo ela também fruto do encontro. Do Velho Mundo, encontro com duas matrizes: a ibérica e a africana se redefinindo e se redescobrando em um Brasil de povos nativos diversos.

Elementos das religiões de Terreiro estão presentes na música popular brasileira na obra de compositores consagrados como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Paulo César Pinheiro, Roque Ferreira, João Bosco e Djavan, dentre tantos outros. Contudo, o imaginário construído em relação à música sertaneja não costuma incluir referências a esse tipo de fé, o que se mostra uma contradição por conta do teor popular que a música sertaneja adquiriu com o tempo. Por mais óbvio que pareça, é preciso afirmar: música sertaneja é música popular brasileira ou música brasileira popular.

Consideramos que os agentes (cantores, autores, artistas e todos os demais envolvidos com o fazer musical) da música popular brasileira conviveram, ao longo da história, com manifestações e representações dos terreiros, mesmo que fosse para negá-las. A impossibilidade de adeptos e simpatizantes dessas religiosidades se assumirem publicamente como “de Terreiro” ou “do santo” fez com que essas manifestações adquirissem características veladas. Mistério que, vez ou outra, a música popular brasileira cita, dá indícios, mas nem sempre revela, até porque, mesmo nos dias atuais, a intolerância e a discriminação continuam gerando violentos ataques a grupos e indivíduos dessas religiões. É importante ressaltar que as religiões de Terreiro, em suas diferentes formas (umbanda, candomblé, catimbó, jurema, toré, terecô, encantaria etc.), se caracterizam por outros procedimentos e valores, quando comparadas com o catolicismo:

Os cultos afro-brasileiros, por serem religiões de transe, de sacrifício animal e de culto aos espíritos (portanto, distanciados do modelo oficial de religiosidade dominante em nossa sociedade), têm sido associados a certos estereótipos como “magia negra” (por apresentarem geralmente uma ética que não se baseia na visão dualista do bem e do mal estabelecida pelas religiões cristãs), superstições de gente ignorante, práticas diabólicas etc. Alguns desses atributos foram, inclusive, reforçados pelos primeiros estudiosos do assunto, que, influenciados pelo pensamento evolucionista do século passado (cujo modelo de religião “superior” era o monoteísmo cristão), viam as religiões de transe como formas “primitivas” ou “atrasadas” de culto. Assim, “religião” opunha-se a “magia”, da mesma forma que as “igrejas” (instituições organizadas de religião) opunham-se às “seitas” (dissidências não institucionalizadas ou organizadas de culto). (SILVA, 2005, p. 13).

O recorte na figura de Tião Carreiro se justifica por sua relevância no universo da música sertaneja e, mais especificamente, da viola na segunda metade do século XX. Tião Carreiro é considerado pelos pares como o criador do ritmo pagode de viola ou pagode caipira<sup>8</sup>. Nesses primeiros anos do século XXI, observamos um consistente interesse social

---

<sup>8</sup> O mito de origem do pagode de viola possui diferentes versões. Em todas elas, Tião Carreiro está presente. Na versão mais recorrente, a criação do pagode de viola é atribuída principalmente a Tião Carreiro. Através de um [depoimento](#) da década de 1990 para a Rádio Globo, Tião Carreiro se intitula criador do gênero: “pagode é um ritmo que eu fiz em 1959” (4'.32”). Nesse mesmo depoimento, explica como se inspirou no termo *pagode* utilizado na cidade de Ituiutaba, no norte mineiro, para designar bailes. Segundo o próprio compositor, sua criação teria ritmo “quente”, assim como os pagodes da cidade citada. Ainda nessa entrevista, Tião Carreiro remete a uma moda gravada em 1959 que deduzimos ser a música de nome “Pagode”, em parceria com Carreirinho, registrada como um recortado. Essa gravação faz com que muitos considerem Carreirinho como coautor do ritmo em uma segunda versão do mito de origem. Tião Carreiro afirma que, em estúdio, junto do compositor Lourival dos Santos e do produtor Teddy Vieira, batizaram definitivamente o gênero de pagode no que entendemos ter sido a gravação de “Pagode em Brasília”, em 1960, música lançada em 1961. Portanto, nas versões mais recorrentes, a autoria do gênero circula em torno de Tião Carreiro, Carreirinho, Teddy Vieira e



pelo aprendizado da viola caipira e muito dessa aproximação com a música da viola tem se dado através do ritmo pagode de viola<sup>9</sup>.

Figura 1: Tião Carreiro e violeiros



Fonte: Pelicia (2014).

Na disseminação da obra e da imagem de Tião Carreiro, quando da elaboração deste trabalho, narrativas construídas socialmente remetem ao músico como caipira, caboclo, mineiro, rei (e criador) do pagode, violeiro, rei da viola, sisudo e sério (por conta de seu temperamento). Pouco se fala de sua condição de indivíduo de pele preta. Mesmo que essa característica não seja ou precise ser uma referência de sua imagem também não a desconsideramos enquanto possível referência de identidade na relação com a religiosidade abordada nessa pesquisa. Assim como tantos outros artistas negros brasileiros, a projeção e ascensão social de Tião Carreiro ocorrem através da música. Esse tipo de reflexão pode contribuir para a compreensão da música sertaneja e seu lugar no afetivo dos brasileiros.

---

Lourival dos Santos. Uma última versão muito contundente causou uma verdadeira reviravolta na “paternidade” do pagode. Essa é baseada no trabalho do pesquisador Saulo Alves, que, a partir do documentário [A Mão direita do Itapuã](#) (2016), destaca a importância do maestro, produtor, violeiro e violonista Itapuã na criação da base rítmica de acompanhamento ao violão junto da viola de Tião Carreiro. No documentário, Itapuã discorre sobre como se valeu da referência do ritmo de *rumba* no violão para criar, junto de Tião Carreiro, o pagode de viola. O filme é valioso para a compreensão não apenas da origem do gênero mas das rotas que as duplas sertanejas percorriam no norte do Paraná, principalmente na cidade de Maringá, nos idos dos anos 1950.

<sup>9</sup> A ampliação do acesso à internet tem possibilitado esse contato.

O artista analisado nasce no norte mineiro, migra para o interior de São Paulo e fala, em suas canções, do universo rural. Nesse êxodo, Tião Carreiro canta o processo de urbanização do interior de São Paulo e aproxima dois ambientes: o rural e o urbano, sendo ele próprio o prisma de um terceiro ambiente que guarda elementos dos dois citados e se transforma em outro. Tião Carreiro ilustra o encontro do Brasil fonográfico com a viola de dez cordas na segunda metade do século XX, um encontro de melodias com características nordestinas em um universo “sudestino”. Será ponto de encontro de temáticas diversas, dentre elas a religiosidade, tão cara aos brasileiros. A viola e os violeiros se destacam neste trabalho por sua relação entre o rural e o urbano, o sagrado e o profano e, ainda, pelo papel que exercem como cronistas do povo brasileiro.

### 3. OBJETIVO E MÉTODO

Este trabalho objetiva identificar músicas da discografia do violeiro Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934-1993), a partir de suas duplas de atuação e parceiros de composição, que fazem menção ao universo das religiosidades de Terreiro. Com isso, buscamos dimensionar a ocorrência dessa temática no repertório do artista em diálogo com o segmento música sertaneja. Consideramos que elementos dessa religiosidade se apresentam em diálogo com o catolicismo popular. Nesse sentido, o catolicismo popular é interpretado como lugar de encontro com outras religiosidades.

O método de análise foi baseado na escuta da discografia completa de Tião Carreiro através do [site oficial](#) do artista. O processo exigiu a consideração e a interpretação das letras das músicas e a relação destas com os arranjos e as sonoridades dos fonogramas. Essa fase não poderia ser substituída por ser um trabalho que trata substancialmente de músicas. Observamos que parte da discografia de Tião Carreiro não apresenta ficha técnica (isto é, não contém encarte com a relação completa de produtores musicais, arranjadores, músicos por faixa e respectivos instrumentos utilizados nas gravações). Registra-se que recompor a ficha técnica de alguns álbuns já seria um ótimo trabalho de pesquisa. Partindo da escuta inicial, ficou perceptível a recorrência de temas como o amor, o êxodo rural, as ocupações no espaço rural (peões, boiadeiros, agricultores, violeiros) e no espaço urbano (caminhoneiros, policiais, violeiros, malandros) e os conflitos entre indivíduos de diferentes classes sociais, além da exaltação tanto de regiões (o país como um todo, mas também seus estados e comunidades) quanto de tipos sociais como peões e violeiros, a dona de casa, a mulher do lar e a mulher “da rua”, bem como uma extensa relação que fala de fé, seja como mote, seja como veículo para outros assuntos. A violência em suas diferentes formas de expressão aparece de forma constante junto aos códigos morais do homem do campo.

Outra fonte de consulta foram vídeos disponibilizados no canal digital YouTube<sup>10</sup> com músicas, entrevistas e apresentações ao vivo formais e informais de Tião Carreiro em diferentes contextos. Esse tipo de registro também permitiu uma aproximação à personalidade do artista. Pelo YouTube, acessamos a discografia de outros artistas da música sertaneja.

---

<sup>10</sup> Plataforma digital gratuita de compartilhamento de vídeos. Atualmente, pode ser considerada um banco digital de vídeos.

Procuramos definir o conceito de religiosidades de Terreiro. Batizamos a presença dessas expressões religiosas na música sertaneja de “elemento Ara pô”. Como essas manifestações estão amparadas em um modo específico de pensamento, buscamos na cosmologia religiosa centro-africana (ou cosmologia banto) fundamento para a leitura dessas expressões e, assim, a interpretação das letras (DAIBERT JR., 2015). O termo *religiosidade* é utilizado a partir do conceito de *religião popular* proposto por Moisés Espírito Santo (1990)<sup>11</sup>.

Para a indústria cultural, a discografia de Tião Carreiro é considerada música sertaneja, música sertaneja de raiz ou autêntica música sertaneja (MARTINS, 1975)<sup>12</sup>. Ponderamos que essa classificação funcionalista passaria a ser questionada com o tempo, considerando questões estéticas e históricas. Trabalhos como “O chão é o limite”, de Sidney Valadares Pimentel (1997), pontuam que algumas correntes de classificação como aquelas que separam música caipira como rural e música sertaneja como urbana também se mostram insustentáveis com o tempo, quando, na música tida como caipira, temos atores que migraram para a urbe e, justamente por isso, cantam as adversidades do êxodo caipira ou sertanejo. Pimentel chega a relativizar a abrangência da região caipira para além da Paulistânia. Como o segmento da música sertaneja foi se tornando cada vez mais híbrido, sua classificação foi se tornando mais múltipla. Se hoje temos o Sertanejo Universitário, o Pop Sertanejo e o Fêmeinejo, consideramos que “sertanejo de raiz” ou “autêntica música sertaneja” já se mostrava uma tentativa de distinguir produtos com a mesma origem, mas com apresentações e tempo diferentes. A separação em “música caipira” e “música sertaneja” preserva o imaginário de sertão como *não cidade*, e o caipira como algo menor, atrasado. Reforçamos que a classificação utilizada neste trabalho não é mais importante que a contextualização e o conteúdo da discografia de Tião Carreiro.

A música de Tião Carreiro guarda elementos da cultura caipira e aponta para o processo de urbanização do qual os caipiras participaram a partir do êxodo. Nesse sentido, sua discografia também pode ser considerada música sertaneja, uma vez que Tião Carreiro também ditou padrões para o mercado de sua época.

---

<sup>11</sup> “A religião popular, para nós, engloba aquilo a que se chama as ‘superstições’ que não desvalorizaremos em proveito da religião erudita, antes pelo contrário faremos tábua rasa dessa diferenciação, porque se encontra um julgamento de valor ligado aos interesses do clero e das camadas dominantes: o povo é ‘supersticioso’ e a sua religião é má, a do clero e dos letrados é inteligente e boa.” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 18).

<sup>12</sup> “A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento para algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer” (MARTINS, 1975, p. 105).

Apresentamos uma revisão bibliográfica como forma de visitar observações e apontamentos de outros pesquisadores que escreveram sobre Tião Carreiro e sua música.

Através de entrevistas com pessoas que tiveram algum convívio com a pessoa de José Dias Nunes, o Tião Carreiro (a saber: Alex Marli, filha de Tião Carreiro; Carreiro, da dupla Carreiro e Carreirinho; e o amigo e violeiro Luiz Faria), procuramos informações para além das gravações que pudessem ajudar a compreender o lado pessoal do músico em suas escolhas pelas músicas de temáticas religiosas na seleção de repertório dos discos. Seria Tião Carreiro adepto de alguma religião espiritualista? Como essas músicas surgem nos álbuns? Seria esse processo uma influência de parceiros compositores? Como era a relação do artista com a religiosidade? Essas informações contribuíram para apontamentos da pesquisa.

Analizamos representações sociais importantes para as reflexões deste trabalho. Assim, apresentamos uma breve trajetória da viola nas manifestações musicais populares tradicionais, ilustrando o constante fluxo entre a religiosidade e a música popular no Brasil. Alguns desses folguedos dialogam com um modo específico de pensamento amparado na linguagem dos terreiros. Analisamos representações sociais sobre o indivíduo violeiro. A permeabilidade dos violeiros por diferentes contextos sociais e religiosos corroborou para a formação de indivíduos com conhecimentos não eruditos adquiridos pela experiência de vida. Esses conhecimentos por vezes dialogam com saberes de ordem espiritual. Desse modo, buscamos também representações de violeiros negros para entender até que ponto discursos de depreciação do violeiro e da viola esbarram também em eventos como a escravização e o racismo estrutural. Analisamos representações que ajudaram a compor o imaginário social do caipira. A imagem construída desse tipo é frequentemente associada ao catolicismo popular, nem sempre considerando a presença de outras expressões religiosas. Para tanto, recorreremos a autores que transitaram pelo mundo das etnografias, da literatura, da música gravada e do cinema e que, de alguma maneira, influenciaram nesse imaginário.

Para sanar dúvidas de termos e procedimentos específicos do universo das religiões de Terreiro, recolhemos depoimentos de especialistas em umbanda (Dona Norma de Oxum e Pai Pedro de Xangô) por conta de as letras das músicas majoritariamente apresentarem personagens em diálogo com guias espirituais desse ramo religioso. Ressalta-se, nesse aspecto, a importância da disciplina *Do Afro ao Brasileiro – religião e cultura nacional*, ministrada pelo Professor Dr. Vagner Gonçalves da Silva (FFLCH-USP) na formação de repertório de cunho teórico para esta pesquisa.

A partir da discografia do artista, as canções foram separadas em três grandes eixos:

1. Músicas que abordam a temática das religiosidades de Terreiro de maneira direta, a partir da alusão a termos, personagens e procedimentos;
2. Músicas que abordam a temática das religiosidades de Terreiro de maneira implícita ou indireta;
3. Músicas com temáticas que citam elementos étnico-culturais e/ou de classe.

Partindo dessa primeira classificação, observamos que a música sertaneja também se construiu como um espaço de expressão das religiosidades de Terreiro, ainda que essa expressão muitas vezes tenha sido confundida com elementos do catolicismo popular ou tenha sido vista sob um viés folclórico ou mesmo não lembrada (apagada). Por uma questão de foco, nossas análises repousam no primeiro grupo de músicas. Os elementos étnico-culturais e/ou de classe, mesmo não sendo incluídos em nossa análise, não foram desconsiderados por dialogarem com o que José de Souza Martins considera a “música sertaneja como componente da consciência do subalterno” (MARTINS, 1975, p. 148). Em algumas músicas, o elemento de classe se soma ao elemento religioso. Músicas como “Preto Velho” (de Jesus Belmiro, Lourival dos Santos e Tião Carreiro) ilustram isso.

### 3.1 África – Portugal – Brasil

Quando abordamos a temática das culturas africanas no Brasil, o tráfico negreiro é automaticamente acessado como um marco – algo compreensível por conta do volume de pessoas lançadas no Atlântico com o comércio de escravizados<sup>13</sup>. Antes da tomada da cidade de Ceuta, na costa africana, pelos portugueses, em 1415, o comércio de goma arábica, noz de cola, cavalos, espadas, sal, vidro, incenso, pedras preciosas e escravos já existia na África com outra configuração e volume. Esses produtos eram transportados e negociados por caravanas de nômades e mercadores que atravessavam o deserto do Saara. Essas caravanas, conhecidas como cáfilas, ganharam grande impulso entre os séculos VII e XI. O contato desses mercadores com povos islamizados do Golfo Pérsico e da Arábia ocasionou a

---

<sup>13</sup> Estimativas apontam que mais de quatro milhões de pessoas, entre homens, mulheres e crianças, foram destinada exclusivamente ao trabalho escravo no Brasil, ou seja, mais de um terço do comércio mundial de escravos aportou em território brasileiro. Disponível em: <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates> e <https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros.html>. Acesso em: 10 jun. 2021.

conversão ao islã de povos berberes como os tuaregues. Em sua investida pela costa da África, os portugueses objetivaram enfraquecer o comércio dos genoveses com povos islamizados no norte desse continente, estabelecer entrepostos de comércio (feitorias), acessar as Índias contornando o continente africano pelo sul, ter acesso ao ouro do interior do continente africano e dominar as rotas de navegação a partir do estreito de Gibraltar. Junto a esses objetivos, somava-se o *ide e pregai* cristão como justificativa religiosa. A conversão religiosa acompanhou a conversão de hábitos nas colônias por onde os portugueses passaram. Dessa epopeia “pré-americana” de Portugal na África, herdamos narrativas que se fazem presentes na cultura popular tradicional do Brasil, como a “expulsão dos mouros” nas cavalhadas e a coroação de reis negros nas congadas. A passagem dos reis magos do segundo capítulo do evangelho de Mateus se faz presente nas folias de reis e reisados, dialogando com as rotas que cruzavam o deserto e o tipo de produtos que eles transportavam<sup>14</sup>. Simbologias presentes nessa passagem bíblica remetem a antigas crenças persas como o zoroastrismo.<sup>15</sup> Eis uma das dificuldades de se estabelecer uma “matriz religiosa” daquilo que se encontra nos terreiros do Brasil, principalmente quando dela podem participar príncipes e princesas ibéricas convivendo com orixás<sup>16</sup>, caboclos, santos católicos e profetas. Uma maneira de ilustrar essas confluências culturais e históricas é a associação de um orixá ou santo católico a um dia da semana. A etimologia do nome dos dias da semana na língua portuguesa envereda por searas como termos de origem hebraica como *shabbat* (*sabbatum* / *sábado*) e a influência da Igreja Católica<sup>17</sup>. Com essas observações, propomos aos leitores que considerem a amplitude das matrizes culturais que se cruzaram na história e influenciaram expressões da música e religiosidade do povo brasileiro.

---

<sup>14</sup> A passagem bíblica descreve três presentes que os magos teriam levado ao messias: ouro, incenso e mirra.

<sup>15</sup> Religião fundada pelo profeta persa Zoroastro ou Zaratustra, nascido no século VII a.C.

<sup>16</sup> Reforçamos que alguns mitos de orixás os apresentam como reis em sua existência terrena.

<sup>17</sup> Na Antiguidade greco-romana, o domingo era o dia consagrado ao sol (*Dies solis*, *Dominicus*, *Dies Domini*, Dia do Senhor).

### 3.2 O termo “de Terreiro”

Faixa, espaço ou porção de terra plana e extensa. Espaço de terra utilizado para o cultivo. Espaço de terra batida sem cobertura. Quintal pequeno, geralmente de terra batida, localizado no exterior de uma casa; terraço ou eirado. Local destinado à celebração de cultos afro-brasileiros: terreiro de macumba. Tipo de largo ou praça localizada dentro de uma cidade, vila ou povoação.<sup>18</sup>

1. Campo grande e plano, situado num lugarejo ou adjacente a uma habitação; terraço ou praça;
2. Denominação de área localizada ao ar livre que é utilizada para realizar determinadas festas ou celebrações;
3. Pátio de igreja;
4. (Brasil) Sítio onde ocorrem sessões de candomblé, umbanda, ou outros tipos de ritos de origem afro-brasileira.
5. Adj. Diz-se do que fica localizado ao nível da terra; terrestre. (Etm. *terra + -eiro*)<sup>19</sup>

Povos de terreiro são o conjunto de populações, em sua maioria de origem afro-brasileira, que está ligado às comunidades religiosas de matrizes africanas por vínculos de parentesco ou iniciáticos. Assim, se definem em razão do pertencimento, uma vez que se estruturam em torno de organizações sociais religiosas de intensa forma de sociabilidade coletiva. Religiões de matrizes africanas são os conjuntos de práticas religiosas que se originaram através das populações negras africanas escravizadas no Brasil. Pertencem a esse conjunto de práticas: o candomblé, o batuque, o tambor de mina, a pajelança, a macumba, a umbanda, dentre outras. Em geral, se organizam dentro de um espaço territorial chamado terreiro. Os terreiros são locais sagrados de culto e estão presentes em todo o Brasil. Os espaços de organizações do culto, bem como suas dependências internas, os locais externos e os locais da natureza são considerados locais sagrados, sendo assim, a territorialidade dessa população se expande para além do local físico onde se organizam” (BRASIL, 2016, n.p.).

Antes de discorrer sobre o termo “de Terreiro”, reforço ao leitor que o mesmo não é novo, não é pouco utilizado e tampouco desconhecido. O pesquisador Rossini Tavares de Lima, em *Folclore de São Paulo* (1954), dispensa um capítulo para o tema com uma conceituação muito próxima da utilizada neste trabalho<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Cf. Dicionário *on-line* de português: <https://www.dicio.com.br/terreiro/> Acesso em: 07 nov. /2020.

<sup>19</sup> Cf. Dicionário *on-line* de português: <https://www.lexico.pt/terreiro/> Acesso em: 07 nov. 2020.

<sup>20</sup> O capítulo “Sessão de Terreiro” se concentra na música cerimonial-mágico-religiosa de procedência africana, abordando os diferentes sincretismos brasileiros. Cabe apontar que no livro o autor separa em capítulos outras manifestações importantes para este trabalho, como o cururu, o cateretê (ou catira), o batuque, o jongo e o samba. Ainda que diferentes entre si, algumas dessas manifestações guardam características comuns como a presença do elemento religioso, instrumentos musicais específicos, ritmos e temáticas.



O terreiro é um espaço comum nas diferentes religiões que possuem influência de matriz africana e ameríndia. Ir ao terreiro pode significar ir a um local e também pode significar ir a um evento<sup>21</sup>. Exemplos: “vou ao terreiro”, “vou à macumba”, “vou à curimba”, “vou bater tambor”, “vou bater cabeça”, “vou no Ilê”, “vou no santo”, “vou no axé”.

No exercício de definir para o leitor o significado do termo “de Terreiro”, a busca por sinônimos foi inevitável. “Religiões de matriz africana” seria uma opção, porém classificações e estudos nos apontam práticas rituais associadas ao universo ameríndio incluídas como parte das religiões de Terreiro<sup>22</sup>. Manifestações como o toré<sup>23</sup>, o tambor de mina<sup>24</sup>, o terecô<sup>25</sup>, a pajelança<sup>26</sup>, o catimbó (ou a jurema sagrada)<sup>27</sup>, entre outras encantarias, são alguns exemplos. A figura dos caboclos “de pena” da umbanda traz à cena a figura do indígena. Os caboclos “de laço” remetem aos boiadeiros e vaqueiros na construção da figura do nativo que, no decorrer da história, se envolveu no trabalho pastoril. Esses últimos estão ainda mais associados aos terreiros do candomblé de caboclo presentes na Bahia. Outra possibilidade para o título seria “Presença da magia na discografia do violeiro Tião Carreiro”, o que traria a necessidade de apresentar e conceituar a palavra *magia*. Esse termo também é bastante debatido em discussões da antropologia envolvendo autores clássicos como Frazer, Durkheim, Tylor, Muller, Mauss, Malinowski, Radcliffe-Brown, Lévi-Strauss. Um mergulho mais aprofundado nessa temática certamente mudaria nosso foco. Alguns autores separam religião de magia e, como o catolicismo popular está presente no universo caipira e se configura muito mais como uma religião por conta de seu caráter institucional (Durkheim),

---

<sup>21</sup> Outro sinônimo conhecido e recorrente na região sul do Brasil é o termo *batuque*, que, além de designar a religiosidade de influência africana, referencia algumas gravações como um gênero musical. A música “Macumbeiro”, de autoria de Arlindo Rosa e Teddy Vieira, fora gravada pela dupla Zé Carreiro e Carreirinho (Garcia) em 1962, pelo selo Sertanejo da gravadora Chantecler. A música é registrada como sendo um *batuque*. O batuque na viola remete ao ritmo afro-mineiro de mesmo nome com a representação de colcheia pontuada, semicolcheia e quatro semicolcheias em um compasso de 2/4.

<sup>22</sup> A importância da fumaça a partir de cachimbos como elemento para limpeza espiritual e a presença dos maracás como instrumentos de comunicação e proteção espiritual, além do uso da árvore da jurema (*Mimosa tenuiflora*) em preparados para ingestão em uso ritual, são alguns exemplos.

<sup>23</sup> Cf.: (i) <https://youtu.be/fEn-ILYMNpg>; e (ii) <https://mirim.org/pt-br/node/17217>.

<sup>24</sup> Cf.: <https://youtu.be/GHE0PckDFa4>.

<sup>25</sup> Cf.: [https://tvcultura.com.br/videos/71834\\_tereoco-retratos-de-fe.html](https://tvcultura.com.br/videos/71834_tereoco-retratos-de-fe.html).

<sup>26</sup> A pajelança é um sistema religioso e terapêutico identificado em populações indígenas, caboclas e negras. Citamos duas referências que explanam o assunto: *Pajelanças indígena-cabocla no baixo Amazonas/AM e suas implicações a partir de questão histórica* (2014) e *Pajelanças e cultos afro-brasileiros em terreiros maranhenses* (2011), de Mundicarmo Ferretti.

<sup>27</sup> Cf.: (i) <https://youtu.be/vTltwFeCfNk>; (ii) <https://youtu.be/rOndYeYcIX4>; e (iii) <https://youtu.be/DYwtNEIXiag>.

achamos por bem não usar o termo “magia” no título pelo caráter estrutural que essa designação daria ao nosso trabalho. Lembramos que mesmo o catolicismo popular que não é associado à magia possui práticas como os benzimentos e as simpatias, que se misturam com outros procedimentos de cunho fetichista. O sincretismo religioso do Brasil e sua dinâmica muitas vezes não permitem classificações rígidas<sup>28</sup>. A magia separada em “alta magia”, “baixa magia”, “feitiçaria” ou “bruxaria” também não seria objeto de nosso estudo, já que se caracterizaria como uma categorização que envolve valores e cosmologias de indivíduos, coletividades e comunidades, além, é claro, do uso de termos que, em si, denunciam um teor preconceituoso para com essas manifestações e seus atores. A literatura que trata do assunto é vasta e, ao mesmo tempo, ilustra como magia, religião, terapia/medicina, ciência e música estiveram próximos ao longo do tempo em diferentes sociedades.

Seja pelo viés da magia, seja pela história dos mitos ou pelo viés de ambos, observamos que o terreiro se relaciona com a natureza em sua forma essencial. Em alguns ramos religiosos espiritualistas, essa relação se estabelece através de suas divindades (orixás, guias), também representadas por elementos da natureza como o mar, a terra e os vegetais. Em outras designações religiosas, existe a consideração dos elementos da natureza como forças em seu estado primeiro, como a terra, o fogo<sup>29</sup>, a água e o ar, também conhecidos como forças essenciais/elementais. Esse tipo de saber remete ao período da antiguidade de povos persas, gregos, árabes, africanos, hindus, tibetanos. Conhecimentos importantes para o trabalho de classificação científica das matérias da natureza. Ainda hoje, convivemos com conteúdos dessa época, sendo um exemplo o processo de produção de óleos essenciais terapêuticos e a destilação do álcool fermentado na busca da *Quintessense* (quinto elemento)<sup>30</sup>. É pertinente lembrar que o “Velho Mundo” da Europa foi o ponto de encontro com a Ásia, África e Oriente Médio. Na história, a justificativa da fé religiosa fez as Cruzadas

---

<sup>28</sup> “E na verdade, o desenvolvimento da religião católica no Brasil deu lugar a fenômenos de acentuado sincretismo, em que a pureza das expectativas eclesiásticas foi muitas vezes eclipsada por novas práticas e sentimentos, aberrantes, mas úteis à sua preservação nas novas populações formadas aqui” (CANDIDO, 2012, p. 41).

<sup>29</sup> O fogo não seria uma força da natureza mas é associado ao trovão, relâmpago, às águas quentes, vulcões e ao próprio sol. Nessa cosmologia o fogo está associado às condições de sobrevivência humana do preparo da comida, da proteção contra o frio e predadores.

<sup>30</sup> A pandemia mundial do novo coronavírus (SARS-CoV-2), causador da COVID-19, iniciada em 2020, trouxe de volta a importância do álcool como elemento bactericida. O produto em questão é fruto do fogo do aquecimento de vinhos (mostos fermentados) e da água em sua refrigeração. O álcool é translúcido como a água e, mesmo com essa semelhança visual, possui alto poder inflamável, podendo se transformar em fogo.

buscarem outros caminhos de acesso às riquezas do Oriente, incluindo em sua trajetória o Norte africano<sup>31</sup>.

Em algumas denominações religiosas de Terreiro, a relação com a natureza é simbolizada também por rochas e metais,<sup>32</sup> como a laterita vermelha de Exu<sup>33</sup>, o ferro trabalhado em chapas e artefatos de Ogum, o ouro de Oxum ou o cobre de Xangô. É assim que, na cosmologia de cada religião, o mundo vegetal, animal, marinho, terrestre e aéreo será associado a uma divindade ou força espiritual, e a predominância de um elemento em relação a outro pode configurar o conceito de ponto de força<sup>34</sup>. A ideia panteísta de que uma pedreira, o mar, uma árvore ou um animal podem ser ou simbolizar um poder espiritual não é exclusivo das religiões de matriz africana. Lévi-Strauss aborda isso em *O pensamento selvagem* (2008).

Trazendo o assunto para a esfera da identidade caipira, sinalizamos que a relação dessa religiosidade com a natureza sugere uma necessidade de manutenção do vínculo humano com o meio natural, principalmente para aqueles que migraram do rural para as grandes cidades. É dessa forma que a música, com suas letras e a religiosidade, aproximam o imigrante de lembranças e elementos que parecem lhe faltar em um ambiente pavimentado e citadino<sup>35</sup>. Os guias espirituais que narram sua passagem terrena por cenários do Brasil em diferentes momentos de nossa história servem de memória de acontecimentos que remetem à história social. O terreiro promove vínculos com a natureza. Seja ele coberto como um barracão ou “a céu aberto”, é um local em que música e dança compõem seu *éthos*<sup>36</sup>. É um espaço de encontro e comunicação. A percepção de espaço se expande. Assim, o terreiro é/está nas pessoas e seus filhos espirituais compõem o terreiro. O ogã<sup>37</sup> e pesquisador Vítor da Trindade,

---

<sup>31</sup> As Cruzadas ocorreram a partir do século XI e se estenderam até o século XIII.

<sup>32</sup> Em algumas religiões afro-brasileiras, a relação dos adeptos com seus duplos, sejam guias espirituais ou orixás, é feita dentre outros elementos através dos *otás ou okutás*, também conhecidos como *pedras de santo*.

<sup>33</sup> Rocha sedimentar rica em hidróxido de ferro e hidróxido de alumínio

<sup>34</sup> Pontos de força seriam espaços com maior representatividade de um elemento da natureza e, por isso, seriam considerados locais de energização de axé, principalmente para os adeptos de um guia ou orixá representado por esse elemento. Estariam nesses grupos, além dos próprios terreiros, pedreiras, cachoeiras, praias, campos abertos, caminhos, estradas, encruzilhadas e mudanças de caminhos, matas, cemitérios, lagos, bosques, beiras de lagos e rios.

<sup>35</sup> “Tô indo agora tomar banho de cascata/ Quero adentrar nas matas onde Oxóssi é o deus” (“A Majestade o Sabiá”, de Roberta Miranda).

<sup>36</sup> Conjunto de práticas e costumes característicos de uma comunidade ou instituição.

<sup>37</sup> Músico dos tambores de terreiro que, dentre outras funções, é responsável pela comunicação dos orixás e guias com os filhos de santo e médiuns.

no livro *Oganilu – O caminho do Alabê: visita aos instrumentos da religião dos orixás*, apresenta o terreiro citando uma descrição do educador Paulo Petronílio: “É no terreiro que os filhos de santo dançam ao som dos atabaques e seus corpos entram em transe, mais ainda o terreiro como espaço dinâmico é o cenário sagrado dos orixás em que se celebra a vida, os deuses contam suas estórias através da dança e do gesto [...]. É no terreiro que os duplos do homem se revelam” (TRINDADE, 2019, p. 138).

Ampliando as possibilidades religiosas da palavra, no catolicismo popular, em que a viola está presente nas folias de reis, danças de São Gonçalo e festas do Divino, o terreiro é considerado o espaço externo da casa, o “lado de fora”. Fora da religiosidade, o terreiro também pode ser o fundo de um quintal onde se guardam ferramentas, se criam animais em galinheiros e chiqueiros. O terreiro é também onde se cultivam as hortas que alimentam, temperam e curam. Nas manifestações do catolicismo popular, é no terreiro onde acontece o baile ou pagode, em uma tentativa de separação do momento devotado ao sagrado do profano. Assim, a parte interna da casa é onde se reza, e o lado de fora é onde se festeja, se come, se dança o baile e se faz o pagode<sup>38</sup>. Essa separação não é rígida; portanto, em situações de chuva ou na falta de um quintal, ou terreiro, essa parte dançada pode ser feita do lado interno da casa.

Quando consideramos o catolicismo como uma religião de base canônica<sup>39</sup>, as demais manifestações da religiosidade popular tendem a ser interpretadas como algo profano, seja da parte do catolicismo popular, seja da parte das religiões não cristãs, comumente chamadas pagãs. Pontuamos que, dentre outras diferenças, consideramos que as manifestações de matriz africana foram historicamente associadas a heresias, paganismos, curandeirismos e charlatanismos. Essas manifestações, bem como as de matriz ameríndia, não “adentravam” os espaços oficiais, e, por mais sagradas que fossem, quando adentravam, muitas vezes eram interpretadas como profanas, exóticas ou folclóricas<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> “Os pagodes, como festas de socialização, nalguma varanda ou no terreiro ao pé-do fogo, estão ligados às colheitas, à entreajuda dos vizinhos e amigos pelos mutirões, ao patrocínio dos santos e dos patrões, à comunhão corporativa, confraternatária e deliciante do almoço, da merenda e jantar, do calibre de uma boa pinga (‘que só faz bem pra saúde’) e, como fecho, da moda caipira e do baile” (SANT’ANNA, 2000, p. 101).

<sup>39</sup> Até a constituição republicana de 1891, o catolicismo foi considerado a religião oficial do Brasil. A partir dessa data, se instituiu formalmente no país o estado laico.

<sup>40</sup> Observa-se nas obras de Jorge Amado um diálogo forte com o universo religioso afro adentrando na Igreja Católica, como no conto “O Compadre de Ogum” (*Pastores da Noite*, 1964). Ressalta-se que mesmo um adepto de uma religião “do santo” vê em procedimentos da Igreja Católica meios de legitimação de fazeres espirituais

Podemos propor que “religiosidades de Terreiro” seja o termo utilizado para designar o conjunto de manifestações de cunho espiritualista que apresentam semelhanças específicas. Dentre elas, as mais comuns são: (i) a crença na comunicação do mundo visível da matéria (corpo) com o mundo invisível dos espíritos (alma, espírito, consciência); (ii) a naturalização do transe ritual; (iii) o culto e/ou a comunicação com os mortos, antepassados e/ou ancestrais; (iv) o conceito de demanda ou doença espiritual, assim como o de cura espiritual; (v) a manipulação do curso de eventos através de rituais, influência espiritual ou trabalho espiritual (magia); (vi) a presença da música e da dança como formas de comunicação; e (vii) a crença no conceito de energia espiritual, a exemplo da energia vital do axé<sup>41</sup>. Dentre as mais conhecidas, estariam o candomblé e a umbanda. Fazemos uma ressalva em relação ao espiritismo kardecista<sup>42</sup>. Ressaltamos a distinção entre religiosidade e religião, segundo a qual a religiosidade é concebida como manifestação de práticas ou de formas de pensar individuais calcadas na crença religiosa e na sua relação com a fé, ao passo que a religião denota um coletivo organizado e institucionalizado em torno da fé.

---

que serão continuados no terreiro. Um exemplo é o batismo cristão com água benta pelo sacerdote da Igreja Católica, a exemplo do conto citado.

<sup>41</sup> “O axé é a energia vital que está presente em todas as coisas e pessoas. Para que tudo funcione a contento, a energia do axé deve ser potencializada. Nada acontece sem a reposição da energia, em um mundo dinâmico e sujeito a constantes modificações. Uma das formas mais eficazes de dinamizar o axé em benefício da vida é dando comida às divindades, que por sua vez retribuem a oferenda propiciando benefícios aos que ofertaram” (SIMAS, 2020, p. 36).

<sup>42</sup> A princípio, o kardecismo não seria considerado uma religião de Terreiro. Possui distinções em relação às religiões que assim se apresentam. A principal delas, o fato de ter seus encontros desenvolvidos em sessões ou reuniões espíritas e não necessariamente em um espaço conhecido ou identificado como terreiro. O terreiro dialoga com o fato de o espaço ter um *assentamento* de axé, o que, nos centros espíritas kardecistas, não seria uma condição. No kardecismo, o transe é manifestado de maneira diferente, tendo na psicografia um exemplo de comunicação extraordinária. Por se propor uma *ciência espiritualista*, seleciona as forças espirituais em *espíritos de luz* e *espíritos em evolução*. É incluído nesse estudo por seu caráter espiritualista dentre dois motivos específicos: o mito de origem da umbanda, que se dá em uma sessão espírita kardecista através da comunicação do caboclo Sete Encruzilhadas em 15 de novembro de 1908 e pelo fato de, em alguns terreiros de umbanda, ocorrer o “desenvolvimento do médium” ou “doutrina” em que a literatura de Allan Kardec é acessada como referência. O trabalho “Umbanda, uma religião que não nasceu” (RHODE, 2009) relativiza o mito de origem da umbanda e considera a necessidade de olharmos para manifestações anteriores a esse mito de origem. Discorre, ainda, sobre os conflitos de representatividade entre a umbanda, o kardecismo e outras religiões como a jurema, o catimbó e a quimbanda.

### 3.3 Cosmologia dos povos bantos (calunga, ancestralidade, ventura e desventura)

Para a compreensão ampliada da religiosidade de Terreiro e suas expressões nas músicas analisadas, se fez necessário entender “como o ‘outro’ pensa”,<sup>43</sup> ou seja, se aproximar da forma de pensamento envolvida na religiosidade da qual tratamos neste trabalho. Ao mesmo tempo, a religiosidade e a forma de ver o mundo possuem subjetividade como um sonho ou a percepção de um aroma pelo olfato. Quando nos referimos a religiões que envolvem o transe, a compreensão do universo é ainda mais difícil, uma vez que as experiências “do outro” ocorrem a partir daquilo que é vivenciado no âmbito do sentir, do ser atravessado pela experiência religiosa.

A partir de nossas análises e pelo vasto material disponível na literatura, presumimos que a presença de personagens como Pai Tomé, Sete Flechas e Baianinho na discografia de Tião Carreiro, dialogam diretamente com entidades espirituais encontradas frequentemente em terreiros de umbanda. Pelos fundamentos e pela história dessa religião, voltamos nosso olhar para a cosmologia banto.

O povo banto é um grupo de diferentes etnias classificado a partir de seu tronco linguístico<sup>44</sup>. Esse tronco linguístico inclui dialetos como quimbundo, umbundu, quicongo, lingala e zulu, dentre outros oriundos de regiões centro-africanas localizadas em Angola, Congo e Moçambique. Daí a cosmologia banto também ser referida como cosmologia centro-africana. Os bantos também foram designados no período colonial brasileiro de forma genérica como “Angola”. Reforçamos que a classificação a partir da diversidade linguística dos africanos trazidos para o Brasil é assunto que gera debates principalmente na seara da religião<sup>45</sup>. Ainda assim, tomamos o grupo banto como lastro de análise por conta do perfil dos personagens.

---

<sup>43</sup> “antes de pensar o pensamento é mister pensar o sujeito que pensa” (OLIVEIRA, 2009, p. 4).

<sup>44</sup> “(...) calcula-se que a maioria dos 75% dos quatro milhões de indivíduos trazidos pelo tráfico transatlântico da região subsaariana para o Brasil era proveniente de territórios do Kongo e do Ndongo (SILVA, 2002) que, na imaginação popular, vinham de Aruanda, a África mítica, morada dos deuses e dos ancestrais, como é invocada nos cânticos culturais e da capoeira. Do começo do tráfico, século XVI até o seu final, século XIX, foram distribuídos por todo o território brasileiro que exigia trabalho forçado nas mais diversas atividades, e, a partir do século XVIII, em número relativamente menor, mas igualmente importante, começaram a se juntar aos falantes de kikongo e de kimbundu os de fala umbundu de Benguela, que foram dirigidos em grande parte para os trabalhos de garimpagem em Minas Gerais” (CASTRO, 2014, p. 8).

<sup>45</sup> No livro *Oganilu – O caminho do Alabê*, o pesquisador Vítor da Trindade cita a diversidade de línguas presentes no candomblé e aquelas mais presentes na religião no Brasil: iorubá, fanti, axânti, quicongo, umbundo, quimbundo, fon, hauçá. (TRINDADE, 2019, p. 14).

Das músicas analisadas neste trabalho, apenas “Tá do jeito que eu queria” (Lourival dos Santos e Tião Carreiro) foge da religiosidade da umbanda por protagonizar, em sua letra, Mãe Menininha do Gantois, a sacerdotisa do candomblé *ketu* (iorubá) da Bahia. Esse diálogo com o candomblé não significa uma ruptura com o modo de pensar banto presente na umbanda<sup>46</sup>. Essas músicas por vezes citam valores cristãos do catolicismo popular e do espiritismo kardecista. Ainda assim, percebemos a presença da cosmologia banto<sup>47</sup>. Ao nos aproximarmos da cosmologia desse grupo, buscamos elementos para a interpretação das letras selecionadas considerando seu contexto religioso.

A imagem dos iorubás (nação *ketu*), também conhecidos como nagôs no Brasil, está intimamente ligada ao candomblé no culto aos orixás<sup>48</sup>. Os jejes (fons) têm suas divindades referenciadas como voduns<sup>49</sup>. Os bantos ou Angola, em sua religiosidade brasileira, são frequentemente associados à umbanda com o culto aos Orixás e aos Inquices, seus ancestrais na África e no Brasil. Observamos uma confluência dessas matrizes no candomblé de caboclo, na umbanda cruzada, na jurema sagrada, no tambor de mina. Respeitadas suas diferenças, esses grupos possuem conceitos e valores que se aproximam quando os analisamos de maneira ampla.

Embora os vários grupos étnicos dessa parte do continente apresentassem uma grande diversidade cultural, é possível detectar em todos eles a presença de uma única cosmologia centro-africana, aqui chamada de religião dos bantos, espécie de substrato comum e base a partir da qual se fundamentava a diversidade de suas experiências religiosas. (DAIBERT JR., 2015, p. 11).

É importante considerar que a travessia do Atlântico e o estabelecimento desses sujeitos como escravizados nas Américas gerou novas interpretações desse modo de pensar

---

<sup>46</sup> No trabalho *Memória Familiar no Cacique de Ramos* (REIS, 2003), Conceiçãozinha, filha de Dona Conceição, matriarca dos fundadores do grupo Cacique de Ramos do Rio de Janeiro, compartilha um pouco da iniciação espiritual da mãe no candomblé da Bahia. Dona Conceição era filha de santo de Mãe Menininha do Gantois. Em seu depoimento, Conceiçãozinha compartilha que, quando Mãe Menininha se encontrava com Dona Conceição, a primeira gostava de se consultar com a entidade vovó Maria Conga que Dona Conceição incorporava. O evento ilustra que, mesmo com as especificidades de cada religião (umbanda e candomblé), um modo comum e específico de se relacionar com o sagrado se mantém.

<sup>47</sup> “Thornton (2008) menciona que já em 1492 o Reino do Congo se constituía enquanto cerne do cristianismo na região. Já no início do século XVII a maioria das pessoas no Congo se identificaria como cristã (HEYWOOD, 2008, p. 94)” (apud REZENDE, 2016, p. 114).

<sup>48</sup> Os iorubás se concentram atualmente na Nigéria, tendo comunidades no Togo, na Costa do Marfim e em Gana. No Brasil, o candomblé se tornou a mais genuína manifestação desse grupo.

<sup>49</sup> A classificação jeje é de cunho religioso. No continente africano, os jejes se localizavam no antigo Reino do Daomé (atual República do Benim).

banto<sup>50</sup>. A partir dessas observações separamos três pilares para a compreensão da cosmologia banto e interpretação das músicas selecionadas.

### 3.3.1 *Elementos da cosmovisão banto*

Pode-se afirmar que três dos principais traços da cosmologia centro-africana eram: a fé em um Deus único, criador de tudo, normalmente chamado de Nzambi ou Mpungu; a crença na possibilidade de um diálogo contínuo entre dois mundos, um visível e outro invisível, dos vivos e dos mortos; e o alargamento das ideias vinculadas à espiritualidade de modo a justificar e abarcar questões das mais variadas esferas sociais, políticas, econômicas e culturais. As religiões eram uma “forma de explicar, prever e controlar os eventos do mundo à sua volta”. (SWEET, 2007, p. 133 apud REZENDE, 2016, p. 104).

#### 3.3.1.1 *Energia como princípio*

Um elemento central da cosmologia banto é o conceito de *calunga*, que remete à ideia de energia fundadora, energia criadora, energia vital. A palavra em si possui vários significados principalmente na diáspora. Na umbanda, seu significado pode representar o mundo dos mortos (simbolizado pelo cemitério ou o mar) e a linha ou banda dos pretos-velhos e vovós, entidades espirituais de aconselhamento e cura que têm por característica principal seu passado de escravizados no Brasil colonial. De modo geral, a calunga é representada pela força original de criação, pela dimensão integral do ser. “Para as pessoas *bantu*, Kalunga é a fonte do poder universal que fez todas as coisas acontecerem no passado, faz as coisas acontecerem hoje, e, sobretudo, fará as coisas acontecerem amanhã” (SANTANA, 2019, p. 68). Por sua amplitude e dinâmica, a calunga é por vezes simbolizada pelo estado líquido da água ou o próprio oceano, como se, através de sua mobilidade ou nível etéreo, fosse possível mediar o mundo visível material com o invisível imaterial. Enquanto energia vital, esse conceito dialoga com a ideia de axé (*asê*) dos iorubás, presente no candomblé<sup>51</sup>. Sendo uma vibração energética ou energia vital, a calunga sugere um conceito

---

<sup>50</sup> “Ao pensarmos em cosmologias negras, concedemos que se construíram outras matrizes, por meio dos fluxos diaspóricos, ou seja, não temos nas Américas, se quisermos, apenas fragmentos e vestígios de narrativas existenciais egressas de partes do continente africano. Urdiram-se novos sistemas, linguagens, novas materialidades, imaterialidades e impermanências; fizeram-se, conforme nos lembra Paul Gilroy, criações inacabadas” (SANTANA, 2019, p. 66).

<sup>51</sup> No programa Historiando, o babalorixá Márcio de Jagun explica o conceito de axé e um pouco da amplitude de seus significados: “Axé é muita coisa”. Dentre outras comparações, o sacerdote ilustra que “axé é tudo o que nos envolve (...) axé, talvez possa ser traduzido em uma linguagem moderna e contemporânea no átomo”. Disponível em: <https://youtu.be/7enrB65eve4>. Acesso em 19 out. 2021.



diferente de existência ou o existir principalmente quando o comparamos com elementos judaico-cristãos. A comunicação dos vivos com os mortos perverte a ideia de morte como fim e de vida como existência. A energia da calunga é algo comum a tudo, inclusive vivos e mortos. Essa cosmologia considera tal diálogo como uma forma de o mundo dos mortos (invisíveis) tentar controlar o mundo dos vivos (visíveis)<sup>52</sup>. A energia vital ou vibração é o elemento de sustentação desse diálogo. Notemos que nessa forma de interpretar o mundo a existência se dá pela energia e não pela matéria<sup>53</sup>.

### 3.3.1.2 *Ancestralidade*

Na cosmologia banto a divisão em visível e invisível não deixa de apresentar suas hierarquias, estando em ordem de importância: a força criadora ou divindade suprema seguido dos patriarcas, espíritos da natureza, ancestrais e antepassados. Em um segundo grupo os líderes: reis, chefes de tribos e clãs, especialistas em magia, anciãos, o coletivo, o ser humano, os animais, os vegetais, os minerais, os fenômenos naturais e os astros. (ALTUNA, 1985 apud DAIBERT JR., 2015, p. 11).

Como, na cosmologia centro-africana, as ocorrências do mundo dos vivos podem ser influenciadas pela atuação dos mortos, a falta de celebração ou culto aos mortos pode produzir o esquecimento desses (MALANDRINO, 2010). Notemos que, nessa perspectiva, o esquecimento seria considerado “pior” do que a morte por simbolizar a inexistência. Assim, os ritos atuam na manutenção da existência e da energia vital a partir dos mortos, uma vez que esses também gerenciam essa energia. Esse esquema está diretamente ligado ao conceito-chave de *ancestralidade*. No exemplo de Oliveira (2009), a ancestralidade é apresentada a partir do *candomblé*.

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o *candomblé* e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da

---

<sup>52</sup> “O sentido geral da cosmovisão compartilhada pelos povos bantos era que o mundo invisível governava o mundo visível e que este último atuava e se comunicava com o primeiro por meio de interações estabelecidas por rituais” (DAIBERT JR., 2015, p. 13).

<sup>53</sup> “A noção de força vital é um valor supremo na tradição religiosa banto, espécie de chave de compreensão de seus fundamentos e concepção de mundo. É ela que move os homens e o universo. Nessa visão, o mundo é concebido como energia e não como matéria, de modo que a noção de força toma o lugar e se confunde com a noção de ser. Todo ser é por definição força, e não uma entidade estática, e por isso a pessoa humana tem caráter dinâmico (...) mas a energia vital não se limita aos vivos. Sua fonte é um deus supremo e único que distribuiu essa força aos ancestrais e aos antepassados no mundo espiritual e, em seguida, no mundo dos vivos, respectivamente aos reis, chefes de aldeias, de linhagens, anciãos, pais, filhos, ao mundo animal, aos vegetais e aos minerais” (DAIBERT JR., 2015, p. 14).

cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (OLIVEIRA, 2009, p. 3).

Os mais velhos, por estarem cronologicamente mais próximos do mundo dos mortos e também por acumularem uma experiência maior, atuam como mediadores da relação entre os vivos e os mortos. Soma-se a isso o fato de, em culturas ágrafas,<sup>54</sup> o registro da memória coletiva ocorrer pela preservação das narrativas dos mais velhos como se esses fossem “bibliotecas” vivas. O ideograma *Sankofa* do povo *Akan*, de cultura axânti, ilustra esse conceito ao apresentar uma ave pegando um ovo com o pescoço virado para trás em uma simbologia de passado, presente e futuro (TRINDADE, 2019, p. 41). Fato é que se a energia vital ou “emanação da vibração” está nos antepassados e nos vivos, há um fluxo de carga, descarga e recarga dessa energia. É assim que o conceito de existência extrapola o de vida ou morte. A existência pode ser associada à “lembrança”, à memória, ao pensamento além da energia do axé e de sua emanação. Aquele que é lembrado existe, está de alguma maneira no consciente coletivo carregado minimamente dessa energia e, no caso dos ritos, está presente também a partir de símbolos. Da mesma maneira, aquele que é esquecido se enfraquece, some, morre na inexistência. A carência ou abundância dessa energia vital é simbolizada a partir de eventos ocorridos na vida material. A magia ou processo mágico atua justamente na manipulação dessa energia a partir de oferendas no fluxo vivos – mortos. Substancialmente, as oferendas buscam alimentar a todos de axé ou calunga e, junto disso, alterar o fluxo dos acontecimentos do mundo dos vivos.

### 3.3.1.3 *Ventura e desventura*

A perspectiva de “bem-aventurança” ou sucesso, boa sorte, vida próspera e/ou ausência do mal como estar alimentado de calunga (ou axé) ou pelo axé é interpretada a partir da prosperidade, da abundância e da fecundidade tanto na geração de filhos como na subsistência pela agricultura ou pela caça. Outros elementos reforçam o conceito de “vida próspera”, como a proteção ou invulnerabilidade do indivíduo e dos seus. Inversamente, a falta de energia se complementa com a ideia de demanda ou ataque espiritual. Essa “baixa energética” é representada pela doença, pelo empobrecimento, pela infertilidade, pelo

---

<sup>54</sup> Cabe ressaltar que existem culturas com e sem escrita no continente africano.

desentendimento, pela morte. É nessa diferença de potencial<sup>55</sup> entre venturas e desventuras que a magia se insere. É a busca dessa energia e a separação em visível/material e invisível/espiritual que vai conduzir o olhar, os ritos e as práticas nessas religiões. É assim que um acontecimento “bom” é entendido como algo rico em axé, como uma graça ou benção dos católicos. Um “desaevento”<sup>56</sup> é visto como carência de axé ou uma desgraça.

Nas músicas analisadas neste trabalho, os autores apresentam personagens envolvidos em situações de conflitos, em que o sobrenatural, a magia, é acessada como possibilidade de resolução desses atritos. A magia atrelada a uma forma de pensamento atua confortando, protegendo e fazendo justiça, ao mesmo tempo que pode atacar, prejudicar e, na mesma ordem de raciocínio, fazer justiça ou vingar.

Havia também a crença nas forças malévolas que, por meio de pensamentos e sentimentos malignos, podiam direta ou indiretamente causar danos como doença, morte, empobrecimento, esterilidade, corrupção, desavenças, escravidão e toda sorte de experiências negativas. Assim, a ordem natural, estado de equilíbrio e felicidade, podia ser quebrada muitas vezes pela ação de espíritos ou de pessoas que, por meio da feitiçaria, conseguiam impor o infortúnio e a doença (desventura). Todos os acontecimentos positivos e que traziam felicidade aos seres humanos eram explicados como aumento da força vital (ventura), e tudo que trazia sofrimento, dor ou infelicidade era explicado como diminuição da força vital (desventura). (DAIBERT JR., 2015, p. 14).

A possibilidade da manutenção da energia através da magia como ataque ou defesa aparece endossado a partir das letras das canções e sua relação com os personagens encontrados nos terreiros como caboclos e pretos-velhos. A religiosidade de Terreiro, junto dos procedimentos mágicos, se apresenta como recurso acessível para o caipira em uma sociedade em transição entre o rural e o urbano que ainda convive com a violência e a desigualdade social. Nas letras, esse recurso é acentuado pelas narrativas do violeiro como indivíduo com poderes inacessíveis por conta de sua formação pela experiência. O violeiro é, assim, aquele que conhece “as manhas e as manhãs”<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Utilizo o termo tomando-o de empréstimo de áreas da Física, como a hidráulica ou a eletricidade, onde a “diferença de potencial” gera um fluxo ou corrente.

<sup>56</sup> Termo utilizado por Renato Teixeira na letra da canção “Romaria”.

<sup>57</sup> Expressão usada pelos compositores Renato Teixeira e Almir Sater na letra da canção “Tocando em Frente”.

#### 4. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Buscamos apresentar publicações acadêmicas nas quais o violeiro Tião Carreiro, sua trajetória como artista e sua produção artística figuram como objeto de pesquisa. Alguns trabalhos são processos de análise social (incluindo-se a análise musical) em que sua obra é foco de estudo. Todos os trabalhos contribuem para o projeto “Ara pô” como fontes de dados da biografia do artista, curiosidades dos bastidores da carreira, observações sobre sua técnica na viola, a forma de estabelecer seu repertório e se relacionar com sua produção e o mercado fonográfico. As referências teóricas apresentadas pelos autores ampliam nosso olhar e possibilitam diferentes perspectivas de pesquisa. Observaremos que, pouco mais de uma década após seu falecimento<sup>58</sup>, Tião Carreiro e sua música passam a figurar em estudos de diferentes áreas, algo que ilustra a relevância da produção desse artista.

Um autor que se destaca nas análises das modas da dupla Tião Carreiro e Pardinho é Jean Carlo Faustino. Segundo Faustino (2014),<sup>59</sup> há uma lacuna na área da sociologia para pesquisas que lancem um olhar aprofundado sobre a música sertaneja como objeto de estudo, sendo essa enquanto expressão artística, capaz de tratar de assuntos e aspectos da realidade que não podem ser feitos em outros espaços<sup>60</sup>: “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 a análise da própria sociedade” (FAUSTINO, 2014, p. 29). Como o projeto “Ara pô” versa sobre música e religiosidade, destacamos a observação de José de Souza Martins sobre o fato de a separação entre o sagrado e o profano não ter validade nas comunidades caipiras. Segundo o autor, essa classificação advém de um modo de pensar urbano para o qual tal distinção é essencial, o que não se dá no rural caipira. Com base nisso,

---

<sup>58</sup> Tião Carreiro faleceu em 15 de outubro de 1993.

<sup>59</sup> Sua tese de doutoramento consiste no agrupamento e na conclusão, pelo viés da sociologia, de diferentes estudos do autor sobre o universo caipira a partir do gênero musical-literário (ou estilo da música sertaneja) denominado moda caipira.

<sup>60</sup> Segundo a revisão da própria publicação: as análises de José de Souza Martins (1975) e Waldenyr Caldas (1976) 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*, de João Marcos Alem (1996). E, doze anos depois dessa última, surgiriam outras duas dissertações: *Nas melodias da toada: riso e performance no cururu paulista*, de Elisângela de Jesus Santos (2008), e *Moda de viola e modos de vida: as representações do rural na moda de viola*, de Eduardo de Almeida Menezes (2008). Essas novas análises sociológicas, assim como outras realizadas em diferentes áreas do conhecimento, ampliaram a compreensão da música caipira até então balizada pelo trabalho de Martins e Caldas.

é importante perceber como alguns exemplares do repertório analisado no projeto “Ara pô” vão incluir elementos religiosos junto de temáticas que, a princípio, não possuem esse teor. Eis um grande desafio em nossas análises de canções: delimitar quando um evento pode ou não estar dialogando com a religiosidade.

A música sertaneja se destaca pela variedade de temáticas. Enquanto fenômeno social, a temática do êxodo é frequente. O desenraizamento dos caipiras ocorre nesse contexto (VILELA, 2015). Através das modas de viola da dupla Tião Carreiro e Pardinho, é possível ler o processo de êxodo e suas implicações sociais (FAUSTINO, 2009; 2014). Para os estudos do projeto “Ara pô”, consideramos que Tião Carreiro e Pardinho também vivenciaram o êxodo rural e seu público se constituiu por pessoas com essa experiência. A carreira desses artistas surge no período do grande êxodo rural brasileiro (da década de 1950 ao final da década de 1980), processo que sugere uma troca cultural da qual a religiosidade também faz parte. Pelo migrante, o êxodo muitas vezes foi encarado como uma força maior, algo inevitável como o destino. Os hábitos, a relação com a natureza, a mudança de percepção do tempo, o contraste de valores morais e a diferença no caráter do trabalho serão algumas das inquietações que o caipira assume como dilema na nova realidade moderna e urbana. Se, antes da modernidade, o êxodo esteve relacionado com a mudança do caipira e sua família, na condição de mão de obra facilmente descartável, de fazenda em fazenda, com a modernidade o êxodo será do ambiente rural para o urbano. Essa dinâmica ocorre em um momento de afirmação da identidade nacional e, nesse sentido, é importante considerarmos símbolos sociais presentes tanto na música quanto na religiosidade. É o caso de personagens das canções sertanejas e arquétipos de guias espirituais como vaqueiros, boiadeiros e caboclos (FAUSTINO, 2009)<sup>61</sup>. É assim que Chico Mineiro é, ao mesmo tempo, personagem de moda de viola e dos terreiros uma entidade espiritual. Observamos obras da discografia de Tião Carreiro que associam poderes extraordinários a artefatos ligados, por exemplo, ao boi “soberano”, como “Laço do Boi Soberano”, gravada pela dupla Abel e Caim, e “Chifre do Boi Soberano”, gravada pela dupla Cacique e Pajé (FAUSTINO, 2009). O autor sugere que a magia, enquanto representante de uma cultura tradicional, se apresenta como um entrave para a racionalização da vida econômica moderna. A música sertaneja é interpretada como uma

---

<sup>61</sup> Este artigo analisa letras de modas de viola interpretadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho que possuem como tema comum a figura do boi e, a partir disso, busca compreender as transformações sociais do período do grande êxodo rural brasileiro. O trabalho remete a reflexões de autores como Mário de Andrade, que aponta o boi como o “bicho nacional por excelência”, dada sua presença de norte a sul do país e, conseqüentemente, nas manifestações culturais, sendo assim considerado um símbolo nacional.

maneira de os imigrantes caipiras sobrepuem seus obstáculos de adaptação em uma sociedade modernizada e, com isso, darem sentido ao discurso da nova economia capitalista em ascensão (FAUSTINO, 2014).

A música sertaneja como fonte de registro histórico possui, em suas narrativas, o que Walter Benjamin chama de *História dos vencidos*, justamente pelo perfil socioeconômico de seus atores. Na bibliografia sobre Tião Carreiro, apenas o trabalho de Luiz Manoel Gregolim Junior (2011) aborda exclusivamente a religião, vindo a referenciar o que, neste trabalho, chamamos de religiosidades de Terreiro. Esse tipo de religiosidade possui atores que podem ser considerados excluídos (ou “vencidos”) por não figurarem como protagonistas da história oficial. O conceito de *linguagem dissimulada* ressaltado por José de Souza Martins aparece em letras de canções que têm como tema o elemento religioso, mas que, ainda assim, o colocam em segundo plano de importância ou de maneira “despistada”. A partir da linguagem dissimulada, percebe-se que a negação também pode ser uma forma de incluir um assunto ou uma temática na música sertaneja. No âmbito desse gênero, a moda de viola se destaca por sua capacidade de narrar acontecimentos, mesmo que, com as novas relações da sociedade moderna, tenha caído em desuso, conforme já apontara Antonio Candido (SANT’ANNA, 2000; FAUSTINO, 2014). Dessa forma, o estilo moda caipira guarda narrativas com a dimensão de ensinamento, sugestão prática (aconselhamento), fábula, provérbio, experiência de vida e, por isso, transmissão de conhecimento ou sabedoria. Algo similar ao que ocorre nos versos de *payadores*<sup>62</sup> de poemas gaúchos, a exemplo de Jaime Caetano Braun, ou cantadores nordestinos como Patativa do Assaré. O narrador ou cantador fica sendo aquele que sabe dar conselhos, e o elemento sugestivo do conselho nas narrativas é a resposta para dilemas humanos. Lembramos que a busca de aconselhamento, orientação e cura é motivo para que fiéis procurem em entidades espirituais de Terreiro soluções práticas para suas aflições. Nesse sentido, tanto o cantador tradicional quanto a entidade espiritual se aproximam na função de aconselhadores. Essa característica vai ser observada em algumas músicas do projeto “Ara pô”, independentemente de serem modas de viola. Apontamos que o teor das narrativas, quando feitas a partir de elementos religiosos de Terreiro, adquire caráter ainda mais especial, já que aborda sentimentos e experiências do narrador que muitas vezes não foram (e, pelo caráter espiritual, podem até não vir a ser) experimentados por aqueles que o escutam. Por outro lado,

---

<sup>62</sup> *Payador* é o termo comum, em língua espanhola, que designa o poeta popular da região do Prata. Seus versos são geralmente acompanhados de um violão que faz o “costeado”, uma base sonora para o poema.

o elemento espiritual pode ser o canal de maior empatia e comunicação com o público que dialoga com essa episteme.

Enquanto fonte de consulta histórica, a música sertaneja registrou os mais diferentes eventos, como a modernização da atividade agrária, através de temáticas de modas de viola como “Rei do Gado”, ilustrativa da passagem da cultura do café para a cultura do gado, e posteriormente a proletarização do trabalhador rural na cidade grande, como na moda “Herói sem Medalha (Sulino)” (FAUSTINO, 2014).

Outra temática comum no repertório das modas de viola é a representação da morte (FAUSTINO, 2018)<sup>63</sup>. Segundo o autor, 31% das modas gravadas por Tião Carreiro e Pardinho possuem esse tema. Como dilema existencialista, a morte é encarada a partir de diferentes lupas, como os símbolos religiosos. Para o projeto “Ara pô”, cabem algumas observações: na moda “Velho Peão” (Teddy Vieira e Sulino), o narrador cita, ainda na primeira estrofe, um presságio da própria morte escutando-a através da “voz do vento”. Dentro da narrativa, o presságio é central para o desenvolvimento da moda e de maneira alguma parece ser interpretado como “mau agouro”, demanda ruim ou algo extraordinário. Pelo contrário, esse evento dialoga com fenômenos do mundo da espiritualidade identificados como aviso, recado, visão, sentimento, arrepio, visagem, clarividência, mediunidade, previsão. É assim que um elemento da espiritualidade se confunde com o elemento intuitivo (ou seria da neurociência?) chamado de “sexto sentido” e se torna crucial dentro da moda. Na música em questão, o personagem é descrito com idade avançada e, talvez por isso, pode-se supor que tenha desenvolvido tal sensibilidade durante a vida. Outra possibilidade é que o personagem traga essa sensibilidade como algo comum a uma sociedade com outro ritmo de vida e relação com o tempo. Sendo mais idoso, o indivíduo estaria mais perto do mundo dos mortos e mais sensível às suas manifestações, algo que dialoga com o conceito de *religião popular* de Moisés do Espírito Santo (1990) e com a própria religiosidade centro-africana. Em Faustino (2014), as reflexões sobre o sentido da vida com a proximidade da morte são feitas a partir de Norbert Elias (*A solidão dos moribundos*, 1982).

---

<sup>63</sup> Neste trabalho, Faustino observa modas de viola interpretadas pela dupla Tião Carreiro e Pardinho que abordam a temática da morte. O autor, mais uma vez, parte do período compreendido entre as décadas de 1960 e 1980 como forma de delimitar o êxodo rural para compreender o fenômeno da morte.

A temática da morte é analisada junto a outro símbolo caipira. Faustino (2008)<sup>64</sup> analisa a obra “Viola Vermelha” (1984), gravada pela dupla Tião Carreiro e Pardiniho. A obra é uma composição de Tião Carreiro com Jesus Belmiro em que a letra narra uma viola que pertencera ao violeiro Florêncio da dupla Torres e Florêncio. A viola foi adquirida por Tião Carreiro após a morte do primeiro dono. Na narrativa da canção, os personagens principais são a viola, Florêncio e o interlocutor, no caso Tião Carreiro. A moda ressalta valores e simbolismos caipiras, dentre eles a viola. Nessa letra, a viola é humanizada ao ser descrita chorando a saudade do antigo dono. Ao exaltar o violeiro Florêncio, como novo tutor do instrumento e através da letra da moda, Tião Carreiro de alguma maneira se afirma como responsável pelo legado de Florêncio, colocando-se no mesmo grau de importância do admirado violeiro.

Esta viola vermelha que tanto alegrou o povo/  
Defendendo o que é nosso  
está na luta de novo/  
Voltou a ser aplaudida como foi antigamente/  
O seu passado de glória revivendo no presente/  
Florêncio descansa em paz porque  
essa viola sua/  
Voltou para o pé do eito, encostada no peito,  
sua luta continua (Apud FAUSTINO, 2008, p. 561).

A justificativa está na própria viola vermelha, como se ela fosse capaz de transmitir ao novo dono valores, afetos e poderes que pertenciam ao antigo proprietário ou que eram próprios da relação entre o instrumento e seu primeiro dono. Enquanto violeiro, Tião Carreiro consegue dar prosseguimento ao trabalho do falecido artista através de um objeto vivo, como a viola é descrita. Há pelo instrumento um diálogo entre o antigo não material, o atual material (presente em sua possibilidade de atuação) e a projeção de futuro como fruto dessa relação, a exemplo do conceito de ancestralidade. Destacamos a presença da magia como recurso na moda “Boi Sete Ouro”. Nas letras de música, a magia é descrita como recurso a partir do qual os caipiras podem buscar soluções para seus enteveros (FAUSTINO, 2008).

Outra temática recorrente é a da violência no meio rural. Essa violência é por vezes representada pelo conceito de desafio (FRANCO, 1997). Sob a ameaça do desafio iminente, a reação para esses conflitos se dá de modo não impulsivo, com algum tipo de etiqueta

---

<sup>64</sup> A partir do conceito de *história não hegemônica* de Walter Benjamin, o pesquisador se utiliza das modas de viola como fontes para a compreensão do processo de êxodo rural brasileiro buscando entender os dilemas e as tensões vivenciadas, sobretudo no plano dos valores morais, pelos migrantes rurais no processo de adaptação à realidade urbana.



(FAUSTINO, 2009)<sup>65</sup>. Essa nova atitude transparece uma mudança de comportamento junto da mudança de meio, já que, após o êxodo rural, novos comportamentos são assimilados pelo caipira, agora vivendo no meio urbano, sugerindo um indivíduo “civilizado” (ELIAS, 1994). O diálogo com as análises do projeto “Ara pô” ocorre a partir dos espaços de convivência do caipira, que servem como cenários das modas de viola (festas, bares e roças/disputas por terra) e que se apresentam como um terreno fértil para reacender antigas desavenças e antagonismos. Essas desavenças, animadas sob a forma de desafio e revidadas de modo velado, nas letras das modas, abrem espaço para análises de demandas espirituais em músicas do repertório do projeto “Ara pô” como “Chora Viola”, “Sete Flechas” e “Navalha na Carne”. Nessas músicas, o narrador afirma ser alvo de algum tipo de ataque ocasionado por inveja ou outro tipo de conflito, e sua forma de defesa e de contra-ataque se dá sob a influência não da impulsividade, mas da magia e da fé (“Navalha na Carne”). Esse modo de agir, ainda que pudesse ser considerado fruto de um comportamento primitivo (no sentido de primeiro), dialogaria com novos procedimentos de comportamento da sociedade dentro do processo civilizador apontado por Elias. A moda “O mineiro e o italiano” exemplifica uma situação em que um dos personagens, mesmo recorrendo a um tribunal, assume outro artifício para atingir o objetivo do ganho de causa. Na oportunidade, o personagem nomeado como “mineiro” não faz necessariamente justiça, e sim interfere no processo de julgamento através de um recurso officioso. A descrença no processo burocrático ou na justiça dos homens é um elemento motivador para que o caipira “corra por fora”, “mexa seus pauzinhos” para atingir seus objetivos. A oferta (ou “jabá”) tendo sido uma leitoa para o rigoroso juiz, a este enviada em nome do adversário do “mineiro”, sugere interpretações à luz da religiosidade de Terreiro, como se, através de presente, oferta, rito propiciatório, imolação, libação ou fetiche no sentido de “coisa-feita”, fosse possível alterar os rumos de um processo, adquirir o ganho de causas e atingir os próprios objetivos.

Dentre as temáticas das modas de viola, o amor possui destaque (FAUSTINO, 2007). Faustino remete a teóricos como Theodor Adorno e José de Souza Martins para apresentar o conceito de *mediação*, em que através de indícios seria possível fazer uma análise das relações sociais pela música. A possibilidade de concretização amorosa face aos contrastes econômicos dos personagens envolvidos transparece conflitos de outra ordem, como aqueles

---

<sup>65</sup> O autor se lança sobre modas de viola interpretadas por Tião Carreiro e Pardinho considerando o conceito de *processo civilizador* proposto por Elias (1994).

entre empregado e patrão (FRANCO, 1997). É assim que, mesmo como um sentimento da subjetividade do sujeito, o amor é orientado por normas sociais (KILMINSTER, 1987, p. 223). Do repertório selecionado no projeto “Ara pô”, a música “Fundanga” possui sua narrativa desenvolvida a partir de demandas espirituais contra o amor de um casal, e a maneira do personagem de reagir a essas ameaças é a partir da própria magia e da própria violência. Já a música “Oi Paixão” (Tião Carreiro e José Paulo) cita, em sua letra, “forças ocultas” atuando contra a relação do casal, revelando a possibilidade de diálogo com a religiosidade abordada no projeto “Ara pô”.

Dentro das análises da linguagem musical, a discografia de Tião Carreiro também é considerada com o objetivo de se identificarem elementos constitutivos e característicos de seu estilo de tocar viola (PINTO, 2008)<sup>66</sup>. O trabalho desse autor contextualiza a trajetória de Tião Carreiro (seus antecedentes e entorno histórico), analisa elementos dos álbuns como capas, repertório, músicas, seções e trechos das músicas para se lançar sobre “pequenos elementos” como frases, motivos melódicos e notas musicais. Acessa referências como Corrêa (2000), Braz da Viola (1999) e Souza (2005), além de outros pesquisadores e violeiros, como Ivan Vilela, Rui Torneze, Paulo Freire, Fernando Deghi e Luiz Faria, para refletir a relação do artista com a viola. Levanta características sobre o som (aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos), além de técnicas e toques de viola, ornamentos, recursos de interpretação e composição da personalidade do violeiro como instrumentista. Dos elementos destacados por Pinto, os mais importantes para os estudos do projeto “Ara pô” são as análises musicais da discografia, o uso do modo mixolídio<sup>67</sup> como elemento melódico e o acompanhamento do pagode de viola como base rítmica. Pinto aponta que o modo mixolídio como padrão modal não aparece na música caipira antes de Tião Carreiro, o que poderia ser considerado uma inovação e uma contribuição do violeiro à música sertaneja<sup>68</sup>. Pinto (2008) observa as matrizes desse ritmo e propõe uma análise a partir do conceito de *tresillo* proposto

---

<sup>66</sup> O autor parte de análises dos álbuns instrumentais *É isso que o povo quer* (Chantecler/Continental, 1976) e *Tião Carreiro em solos de viola caipira* (Continental, 1979).

<sup>67</sup> Um dos modos do universo da música modal, muito comum entre os gregos. O modo mixolídio possui a seguinte relação intervalar: T – T – St – T – T – St – T, sendo “T” tom e “St”, semitom. Na música brasileira, esse modo é bastante encontrado em melodias da região Nordeste. Dentre outras, a principal diferença da música modal para a música tonal está no fato de a música modal não possuir o conceito de cadência harmônica comum na música tonal.

<sup>68</sup> Salientamos que a música “Rei dos Canoeiros”, de autoria de Zé Carreiro e Teddy Vieira, na gravação de Zé Carreiro e Pardino, em 1958, apresenta a sétima menor característica do modo mixolídio já na primeira frase melódica. Disponível em: <https://youtu.be/UOBuegWsOt4>. Acesso em: 28 jun. 2021.

por Sandroni (2002). Destaca o uso do polegar/dedeira na técnica de execução da viola por Tião Carreiro. O trabalho também apresenta entrevistas que ampliam a percepção do protagonismo desse artista e dos elementos extramusicais que possibilitaram uma carreira tão proeminente. No diálogo de Tião Carreiro com a tradição, Pinto (2016) busca entender em que medida o violeiro utilizou matrizes, ritmos e linguagens caipiras tradicionais em sua obra e como conciliou essas referências com outras tendências e gêneros relacionados aos interesses do mercado e de uma ascendente indústria fonográfica. O autor analisa as mudanças estéticas que se refletiram na obra de Tião Carreiro apontando dados de vendagem, o diálogo com as tendências de mercado e a própria economia dos anos 1970, 1980 e 1990. Destaca que, até 1982, os LPs da discografia de Tião Carreiro não possuíam ficha técnica com o nome dos músicos que participavam das gravações. Pontua que a participação de Tião Carreiro nas composições era essencialmente de ordem musical e se concentrava mais na elaboração das melodias e dos arranjos do que das letras das canções. Assim, a autoria das músicas gravadas por Tião Carreiro envolve seu talento como músico, sua habilidade como produtor e mediador entre os parceiros compositores e o universo das gravações. Isso também lhe proporcionou coautorias. Como ator do cenário musical sertanejo, relacionou-se com uma rede de arranjadores, compositores, empresários e músicos que viabilizaram a manutenção de seu repertório, sua discografia e sua carreira. A essa informação se junta o fato de, à época, ser muito comum que compositores apresentassem amigos que não participaram do processo de criação da obra com a coautoria das canções. Esse tipo de prática fica bastante evidente no caso das músicas “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira e Lourival dos Santos) e “Rio de Lágrimas” (Lourival dos Santos, Piraci e Tião Carreiro). Segundo depoimento do próprio Tião Carreiro, ele não quis entrar de parceiro na música “Pagode em Brasília”. Depois do sucesso dessa música, passou a considerar sua participação como coautor, algo que fizera questão em “Rio de Lágrimas”.

O artista Carreirinho, com quem Tião Carreiro também tivera dupla, é citado por Pinto (2016) como um dos idealizadores do ritmo pagode de viola. Carreirinho compôs e gravou junto de Tião Carreiro, em 1959, o tema “Pagode”, peça registrada como um recortado. Dessa forma, a autoria do ritmo ficou relacionada a Tião Carreiro, Teddy Vieira, Carreirinho e Lourival dos Santos. Outro apontamento relevante é de que as duplas caipiras tinham bastante propriedade em relação ao repertório, de maneira que a influência da gravadora sobre essa etapa da produção era menos determinante que a dos artistas. A relação gravadora/artistas nesse período de proeminência do mercado fonográfico (década de 1970) nem sempre é vista

com transparência quanto aos números de vendagem. Há que se considerar que muitos artistas também não tinham produtores ou advogados para cuidar desse assunto. O perfil iletrado de alguns artistas sugere poucos questionamentos junto às gravadoras na questão dos direitos de execução. Os artistas assinavam contratos de exclusividade com as gravadoras. Segundo depoimento do produtor Mairiporã a João Paulo do Amaral Pinto (PINTO, 2008), apenas dois produtos da gravadora Chantecler (a dupla Tião Carreiro e Pardinho e o cantor gaúcho Teixeirinha) venderam, juntos, aproximadamente cinco milhões de LPs em suas primeiras tiragens na década de 1970. Pinto salienta como o mercado fonográfico cresceu nessa década, com o Brasil atingindo o quinto lugar mundial em vendagem de discos de 1978 a 1979. Esse crescimento possibilitou o aparecimento de novos segmentos, como a música instrumental, algo aproveitado por Tião Carreiro para o lançamento de dois álbuns: *É isso que o povo quer – Tião Carreiro em solos de viola caipira* (Chantecler/Continental, 1976) e *Tião Carreiro em solos de viola caipira* (Continental, 1979).

Outros violeiros são referenciados na trajetória de valorização do instrumento viola caipira, partindo de uma linguagem considerada “sertaneja de raiz”. Em ordem cronológica, os principais nomes seriam Zé Pagão, Tião Carreiro, Julião, Zé do Rancho e Bambico, entre outros.

Salientamos a importância do meio em que Tião Carreiro esteve inserido para suas influências musicais. Trabalhando no interior de São Paulo, o artista se deparou com festas e folguedos típicos da cultura caipira. Essas referências podem ser percebidas nos álbuns *Sertão em Festa* (1970) e *Modas de Viola Classe A* (1974) (PINTO, 2016). O rádio, como veículo de comunicação de massa, foi decisivo para a formação dele como violeiro, a partir de artistas como a dupla Torres e Florêncio. Segundo o próprio Tião Carreiro, Florêncio foi sua primeira grande referência no mundo da viola<sup>69</sup>. Há que se ressaltar que, através do rádio, Tião Carreiro pôde acessar outras influências musicais. Do circo, herdou a *expertise* das performances junto às diversas duplas e pôde até mesmo se deparar com uma grande referência como o violeiro Tinoco. Foi no circo Rapa Rapa (Pirajuí, SP) que Tião Carreiro acabou conhecendo Antônio Henrique de Lima (1932-2001), o Pardinho. Cabe apontar que Tião Carreiro e Pardinho inicialmente tinham em comum o gosto pela dupla Zé Carreiro e Carreirinho, da qual eram fãs, e que também estava no circuito dos circos. O produtor musical

---

<sup>69</sup> Segundo depoimento de Luiz Faria, a maior referência de fato para Tião Carreiro seria Torres e não Florêncio.

Mairiporã pontua que músicas como “Preto Velho” e “O mineiro e o italiano” eram peças representadas teatralmente, nas quais ele próprio (Mairiporã) e Pardinho atuavam como personagens (Tião Carreiro atuava menos). Ainda nesse universo de circo, Tião Carreiro formou uma dupla com Carreirinho. Foi Carreirinho (padrinho de Alex Marli, filha de Tião Carreiro) quem convidou Tião Carreiro para morar em São Paulo, em 1956. Nesse mesmo ano, gravou seu primeiro álbum de 78 rpm pela gravadora Columbia, com duas músicas do produtor Teddy Vieira, que foi a pessoa a definir como Tião Carreiro o nome artístico de José Dias Nunes. É importante pontuar que, se por um lado Tião Carreiro se juntou a Carreirinho, por outro lado Pardinho se juntou a Zé Carreiro. Cada dupla gravou, entre 1958 e 1960, cinco álbuns. Em 1960, Pardinho e Tião Carreiro retomaram a parceria e gravaram juntos novamente. Em sua trajetória, Tião Carreiro e Pardinho se separaram e voltaram com a dupla algumas vezes. Pinto mostra como, a partir do repertório gravado e das capas dos álbuns, a trajetória de Tião Carreiro simultaneamente dialoga com elementos considerados tradicionais da cultura caipira, como pagodes, modas e recortados, e com ditames da indústria fonográfica ao público, identificados em tangos, sambas e boleros. O mesmo acontece nas capas de disco, que, em dado momento, afirmavam um teor rural e, em outro, adquiriam um conceito urbano e modernizado. A alternância de temáticas envolvendo o universo rural e o universo urbano fica mais perceptível a partir de ritmos “híbridos”, como valseados, sambas caipiras e balanços. Segundo os depoimentos apresentados, Tião Carreiro tinha total autonomia para escolher seu repertório e gerência em relação à estética de arranjos e gravações. Outro dado relevante é que, por pelo menos dez anos, Tião Carreiro contou com o violeiro Bambico em gravações de violas e violões em estúdio.

A relação do caipira com o sagrado é algo muito cantado na música sertaneja. Esse elemento é investigado por Gregolim Junior (2011), que aponta para um fenômeno aprofundado no projeto “Ara pô”: religiosidades para além do catolicismo popular que afirmam expressões religiosas afro-brasileiras ou de Terreiro<sup>70</sup>. Essa característica é vista pelo autor como uma inovação no repertório da dupla dentro dos conceitos de uma cultura considerada fechada e conservadora como a caipira. Uma das observações de Gregolim Junior é que, com o êxodo rural, ocorreu também o êxodo religioso e, assim, trocas com diferentes dinâmicas. A publicação analisa as raízes religiosas da cultura caipira através do cururu, do catira e da folia de reis. Neste trabalho, as músicas “Baianinho”, “Tá do jeito que eu queria

---

<sup>70</sup> O trabalho de Luiz Manoel Gregolim Junior as chama de religiosidade afro.

(Mãe Menininha)” e “Sete Flechas” são exemplos de canções com expressões da religiosidade afro-brasileira. O trabalho de Gregolim Junior (2011) pode ser considerado uma porta de acesso ao projeto “Ara pô” por apontar uma temática até então não averiguada na literatura da música sertaneja.

Dentre os trabalhos que abordam Tião Carreiro como objeto, alguns analisam o pagode caipira ou pagode de viola. O ritmo é investigado através de diferentes trabalhos como o de Malaquias (2013)<sup>71</sup> e Dias (2014)<sup>72</sup>. Malaquias aponta como Tião Carreiro se mostrou uma das personalidades que mais influenciaram outros violeiros na segunda metade do século XX e como isso está relacionado com a proeminência do pagode. Seu trabalho discorre sobre o termo “pagode”, problematizando o caráter informal e mestiço do evento musical. Essa abordagem aproxima o universo da levada rítmica do pagode de viola (base rítmica) com o elemento rítmico dos cavaquinhos e banjos do pagode carioca (pagode do samba), sugerindo que, mesmo com suas autenticidades melódicas e rítmicas, os “pagodes” possuem entre si um elo percussivo através de instrumentos de corda. Nesse sentido, ampliamos esse olhar para o pagode baiano, também conhecido na Bahia como samba duro. O autor considera as palmas e suas acentuações rítmicas como característica presente em ambos os exemplos de pagode pelo caráter informal e participativo do público, seja no pagode de viola como fruto do recortado mineiro, seja no pagode carioca como fruto do samba de partido-alto. Ressalta, assim, mais as semelhanças do que as diferenças entre os pagodes. Nesse sentido, é importante considerar que o pagode possui seu nome atrelado a um evento, assim como o fandango e o batuque. Justamente por isso, cabe um olhar ampliado para os elementos extramusicais que envolvem a música chamada pagode, entre eles a religiosidade. O trabalho salienta a complexidade do pagode de viola frente aos demais ritmos da música sertaneja (CORREA, 2000). Reforça mais uma vez o protagonismo de Tião Carreiro ao contribuir para a música sertaneja com melodias amparadas no modo mixolídio. Malaquias (2013) aponta como a música sertaneja tem sofrido constantes mudanças desde suas primeiras referências, gravadas por Cornélio Pires (1929), e coloca como exemplo contemporâneo dessas mudanças as próprias designações de música caipira e música sertaneja enveredando pelas subdivisões contemporâneas de sertanejo raiz, sertanejo *pop* e sertanejo universitário. Define, a partir de Waldenyr Caldas e Fernando Pereira,

---

<sup>71</sup> O trabalho tece análises da obra do violeiro buscando identificar as características do ritmo pagode de viola e do artista como instrumentista que tanto influenciaram outros músicos.

<sup>72</sup> A comunicação de Saulo Dias trata de investigar aspectos musicológicos do violão de acompanhamento do ritmo pagode de viola.

os conceitos de *música caipira* e *música sertaneja*. Outra abordagem que merece destaque nesse estudo é a contextualização da obra de Tião Carreiro a partir de eventos da história brasileira. O autor aponta a necessidade de uma abordagem multidisciplinar dos estudos acerca do instrumentista Tião Carreiro e da música sertaneja.

Alves (2014) se utiliza de uma perspectiva sócio-histórica para recompor elementos do cenário das gravadoras, bem como peculiaridades do mercado fonográfico do final da década de 1950 e início da década de 1960. Esse material se soma ao filme documentário *A mão direita do Itapuã* (2016), que apresenta entrevistas contundentes sobre a origem do ritmo do pagode caipira, bem como o contexto econômico de Maringá (PR) na década de 1960 que permitiu o trânsito de diferentes duplas sertanejas pela região. O trabalho investiga aspectos musicológicos do violão de acompanhamento do ritmo pagode de viola. O pesquisador destaca a importância do maestro, produtor, violeiro e violonista Osório Ferrarezi (Maestro Itapuã) na criação da base rítmica de acompanhamento ao violão se utilizando do ritmo de rumba. Com isso, expande o olhar para o violão no ritmo do pagode de viola. O modos de análise desse pesquisador ilustram como outros elementos para além dos musicais podem nos auxiliar na compreensão de fenômenos da música, a exemplo do que busca o projeto “Ara pô”.

Nas análises da viola junto das manifestações de fé popular destacamos também as contribuições de Brandão (1981). Seu estudo de caráter etnográfico analisa folguedos do catolicismo popular em comunidades do interior dos estados de Minas Gerais e São Paulo, considerando pesquisas prévias do autor em diferentes localidades do interior do estado de Goiás. Os folguedos são separados e analisados por ciclos sendo consideradas modalidades coletivas de devoção católica nas quais a viola participa direta ou indiretamente como o próprio nome do trabalho sugere. O autor analisa manifestações do catolicismo popular como a folia de reis, a festa do Divino Espírito Santo, a dança de São Gonçalo, a dança da Santa Cruz, as congadas e as festas com ternos de congos e moçambiques. Faz uma apresentação de cada folguedo desde seus mitos de origem, considerando e buscando entender as manifestações folclóricas não somente como eventos culturais mas como representações da devoção e da fé de indivíduos. Através desse estudo, o autor amplia as possibilidades de compreensão do catolicismo popular a partir da expressão de seus folguedos. O trabalho relata expressões de magia associadas às religiões de Terreiro presentes no catolicismo popular através de seus fiéis. Dessa forma, a religiosidade dos Terreiros encontra no catolicismo popular espaço para diálogo. Para o projeto “Ara pô”, algumas abordagens do trabalho de

Brandão merecem destaque. A relação de troca que se estabelece entre indivíduos e santos/divindades a partir das promessas é algo que aproxima o rito propiciatório em um contexto do catolicismo popular aos ritos propiciatórios do universo das religiões de Terreiro. Brandão salienta como o êxito da oração e a obtenção da graça parecem não estar relacionados somente ao “rezar” ou ao “rezar com fé”, mas ao fato de a reza ser bem-feita, isto é, de ser feita da maneira correta em seus procedimentos, algo que dialoga com a separação entre magia e religião proposta por Lévi-Strauss. Para aprofundamentos sobre o pagode de viola, são importantes as análises da dança ou “função” de São Gonçalo. Dentro da dinâmica de seus encontros (realizados de maneira reservada, na parte interna da casa do “promesseiro”), os bailes ou pagodes se apresentam como algo extremamente profano, realizado do lado de fora da casa, chegando a ser interpretado pelos fiéis mais ortodoxos como algo “demoníaco”. Há que se considerar que os mesmos violeiros que tocam na dança de São Gonçalo e em suas seis voltas (sendo a última volta o conhecido cururu) serão aqueles que invariavelmente tocarão em bailes com oferta de bebida alcoólica, mulheres desacompanhadas e outros símbolos ou comportamentos interpretados como menos religiosos e, por isso, profanos. O autor observa o caráter controverso dos palhaços de folias de reis. Existem mestres de folia que os interpretam como bastiões da folia e outros que os consideram representantes demoníacos do rei Herodes. O fato é que a atitude zombeteira, o teor de mensageiros e cronistas a partir das rimas e dos versos, a aparência assustadora das máscaras, além do constante trânsito e diálogo com a rua, sugerem comparações com outros mensageiros controversos, como os Exus e as entidades do panteão “da rua” associado à umbanda, por exemplo.

Sobre a dança de São Gonçalo, o autor chama a atenção para o caráter familiar das promessas. Na relação devoto-santo-graça, alguns acordos são firmados com os santos para que familiares ascendentes cumpram com suas obrigações. Muitas dessas promessas são pagas após a morte do promesseiro. O pesquisador conclui que essa demora no cumprimento da promessa possui relação com a manutenção da lembrança daquele que estabeleceu a promessa. Essa observação dialoga com a cosmologia banto, em que o encantamento e a existência se dão pela manutenção da memória. A partir do momento em que há o esquecimento, há o desencantamento. Muitas promessas são pagas porque familiares sonham com seus entes já falecidos e recebem desses entes avisos ou pedidos para que quitem a dívida de uma promessa. A relação com os sonhos como avisos é natural por parte daqueles que sonham, e a consideração dos sonhos para as escolhas do plano real não é em momento algum



questionada. O evento do sonho como aviso dialoga com análises de músicas como a moda “Velho Peão”, em que um personagem recebe pela voz do vento um aviso da proximidade de sua morte. Dentro do contexto das promessas, os santos passam de misericordiosos a odiosos e vingativos com aqueles que não cumprem suas obrigações, algo próximo da relação de determinados guias e entidades de Terreiros. A perspectiva da misericórdia e do perdão de dívidas por um acordo não cumprido não parece ser tão consensual. No trabalho de Brandão, o ciclo das congadas será onde mais se encontrarão diálogos e eventos remetentes às religiões de Terreiro, como feitiços e encantos. Ilustrando a partir de um folguedo do ciclo de São João no estado do Maranhão, o autor recorre a Regina de Paula Santos Prado<sup>73</sup> para exemplificar como o universo dos feitiços se manifesta nos bois da baixada maranhense. Segundo o trabalho da pesquisadora, boa parte dos receios em relação à encantaria, por parte dos brincantes, estaria relacionado ao fato de cantores do grupo perderem a voz. Isso seria motivado pela inveja, e o vetor do feitiço seria algum agrado generoso dado de maneira “matreira”, como um pedaço de fumo “trabalhado”. Esse tipo de situação remete a músicas do repertório de Tião Carreiro como “Sete Flechas”, em que o narrador recebe de presente uma gravata que se transforma em uma cobra. O estudioso percebe de maneira mais intensa a relação da umbanda com as congadas a partir de termos como “Aruanda”, “Luanda” e “quebrante” cantados em versos. A partir disso, se descortina um universo de adeptos dessas religiosidades também inseridos na congada.

---

<sup>73</sup> Dessa autora, Brandão cita o trabalho “Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa” (1997).

## 5. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 5.1 A(s) viola(s)

Para entender melhor o significado desse instrumento musical, do mais elementarmente rústico à sua fabricação em série, nos enredos tradicionais e inquietantes do mundo caipira, nos momentos solitários de o caboclo passar o tempo, no entretenimento coletivo e na evocação da arte, vou repetir que a viola, como manifestação etnológica do ser moldado pelo caldeamento das culturas ameríndia, africana e peninsular ibérica, possui um fundo de tristonho e de melancólico ligado ao escravismo, ao desterro e à mortificação de estados vivenciais estabilizados, postos em correlações estranhas, obrigados a compartilhar da união comum. Pelas duplas caipiras, a viola é sublimada; às vezes representa os próprios cantadores-violeiros, por antonomásia, e adquire um quê de heroico, resoluto, grandioso, como brado defensor do caipirismo. (SANT'ANNA, 2000, p. 212).

A viola é um cordofone de origem ibérica, sendo importante considerar o período histórico de oitocentos anos de presença árabe nessa região antes das grandes navegações do século XV<sup>74</sup>. Em Portugal, o termo “viola” designa uma série de instrumentos de corda com variações de formato e configuração. Esses instrumentos mantêm a característica de cinco ordens de cordas, não importando se são duplas ou triplas, além da silhueta em “8”. Dessa maneira, mesmo em Portugal, o termo pode se referir à viola amarantina ou de Amarante, à viola beiroa, à viola campaniça e à viola toeira. Nos arquipélagos de presença portuguesa (Madeira, Açores), à viola de arame e à viola da terra. Essa diversidade estimulou um olhar atencioso dos pesquisadores nos últimos vinte anos através de estudos acadêmicos. Com a expansão ultramarina de Portugal, junto da língua portuguesa aportaram em diferentes continentes instrumentos musicais que foram adquirindo modificações e adaptações<sup>75</sup>.

No Brasil o termo “viola” também é utilizado para designar uma grande diversidade de instrumentos de corda que, além de variações na constituição física (forma), possuem variações nas afinações. É assim que viola pode se referir à viola de dez cordas, à viola armorial, à viola de cantoria, à viola dinâmica, à viola caipira, à viola de cocho, à viola de fandango, à viola machete, à viola de buriti. A variedade de nomes fomentou a criação do termo *viola brasileira*. Essas expressões encontram sinônimos, sendo a viola de cantoria

---

<sup>74</sup> A presença árabe na península ibérica remete ao ano de 711 d.C.

<sup>75</sup> O pesquisador Daniel Miranda elaborou, como parte de sua dissertação de mestrado, o Atlas Brasileiro da Viola de Arame, onde essa diversidade pode ser consultada em imagens, mapas e exemplos sonoros. Disponível em: <https://sites.google.com/view/atlasdaviola-ufrrj/violas-pelo-mundo?authuser=1> Acesso em: 23/06/2021.

também conhecida como viola nordestina. A viola machete do Recôncavo baiano também é conhecida como viola de samba, viola de sambada e viola de terreiro. Nos limites do litoral paranaense com o estado de São Paulo, a viola de fandango também será conhecida como viola caiçara ou viola branca. Com a diversidade cultural do Brasil, é preciso considerar que mesmo um instrumento como o berimbau, que foge completamente à forma das violas e que possui apenas uma corda, tem nas versões de tamanho menor o nome de viola ou violinha<sup>76</sup>. Dada a sua diversidade, a viola parece ter nome e sobrenome. As variações se dão também nas técnicas de execução, que vão do uso da palheta e da dedeira a adaptações da técnica do violão clássico para a viola. Considerando isso, hegemonicamente o ensino/aprendizado da viola no Brasil se deu por transmissão oral, familiar e comunitária.

A chegada do instrumento ocorreu pelo litoral, junto dos portugueses, ainda nos primeiros anos de 1500. A vinda dos padres catequistas, na segunda metade desse século, também é significativa para a viola. Com a interiorização desses portugueses através da expansão territorial, das rotas de comércio e da exploração de bens materiais, o instrumento foi se estabelecendo pelos sertões do país. Essa interiorização permitiu que a cultura da viola se preservasse em alguns lugares com poucas modificações no decorrer dos séculos. Assim, e pela sua aceitação junto ao povo, o instrumento também passou a ser considerado um símbolo do rural autêntico ou do Brasil profundo.

## 5.2 O violeiro

No capítulo “O Violeiro” do livro *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento* (2015), o pesquisador e violeiro Ivan Vilela compartilha como já no Portugal dos 1500 a imagem dos tocadores de viola era alvo de observações que incluíam, ainda que indiretamente, o elemento religioso. Narrativas que colocam o tocar viola como “atributo de farçolas, metediços e amigos dos diabos” reforçam esse perfil (VILELA, 2015, p. 46). Valores culturais distintos dos cristãos como o dos grupos ciganos (na condição de nômades, envolvidos com oráculos, divertimento artístico, trabalhos manuais e comércio), ilustram como a diferença poderia ser condição básica para julgamentos por “associação ao diabo” a partir de uma perspectiva dominante.

---

<sup>76</sup> Do conjunto de três berimbaus: berra-boi ou gunga, médio e o viola.

No Brasil, ainda nos dias atuais observa-se que o termo violeiro(a) é usado para designar aqueles que tocam instrumentos de corda em geral, que não necessariamente a viola<sup>77</sup>. Um exemplo é o músico e compositor Paulinho da Viola,<sup>78</sup> que, sendo violonista e cavaquinista, possui a viola no nome artístico mesmo sem ser um instrumentista da viola ou se designar um violeiro. Esse tipo de generalização também acontece com o termo *gaiteiro* na região sul do Brasil, onde o adjetivo designa aquele que toca instrumentos de fole, não especificando se uma gaita ponto, uma concertina, oito baixos, acordeom ou um bandoneon. A partir dessa “corruptela”, é possível avaliar o quão disseminados são os termos viola e violeiro na cultura popular do Brasil.

Em relação ao vocativo do executante da viola, a terminação *-eiro* (violeiro) alude a uma ocupação de cunho prático, manual, calcada em uma formação pela experiência e não pelo saber erudito, institucionalizado<sup>79</sup>. A partir de instrumentistas de diferentes momentos históricos é possível constatar que a relação de alguns violeiros com o instrumento se ampliou pelo viés da marcenaria na construção da viola<sup>80</sup>. Isso tem se modificado com valores do mundo moderno como a separação de afazeres atribuídos ao mestre artesão em caráter de “especialidade” e a partir daí uma maior profissionalização tanto dos instrumentistas (concertistas, professores) quanto dos artesãos da marcenaria designados *luthiers*<sup>81</sup>. Dessa forma é que existe a possibilidade de o termo violeiro adquirir caráter depreciativo, sobretudo na sociedade brasileira, em que aqueles que desempenham trabalhos manuais são historicamente associados a serviços em justaposição aos bacharéis, fidalgos e homens do

---

<sup>77</sup> Historicamente, a execução da viola esteve a cargo de indivíduos do sexo masculino. O instrumento e a função atrelada a este já não era visto como atributo de “gente séria” para homens em uma sociedade machista, quanto mais para mulheres. Inezita Barroso é a primeira mulher que possui sua imagem associada ao instrumento através de imagens de alcance nacional na década de 1940, junto à viola e o violão. Outra violeira que adquire reconhecimento nacional e internacional é Helena Meirelles, falecida em 2005 aos 81 anos. A violeira carioca Andrea Carneiro é outra referência do universo feminino da viola por sua atuação como instrumentista, pesquisadora e autora do livro *Viola instrumental brasileira* (2005). Com o aprofundamento das discussões de gênero, a maior presença da mulher no mercado de trabalho e o protagonismo de ações organizadas por violeiras, tem crescido o número de instrumentistas mulheres.

<sup>78</sup> Paulo César Batista de Faria (Rio de Janeiro, 1942-).

<sup>79</sup> Os trabalhos “Sufixos *-eiro* e *-ista* na construção de nomes de ocupação laboral: um estudo sob a perspectiva da morfologia construcional” (2016), de Jeferson Luís Machado, e “Sufixos formadores de profissões em português: *-ista* x *-eiro* – uma oposição” (2004), de Cláudia Assad Alvares, abordam o assunto de forma aprofundada.

<sup>80</sup> Zé Côco do Riachão, Índio Cachoeira, Braz da Viola, Fernando Deghi, Levi Ramiro.

<sup>81</sup> Profissional dedicado à construção e manutenção de instrumentos musicais. Originalmente, o termo se restringia a instrumentos de corda, tendo como referência o *luth* remontando ao árabe alaúde, *aud* ou *ud* (*Al' Ud*). Atualmente, o termo é utilizado para instrumentos de outras famílias, sendo comum escutar “*luthier* de saxofone” ou “*luthier* de sanfona”.

trabalho intelectual<sup>82</sup>. Essa divisão é nítida quando instrumentistas de orquestra são designados com vocativos com a terminação *-ista*, dando-lhes status de especialistas ou de profissionais que adquiriram seu conhecimento pelo viés do saber erudito, letrado. É o caso dos violonistas, flautistas, violinistas e violistas. Essa nomenclatura transparece também uma divisão social dos trabalhos de músico bem como de “classe” de uma música erudita e outra de caráter popular<sup>83</sup>. Assim o termo violeiro historicamente representou o músico popular, invariavelmente folgazão de alguma tradição comunitária. Quando o violeiro é itinerante, essa imagem dá lugar ao tropeiro, circense, negociante, *caixeiro viajante* que negociava, divertia, contava histórias, versava e tocava no fim da jornada do dia em uma sociedade sem rádio e televisão.

Outra observação importante que somamos na construção da imagem do violeiro é de que tipos de origem mestiça como ciganos, caipiras, ou mesmo os gaúchos se estabeleceram no imaginário coletivo a partir de narrativas que não variavelmente excluía o elemento afro e negro. Esse discurso cai em contradição na música, na religiosidade, na língua falada. Assumir orgulhosamente uma identidade alvo de preconceitos é algo razoavelmente recente na sociedade brasileira.

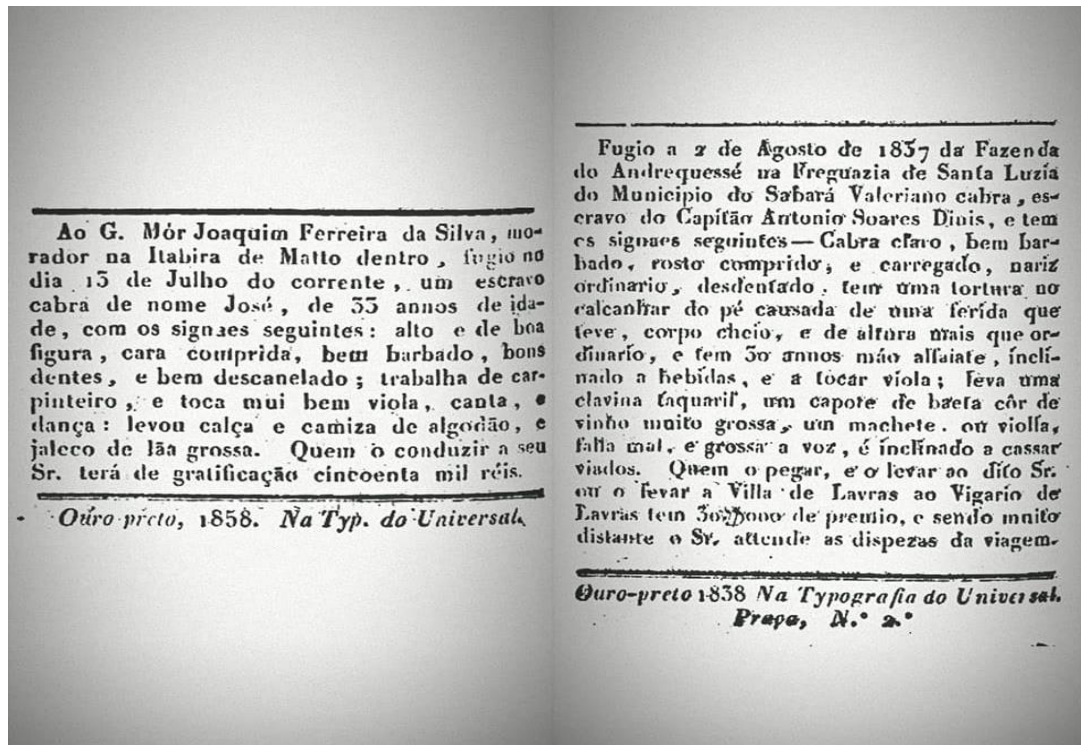
Através de estudos e pesquisas comprometidas com o resgate da história de indivíduos negros durante o período de escravidão no Brasil colônia é possível interpretar parte da relação da viola também com esses indivíduos e com isso compreender quais referências se aglutinaram na formação da imagem do violeiro no Brasil. Anúncios de jornais, diários de viajantes, relatos orais ilustram alguns dos perfis com os quais se identificavam essas pessoas.

---

<sup>82</sup> Cf. “O homem cordial” (1936), de Sérgio Buarque de Holanda.

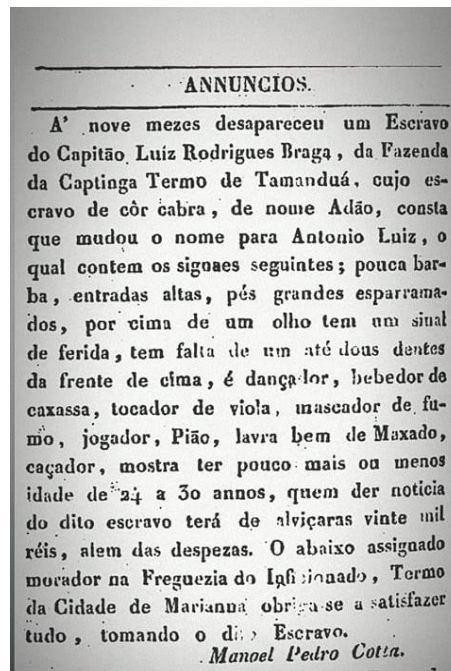
<sup>83</sup> O músico-compositor Ernesto Nazareth ficou conhecido em sua época como um “pianeiro” por tocar piano popular. Ao executar lundus e maxixes, não era visto como um “pianista”. Há que se frisar que essa caracterização também é atravessada por relações étnico-raciais e coloniais. Uma valsa ou uma polca também podem ser consideradas peças de música popular na Europa. No Brasil, contudo, adquirem *status* de alta cultura quando comparados com a música “*da terra*”.

Figura 2: Anúncios de escravos violeiros fugidos



Fonte: O Universal (1838; 1858).

Figura 3: Anúncio de escravo violeiro fugido



Fonte: O Universal (1839, p. 4).

São numerosos os anúncios à procura de negros escravizados que possuem a viola como referência. Esses registros expostos acima remetem ao século XIX no jornal mineiro *O Universal*, de Ouro Preto<sup>84</sup>. Outros jornais, de outras localidades, reforçam essa referência com narrativas que associam os escravizados foragidos como “ladinos”, “foliões”, “dados à súcia”, “inclinados à bebida” reforçando um estereótipo<sup>85</sup>. Com isso acreditamos que narrativas depreciativas dos violeiros tenham se somado às utilizadas para discriminar negros escravizados, aumentando “a fama” dos executantes de viola para fora de suas comunidades.

Compartilhamos que, em nossas buscas por representações antigas de violeiros, algumas fontes nos chamaram atenção para a elaboração deste trabalho, principalmente por se referirem a indivíduos negros que passaram pela experiência do cativo. Dentre essas fontes, destacamos a entrevista de Maria Teresa Bento da Silva (Vó Teresa), filha de escravizados, dada em 1973, quando a entrevistada tinha 117 anos. A entrevista foi concedida a um grupo de pesquisas no Rio de Janeiro<sup>86</sup>. Maria Teresa é considerada uma das responsáveis por levar o jongo de Paraíba do Sul, no interior do estado do Rio de Janeiro, para a comunidade da Serrinha, no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro. Sua entrevista é rica em detalhes de quando teria aproximadamente entre 15 e 16 anos (1874) e ainda estava em Paraíba do Sul no Vale do Café fluminense. Nesse registro, Maria Teresa fala sobre religiosidade, alimentação e violência e, entre outros assuntos, chega a apresentar minúcias da rotina da fazenda e do jongo de então. Maria Teresa afirma que, à época, o jongo possuía urucungo (uma espécie de berimbau que não fica claro se era tocado como tal ou por fricção da corda, como uma rabeca), pandeiro e viola. Afirma que seu pai, Antônio Bento da Silva, era tocador de viola e que seu avô era tocador de urucungo. A presença da viola ou mesmo do berimbau nas rodas de jongo é algo raro nos dias atuais e amplia as possibilidades de fluxos e expressões culturais pelas quais a viola se fez presente.

Outra fonte que chama atenção é a imagem identificada como “Preto-velho violeiro” em um terreiro de umbanda localizado na cidade de Paraty, no estado do Rio de Janeiro<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/706930/per706930\\_1839\\_00062.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/706930/per706930_1839_00062.pdf) Acesso em: 08 jul. 2021.

<sup>85</sup> Os anúncios de escravos foragidos são material analisado por Freyre (1979). Essas análises de anúncios de jornais influenciaram outras pesquisas. Amantino (2006) discorre sobre esse método de pesquisa inaugurado por Freyre. Amorim (2017) também aborda a questão.

<sup>86</sup> Entrevista dada ao grupo musical e de pesquisa “Vissungo” através de Antônio José do Espírito Santo. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/entrevista-com-maria-teresa-ex-escrava-em-1973/> Acesso em: 11 jul. 2021.

<sup>87</sup> A imagem foi disponibilizada por Pai Pedro de Xangô, sacerdote de umbanda que contribuiu com depoimento para este trabalho.



A presença da estatueta reforça uma dinâmica de representações sociais e simbólicas dentro da religião da umbanda e desta novamente para a sociedade “de fora” dos terreiros.

Figura 4: Preto-velho violeiro



Fonte: Imagem cedida pelo sacerdote Pai Pedro de Xangô.  
Centro Espírita Beneficente Casa dos Pretos Velhos, Paraty (RJ), s/d.

Figura 5: Preto-velho violeiro



Fonte: registro próprio do autor.



A terceira fonte (Figura 5) é um quadro<sup>88</sup> em que um preto-velho é retratado com viola. Os pretos-velhos em ilustrações e pinturas se transformaram em um tema típico nas reproduções de artistas brasileiros que “adentraram as paredes das casas comuns”. Para além da questão estética, chamamos atenção para as possibilidades de essas pinturas serem representações religiosas de entidades e guias espirituais associados à umbanda. No caso da gravura exposta, mais do que a estatueta presente no terreiro de umbanda, a viola de dez cordas afirma sua identidade nas duas ordens de cinco cravelhas.

A relação entre a religião/religiosidade e a viola é algo que destaca o violeiro como detentor de conhecimentos específicos de reconhecimento comunitário, mas que não necessariamente lhe conferem *status* fora de sua comunidade ou fora do contexto dos ritos votivos<sup>89</sup>. Considerando isso, observamos que ao longo da história os tocadores de viola precisaram se envolver com diferentes afazeres, em sua maioria de cunho prático, como o trabalho de peão, pescador, tropeiro ou marceneiro, para dar conta de seu sustento. Essa relação é perceptível também nas narrativas de músicas sertanejas.

No Brasil, desde o período colonial a participação dos violeiros na religiosidade popular é perceptível em ocorrências para além das folias de Santos Reis e danças de São Gonçalo. É importante considerar que os registros escritos disponíveis não são de autoria dos próprios atores dos eventos narrados.

“O denunciado é feiticeiro, pois cozinha num grande tacho certas ervas junto com uma imagem de Cristo de latão que traz no pescoço e nesta água se lavavam e após vestirem a melhor roupa principiavam umas danças ou calundus mandando mãe Brígida a seu filho tocar uma viola e o tal negro tocava um adufe (pandeiro) e dançavam com muitos trejeitos e mudanças” (MOTT, 2008, p. 20).<sup>90</sup>

A relação dos violeiros com santos de devoção é algo recorrente no universo da viola. Somamos ainda relatos de ritos propiciatórios, pactos, procedimentos de proteção dentre outras manifestações que flertam entre o “causo” e a fé<sup>91</sup>. Entre o que é falado abertamente e

---

<sup>88</sup> Quadro encontrado “ao acaso” em posse de um vendedor de rua no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Pela imagem e assinatura, trata-se de uma obra de autoria de Sérgio Migliaccio (1936-2015).

<sup>89</sup> A sequência de passagens bíblicas e suas histórias, organização e movimentos de uma dança, as melodias das canções e a habilidade da crônica a partir do improviso se apresentam como um saber específico.

<sup>90</sup> Relato datado de 1782, quando de uma denúncia por feitiçaria a Roque, negro angola, e Brígida. O evento teria ocorrido na comunidade de Itapeperica, Vila de Nossa Senhora de Pitanguí, Minas Gerais.

<sup>91</sup> Os procedimentos mais comuns remetem ao uso de ramos de folhas como alecrim e guizos de cobra cascavel dentro do bojo do instrumento. O uso de fitas de bandeiras de folia de reis ou fitas de um santo de devoção junto

o que é apresentado de forma menos nítida, observamos eventos com o teor religioso pesquisado dentro e fora do contexto caipira. No documentário *Samba de Viola Machete do Recôncavo – Viola e Violeiros*, disponibilizado pelo canal Iphangovbr, o capítulo “Mandingas” (12’51”) é reservado a abordar o assunto com depoimentos de violeiros que reforçam a presença da viola no universo dos terreiros no Recôncavo baiano em festas de guias espirituais identificados como caboclos, exus, malandros e marujos<sup>92</sup>. Entre os violeiros caipiras, citamos dois registros de vídeo que abordam o assunto: os documentários *Pacto Cobra*,<sup>93</sup> com participação de diferentes violeiros compartilhando receitas e procedimentos de teor sobrenatural para tocar viola e se proteger, e *Viola Encantada*,<sup>94</sup> do mesmo diretor, com depoimentos de violeiros apresentando sua relação de intimidade com o instrumento. Esse último filme também aborda assuntos como a identidade caipira e as relações de gênero no universo da viola, bem como a relação do homem do campo com a música. Como o próprio nome do trabalho propõe, alguns violeiros sugerem que não só o instrumento seria encantado (sagrado) como eles mesmos, na condição de violeiros, seriam alvo de seu poder de encantamento. O que observamos em algumas narrativas dos violeiros é que características específicas do instrumento, como a quantidade de cordas e a afinação “aberta” (que possibilita tocar com cordas soltas e ainda assim o instrumento soar de forma harmônica), além do próprio timbre, são motivos para impressionar o público. Se, por um lado, impressiona as

---

ao braço do instrumento. Para evitar o “mau olhar”, espelhos e alfinete cravado junto ao cavalete ou “cabeça” do instrumento. Mesmo sendo habitual que cordas se arrebentem alguns violeiros associam cordas estouradas a maus presságios. Outros associam a dificuldade de afinar a viola a elementos dos quais não se têm explicação principalmente quando em outras oportunidades mesmo sem afinar o instrumento a viola soa de maneira harmônica. No conjunto de fetiches para adquirir habilidade de tocar a viola receitas sugerem que uma cobra coral passe pelos dedos do interessado em dominar o instrumento. Ressaltamos comunicações de teor sobrenatural feitas em encruzilhadas com oferta de cachaça (algo presente em procedimentos da umbanda e Quimbanda) e em túmulos de antigos violeiros. O livro *Conversa de violeiro* (2015), de Chico Lobo e Fábio Sombra, reserva alguns capítulos para o assunto. No livro *Violeiros do norte: poesia e linguagem do sertão nordestino* (1962), o autor Leonardo Mota aborda a temática no capítulo “superstições”.

<sup>92</sup> Uma breve busca no canal digital YouTube no dia 02/05/2020 com as expressões samba de viola, samba chula e viola de terreiro demonstram como a viola (com variantes que vão do machete ao violão) e um modo de tocar associado ao samba chula são recorrentes em terreiros. Segue uma breve seleção de vídeos relacionados:

1. [https://youtu.be/t\\_4Be7w9V1Q](https://youtu.be/t_4Be7w9V1Q) (Viola do Gil) é possível escutar a viola a partir do minuto (1’:00)
2. <https://youtu.be/srkr17EBSMM> (samba de viola barra de pojuca)
3. <https://youtu.be/S2UL0WGSd7E> (Samba de caboclo com viola muito lindo)
4. <https://youtu.be/nBZKd5J8CGY> (Dudu da Viola)
5. [https://youtu.be/xjE0sr9\\_sZQ](https://youtu.be/xjE0sr9_sZQ) (Dudu da Viola)
6. <https://youtu.be/8OASkUdnTM0> (Samba de Viola de Marujo)

<sup>93</sup> *Pacto Cobra* (2017): Intergerações Viola Paulista. Etapa Campinas. Direção, Câmera e Edição: Daniel Choma.

<sup>94</sup> *Viola Encantada* (2017): Intergerações Viola Paulista. Etapa Campinas. Direção, Câmera e Edição: Daniel Choma.

peças e se destaca por sua habilidade, por outro lado o violeiro pode vir a ser alvo de algum sentimento de admiração ou mesmo de inveja. Esse sentimento de “olho grande”, ou essa energia (o violeiro Minervino, de São Francisco, no norte de Minas Gerais, se refere a isso como “inhaca”<sup>95</sup>) seria assim conduzida ao conjunto viola-violeiro. Por isso, as proteções: para que nada aconteça ao instrumento e, do mesmo modo, nada aconteça ao violeiro, não só comprometendo a *performance* (como uma corda estourada, um cavalete descolado, uma desafinação repentina) ou mesmo a integridade do violeiro (uma contusão na mão, um corte, uma unha quebrada), são estabelecidos amuletos, artefatos e procedimentos de proteção.

Observamos que esse viés de proteção espiritual na cultura popular brasileira é simbolizado a partir de colares, guias, amuletos, escapulários, figas, crucifixos, estrelas com diferentes quantidades de pontas, plantas, patuás dentre outros. Nas residências, essa proteção muitas vezes passa por conhecimentos que dialogam com os terreiros, como a adoção de plantas como espada-de-são-jorge, arruda e arruda-de-guiné junto de sua porta principal. Pelo catolicismo popular, ramos de palmeira são colocados junto da porta de entrada da casa. Esses ramos são recebidos nas missas de Domingo de Ramos, uma semana antes do Domingo de Páscoa, e remetem à passagem bíblica da entrada de Jesus Cristo em Jerusalém, montado em um jumento. Diz-se também que os ramos são bons para proteger as casas de ocorrências de raios. As carrancas nas portas de casa, ou em proas de barcos (comuns no norte mineiro), protegem com seu olhar assustador, assim como um palhaço de folia também pode ser um protetor na rua. A demonização da imagem desses personagens não exclui a sua possibilidade de proteção, de comunicação, de proximidade. Algo similar ocorre com motociclistas devotos de Nossa Senhora Aparecida que ostentam caveiras nos guidons de seus veículos, em passeios motorizados na oportunidade do dia de Nossa Senhora Aparecida (12 de outubro). Nesse contexto, até animais são considerados proteções para esse tipo de energia. Em casas mais antigas, era comum que o dono da residência assentasse na parede de entrada um azulejo com seu santo de devoção como forma de proteção ou mesmo de retribuição a uma promessa. Essas práticas ocorrem em um fluxo que envolve a cosmologia religiosa centro-africana e valores do próprio catolicismo popular. Reforçamos que a viola está intimamente presente em manifestações de cunho religioso relacionados ao catolicismo popular, como as folias de reis e reisados, o cururu, as festas dos santos São Benedito, da Santa Cruz, de Nossa Senhora do Rosário, do Divino Espírito Santo e de São Gonçalo e que, diante da diversidade de

---

<sup>95</sup> Disponível em: <https://youtu.be/qfb1qt4keJs>. Acesso em: 16 jul. 2021.

manifestações onde a viola foi (e ainda é) requisitada, é comum que um único violeiro toque em folguedos de teor diferente, sejam eles religiosos, profanos, comunitários (aniversários, casamentos) ou do calendário católico.

É importante interpretarmos que a viola, em sua diversidade, apresenta seu “sobrenome” atrelado a um tipo identitário. A viola “do caipira” em seu estilo também conhecido como viola de “serra acima”<sup>96</sup> é a versão predominante na região conhecida como Paulistânia,<sup>97</sup> ainda que se observem outras modalidades do instrumento nessa região. A viola de cantoria, viola de desafio ou viola nordestina,<sup>98</sup> bem como a viola dinâmica, estão presentes na região do Sudeste brasileiro por conta da imigração nordestina intensificada na segunda metade do século XX, logo, são as violas do cantador nordestino. No norte do estado do Paraná, se encontra a viola de fandango, também conhecida por viola caiçara ou viola branca<sup>99</sup>. Assim, essa é a viola associada ao caiçara dessa região.

Ainda no século XX, a viola passa por um processo de maior divulgação “extracomunitário”, com gravações, concertos, aparição em telenovelas de alcance nacional, programas de televisão, shows dedicados exclusivamente ao instrumento. Com a presença da cultura caipira nos meios de comunicação (livro, rádio, TV, internet), a viola tem sido cada vez mais diferenciada do violão, o que em si demonstra uma afirmação de suas características

---

<sup>96</sup> O termo é apresentado pelo pesquisador Ivan Vilela no artigo “O caipira e a viola brasileira”, que integra o livro *Sonoridades Luso-afro-brasileiras* (2004).

<sup>97</sup> “Entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região que coincide com as áreas de acomodação do que chamamos de cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná”. (VILELA, 2015, p. 42).

<sup>98</sup> Viola nordestina é o termo utilizado para designar a viola encontrada geralmente no nordeste brasileiro. O instrumento acompanha os nordestinos em seu êxodo para a região sudeste intensificado na segunda metade do século XX. Segundo Corrêa, citado por Moraes (2020), sua forma é muito parecida com a da viola caipira do Sudeste guardando ajustes por conta da disposição das cordas, da afinação e da função que desempenha. Sua afinação mais comum é (de baixo para cima) E3/E3 – B2/B2 – G3/G2 – D2/D3 – A1/A2. As violas de cantoria, de peleja, de repente ou de desafio também são referenciadas como viola nordestina. Como o nome sugere, é utilizada por duplas de cantadores em desafios de versos improvisados. Sua função na cantoria é estabelecer uma base sonora (um ou dois acordes) para os versos dos poetas. Essa viola geralmente possui um total de sete cordas sendo a afinação (de baixo para cima) E3 – B3 – G2 – D3 – A1/A2/A3. Portanto, sua última ordem de cordas possui um grupo de três cordas, sendo a mais aguda disposta mais próxima do peito do instrumentista. A viola dinâmica possui o mesmo formato em “8” com a disposição de ressonadores em seu tampo. Seu timbre metálico é adquirido por conta de um cone metálico inserido no bojo do instrumento. A viola dinâmica se consolidou no imaginário coletivo como uma referência de viola nordestina. O modelo “dinâmico” fora criado pela empresa paulista Del Vecchio e incluiu violões de seis cordas.

<sup>99</sup> Pedrosa (2017) discorre sobre essa viola a partir do processo de ensino/aprendizagem na ilha de Valadares (PR). No contexto do fandango caiçara, esse instrumento possui variedade de afinações (ponteados do Paraná, oitavada ou “intaivada”). O instrumento possui uma corda do cavalete até o meio do braço, o que implica em uma tarraxa ou cravelha no corpo do instrumento além das dispostas na mão ou cabeça da viola.

concretas e intangíveis, como a identidade caipira. Essa presença da viola na televisão disseminou uma imagem já existente do violeiro como poeta, cronista, misterioso, místico, conquistador, malandro, nômade<sup>100</sup>.

Na área da educação da viola, novas ferramentas de ensino-aprendizagem e comunicação (como o canal YouTube) ampliaram o acesso aos conhecimentos envolvidos no uso do instrumento nas primeiras décadas do século XXI. Métodos, livros, videoaulas, registros em vídeo de violeiros referenciais, pesquisas abordando a diversidade do instrumento. Mesmo com toda a importância e disseminação da viola no Brasil, em todo o país somente uma universidade pública (USP) possui um curso de bacharelado exclusivamente voltado ao instrumento. Festivais, editais de valorização e documentários afirmam o espaço do instrumento e seus atores para além da música, em perspectivas de olhar antropológico e sociológico do homem rural brasileiro. Mesmo com as transformações da sociedade brasileira, mestres de folgedos populares continuam empunhando a viola em eventos ligados à religiosidade.

Para apresentar essa relação de proximidade buscamos traçar uma breve trajetória da viola e dos violeiros considerando algumas das manifestações da religiosidade do povo brasileiro que reforçam essa relação “de fé” na viola. A catequese foi incluída por demarcar o primeiro passo dessa confluência cultural em torno desse instrumento e da religião.

### 5.3 A viola e a catequese

Em todas estas três aldeas [Espírito Santo, Santo Antonio e São João Batista] ha escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos indios; e alguns mais habeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tangem frautas, violas, cravos, e officiam missas em canto d’orgão, cousas que os pais estimam muito. (CARDIM, 1980 [1584], p. 155 apud CORRÊA, 2014, p. 28).

As reduções jesuíticas se estabeleceram na segunda metade do século XVI no Brasil. Muito antes disso, o olhar oficial do Vaticano sobre os povos das Áfricas e do Novo Mundo

---

<sup>100</sup> O ator, cantor, compositor e violeiro Almir Sater teve a oportunidade de interpretar personagens violeiros em telenovelas de grande repercussão. O ator Jackson Antunes também teve atuação na televisão junto da viola. Por sua vez, o cantor, compositor e poeta Rolando Boldrin, mesmo não tocando viola, também disseminou a imagem do instrumento em suas atuações como apresentador de programa de TV.

sob a justificativa do “*ide e pregai*”, seria a base para um contato de conflitos, violência e “troca cultural” de encontro não consensual<sup>101</sup>. Alguns exemplos dessa imposição cultural podem ser ilustrados da seguinte maneira: um indivíduo só poderia se consagrar seguidor do deus cristão após sua alma “ser salva” através da conversão pelo batismo. Ao ser batizado em Cristo, esse “novo ser” adquire um “nascimento espiritual” e uma nova vida, demarcada com a aquisição de um novo nome, algo que atua diretamente em sua identidade. Talvez tenhamos aí uma justificativa para, no Brasil, termos muito mais Josés e Marias do que Peris e Cecis. Supomos o destino daqueles que não se rendessem à conversão cristã<sup>102</sup>.

Sugerimos que as reduções jesuíticas tiveram outra forma de aproximação e vínculo com os nativos. Ao que tudo indica, menos conflituosa para aqueles que aceitavam a conversão, porém não menos violenta. Censuras às expressões não católicas foram campo fértil para o surgimento de manifestações híbridas referenciadas como sincretismo religioso. Nesse sentido, entendemos que a catequese jesuítica se apresenta como o primeiro registro de um “processo de educação” do europeu cristão para com o nativo, em que a música desempenhou papel crucial. O pesquisador e violonista Ivan Vilela nos conta, no capítulo “A Viola no Brasil”, do livro *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento* (2015), como o padre jesuíta José de Anchieta baseou o processo de catequese indígena no uso da música e da dança (VILELA, 2015, p. 39). Ao considerarmos essa informação e o fato de a viola ter sido o primeiro instrumento harmônico a aportar no Brasil, acreditamos que a viola participa da educação “colonial” desde os 1500<sup>103</sup>. Supomos que a transmissão da língua

---

<sup>101</sup> O trecho da bula *Romanus Pontifex*, escrita em 8 de janeiro de 1454 pelo papa Nicolau V, ilustra esse pensamento: “Não sem alegria chegou ao nosso conhecimento que nosso diletto filho infante D. Henrique, incendiado no ardor da fé e zelo da salvação das almas, se esforça por fazer conhecer e venerar em todo o orbe o nome gloriosíssimo de Deus, reduzindo à sua fé não só os sarracenos, inimigos dela como quaisquer outros infieis. Guinéus e negros tomados pela força, outros legitimamente adquiridos foram trazidos ao reino, o que esperamos progrida até a conversão do povo ou ao menos de muitos mais. Por isso nós, tudo pensado com a devida ponderação, concedemos ao dito rei Afonso a plena e livre faculdade, entre outras, de invadir, conquistar, subjugar, a quaisquer sarracenos e pagãos, inimigos de Cristo, suas terras e bens, a todos reduzir à servidão e tudo praticar em utilidade própria e dos seus descendentes. Tudo declaramos pertencer de direito *in perpetuum* aos mesmos D. Afonso e seus sucessores, e ao infante. Se alguém, indivíduo ou coletividade, infringir essas determinações, seja excomungado [...]” (apud RIBEIRO, 1995, p. 39).

<sup>102</sup> “Mais tarde, com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativo, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira. Sobre esses índios assombrados com o que lhes sucedia é que caiu a pregação missionária, como um flagelo” (RIBEIRO, 1995, p. 43).

<sup>103</sup> Os primeiros padres jesuítas aportam no Brasil em 1549 e José de Anchieta chegaria em 1553.

portuguesa e da religiosidade cristã aos nativos se deu também ao som da viola<sup>104</sup>. Como forma de aproximação cultural, as reduções ou missões jesuíticas buscavam organização e “disposição arquitetônica” com semelhanças em relação aos aldeamentos indígenas. A presença da Companhia de Jesus através do convívio de seus padres com os nativos configura uma troca cultural em que hábitos indígenas considerados selvagens pelos sacerdotes europeus eram reprovados, ainda que, nessa dinâmica cultural, práticas e conhecimentos ameríndios também se mantivessem. A catequese se dá no uso da música com a religião e da música com o ensino da língua portuguesa. Do lado indígena, o cateretê, o cururu, a mudança da língua portuguesa com novas sonoridades e significados, a exemplo do *nheengatu* (língua geral), hábitos alimentares como a mandioca ou o moqué<sup>105</sup>. Do lado europeu, uma nova estética no encontro do nativo com a viola, com o canto duetado, com a fé no messias cristão, com hábitos sustentados em outra moral, assentada nos conceitos de pudor, pecado, salvação.

De relance, gostaria de acrescentar que os autos do artista-apóstolo Padre de Anchieta (Auto da Festa de São Lourenço, por exemplo), escritos já no século XVI, na capitania de São Vicente, para serem representados pelos indígenas, foram escritos numa mistura de línguas portuguesa, tupi-guarani e espanhola, a chamada “língua brasílica”. Essa era a língua geral dos índios e dos lusitanos indianizados. Pode-se afirmar, pois, que o teatro no Brasil nascia apoiado numa espécie de “romance brasileiro”. (SANT’ANNA, 2000, p. 36).

Esse momento histórico da segunda metade do século XVI é fundamental para a compreensão da viola com imagem construída pela religiosidade do catolicismo. Algumas fontes de estudo nos chamam atenção para analisar as relações entre música e religiosidade no Brasil colonial. De uma maneira ampla, o pesquisador e antropólogo Darcy Ribeiro vai às raízes históricas da formação brasileira (RIBEIRO, 1995) para discorrer sobre tipos que se consolidaram no decorrer do tempo e exemplificar, a partir do Brasil crioulo, o Brasil caboclo, o Brasil sertanejo, os Brasis sulinos e o Brasil caipira no qual vamos nos aprofundar. Darcy Ribeiro não aborda necessariamente elementos da relação entre música e religião nessa obra, mas fornece material para compreensão da dinâmica dos conflitos que se estabeleceram ao longo dos anos na terra brasílica e como esses deixaram marcas na constituição de cada grupo

---

<sup>104</sup> Nas missões jesuíticas da região sul do Brasil, junto do guarani, a língua “de troca” do europeu era o espanhol. Precisamos considerar que o próprio José de Anchieta era espanhol. Ainda sobre troca cultural, convém registrar que o padre escrevera “A arte da gramática da língua mais falada na costa do Brasil”, publicado em Coimbra em 1595, sendo a publicação um registro de seu aprendizado da língua tupi.

<sup>105</sup> Conjunto de varas transversais utilizadas pelos grupos tupis como base para se defumar os diferentes tipos de carne. A defumação se torna, assim, uma forma de conservação do alimento.

regional. Lembramos que a classificação das violas também dialoga com esses tipos propostos por Ribeiro.

Em *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda retrata o *homem cordial*, abordando no parágrafo “A religião e a exaltação de valores cordiais” a relação “indisciplinada” ou pouco rígida dos primeiros crentes brasileiros com os ritos da religião católica. Citando Auguste de Saint-Hilaire, quando em visita à cidade de São Paulo durante o período da Semana Santa de 1822, relata seu incômodo com a pouca atenção dos fiéis durante os serviços religiosos<sup>106</sup>.

Esse tipo de registro nos faz acreditar que eventos relacionados ao catolicismo no Brasil desse período provocassem grande alvoroço social, sem, no entanto, a virtude de expressar uma religiosidade conforme aos moldes e às expectativas do projeto colonial europeu. Daí a reflexão sobre a não separação entre sagrado e profano nesse contexto. Isso nos permite cogitar que, além de a religião ter propagado a viola, a viola também tenha atuado como instrumento de propagação da fé católica.

#### 5.4 Cateretê e cururu

Uma breve escuta de discos da música sertaneja apresenta o ritmo do cururu em gravações que se tornaram sucessos de abrangência nacional, como “Menino da Porteira”, “Festaça no Tietê (Moda da Marvada Pinga)”, “De papo pro ar”, “Canoeiro” e, dentre outras, “Rio de Lágrimas (Rio de Piracicaba)”, dos compositores Lourival dos Santos, Piraci e Tião Carreiro. De registros antigos que buscam justificar a origem do termo e a relação com uma dança cada vez mais rara, a produções mais recentes que buscam “preservar” a manifestação, algumas fontes nos auxiliam a compreender o cururu e o cateretê em suas origens<sup>107</sup>. Afirmamos a importância do cateretê e do cururu como dois ritmos básicos da música caipira

---

<sup>106</sup> “Ninguém se compenetra do espírito das solenidades”, observa. Os homens mais distintos delas participam apenas por hábito, e o povo comparece como se fosse a um folguedo. No ofício de Endoenças, a maioria dos presentes recebeu comunhão da mão do bispo. Olhavam à direita e à esquerda conversavam antes desse momento solene e recomeçavam a conversar logo depois.” As ruas, acrescenta pouco adiante, “viviam apinhadas de gente, que corria de igreja em igreja, mas somente para vê-las, sem o menor sinal de fervor” (Apud HOLANDA, 1995, p. 151).

<sup>107</sup> O trabalho *Catira: performance e tradição na dança caipira* (2016), de Juliana Ribeiro Marra, é detalhado ao apresentar as principais fontes de narrativas a respeito da origem da dança. Sua dissertação ilustra questionamentos recorrentes quanto às variações e área de abrangência. A autora discorre sobre a recorrência de Couto de Magalhães (1935) como fonte para os estudos dessa manifestação.



que possuem, em suas origens, relação com a religiosidade e, por isso mesmo, nos ajudam a compreender o caipira em sua música. Assim como outros pesquisadores, adentramos nessas manifestações e, com isso, nos estudos referentes ao caipira. Esses estudos são ferramentas para compreensão dos modos de organização e subsistência em comunidades rurais que preservaram hábitos e tradições dos séculos XVII e XVIII<sup>108</sup>, além de possibilitarem análises das representações do caipira que transitam entre a imagem depreciada e a imagem apreciada.

Entre o que é tratado como matriz(es) cultural(ais) do cateretê-catira o que é afirmado através dos autores no assunto, é que a dança já existia entre os nativos e que com o processo de catequese dos padres jesuítas da segunda metade do século XVI, a manifestação se tornou híbrida. Como forma de aproximação, troca, transmissão da fé católica e da língua portuguesa, o europeu aproveitou manifestações existentes entre os indígenas e adaptou-as com temáticas de cunho católico-votivo. A esse processo deu-se o nome divinização. O cateretê, também conhecido como catira é uma dança popular de caráter coletivo presente em comunidades rurais, ainda que se observem grupos dessa dança em cidades já bastante urbanizadas<sup>109</sup>. Sua movimentação se dá tanto em fileiras quanto em roda com participação marcante das palmas e pés (botas) dos dançarinos como elementos de percussão. Geralmente uma dupla de violeiros compõe seu instrumental com canto duetado sendo importante para a condução da dança, a dinâmica de abertura do evento (tradicionalmente através de uma moda de viola), suas evoluções e desfecho com o recortado.

O termo *cururu* (ou *bacururu*) é genericamente utilizado para designar o sapo nas línguas tupi. Em diferentes grupos indígenas, encontramos mitos associados ao anfíbio como provedor do fogo<sup>110</sup>. Pela referência do termo sustenta-se o cururu como sendo de matriz indígena. Em algumas localidades seu caráter coreográfico se perdeu com o tempo mantendo

---

<sup>108</sup> A escritora e pesquisadora Cida Chaves, natural de Bauru (SP), compartilhou em conversa informal que, ao se mudar para Coronel Xavier Chaves (MG), ainda na década de 1970, constatou que dos itens culinários “de fora” da comunidade encontrou apenas o sal. Todos os demais produtos de alimentação da região eram produzidos pelas próprias famílias da comunidade. Assim, passou a pesquisar a culinária da região – que, segundo Cida Chaves, era similar à do século XVIII por conta dos ingredientes e do método de preparo. A Família Chaves administra o alambique mais antigo em atividade no Brasil, sendo sua “pedra de fundação” datada de 1717.

<sup>109</sup> É o caso do grupo Favoritos da Catira, do violeiro Mestre Oliveira em Guarulhos (SP).

<sup>110</sup> “Barbosa Rodrigues, em sua obra *Poranduba Amazonense*, conta que entre os índios do rio Solimões havia a dança do Cururu, cujo canto principiava assim: ‘ya munham muracê, cururu, cururu’, o que se traduz por ‘vamos dançar o cururu, cururu’. Nos seus *Ensaios de Etnologia Brasileira*, Herbert Baldus menciona a dança do Kururu da tribo tupi dos Guajajara, no Maranhão, na qual ‘de repente o chefe acorrou-se e pôz-se a saltitar pelo fogo e a soltar o ‘hu, hu, hu’, do sapo. Depois tomou uma brasa e, pondo-se a soprá-la, engoliu-a devagar. Esta cena, conta o etnólogo, sempre se repetia” (LIMA, 1954, p. 9).

o elemento musical. O cururu é muito presente no interior de São Paulo como desafio entre violeiros através de versos improvisados. Contam os mais experientes que “nos antigamente” abordavam motes religiosos e que com o tempo as temáticas foram se tornando menos votivas. Para melhor compreensão da manifestação e sua relação com música e religiosidade buscamos diferentes registros (escritos, falados e gravados). Cabe reforçar que religiões de Terreiro que consideram a contribuição indígena na figura dos caboclos da umbanda ou mestres da jurema, por exemplo, não seriam consideradas expressões de fé exclusivamente ameríndias já que se misturaram com elementos culturais de outros grupos de matriz africana e europeia. Observamos que muito da cultura indígena presente nessas religiões repousa em procedimentos e receitas a partir de folhas, sementes, cascas de árvores, raízes, defumadores, instrumentos como os maracás, chás, fumos, banhas de animais selvagens e outros que reproduzem a relação do nativo com o meio e seus métodos de cura/alimentação. Destacamos mitos dessas comunidades tradicionais que geralmente são interpretados por agentes externos como folclóricos, mas que nem sempre (ou geralmente não) são considerados sob a mesma perspectiva por seus integrantes ou pessoas com a mesma crença. Nesse contexto o curupira, a matitaperê, o saci, a iara, o cabeça de cuia, o caboclo d’água, o boto, a cobra de fogo (boitatá), a sinhá florzinha não são interpretados como lendas folclóricas, mas sim respeitados como espíritos ou Encantados<sup>111</sup>.

A história da música caipira nos remete aos povos do grupo tupi que no século XVI habitavam o litoral brasileiro. Estudos remontam uma trajetória de expansão desse grupo iniciada nas bacias dos rios amazônicos Xingu, Madeira e Tapajós há mais de dois mil anos. Essa expansão seguida no curso dos rios chegou à região sul do Brasil junto ao grupo do tronco linguístico guarani<sup>112</sup>. Daí a referência tupi-guarani. Foi com povos desse grande grupo linguístico que os portugueses estabelecidos no litoral sudeste tiveram contato inicial e estabeleceram suas primeiras alianças no século XVI. A própria distinção dos indígenas em tupi ou tapuia (esses últimos considerados “o outro”, “estrangeiros” ou “inimigos”) pelos jesuítas, corrobora para a perspectiva de aproximações e negociações. Compreender a língua tupi foi fundamental para a expansão territorial portuguesa e para a criação de uma “língua

---

<sup>111</sup> Esse termo mais comum na pajelança ou jurema.

<sup>112</sup> “A grande dispersão geográfica das línguas da família tupi-guarani indica que os antepassados dos povos que as falam empreenderam muitas e longas migrações. Essas migrações, provavelmente, teriam ocorrido inicialmente há 2 ou 3 mil anos, e no decorrer tempo teriam continuado a se dispersar até recentemente” (apud PEREIRA, 2009, p. 38).

geral” de base comum com os indígenas, algo que remete a estratégia de aproximação e troca jesuítica pelos cantos e danças nativos. Em 1595, o padre José de Anchieta publica a primeira gramática de língua tupi, algo como um “produto” de quase cinquenta anos de catequese.

A maior parte dos registros que associam a dança do cateretê-catira e do cururu com matrizes indígenas possui menos de um século. Encontrar algum grupo ou indivíduo dançando o cururu como “dança do sapo” é algo praticamente impossível nos dias atuais. Observamos que alguns elementos como a movimentação coletiva em roda e os giros dos dançarinos parecem ter se mantido na coreografia a exemplo de versões da dança encontradas no estado do Mato Grosso<sup>113</sup>. Cabe destaque à cultura dos tropeiros na disseminação dessas danças. A percussão rítmica das botas aproxima o cateretê/catira a manifestações como o fandango ibérico também presente na região Sul do Brasil. A propagação desses “divertimentos de fim de jornada ou tropeada” apresenta a cultura tropeira em suas trajetórias por antigas rotas de transporte de cavalos e burros entre a região Sul do Brasil e São Paulo. Na região Centro-Oeste, nos estados do Mato Grosso do Sul e do Mato Grosso, o cururu e a dança do siriri ainda se apresentam com a viola de cocho e o reco-reco ilustrando a acomodação da manifestação em diferentes regiões. A culinária que alimenta esses dançarinos reforça a presença tropeira. Outro exemplo que ilustra o hibridismo da manifestação ocorre na região fluminense de Angra dos Reis e Paraty (Tarituba), que tecnicamente não faz parte da Paulistânia,<sup>114</sup> mas compõe o histórico tropeiro. Nela encontramos a chiba-cateretê como uma manifestação caiçara. A presença da chiba no estado do Rio de Janeiro é reforçada por relatos dos mais antigos e mesmo por expressões como a música “Tia Eulália na Xiba” de Nei Lopes e Cláudio Jorge, em que descrevem Tia Eulália da Serrinha<sup>115</sup>. A partir da literatura consultada, é possível perceber confusões entre diferentes tipos de manifestações, até porque

---

<sup>113</sup> Disponível em: [https://youtu.be/yIY6K7\\_Ouag](https://youtu.be/yIY6K7_Ouag). Acesso em: 19 jul. 2021.

<sup>114</sup> A divisão cultural da Paulistânia considera a região de presença do bandeirismo. Paraty fica a menos de cinquenta quilômetros de Cunha, no estado de São Paulo. As cidades são separadas pela Serra do Quebra-Cangalha. A cidade de Angra dos Reis traz em seu próprio nome referência à cultura do reisado. Cidades como Lídice, no estado do Rio de Janeiro, foram rotas de tropeiros que transitavam pelo Vale do Paraíba em direção à costa verde que liga Angra dos Reis a Paraty. A extinta cidade de São João Marcos também era outra rota de passagem, essa ligada a Mangaratiba. Mais sobre a história de São João Marcos, primeira cidade a ser tombada e destombada pelo patrimônio histórico, pode ser consultado no documentário *A História de São João Marcos*, disponível em: <https://youtu.be/jKGLq8nM8Hc>. Acesso em: 4 ago. 2021.

<sup>115</sup> O documentário *Tia Eulália – O Império do Divino* (2006), dirigido por Erik Oliveira, apresenta a importância de Tia Eulália na comunidade e no universo do samba. Disponível em: <https://youtu.be/93W7rhZnx8A>. Acesso em: 23 jul. 2021.

a separação entre sagrado e profano ou de origem portuguesa e de origem “da terra/mestiça” foi se mostrando cada vez mais difícil com o tempo.

No livro *Sacerdotes de viola* (1981), o pesquisador Carlos Rodrigues Brandão contextualiza o cururu como um momento das seis voltas ou ciclos da dança de São Gonçalo. A dança também será chamada de *função* por seus atores justamente por conta de sua relação com o pagamento de promessas.

O trabalho *Catira: performance e tradição na dança caipira* (2016), de Juliana Ribeiro Marra, no capítulo “Notas sobre as raízes ou questões de origem”, apresenta questionamentos recorrentes quanto às variações dessa dança e do uso dos termos catira / cateretê além de sua área de abrangência. A pesquisadora remete aos principais autores no assunto, como Couto de Magalhães, Câmara Cascudo, José Ramos Tinhorão, Mário de Andrade, Alceu Maynard de Araújo, Rossini Tavares de Lima e Antonio Candido. Observa algumas consensualidades na literatura do assunto, a exemplo do processo de divinização de manifestações já presentes entre os nativos. Sem se propor um trabalho de “arqueologia musical”, a autora relativiza a hegemonia da relação nativo-europeu no cateretê a partir de observações do pesquisador Wagner Rédua (2010) e de Artur Ramos, esse último defensor de possíveis raízes africanas na dança. Mediante o que se tornou comum em torno das origens da manifestação, a pesquisadora aponta uma recorrência ao folclorista Couto de Magalhães (1935) como fonte para os estudos em relação ao catira em suas raízes indígenas. Com essas observações, reforça que a viola como símbolo português aponta para uma troca cultural com o nativo mais dinâmica do que um processo de dominação cultural poderia sugerir. Ressalta que o elemento religioso, assim como a viola, é uma constante nas versões e descrições sobre as matrizes da dança. Esse elemento é reforçado por Antonio Candido: “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, 1987, p. 9). No artigo “Cururu” (2012), Antonio Candido endossa a relação da manifestação com os povos do grupo tupi e com a religiosidade presente nas regiões de São Paulo, Goiás e Mato Grosso. O professor reitera a divinização como estratégia de aproximação dos jesuítas, a partir de autos dramáticos com dança.

O documentário *Cururu – O Grande Desafio* (Intrusos Produções, Chico Galvão e Edgard Galvão)<sup>116</sup> aborda o encontro no ano de 2009 de cururueiros das cidades de Piracicaba e Conchas, no estado de São Paulo, para um desafio de versos improvisados. No filme os participantes discorrem sobre a incerteza da origem do cururu apresentando possíveis versões para seu surgimento. A relação com a catequese entre padres jesuítas e nativos é abordada pelo jornalista Sérgio Santa Rosa (2’50”) como a mais provável origem. Outro elemento que merece destaque é o elemento religioso do cururu ao lado de seu caráter satírico/humorado (Cecílio Elias Netto, 3’40”) o que reforça a não separação entre sagrado-profano nas expressões da dança. No filme os cururueiros participantes compartilham sua trajetória apontando mudanças pelas quais têm passado o ritmo junto dos desafios para o futuro do cururu.

No documentário *Cururu Piracicabano*, dirigido por André Boaretto,<sup>117</sup> é possível observar o cururu da região de Piracicaba ainda mais recentemente (2017). O cururu dessa região é marcado pelo improviso em versos de repente. A relação à “dança do sapo” ou ao “sapo de pulo” é apresentada por depoimento durante o filme bem como seu antigo teor religioso. Outra referência à origem do nome é apresentada pelo cururueiro Moacir Siqueira (Moacir 70). Segundo o mesmo, cururu na região de Piracicaba designava também um tipo de serralha, uma folha que se come junto de couve e feijão<sup>118</sup>. O cururueiro Toninho da Viola possui protagonismo no registro, se referindo aos primórdios do cururu como se o mesmo fosse “um tipo de religião, um ato de religião”. Esse violeiro cita repentistas importantes para o cururu, bem como suas respectivas formas de versar. Dentre outros citados por Toninho da Viola, chamamos atenção para “Negrinho Parafuso”<sup>119</sup> e “Pedro Chiquito”<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ycwSp3qiBR4>. Acesso em: 16 abr. 2021.

<sup>117</sup> Filme coproduzido pela Célula MISP (Museu da Imagem e do Som de Piracicaba) e Alma Filmes, o minidocumentário *Cururu Piracicabano* aborda o cururu nesta cidade. Direção de André Boaretto (2017). Projeto integrante do programa "Documentários" mantido pela SEMAC (Secretaria Municipal da Ação Cultural) de Piracicaba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wD2BkcQxnr0>. Acesso em: 12 nov. 2020.

<sup>118</sup> Curiosamente, sobre a iguaria cururu, o autor Luiz Antonio Simas remete ao caruru baiano de São Cosme e São Damião como um prato de origem indígena que se “africanizou no Brasil e abrazeirou-se nas Áfricas”.

<sup>119</sup> Antônio Cândido (1920-1973), mais conhecido por Negrinho Parafuso, é reconhecido como um dos mais significativos cururueiros da região de Piracicaba. Alguns registros apontam que seu talento como comunicador e humorista fora tão grande que o teria levado para constantes apresentações fora de sua região incluindo Rio de Janeiro e Minas Gerais. A habilidade do artista com versos de improviso chama atenção em uma entrevista em setembro de 1957 para a revista *Mirante*, de Piracicaba. Todas as perguntas foram respondidas pelo artista através de versos rimados. O referido episódio pode ser conferido por meio do link a seguir: <https://www.aprovincia.com.br/memorial-piracicaba/conversa-nho-tonico/folclore/quem-foi-parafuso-1666/> Acesso em: 17/04/2021. Em 1983, a dupla Tião Carreiro e Pardinho gravou no LP *No som da viola* (Continental) a

Destacamos ainda a produção *Oncotô – Língua Portuguesa* e os ritmos musicais cururu e cateretê (2015)<sup>121</sup>. A produção da TV Brasil aborda a relação dos diferentes sotaques brasileiros com as línguas nativas encontradas no país. Compara a sonoridade do português falado no Brasil com a de outras ex-colônias portuguesas. Ressalta a importância da língua geral e apresenta depoimentos de indígenas que compartilham a dificuldade do aprendizado da língua portuguesa falada e escrita. O programa idealizado pelo músico Jorge Mautner salienta o caráter lúdico da dança e sua aceitação pelos nativos justamente por conta da inclusão de seu universo religioso. A produção sugere que, pela dificuldade de aprendizado da língua portuguesa e distância sonora com as línguas nativas, o aprendizado do novo idioma se deu a partir de uma sonoridade musical-cantada e não apenas falada.

O conjunto música e dança formado pelo cururu, cateretê/catira<sup>122</sup> é importantíssimo para a compreensão do que veio a se tornar a linguagem das primeiras músicas sertanejas gravadas. O imaginário coletivo sobre esse tipo de música é reforçado pelo depoimento de Tião Carreiro: “Agora na gravação eu tenho que pôr não é? Eu gravo as músicas românticas eu não vou, (...) né (...) num lado músicas românticas, acompanhamento, arranjo bonito, do outro lado os cateretê, os pagodes porque isso têm que existir, porque senão o povo às vezes acha ruim...”<sup>123</sup>

Procuramos, assim, enfatizar o cururu e a catira como materiais de estudo acerca dos modos de vida caipira. Em sua histórica relação com a religiosidade, essas manifestações reafirmam as bases sobre as quais se estabeleceu a música caipira.

---

música “Negrinho Parafuso”, de autoria de Tião Carreiro e Nhô Chico, homenageando Parafuso. Na letra, o repentista é apresentado como o Pelé do Cururu.

<sup>120</sup> Pedro Chiquito é outro cantador que destacamos pela narrativa do pesquisador Toninho Macedo (em 4’21”). No filme o pesquisador compartilha de um episódio com o cururueiro em que Pedro Chiquito afirma: “numa época do Cururu, Cururu antigo lá atrás né, então tinha Adufo (Adufe) e dançava”. Esse elemento é salientado pelo cururueiro Jonáta Neto no documentário *Cururu: o grande desafio* (2’41”), algo que além de reforçar o elemento rítmico do cururu estabelece uma relação do mesmo com outros instrumentos para além da viola.

<sup>121</sup> Programa dirigido por Daniel Tandler e Gustavo Pizzi. Disponível em [https://youtu.be/G-C\\_HiiVdHk](https://youtu.be/G-C_HiiVdHk) Acesso em: 08 ago. 2021.

<sup>122</sup> O cateretê possui forte relação como o recortado, que é um elemento de variação rítmica da música do cateretê e de movimentação da dança. O *link* a seguir, acessado em 16/04/2021, apresenta o grupo “Os Favoritos da Catira”: <https://youtu.be/2lZJBKXL2lc>.

<sup>123</sup> Minuto 2’55” de entrevista concedida por Tião Carreiro e Pardinho à Rádio Globo, em 1990, disponível no canal Viola Divina, em: <https://www.youtube.com/watch?v=bMhyTI8mkDY>. Acesso em: 15 abr. 2021.

## 5.5 Viola, violeiros e São Gonçalo

O culto a São Gonçalo está presente nas diferentes regiões do Brasil, tendo se moldado à diversidade de manifestações de música, organização comunitária e fé. Os dois mais antigos registros sobre a dança de São Gonçalo no Brasil aludem a festas em louvor de São Gonçalo do Amarante em Salvador (BA), em 1717, e São Gonçalo Garcia no Recife (PE), em 1745 (OTAVIO, 2004). A quantidade de localidades e igrejas espalhadas pelo Brasil com o nome de São Gonçalo ilustra a presença portuguesa em sua dinâmica pela fé<sup>124</sup>.

No universo caipira, São Gonçalo tem sua imagem associada à viola como um santo que é violeiro, dançarino, padroeiro e protetor dos violeiros<sup>125</sup>. Sua reprodução em estatueta no Brasil inclui uma viola. É também o santo a quem se dirigem os devotos com enfermidades nas pernas e pés. A partir de um mito português recorrente, São Gonçalo também é protetor das prostitutas, das senhoras à procura de matrimônio e ainda santo da fertilidade, seja humana, seja agrícola<sup>126</sup>. Seu simbolismo com o matrimônio e a fertilidade o coloca em um lugar similar ao de Santo Antônio, conhecido como “casamenteiro”<sup>127</sup>. É relevante refletir que o tradicional sentimento de penitência, de “coração contrito”, de “paixão”, silêncio, presente em ritos da Igreja Católica tradicional, difere do teor festivo da figura associada a São Gonçalo, assim como de guias espirituais e orixás que têm sua manifestação e culto através da música e da dança. O culto pela dança remete a práticas ritualísticas do antigo universo pagão<sup>128</sup>. Sem conseguir extinguir essas práticas dos ritos dos fiéis, a Igreja Católica incorpora essas manifestações pagãs como estratégia de adaptação local. É assim que implementos do ritual católico como sinos, velas, incensos e danças foram

---

<sup>124</sup> São Gonçalo (RJ), São Gonçalo do Rio Abaixo (MG), São Gonçalo do Baçõ (distrito de Itabirito, MG), São Gonçalo do Sapucaí (MG) e São Gonçalo do Amarante (CE) são alguns dos muitos lugares que levam o nome do santo.

<sup>125</sup> No canal do YouTube de Daniel Viola, há um vídeo em que o conhecido violeiro Índio Cachoeira (José Pereira de Souza, 1952-2018) aborda, no minuto 2’27”, o assunto dos santos de devoção e São Gonçalo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BsSZPSHoMCc> Acesso em: 05 nov. 2020.

<sup>126</sup> A narrativa envolvida nesse mito conta que em uma noite de sábado o santo se dedicara a tocar viola em um prostíbulo para que as cortesãs cansadas de tanto dançar não se prostituíssem no dia seguinte.

<sup>127</sup> A relação da fertilidade com São Gonçalo pode ser ilustrada a partir dos *Quilhõezinhos ou Culhõezinhos* de São Gonçalo, tradicional doce em formato de pênis presente na cidade portuguesa de Amarante. Cabe reforçar que no contexto dos terreiros o falo é um dos símbolos do Exu iorubano. Em alguns terreiros, esse orixá é interpretado pelo sincretismo com Santo Antônio.

<sup>128</sup> “O pensamento antigo cristão via o corpo como um empecilho para a salvação da alma, sendo que o hedonismo e todo aspecto carnal das expressões pagãs era condenado pela Igreja que via nessas atitudes do instinto humano a causa da perdição da alma” (OTAVIO, 2004, p. 31).

incorporados<sup>129</sup>. O próprio batismo com a água remete a ritos pagãos de “fechamento de corpo” ou proteção presentes na Antiguidade clássica, como se conta no mito de Aquiles.

Em Portugal, o culto a São Gonçalo do Amarante, na cidade de mesmo nome, acontece em dois momentos diferentes: um celebra a data de morte do santo, em 10 de janeiro, e o segundo celebra o nascimento dele, na primeira semana de junho. As datas coincidem com duas celebrações pagãs com forte simbolismo: o solstício de inverno (janeiro) e o solstício de verão europeu (junho), ambas relacionadas com a fertilidade agrícola<sup>130</sup>. Há que se considerar que o próprio Natal cristão acontece no solstício de inverno, e as festas de Santo Antônio, João, Pedro e Marçal (esse último celebrado no bumba-meu-boi maranhense), no solstício de verão. A Páscoa como ressurreição de Cristo se dá no equinócio da primavera europeia. Existe, portanto, um diálogo das datas de celebração dos santos, com períodos simbolicamente relacionados à fertilidade agrícola em Portugal (ESPÍRITO SANTO, 1990) e, assim, a ritos pré-cristãos ou pagãos. Outro elemento que remete à fertilidade em Portugal está em ritos votivos a São Gonçalo a partir de mulheres que buscam engravidar. Os testículos de São Gonçalo, também conhecidos como *culhõeszinhos de São Gonçalo*, são pães/bolos em formato de pênis e testículos, elaborados como iguaria específica da festa de São Gonçalo na cidade de Amarante no período junino<sup>131</sup>. O culto ao falo como símbolo de fertilidade é comum nos ritos pré-cristãos. O falo representa a fertilidade, a fecundação, a virilidade, a multiplicação, o nascimento, a mudança, o movimento, o encontro, a vida, a conquista, a força, a materialidade e também o desejo, o corpo e o prazer historicamente interpretado como pecado na perspectiva judaico-cristã tradicional. Por parte das mulheres de Amarante, o ato de oferecer ao santo reproduções de pernas e seios em tamanho natural confeccionados com cera e a tradição de tocar no cajado<sup>132</sup> da imagem de São Gonçalo também sugerem ritos pagãos de fertilidade. A relação do santo com o feminino é intensificada por ele ser protetor das prostitutas.

---

<sup>129</sup> “Por trás de uma aparente conversão ao cristianismo, muitas comunidades continuavam a praticar suas danças, que mesmo estando ligada à comemoração de algum santo/a católico/a, ainda continham em si o sentido da tradição pagã, principalmente, em relação à fertilidade” (OTAVIO, 2004, p. 34).

<sup>130</sup> A festa do Santo em Portugal abre os festejos dos santos juninos Santo Antônio, São João, São Pedro.

<sup>131</sup> Neste vídeo (<https://youtu.be/O-k2HinMyY>), é possível conhecer a cidade portuguesa de Amarante na contemporaneidade através de pontos turísticos e, além disso, conhecer o referido doce em formato fálico. O vídeo foi recolhido do canal “Arruma essa mala” e consultado em 04 jan. 2021.

<sup>132</sup> São Gonçalo, na versão amarantina, possui um cajado em sua imagem e não uma viola.



Cabe considerar que o celibato foi instituído pela Igreja Católica após 1075, ocasião em que foram excomungados os sacerdotes que fossem casados. A justificativa estava em uma questão econômica: padres sem herdeiros possibilitavam que o dinheiro da Igreja permanecesse na instituição no caso de falecimento do clérigo. Na Idade Média, a preocupação com o matrimônio esteve ligada à divisão de terras, ao controle da mulher e dos filhos. Os patriarcas de famílias pobres não tinham como oferecer um dote na oportunidade do casamento de suas filhas. No período medieval, havia tolerância quanto a homens terem relações sexuais com prostitutas antes e após o matrimônio. A prostituição, de alguma maneira, “protegia” as mulheres “respeitáveis”: filhas e esposas das famílias mais abastadas. Nesse sentido, os próprios clérigos se constituíam como clientes dessas prostitutas<sup>133</sup>. A fuga de homens para o Novo Mundo no período de expansão marítima do império português resultou no abandono de várias mulheres por parte de seus companheiros, que as deixaram com a promessa, nem sempre cumprida, do retorno *d'além mar*. Desamparadas, muitas se lançavam ao comércio. Na cidade do Porto, a dança em louvor a São Gonçalo é chamada de *feira das regateiras*, termo que pode se referir a uma comerciante, feirante, quitandeira ou a uma “mulher assanhada que fala muito”<sup>134</sup>.

Mesmo não sendo uma divindade feminina, São Gonçalo se aproxima do universo feminino como intercessor de mulheres com diferentes realidades: a mulher que avançada na idade não tivera um casamento, a mulher que casada desconfia de sua fertilidade já que na sociedade da época não se questionava o elemento ou “poder” de fecundação do homem. Ainda existiam as mulheres que com o debandar do marido se viam desamparadas e se lançavam ao “mundo” fosse como comerciante, feirante ou mesmo negociante do próprio corpo.

São Gonçalo Garcia teria nascido na Índia portuguesa (Baçaim) em 1557 e morrido em 1597 em Nagasaki, no Japão, a mando do imperador Toyotomi Hideyoshi. O episódio de sua execução ficou conhecido como “Os 26 mártires do Japão”<sup>135</sup>. São Gonçalo Garcia foi beatificado pelo Papa Urbano VIII em 1627. Diferente do mito de São Gonçalo do Amarante

---

<sup>133</sup> “(...) se esperava que todos os homens não casados fornicassem, e os pais e maridos preferiam que clérigos jovens e bonitos usassem as prostitutas em vez das mulheres de suas famílias” (RICHARDS, 1993, p. 123).

<sup>134</sup> Mulher que compra pescado, hortaliça, fruta ou quaisquer outros víveres para revender. No sentido figurado, mulher malcriada, que em suas disputas se serve de expressões baixas e desbragadas. No Brasil, mulher palreira, assanhada. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/regateira/> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>135</sup> Grupo de cristãos perseguido e executado pelo Império Japonês em 1597.

a relação com a fertilidade é representada pela construção de um convento e de uma ponte pelo santo. Elementos materiais que contribuiriam para prosperidade da região<sup>136</sup>. O culto a São Gonçalo Garcia na cidade de Recife teria se iniciado em 1710 quando um homem pardo chamado Antônio Ferreira teria trazido de Portugal uma imagem do santo. O período pós- expulsão dos holandeses se caracteriza por uma ascensão de pessoas pardas e não é de se estranhar que na Igreja dos Pardos de Nossa Senhora do Livramento em Recife tenha sido celebrada uma festa em homenagem ao santo em 1745<sup>137</sup>. O santo, também pardo, se transformou naturalmente em uma referência para parte da população. O acontecimento ilustra como os atritos por questões de cor de pele no século XVIII eram intensos e no caso específico se transferiam para o plano de representação da fé<sup>138</sup>. No século XVIII o espaço/momento social reservado para a manifestação festiva de *gente da terra* (pretos, indígenas e pardos) era o das irmandades e confrarias católicas, batuques, calundus e pelo que temos observado a festa de São Gonçalo.

O culto a São Gonçalo do Amarante também é retratado em Salvador pelo viajante Gentil de la Barbinais, no ano de 1717, quando descreve um episódio de grande comoção social com a presença destacada das violas<sup>139</sup>. A participação da viola reforça seu trânsito pelos diferentes nichos sociais.

---

<sup>136</sup> “São Gonçalo vindo do ‘Oriente’ em 1250, atravessou a Galiza e, cansado de calcorrear caminhos decidiu construir um convento dominicano para repousar. O local seria aquele onde o seu cajado caísse. Depois de recusar uma primeira e uma segunda indicação, deteve-se no terceiro ponto onde ele tombou, lugar em que se acha hoje a vila de Amarante. Os habitantes eram ‘muito pobres e a região um verdadeiro deserto’: a aldeia encontra-se dividida pelo Tâmega que ‘exige um fôlego vivo por dia’. Gonçalo tomou amizades com uma mulher chamada Loba, velha e rica, que era bordadeira, e por conta de quem guardava bois, prendendo-os com os fios de lã que ela bordava. Com o dinheiro que angariou, construiu o convento e a ponte que liga os dois bairros da povoação. Os campos de verdadeiros desertos que eram tornaram-se terra fértil.” (ESPÍRITO SANTO, 1990).

<sup>137</sup> Registros baseados nos relatos de Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão e Sotério da Silva, pseudônimo de Frei Manoel da Madre de Deus (DEL PRIORE, apud OTAVIO, 2004, p. 64).

<sup>138</sup> “Os pardos em Recife viviam um momento de muita apreensão devido às dificuldades encontradas na recém vila do Recife, que havia galgado este título, recentemente, em 1710, após a expulsão dos holandeses em 1654. Com a retirada destes, abriram-se as possibilidades de trabalho na área comercial, bem como a ascensão social de pessoas menos privilegiadas como os pardos. Os nobres – donos de terra de Olinda – não viram com bons olhos a chegada de portugueses para ocuparem tais cargos, também não aprovavam a ascensão social dos pardos, que tornavam-se através de seu trabalho com o comércio do açúcar e tabaco, membros de várias irmandades religiosas, o que comprova o prestígio da posição social que conquistavam” (ARAÚJO, 2001, p. 419).

<sup>139</sup> “Partimos em companhia do Vice-Rei e de toda a Corte. Próximo da igreja dedicada a São Gonçalo nos deparamos com uma impressionante multidão que dançava ao som de suas violas. Os dançarinos faziam vibrar a nave da igreja chamada São Gonçalo [do Amarante]. Tão logo viram o Vice- Rei, cercaram - no e o obrigaram a dançar e pular, exercício violento e pouco apropriado tanto para a sua idade quanto posição: seria porém aos olhos de tal gente pecado digno do inferno ter ele se recusado a prestar aquela homenagem ao santo cuja festa se celebrava (...) Tivemos nós mesmos que entrar na dança, por bem ou por mal, e não deixou de ser interessante

Ligada à religiosidade popular a viola participou da vida social de capitais do Brasil colônia como Salvador, Recife e Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que adentrou pelos rincões do país. Nessa dinâmica, batuques, funções (pagamentos de promessa), jongos, carurus, cururus, cateretês, pagodes e a própria dança de São Gonçalo ora podem ter sido interpretados como simples aglomeração social, ora como culto votivo<sup>140</sup>. Nas comunidades rurais mais tradicionais essas manifestações sofreram menos influência externa, conseguindo se preservar ao longo do tempo. Nos centros urbanos essas expressões necessitaram de consentimento de atores do poder local como fazendeiros influentes e a igreja católica<sup>141</sup>.

Ressaltamos que a fertilidade e a festividade são elementos também presentes na cosmologia dos povos bantos e, por isso nos terreiros, através de guias espirituais e orixás associados à fertilidade, às festas (comida, música e a dança) e à comunicação<sup>142</sup>. A fertilidade é uma das maiores expressões do conceito de ventura da cosmologia presente nos terreiros. Nos estudos sobre o culto a São Gonçalo no Brasil, um nos chamou atenção por ilustrar a confluência de elementos culturais de diferentes matrizes a partir da religiosidade<sup>143</sup>.

---

ver numa igreja padres, mulheres, frades, cavalheiros e escravos a dançar e pular misturados [pêle-mêle], e a gritar a plenos pulmões ‘Viva São Gonçalo do Amarante’.” (TINHORÃO, 2000, p. 135).

<sup>140</sup> Por carta de 28 [de] setembro de [17]80, “seguras o quanto cooperará para que não só as Danças indígenas dos Pretos se extingão; mas as que fazem a São Gonçalo, por serem estes e aqueles, festejos mais próximos de Bárbaros do que de cathólicos”. Carta do Bispo de Pernambuco de 1780 a D. Maria queixando-se dessas festas (DIAS, 2001, p. 859 apud OTAVIO, 2004, p. 68).

<sup>141</sup> “Na crônica histórica brasileira da colônia e do império, as danças de terreiro dos escravos negros, designadas batuques, são qualificados comumente como diversão ‘desonesta’, sobretudo pelos representantes do poder político-administrativo e religioso, manifestando-se o temor de que se tratasse de rituais pagãos e atuassem como fermento de desordem social e revoltas. No polo oposto situam-se os festejos públicos dos reis congos (congadas) considerados ‘diversão honesta’ para os escravos e incentivados pelos senhores” (OTAVIO, 2004, p. 67).

<sup>142</sup> Exu como um Orixá possui essas características. Outros orixás também serão representados por esses elementos. As festas juninas seja com a representação do próprio Exu sincretizado em Santo Antônio ou de Xangô sincretizado como São João Batista também. As festas de Terreiro costumam ser fartas de alimentos.

<sup>143</sup> Outros materiais consultados:

*A dança de São Gonçalo* (1976). Filme idealizado e produzido pela antropóloga Beatriz Gois Dantas, com direção e fotografia de César Macieira;

O artigo “A dança de São Gonçalo da Mussuca” (2006), de Cristiane Rocha Falcão;

O artigo “Patrimônio Imaterial e Vivências Religiosas: A dança em honra a São Gonçalo em Alto Longá, Piauí” (2013), de Marluce Lima de Moraes;

A matéria do programa *Globo Rural* de 02 de agosto de 2015 apresentando um panorama das celebrações a São Gonçalo no Brasil percorrendo as cidades de Joanópolis (SP), Barra do Guaiçuí (MG), São Gonçalo do Amarante (CE) e Amarante em Portugal na oportunidade da festa na primeira semana de junho;

O Filme documentário “*Vem com o tempo*” – *Tradição e fé da Região Bragantina* (2020), dirigido por Mário de Almeida, gravado nas cidades de Atibaia, Bragança Paulista, Joanópolis e Pinhalzinho, apresenta o universo da dança de São Gonçalo dentro da contemporaneidade;

Trata-se do culto a São Gonçalo na casa religiosa de matriz africana Fanti-Ashanti, em São Luís do Maranhão. A celebração identificada como baião é descrita por Ferretti (1991),<sup>144</sup> tendo seu início e encerramento com orações e louvores a São Gonçalo.

“O ritual começa invocando-se São Gonçalo do Amarante e Rei dos Mestres (um dos nomes pelos quais Oxalá, dono da cabeça de Pai Euclides, era conhecido no terreiro do Egito) (...) no final do baião, costuma-se cantar músicas falando em despedida, em símbolos cristãos e orações católicas (cruz, Padre Nosso, Ave Maria) e a cantar, novamente, para São Gonçalo...” (FERRETTI, 1991, p. 5).

As religiões de Terreiro no estado do Maranhão possuem algumas peculiaridades quando comparadas com manifestações de matriz africana banto e iorubá encontradas em outros estados (Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco). Uma especificidade é que parte dos negros africanos escravizados nesse estado descende da região africana da Costa da Mina (São Jorge da Mina, atual República do Gana) com a identificação jeje-nagô. No Maranhão encontramos tanto o culto jeje aos voduns quanto o culto nagô aos orixás, encantados e caboclos em um panteão diverso. No tambor de mina, os encantados podem ser classificados ainda como gentis, fidalgos, turcos e princesas, quando de origem ibérica, e caboclos quando de origem ameríndia. Nas descrições de Ferretti (1991), a viola não se faz presente dentre os instrumentos utilizados no cerimonial do baião. Ainda assim, a participação de castanholas seria inusitada não fosse o fato de as entidades serem identificadas como princesas. No contexto da umbanda, entidades espirituais identificadas como ciganos e ciganas representam a “linha do Oriente” aludindo a imigrantes de origem ibérica nos trajes, danças, músicas, comidas, bebidas e fala. No caso da festa citada no Maranhão, as castanholas recriam simbolicamente o mundo ibérico dentro do terreiro. A confluência cultural no tambor de mina pode ser ilustrada por orações em latim como as *ladainhas*. Ressaltamos, a partir de Ferretti (1991), a presença de guias espirituais identificados como “festeiros”. Seu comportamento e atuação remetem a entidades espirituais presentes na umbanda e quimbanda como malandros, marujos e exus. Sua presença reforça um *éthos* de canto, dança e música sagrado-profana<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> O texto “Tambor de mina, cura e baião na casa Fanti-Ashanti/MA” (1991), de Mundicarmo Maria Rocha Ferretti, apresenta, junto de um LP homônimo, um recorte das religiosidades de Terreiro presentes na cidade de São Luís do Maranhão a partir do tambor de mina da casa religiosa Fanti-Ashanti, fundada por Pai Euclides Menezes Ferreira, além da cerimônia da cura e o baião.

<sup>145</sup> Lembramos o caso da médium Cacilda Assis (Mãe Cacilda) que atendia seus consulentes em um terreiro no subúrbio carioca com auxílio da entidade identificada como Exu Seu 7 Rei da Lira. Seu trabalho ficou conhecido em esfera nacional quando em 29 de agosto de 1971 participou ao vivo dos programas de auditório Buzina do

“No final da festa Pai Euclides costuma receber Corre-Beirada, seu farrista de cura, que participa da festa cantando, tocando pandeiro e alegrando a assistência depois do encerramento do ritual” (FERRETTI, 1991, p. 5). É pertinente considerar que na história essas celebrações também foram disfarçadas de festas leigas para que pudessem ocorrer mesmo com a discriminação e perseguição do Estado<sup>146</sup>.

No mundo fonográfico notamos a recorrência de gravações aludindo o culto a São Gonçalo. Em consulta ao *site* do Instituto Memória da Música Brasileira (IMMuB), foram encontrados 37 fonogramas com o termo São Gonçalo<sup>147</sup>. Desses, somente dois não abordam a temática religiosa do santo. Todos os demais fonogramas são de artistas das chamadas música caipira, sertaneja de raiz ou “folclórica”. Entre os artistas, estão violeiros como Roberto Corrêa<sup>148</sup>, Paulo Freire<sup>149</sup>, Chico Lobo<sup>150</sup>, Tavinho Moura<sup>151</sup>, Sérgio Santos<sup>152</sup>, Orquestra Paulistana de Viola Caipira<sup>153</sup>, Abdias dos Oito Baixos,<sup>154</sup> dentre outros<sup>155</sup>. Chamamos atenção para a dupla Moreno e Moreninho, que possui em sua discografia três músicas relacionadas ao santo: “Dança de São Gonçalo” (Moreno e Moreninho)<sup>156</sup>,

---

Chacrinha (Rede Globo) e Programa Flávio Cavalcanti (Rede Tupi). A médium participou manifestada com Seu 7 da Lira e os registros da época relatam a manifestação de outras pessoas no auditório. Por ser uma entidade relacionada à música, adquiriu identificação com músicos da época como Tim Maia e Jackson do Pandeiro. Artistas internacionais como Freddie Mercury e integrantes da banda de rock Kiss chegaram a visitar o terreiro de Dona Cacilda Assis. A médium também inscreveu seu nome na indústria fonográfica como compositora. Em seu mito de origem, enquanto de sua existência na Europa, Seu 7 Rei da Lira, fora construtor de guitarras.

<sup>146</sup> “Na opinião daquele pai-de-santo, como não havia cura (pajelança) naquele terreiro, o baião deve ter sido criado com o objetivo de confundir a polícia em período de grande repressão policial aos terreiros, uma vez que se assemelhava mais a uma festa profana ou a dança folclórica do que a um ritual de mina ou de pajelança” (FERRETTI, 1991, p. 5).

<sup>147</sup> Disponível em: <https://immub.org/busca/index?musica=S%C3%A3o%20Gon%C3%A7alo> Acesso em: 13 jan. 2021.

<sup>148</sup> Dança de São Gonçalo. Faixa 16 do álbum *Sertão Ponteadado* (Viola Corrêa, 1998). Disponível em: <http://robertocorrea.com.br/obras/cd/68>. Acesso em: 13 jan. 2021.

<sup>149</sup> Disponível em: [https://youtu.be/tjXLbj9e\\_AU](https://youtu.be/tjXLbj9e_AU) Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>150</sup> Disponível em: <https://youtu.be/MOGuknLoN2E> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>151</sup> Disponível em: <https://youtu.be/69sk1d2fRTg> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>152</sup> Faixa 12. Disponível em: <https://youtu.be/eziRoMd59RE> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>153</sup> Jornada de São Gonçalo (Torrinha e Canhotinho) [https://youtu.be/3q\\_3mnPTYMM](https://youtu.be/3q_3mnPTYMM) e Ora Viva São Gonçalo (Paulo Vanzolini) <https://youtu.be/keZsjq4IOA4>

<sup>154</sup> Dança de São Gonçalo (José Maria Soares Viana) <https://youtu.be/6jweWqWPaXc> Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>155</sup> Festa de São Gonçalo (Dino Franco e Mouraí). Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/dino-franco-mourai/1198925/> Acesso em: 19 abr. 2021. Devoção (Nonô Basílio) Zé do Rancho e Mariazinha: <https://youtu.be/ATrwoLqvJd0>. Acesso em: 19 abr. 2021.

<sup>156</sup> Dança de São Gonçalo (Moreno e Moreninho): <https://www.youtube.com/watch?v=Q-OWdzv0Vdg> Acesso em: 19 abr. 2021.

“Louvação a São Gonçalo” (Geraldina Rodrigues)<sup>157</sup> e “São Gonçalo” (Moreno e José Alves)<sup>158</sup>. A dupla se tornou conhecida por gravar ritmos de manifestações tradicionais como congadas, cururus, toadas dentre outros.

A fé em São Gonçalo, a dança, a comida, a ideia de fertilidade e a música serão pontos de confluência de diferentes matrizes culturais encontradas “aos pedaços” também nos terreiros. A festa, enquanto celebração social, encontra na viola e nos violeiros eco para diferentes possibilidades. Entre o que é sagrado e o que é profano a dificuldade de delimitar quando uma expressão dialoga ou não com a cosmologia religiosa centro-africana. As violas e os violeiros quando com livre acesso nessas manifestações serão portadores de expressões e valores tanto das igrejas quanto dos terreiros.

## 5.6 Confrarias e Irmandades Católicas

As confrarias e irmandades católicas se constituíram como agremiações de identidade do povo negro no Brasil colônia<sup>159</sup>. Sociedades de ajuda mútua, articuladoras políticas de ritos e procissões de caráter lúdico-religioso como o congado e o moçambique (REIS, 1996, p. 4). Um exemplo é a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Salvador (BA) que tinha como principal objetivo (reforçado pelo nome da santa) viabilizar ritos fúnebres dignos a seus membros. Registros apontam confrarias financiadoras da compra da alforria de irmãos escravizados (REIS, 1996, p. 14). Um mito recorrente que envolve as congadas de Ouro Preto (MG) e reforça essa ajuda mútua é o do personagem Chico Rei (Galanga) que teria sido rei no Congo e trazido na condição de escravizado ao Brasil no século XVIII. Através do trabalho em minas de ouro conseguiu comprar a própria alforria e de outros escravizados na antiga Vila Rica. Esse mito está diretamente conectado com a história de grupos como a Irmandade de Santa Ifigênia e com a igreja de Nossa Senhora do Rosário em Ouro Preto. É importante considerar que esses grupos se estabeleciam como espaços de afirmação de pessoas que buscavam sua inserção na sociedade mesmo com o passado cativo. A música, a religiosidade e seus ritos possuem destaque nessa inclusão. Ser negro ou africano não seria condição para

---

<sup>157</sup> Louvação a São Gonçalo (Moreno e Moreninho): <https://www.youtube.com/watch?v=hTk03xito3I>.

<sup>158</sup> São Gonçalo (Moreno e Moreninho): <https://www.youtube.com/watch?v=pIB4Ah6BS-I>

<sup>159</sup> É importante reforçar que não existiam confrarias e irmandades somente de santos negros.

integrar uma irmandade específica uma vez que enquanto grupos, também possuíam seus conflitos internos (REIS, 1996, p. 11). A permanência de traços culturais de matriz africana nos já “abrasileirados” escravizados ou livres ocorreu à custa de negociações, adaptações e conflitos que perduram até os dias atuais<sup>160</sup>. As Irmandades e Confrarias são importantíssimas para a manutenção da cosmologia religiosa centro-africana na sociedade brasileira, mesmo que dentro de ritos do catolicismo popular.

## 5.7 Congado e Moçambique

O congado também conhecido como congada ou congo, é uma manifestação de música e religiosidade encontrada principalmente nos estados de Minas Gerais, São Paulo, Goiás e Espírito Santo. Possui caráter de representação dramática e louvor. Sua dinâmica se dá em forma de cortejo musical com a presença marcante de tambores. Suas narrativas mais recorrentes abordam eventos históricos como a “expulsão” dos mouros pelos cristãos na península ibérica, a coroação de reis e rainhas negros, guerras entre grupos rivais, a fé em santos de devoção e a data de 13 de maio de 1888<sup>161</sup> como marco oficial da abolição da escravatura no Brasil. Suas deidades mais celebradas são os santos Nossa Senhora do Rosário, Santa Ifigênia, São Benedito, Santa Cruz e Divino Espírito Santo<sup>162</sup>. Suas “saídas” (cortejos) estão ligadas a essas divindades e suas datas. Em algumas cidades como Ouro Preto (MG), as congadas também fazem cortejos na primeira quinzena do mês de janeiro o que invariavelmente permite um fluxo de encontro com folias de reis que mantém suas atividades durante esse período<sup>163</sup>. No contexto da congada espadas de ferro e madeira se misturam com vozes, tambores, chocalhos e instrumentos harmônicos como a viola caipira, violão, cavaquinho e acordeom.

---

<sup>160</sup> “A história das irmandades abre uma porta à melhor compreensão da experiência negra no Brasil da escravidão. Para penetrá-la é preciso admitir, como temos feito, que elas espelhavam tensões e alianças sociais que permeavam a sociedade escravocrata em geral e o setor negro em particular. Sabemos que a história dos negros tem sido simplificada por noções que pressupõem uma homogeneidade que não existiu. Os negros eram diferentes, os africanos eram diferentes e eles tinham orgulho dessa diferença. Isso os ajudou a manter a dignidade, a afirmar sua humanidade diante de um regime que os definia como coisa” (REIS, 1996, p. 18).

<sup>161</sup> Em nota, Brandão corrobora: “Fala-se em Itapira que, tanto a Congada Tradicional quanto a própria Festa do 13, foram durante muitos anos “coisa só de pretos” (BRANDÃO, 1981, p. 150).

<sup>162</sup> Alguns santos africanos como São Elesbão de Axum se tornaram menos conhecidos com o passar do tempo.

<sup>163</sup> A princípio, as folias de reis encerram os trabalhos no dia de Santos Reis (6 de janeiro), porém alguns grupos flexibilizam de acordo com sua comunidade. No estado do Rio de Janeiro, algumas folias de reis só encerram seus trabalhos em 20 de janeiro, dia de São Sebastião.

O moçambique possui algumas semelhanças com o congado. Trata-se de uma dança/cortejo em fileiras com a presença de *guaiás* ou *paiás*, chocalhos de guizos amarrados nos joelhos. A marcação rítmica é feita tanto por esses instrumentos como por bastões e a temática das músicas se assemelha com as do congado. Alguns estudiosos acreditam que por conta da presença dos bastões o folguedo possa ter sido influenciado por danças portuguesas como a dança dos *pauliteiros* ou *paulitos*<sup>164</sup>. Estudos do século XX concentram os primeiros registros oficiais do congado no Brasil entre os anos de 1711 e 1760<sup>165</sup>. O trabalho de Souza (2014) é amplo nas análises a respeito das festas de coroação de rei congo no Brasil chegando a encontrar registros de coroações de reis negros em Portugal no século XVI<sup>166</sup>. As celebrações de coroação de rainhas e reis negros no Brasil são recriações de ritos presentes em comunidades africanas do grupo banto descendentes das províncias de Ngola (Angola), Kongo (Congo), costa do golfo da Guiné, Moçambique e Zimbábue capturados entre os séculos XVI e XVIII após a chegada portuguesa. No Brasil essas manifestações são frequentes em comunidades negras através de irmandades e confrarias de santos pretos e comunidades quilombolas. Algumas características desses cortejos são percebidas em outras manifestações da cultura popular no Brasil, como salienta o pesquisador Nei Lopes:

Esses cortejos de “reis do Congo”, na forma de congadas, congados ou cucumbis (do quimbundo *kikumbi*, festa ligada aos ritos de passagem para a puberdade), influenciados pela espetaculosidade das procissões católicas do Brasil colonial e imperial, constituíram, certamente, a velocidade inicial dos maracatus, dos ranchos de reis (depois carnavalescos) e das escolas de samba – que nasceram para legitimar o gênero que lhes forneceu a essência. (LOPES, 2006, p. 1).

Para este trabalho, interessa que essas manifestações se apresentam como repositórios da cosmologia do povo africano de descendência banto. Sem essa consideração podemos

---

<sup>164</sup> A dança com bastões está presente na península ibérica até o sul da França, tendo sua origem controversa. É atribuída desde a coreografias para colheita a movimentações de caráter marcial de povos antigos. Em Portugal, na cidade de Miranda do Ouro a dança dos pauliteiros ainda é celebrada. No Brasil temos outras danças com o recurso da marcação rítmica através de bastões como a Mazurca do Cacete presente no Vale do Paraíba.

<sup>165</sup> Registros de crônicas de viajantes escritas pelo padre jesuíta Antônio Pires presentes em Andrade (1982a, p. 20), citado no trabalho “Congado: tessituras identitárias e permanências de raiz africana” (2018), de Tatiane Pereira de Souza.

<sup>166</sup> Citando SAUNDERS a autora retrata o registro da proibição de uma festa em 1563 a partir do corregedor de Colares, distante 25 quilômetros de Lisboa. “Festa de negros onde haviam eleito um rei” (SOUZA, 2014, p. 163).



interpretar a congada e o moçambique em sua diversidade<sup>167</sup> somente pelo olhar da religiosidade do catolicismo popular e pela estética do “evento folclórico”, o que inclusive gera atritos quando associado ao turismo e a não consideração dos valores religiosos da manifestação.

No filme documental *Congadeiros*,<sup>168</sup> Marcelo Magrão, terceiro capitão da Guarda de Nossa Senhora do Rosário e São Sebastião de Mariana (MG), refere-se ao congado como um conjunto de manifestações divididas em quatro partes. O *candombe* (chamado com intimidade pelo especialista de “*Pai de todos*”), *congada ou congado*, *congo* e *moçambique*. Segundo o músico, o moçambique possui uma cadência rítmica marcial por ser a única guarda que dentro da hierarquia do congado teria condições de tirar a imagem de Nossa Senhora do Rosário de dentro de uma igreja. Brandão corrobora com essas observações ao reforçar que os moçambiqueiros são considerados os que têm mais direitos religiosos por poderem entrar e sair da igreja cantando, enquanto os congos o fazem em silêncio. Os moçambiques fazem a guarda da família real nos cortejos de reisado e são considerados os “mais misteriosos e mais temíveis nas artes da feitiçaria” (BRANDÃO, 1981, p. 124).

Chamamos atenção às celebrações em torno do dia 13 de maio, pois durante muito tempo a mesma foi mote para cortejos de congados e moçambiques. Se esteve associada às lutas pela liberdade da população afrodescendente, recentemente a data tem sido questionada quanto à representatividade para a igualdade de direitos dos povos negros no Brasil. Uma data que se apresenta nessa discussão é 20 de novembro como dia da consciência negra alusiva à morte do líder Zumbi dos Palmares<sup>169</sup>. A indústria fonográfica no segmento da música sertaneja de raiz possui produções que abordam essa data e sua temática. A dupla Moreno e Moreninho retrata o 13 de Maio com uma composição de mesmo nome em estilo que mistura elementos do cururu na viola com percussão de congado. A letra eleva a Princesa Isabel à condição de santa, ao retratá-la como redentora dos negros – justamente o tipo de discurso

---

<sup>167</sup> “(...) os elementos presentes no ritual do Congado têm funções e performances “africanizadas” conforme as variações e diversidade dos grupos, denominados como guarda, banda, batalhão, ternos ou cortes de Congos/Congadas, Moçambiques, Marujos, Catopés/Catupés, Vilão, Caboclos/Caboclinhos e Cavaleiro de São Jorge. Cada grupo além de representar um povo africano, desempenha papéis e funções específicas conforme sua linhagem étnica dentro da estrutura e simbologia do Congado” (SOUZA, 2018, p. 191).

<sup>168</sup> Filme dirigido por Leandro Masson e Eduardo Moreira produzido pela TV UFOP da Universidade Federal de Ouro Preto. Apresenta a cultura do congado em Ouro Preto e região, traçando o perfil de seus integrantes e abordando os desafios na manutenção dessa tradição. Vídeo disponível no canal do YouTube da TV UFOP: <https://youtu.be/uHNFamiagIQ>. Acesso em: 3 fev. 2021 .

<sup>169</sup> A data da morte foi em 20 de novembro de 1695.

que tem se tornado alvo de críticas com o aprofundamento dos debates sobre a igualdade de oportunidades para afrodescendentes no Brasil.<sup>170</sup> Cabe apontar que a gravação<sup>171</sup> é uma composição de Moreno, Riachinho e Teddy Vieira – esse último, personagem crucial para a música sertaneja como autor, diretor técnico e artístico. Outra consideração relevante é que, nos terreiros de umbanda, o 13 de Maio é celebrado a partir de festas de pretos-velhos e vovós, entidades espirituais associadas à ancestralidade africana que, com sua experiência, receitam terapias e conselhos para seus consulentes. A data também é lembrada nas rodas de jongo e capoeira. Temas como “Pai Tomé” e “Preto Velho”, da discografia de Tião Carreiro, remetem ao perfil desses personagens em sua relação com o mundo da espiritualidade e com a história de exploração de sua força de trabalho nas fazendas do Brasil.

Observa-se uma organização social na manutenção da cultura de matriz negra no Brasil, estabelecida de forma similar a um tripé. Primeiramente, a partir de uma base através da expressão de folguedos populares que, por sua própria natureza, se cruzam com a viola. O congado, o moçambique, a escola de samba, a roda de samba, a roda de jongo, a roda de capoeira, o boi, o maracatu, entre outros. Núcleos às vezes em diálogo com outros dois pontos de sustentação.

O segundo apoio dessa base é o terreiro, como uma comunidade de compartilhamento de vínculos afetivos e espirituais que extrapolam a consanguinidade. Esse espaço está em constante diálogo com a cosmologia banto em seus princípios.

A terceira base é a irmandade, confraria ou comunidade quilombola, como um núcleo mínimo organizado e dedicado a viabilizar ações sociorreligiosas como o batismo, o funeral, as festas dos santos. Essas instituições têm auxiliado na subsistência material de seus participantes através do diálogo com atores do poder local, como a Igreja Católica (o padre e a paróquia da igreja) e o político ou o fazendeiro influente da região, viabilizando que suas expressões acontecessem, “fossem à rua” (BRANDÃO, 1981). Esse núcleo pode ou não estar em diálogo com o terreiro. A música, assim como a religiosidade, permeia esses pilares. Antes de considerar o congado como uma manifestação independente, solta, é importante aproximar uma lupa para melhor compreensão da organização dos grupos de congado e moçambique em sua relação com confrarias e irmandades católicas de *homens pretos*<sup>172</sup>.

---

<sup>170</sup> Principalmente se considerarmos a imagem da Princesa Isabel como uma branca que redime os negros.

<sup>171</sup> Disponível em: <https://youtu.be/j1xXBYVf3BM> Acesso em: 18 mai. 2021.

<sup>172</sup> Termo comum no período colonial assim como “homens pardos”.

## 5.8 Magia e religiosidade nos folguedos populares tradicionais

fazem evoluções rituais em todas as «encruzilhadas» de ruas por onde passam para evitar qualquer «malfeito». (BRANDÃO, 1981, p. 129).

Encontramos menções à magia em manifestações populares tradicionais como o congado e o moçambique da mesma maneira que em outras manifestações brasileiras que envolvem música. Brandão (1981) reserva parte do trabalho *Sacerdotes de viola* para citar situações de benzimentos, defumações, rezas, termos específicos, amuletos, cantos, movimentos e procedimentos com o objetivo da proteção e saúde espiritual do indivíduo e do grupo, seja em uma congada, seja em uma folia de reis.

“(...) casos de conflito com feitiçaria são sempre mais comuns nos rituais das festas de padroeiros de negros. Mas podem acontecer fora dele. Mestre Messias contou-me vários casos de magia maléfica na Folia de Reis, com sortilégios e com efeitos iguais aos que sempre ouvi entre os congos” (BRANDÃO, 1981, n.p.).

Nesse contexto, as demandas espirituais ou *quebranto*, *olho gordo*, *olho grande*, *mandinga* sugerem ser desencadeadas por seus “fazedores” a partir do momento que se sentem desrespeitados, violentados, desafiados, ou a partir de alguma experiência que desencadeie sentimentos velados de inferioridade, baixa estima, perseguição, inveja, indignação, vingança, injustiça<sup>173</sup>. Dessa forma o ataque espiritual não se dá no plano concreto ou de forma assumida. Ao mesmo tempo, essas demandas espirituais alimentam sentimentos inversamente proporcionais naqueles que seriam seus alvos através de sentimentos de perseguição, superioridade, orgulho, dignidade e justiça. Aquilo que é do plano espiritual é trabalhado no âmbito do espiritual certo de que também se reflete no plano material da saúde, do sucesso nas empreitadas, da harmonia entre os seus, na manutenção dos bens materiais, em sua proteção.

---

<sup>173</sup> “Ora, em todas as suas ambições sociais e materiais, em todos os seus esforços para apanhar boa fortuna e agarrar sorte favorável, o homem move-se numa atmosfera de rivalidade, de inveja e de ódio. Para a sorte, os bens, mesmo a saúde, são questões de grau e de comparação, e se o vizinho tem mais cabeças de gado, mais esposas, mais saúde e mais poder do que ele, sente-se inferiorizado com tudo o que possui e tudo o que representa. E é tal a natureza humana que o desejo de um homem é satisfeito tanto pelo retrocesso dos outros como pelo seu próprio progresso. A este jogo sociológico de desejo e contradesejo, de ambição e de ódio, de sucesso e de inveja, corresponde o jogo da magia e da contramagia, ou da magia branca e da magia negra”. (MALINOWSKI, 1988, p. 31).

Abrimos um apêndice para ilustrar esse tipo de evento a partir de uma música da discografia de Tião Carreiro que não está em nossa seleção de canções analisadas mas que dialoga com a perspectiva de demanda espiritual: “Navalha na Carne”, de Lourival dos Santos e Tião Carreiro.

### **Navalha na Carne**

É muita navalha na minha carne  
É muita espada pra me furar  
Muitas lambada nas minhas costas  
É muita gente pra me surrar

É muita pedra no meu caminho  
É muito espinho pra eu pisar  
É muita paixão e muito desprezo  
Não há coração que possa aguentar

É muito calo na minha mão  
É muita enxada pra eu puxar  
É muita fera me atacando  
É muita cobra pra me picar

É muito bicho de paletó  
Estão de tocaia pra me pegar  
A maldade é grande, Deus é maior  
Abre caminho pra eu passar

É muita serra pra eu subir  
É muita água pra me afogar  
Muito martelo pra mim bater  
Muito serrote pra mim serrar

É muita luta pra eu sozinho  
É muita conta pra eu pagar  
É muito zap em cima de um ás  
Mas a terra treme quando eu trucar

É muita salmoura pra eu beber  
É muita fogueira pra me queimar  
É muita arma me apontando  
É uma grande guerra pra me matar

É muita corda no meu pescoço  
É muita gente pra me enforçar  
Por aí tem gente que quer meu tombo  
Mas Deus é grande, não vai deixar

(CARREIRO & SANTOS, 1982).

Lembramos que o critério para escolha das músicas analisadas neste trabalho é que essas tivessem em suas letras termos ou personagens específicos que remetessem ao universo dos terreiros. Nos chama atenção que nessa canção o autor descreva várias situações de ataque

à sua integridade. Alguns termos utilizados remetem à violência física como a navalha na carne, as lambadas nas costas, a espada para furar ou as pessoas para lhe aplicarem uma surra. Na segunda estrofe a letra aborda as dificuldades que o personagem enfrenta. Esses desafios ficam nítidos a partir de palavras como pedra e espinho em seu caminho. Fala de sentimentos de desprezo ao mesmo tempo em que remete ao elemento humano no termo “não há coração que possa aguentar”. Associa equipamentos de trabalho como o martelo e o serrote, ambos feitos com a resistência do ferro, como elementos de força contra o interlocutor. Ainda descreve outras ameaças como cobras e feras que o atacam. Os compositores aproximam o personagem do “cidadão comum” ao remeter ao jogo de truco e ao colocar as contas que precisa pagar junto dos desafios. Intensificam assim o sofrimento do personagem quando o mesmo afirma que está sozinho. Na penúltima estrofe continua descrevendo seus desafios a partir da salmoura para beber, da fogueira para queimá-lo, das armas apontadas e de uma grande guerra contra si. Como se estivesse prestes a ser enforcado “com a corda no pescoço”, sendo alvo de uma tocaia, afirma que sua segurança para todos esses ataques é a fé em Deus que se mostra maior que todos esses desafios e essas dificuldades. Deus não permitiria que caísse, “tombasse” como um boi abatido. Nesse caso os ataques de ordem material parecem ser resolvidos também no plano espiritual por Deus. A linguagem utilizada pelos compositores e a intensidade dos ataques sugere metáforas ou mesmo uma linguagem dissimulada (MARTINS, 1975). Pela descrição da letra, os ataques parecem ser de outra ordem como as demandas espirituais. Nesse sentido não é necessário ser adepto de uma religião de Terreiro para considerar esses elementos. As igrejas das mais diferentes denominações lidam com a possibilidade da magia seja negando-a, seja não atribuindo a ela poder, ou utilizando-a para afirmar a própria fé. A magia ou a perspectiva mágica é assim separada da religião (MALINOWSKI, 1988)<sup>174</sup>.

Um olhar mais atento aos folguedos tradicionais populares brasileiros nos permite observar manifestações que para além do “folclore” se mostram expressões de religiosidade. Se para aqueles que não atuam nessas manifestações a religiosidade pode ser um detalhe, para os atores desses eventos a religiosidade é tão intrínseca que explicar determinados ritos pode ser tarefa sem sentido. Os diferentes tipos de maracatu (rural/baque solto e nação/baque virado), o bumba meu boi no Maranhão, o carimbó no Pará, os blocos e escolas de samba no

---

<sup>174</sup> Em *Magia, ciência e religião* (1988), Malinowski conceitua magia como “um conjunto de artes puramente práticas, executadas como meio para atingir um fim” (p. 25).

Rio de Janeiro e mesmo a capoeira, quando alvos de uma visão “folclorizada” (às vezes um folclore turístico) transparecem a distância do espectador visitante quando esse atribui ao “outro” valor de exótico, esquisito, estranho.

A não consideração da religiosidade faz determinados eventos parecerem “mera coincidência” ou passarem despercebidos como o fato de Dona Conceição, matriarca do bloco carioca Cacique de Ramos, ter batizado todos os filhos e sobrinhas netas com nomes de caboclos e caboclas<sup>175</sup>. Os caboclos de lança do maracatu rural com sua indumentária e cravo branco na boca por vezes são interpretados dentro do multicolorido carnavalesco pela estética (o que não é um problema) ainda que sem o olhar religioso. Há mais mistérios entre o *miolo*<sup>176</sup> do boi de *bumba meu boi* e a representação do boi do que pode ser lido pelos olhos. É preciso considerar que no caso do maracatu rural (baque solto) os elementos ameríndios se conectam a elementos de matriz europeia-católica e africanas. É comum que os caboclos de lança do maracatu de baque solto passem por um “preparo espiritual” antes de seus “giros” (saídas à rua). No caso do maracatu rural da zona da mata pernambucana os elementos africanos, mesmo que agregados cronologicamente mais tarde, também se apresentam intensos<sup>177</sup>. Os bonecões do carnaval de Olinda e a boneca calunga presente no maracatu de baque virado guardam simbologias religiosas nem sempre reveladas ou consideradas pelo turista descomprometido. Em todos esses exemplos, a música parece ser uma forma de seus atores se conectarem e lembrarem, fora do espaço-tempo, elementos de cosmovisões religiosas para além do catolicismo, bem como eventos de sua história social.

Entre os caipiras, a violência é tema destacado por Franco (1997). Nesse contexto, a magia reforça a presença de conflitos e violências simbólicas, ataques e defesas, demandas e proteções entre seus atores. Através da magia, a possibilidade da resolução ou proteção desses

---

<sup>175</sup> Ainda que outros dois familiares sejam batizados com o nome de Jorge, os nomes Ubirajara, Ubiracy, Ubirany, Jacimara, Jaciara e Indaiá estão diretamente ligados a entidades da umbanda identificados como Caboclos e Caboclas. O trabalho “Memória Familiar no Cacique de Ramos” (2003), de Leonardo Abreu Reis, aborda a temática.

<sup>176</sup> A pessoa que dança dentro do boi é chamada de *Miolo* do boi.

<sup>177</sup> Segundo relato de Manuel Salustiano, do Maracatu Piaba de Ouro: “até os anos sessenta, o maracatu de baque solto ele só tinha o caboclo de lança, homem vestido de baiana e os arreja mar. Não existia mulher brincando no maracatu de baque solto e não existia corte (...). A questão da corte foi colocada pela federação carnavalesca para entrar no concurso da cidade do Recife. Por quê? Porque só se julgava maracatu de baque virado. Quando o maracatu de baque solto entra para o concurso, aí é quando entra essa influência africana que é corte junto com a dama de paço, que é a dama que carrega a boneca de pano”. Depoimento concedido à jornalista Paula Saldanha, do programa Expedições, produzido pela TV Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/r7ZYbLuu03k?t=542>. Acesso em: 22 jan. 2021.

entreveros não se dá de maneira concreta e direta. A “paz nos desaventos”<sup>178</sup> também se dá pela consideração do campo espiritual através de uma linguagem específica. Quem está “preparado” para compreender essa linguagem respeita, recebe, assimila e lida com ela. Como um ponto, um verso “amarrado” de jongo, muitas vezes chamado de *mironga*, *mandinga*, *mumunha*. O trabalho *Sacerdotes de viola*, de Brandão (1981), apresenta a temática da magia entre os congos em um de seus capítulos reservando uma sequência de casos como exemplos:

Na cozinha da casa a mulher de Arnaldo ia colocando dentro de uma bacia de alumínio sete qualidades de ervas, folhas secas de guiné, arruda, erva de Santa Maria e mais outras. Ela picava algumas folhas maiores e depois misturava todas elas e punha fogo. Quando as folhas pegaram fogo ela levou a bacia para o quintal e colocou no chão. Gritou para o marido que a bacia estava pronta. Arnaldo avisou aos congos que fossem para o quintal. Fizeram fila e um a um, passaram por cima da bacia, do fogo e da fumaça, com as pernas meio abertas e bem devagar de modo a que o corpo, de baixo pra cima, recebesse uma quantidade adequada de fumaça. Os últimos foram os conguinhos, meninos do terno, dois deles filhos de Arnaldo. Quando todos haviam voltado para a sala Arnaldo serviu de uma garrafa um copo de pinga que cada congo tomava antes de passar ao companheiro. Eram sempre goles pequenos de uma mistura de cachaça com folhas das mesmas ervas. Devia ser muito ruim e eu confesso que preferi não tomar quando o copo passou perto de mim. Alguns nem mesmo bebiam, davam o gole, remexiam a poção dentro da boca e cuspiam porta afora. (BRANDÃO, 1981, n.p.).

Nas expressões tradicionais os procedimentos mágicos são reconhecidos e considerados por seus atores mesmo que não sejam assumidos de forma aberta nas saídas à rua. “Inúmeros chefes ou integrantes não graduados de ternos de congos e de moçambiques são conhecidos rezadores benzedores e curandeiros” (BRANDÃO, 1981, p. 135). Os motivos parecem ser diversos. Acreditamos que também estão ligados a uma possível reprovação de atores sociais específicos, pessoas que possuem relação com a comunidade, mas não são da comunidade. Um grupo que luta para ser aceito, que reivindica o direito de adentrar nos templos católicos, de alguma maneira se apresenta mais “polido” mesmo na religiosidade e aos olhos de quem “dita” os limites da etiqueta. Dessa forma os segredos de ordem espiritual ficam reservados. A magia como um elemento que a sociedade pode reprovar, que teme ou não conhece, é vista com ressalvas por aqueles que “podem” associá-la a estereótipos como os da feitiçaria, bruxaria, macumba, atividades relacionadas ao “fazer o mal”. Soma-se a isso a associação desses elementos (os do “mal”) exclusivamente às pessoas de pele preta. O uso de expressões como: possessão, exorcismo, feitiçaria, magia negra ilustram e disfarçam a

---

<sup>178</sup> Trecho da canção “Romaria”, de Renato Teixeira.

perspectiva racista envolvida. Disputas simbólicas interpretadas pelo viés da espiritualidade se dão em diversos níveis. Em alguns casos, se transferem para a prática musical em que um indivíduo toca e o outro responde. Mais importante do que responder é corresponder. É assim que o verso em desafio, dependendo da situação acaba sendo chamado de “demanda”. Quando o teor de um verso sai do simples “caçoar” o adversário e passa a ser uma violência não sabemos assim como quando o verso deixa de ser profano e passa a ser religioso.

“Na roda de samba por exemplo nós cantemos. Por exemplo, na época do meu pai eles faziam uma demanda, um cantando ponto pro outro. Aquele que ganhava tava bem pra ele. Era o fundamento da dança, como uma competição. Se não tivesse isso então não seria bonito roda de samba. Todo mundo rezoando. O senhor sabe o que é rezar? Então rezar é o seguinte: eu canto um ponto então todos os colegas, meus colegas e também colega de outros eles dão resposta pra mim. Então quando o outro canta dão resposta pra ele também.”( BRANDÃO, 1981, p. 129).

No documentário *Congadeiros* (2018), Marcelo Magrão, terceiro capitão da guarda de Nossa Senhora do Rosário e São Sebastião de Mariana (MG), afirma de modo aberto a relação do congado com a umbanda:

Então a questão religiosa no congado, eu falo que o congado tem oitenta por cento do pé no terreiro. Hoje pode-se falar, geralmente aqui em Minas é mais a umbanda, não o candomblé. Então, dentro de um terreiro de umbanda, o congado tem oitenta por cento do pé fincado. E o resto é embaço. (MASSON & MOREIRA, 2018)<sup>179</sup>.

O objetivo do capítulo foi mostrar como esses elementos religiosos serão transferidos para a música sertaneja em suas gravações. Para além das fitas das bandeiras e estandartes das folias, dos espelhos que ornarão violas e chapéus de mestres e contramestres de congadas e moçambiques teremos letras de músicas que endossarão esse fluxo cultural pela religiosidade entre a música caipira “das comunidades” e a sertaneja “dos estúdios”.

---

<sup>179</sup> Esse filme é uma produção da TV UFOP. Dirigido por Leandro Masson e Eduardo Moreira, foi lançado em 2018. O depoimento de Marcelo Magrão aparece aos 7’03”.



## 5.9 Dos batuques ao pagode de viola

Para ilustrar como música e religiosidade caminham junto ao longo da história do Brasil, temos apresentado um pequeno recorte de manifestações religiosas caipiras. Nessas análises flexibilizamos o axioma rural/urbano já que determinadas cidades de cultura caipira se transformaram em cidades urbanizadas, turísticas e em alguns casos industriais. O mesmo ocorreu com seus moradores que agora vivem em prédios nas cidades, mas que carregam consigo parte dessa cultura, como a viola. Para nossas análises consideramos o fato de Tião Carreiro ser natural do norte mineiro, região de transição cultural para o que se compreende como o nordeste brasileiro. Ou seja, o “caipira” do norte mineiro apresenta suas diferenças com o caipira do extremo sudeste principalmente quando o primeiro passa pela experiência do êxodo se deslocando para a região do segundo.

Características associadas às expressões de matriz afro-brasileira no universo caipira são recorrentes, tais como a umbigada (punga), o canto coletivo e repetido em refrãos, versos improvisados e versos “amarrados” de caráter enigmático ou de duplo sentido conhecidos como *pontos*. O sotaque com sonoridades que remetem ao quimbundo, como a troca das consoantes L e F pela letra “R”, tipo de fala conhecido nos terreiros de umbanda como *língua de preto-velho*. É assim que expressões como gafanhoto (criança) será “*gafioto*”, meu filho será “*mizifi*”, milonga será “*mironga*”, dinheiro será “*zimbo*” ou “*jimbo*” e *malafo* (cachaça) *marafó*, conforme observa Castro (2014).

Na apresentação “Comunidades do Tambor” (1999),<sup>180</sup> o músico e pesquisador Paulo Dias amplia a perspectiva sobre o conceito de matriz africana e sobre o lugar dos tambores nessa: “[e]ntre os povos bantos da África central, tambor é *ngoma*. Não só o instrumento, porém, metonimicamente, a dança e o canto que o tambor põe em ação e, por extensão, toda a comunidade que se reúne em torno do instrumento para a celebração ritual e prazerosa” (DIAS, 1999, p. 41).

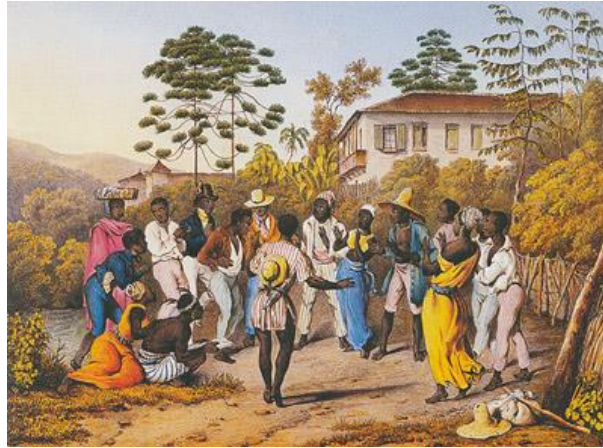
Observamos que guardadas poucas ressalvas, o imaginário popular não inclui a viola como um instrumento presente nas religiões de Terreiro. Ora, entendemos que o elo entre a cosmologia presente nos terreiros e o catolicismo popular se faz também através dos “sacerdotes de viola”. Violeiros dos folguedos tradicionais populares que “levam e trazem” crenças, fazeres e olhares através da música e assim da viola.

---

<sup>180</sup> Texto escrito para apresentar a exposição multimídia “Comunidades do Tambor”, montada no SESC Vila Mariana, em São Paulo, durante o evento “Percussões do Brasil”, realizado em 1999.

### 5.9.1 Batuque

Figura 6: *Batuque* (1835), de Johann Moritz Rugendas



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira (2021).

Em Botucatu, até 1920, havia batuques no largo do Rosário, no dia 13 de maio. Em São Carlos, eram famosos os batuques do Cinzeiro, o bairro do Bola Preta, por causa da população negra e pobre que ali residia. Não passava mês sem batuque, que ia de sábado a domingo quando o sol raiava, de acordo com Araújo (1997). (COITO, 2008).

O termo *batuque* foi e ainda é utilizado no Brasil para designar de forma coloquial músicas e danças com acompanhamento percussivo seja por instrumentos musicais, objetos sonoros como caixa de fósforos ou as próprias mãos sobre uma mesa. É assim um genérico para batucada. A origem do nome é diversa e remete à cultura dos povos bantos<sup>181</sup>. A palavra *batuque* já foi utilizada inclusive para designar uma dança com caráter de luta corporal a exemplo da capoeira. Cascudo (2005, p. 151) remete ao termo para designar cultos afro-brasileiros no Pará e Amazonas. No Rio Grande do Sul, o termo designa uma das mais representativas religiões de Terreiro do estado<sup>182</sup>. Enquanto ritmo-dança, é encontrado no norte mineiro e no Vale do Jequitinhonha. No rural paulista, o *batuque de umbigada*, *batuque de viola* e *batuque de jongo*.

---

<sup>181</sup> “(...) os batuques marcam a presença da cultura banto, trazida pelos africanos vindos de Angola, do Congo e de Moçambique para diferentes rincões do Brasil. São formas vivas dos Batuques o Carimbó paraense; o Tambor de Crioula do Maranhão, o Zambé do Rio Grande do Norte e o Samba de Aboio sergipano; em Minas celebra-se o candomblé, no Vale do Paraíba paulista, mineiro e fluminense, o Jongo ou Caxambu; na região de Tietê, em São Paulo dança-se o Batuque de Umbigada, entre muitas outras manifestações...sem falar dos primos estrangeiros, como o Tambor de Yuca Cubano, ou o Bellé da Martinica, em tudo semelhantes aos nossos batuques...” (DIAS, 1999 p 43).

<sup>182</sup> O livro *Cavalo de santo* (2011), da fotógrafa Mirian Fichtner, aborda o elemento das religiões de Terreiro no estado do Rio Grande do Sul. O livro inspirou o curta-documentário homônimo disponível no [site https://cavalodesantofilme.com.br/](https://cavalodesantofilme.com.br/). Acesso em: 22 abr. 2021.

Figura 7: *Batuque em São Paulo* – Gravura de Nachtmann, Spix e Martius (1823-1831)



Fonte: SANTOS (2019).

Enquanto coreografia, um elemento do batuque comum a outras danças de matriz afro-brasileira é a umbigada ou *punga*, movimento *de encontro dos umbigos que remete ao semba*<sup>183</sup>. Nas versões do estado de São Paulo, o batuque nem sempre se organiza em roda, ocorrendo também em fileiras. Ainda nesse estado, o batuque possui expressão no Vale do Médio Tietê, abrangendo cidades como Tietê, Porto Feliz, Laranjal, Capivari, Botucatu, Piracicaba, Rio Claro, São Pedro, Itu, Tatuí. Outro termo pelo qual é conhecido o batuque na região de Campinas é *caiumba*<sup>184</sup>. O músico, compositor e pesquisador Nei Lopes, no artigo “A presença africana na música popular brasileira” (2006), ao escrever sobre as origens do samba discorre sobre uma variedade de danças e gêneros que terão no fundo a mesma matriz étnica.

Samba, entre os quiocos (*chokwe*) de Angola, é verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Entre os bacongos angolanos e congueses o vocábulo designa “uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro”. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística *semba*, *rejeitar*, *separar*, que deu origem ao quimbundo *di-semba*, *umbigada* – elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, batuque, baiano, coco, calango, lundu, jongo etc. (LOPES, 2005, p. 1).

<sup>183</sup> Do quimbundo “di-Semba” significa umbigada, elemento coreográfico comum a danças como o Jongo, Tambor de Crioula e o samba de roda. Segundo Tinhorão (1991), o movimento de encontro dos ventres remete ainda no universo Congo- Angola ao *M’lemba*, *Lemba* ou *lembamento*, cerimônia de casamento que faz menção aos jogos amorosos e atos sexuais dos casais. Esse movimento pode ter sido determinante para a disseminação da dança em contextos populares e censura em ambientes aristocráticos.

<sup>184</sup> Antônio Carlos Gomes (1836-1896), reconhecido como o mais significativo compositor brasileiro de óperas, é famoso pela ópera “O Guarani”. O maestro, natural da cidade de Campinas (SP), compôs “Cayumba – dança de negros”, disponível em: <https://youtu.be/Vw2THIalCw4>. Acesso em: 22 abr. 2021.

O ritmo está relacionado ao que entendemos por samba no século XX. O batuque em seus movimentos, variações e diálogo com a cosmologia banto se confunde com outros ritmos. Ao mesmo tempo em que se apresenta um entretenimento pode estar em diálogo com a religiosidade. Essa será uma característica do jongo, por exemplo.

Na indústria cultural, a música sertaneja “A cuíca está roncando”,<sup>185</sup> de Raul Torres, compõe o álbum *Sucessos* (1980) da dupla Tônico e Tinoco. Sua letra destaca o batuque. A gravação possui a participação de Tião Carreiro. Além de a canção aludir ao instrumento cuíca,<sup>186</sup> sua sonoridade remete a uma estética presente no samba. Chamamos atenção para o sotaque das palavras *cantadô, fazê, chorá, batucá, jorná, cantá, viradô, posô*,<sup>187</sup> como exemplares de pronúncia caipira que também são encontrados nos terreiros a partir dos pretos-velhos e das vovós. O diálogo com a religiosidade é feito a partir de diferentes elementos presentes na letra.

#### **A cuíca está roncando**

A cuíca tá roncando  
Cantadô tá cantando  
A cuíca tá roncando  
Cantadô tá cantando

Minha gente eu só queria  
Pra minha felicidade  
Um batuque todo dia  
E mulatas de qualidade

Uma morena que eu amo  
Pra fazê minha vontade  
Uma viola de pinho  
Pra chorá minha saudade

(Refrão)

---

<sup>185</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=npC0zow75gE> Acesso em: 19 nov. 2020.

<sup>186</sup> Também conhecida como puíta, tambor-onça, tambor-roncador, o instrumento e suas variações é muito presente em manifestações musicais com forte presença da percussão. Trata-se de um tambor com sua pele friccionada a partir de uma haste interna.

<sup>187</sup> “Mas onde ficou a memória recordação dessas vozes, uma vez que nenhuma língua africana é mais falada como língua plena nem no Brasil nem no Caribe?

- Em falares especiais de comunidades negras rurais brasileiras que utilizam um sistema lexical de maioria umbundu. Entre elas, as chamadas “Língua de Preto da Tabatinga” (QUEIROZ, 1988), a “Língua de Banguela” no cântico dos vissungos no estado de Minas Gerais (CASTRO, 2008) e a “Língua Kupopíá do Cafundó” em São Paulo (VOGT, 1996) (CASTRO, 2014, p. 7).

Quando eu entro num batuque  
 E começo a batucá  
 Versos me vem na cabeça  
 Como letras no jorná

Nossa senhora suspira  
 Quando me escuta a cantá  
 Até Deus fica acordado  
 Só pra me ouvir cantá

Eu nasci de madrugada  
 No sertão do viradô  
 Na hora que eu fui nascido  
 Um galo preto cantô

Sabiá veio cantando  
 Bem na janela posô  
 Minha mãe falô contente  
 Meu filho sai cantadô

(TORRES, 1980).

Curiosamente, a letra da canção associa o nascimento do personagem (interlocutor na primeira pessoa) ao prenúncio por um galo preto na madrugada e ao canto de um sabiá na janela de sua casa. Esses eventos são interpretados pela mãe do personagem como presságios. Ainda que a temática da música não seja a religiosidade ou o universo das superstições o compositor introduz o assunto.

É interessante notar que algo parecido ocorre, por exemplo, no tema estadunidense “*Hoochie Coochie Man*”, de Willie Dixon, gravado pelo *bluesman* Muddy Waters em 1954<sup>188</sup>. Nessa canção, os elementos associados à magia ficam por conta da previsão de uma cigana e amuletos do universo do *hoodoo*, como *black cat bone* e *John Conqueror root*<sup>189</sup>. O tipo de evento sugere dinâmicas culturais similares em países da diáspora africana como Brasil e Estados Unidos. Esse assunto é abordado pela etnolinguista Yeda Pessoa de

---

<sup>188</sup> Disponível em: [https://youtu.be/e\\_16A7krjrQ](https://youtu.be/e_16A7krjrQ) Acesso em: 23 out. 2021.

<sup>189</sup> Prática de magia tradicional afro-americana encontrada principalmente no sudeste dos Estados Unidos. Trata-se de uma manifestação sincrética de elementos do *voodoo* haitiano, magia medieval europeia e conhecimentos ameríndios sobre ervas. Seus praticantes podem ser chamados dentre outros nomes por *conjure* (evocação) e *rootworkers* (raizeiros). *Black cat bone* é um osso de gato preto que é usado no universo do *hoodoo* como amuleto mágico para diferentes fins assim como *John Conqueror root* (Ipomoea Jalapa). O nome da raiz remete a um mítico personagem norte americano (John Conqueror). O fato de a temática do *hoodoo* aparecer no contexto do *blues* sugere que o elemento pesquisado no projeto “Ara pô” pode ser encontrado em músicas gravadas ou do segmento “pop” em outros países das Américas.

Castro (2014) através do conceito de *africania*. Nesse artigo, a pesquisadora discorre sobre a influência banta nas línguas faladas nas Américas.

Notemos que os exemplos dados são um batuque e o outro, um *blues*. Ambas as gravações acessaram a indústria cultural. Mesmo fora de um contexto ritual, remetem à religiosidade que pesquisamos neste trabalho. Entendemos que seus autores e intérpretes “comungam” dessa cosmologia. Não se trata de ser adepto de uma religião, se trata de dialogar com uma forma específica de pensar e interpretar os eventos da existência. Não ler esses eventos, “deixando-os passar”, nos transporta para o que o compositor Caetano Veloso canta em “Reconvexo”<sup>190</sup>: “você não me olha, você nem chega a me ver”.

## 5.10 Jongo

O jongo é uma manifestação cultural de expressão musical e dança presente no Sudeste brasileiro, mais especificamente no Vale do rio Paraíba do Sul. Pensar no rio Paraíba do Sul e seus limites inclui abranger o jongo nos estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, onde também é conhecido como dança do caxambu. O jongo remete ao período colonial do ciclo do café, durante o século XIX, e ao processo de escravização presente na região. Com a abolição, inicia-se o êxodo da população negra para periferias de cidades como o Rio de Janeiro<sup>191</sup>. Alguns pesquisadores classificam o jongo como expressão de religiosidade, embora essa caracterização não seja consensual. O músico e pesquisador Elton Medeiros considerava o jongo uma manifestação de religiosidade e o caxambu uma dança de caráter lúdico<sup>192</sup>. Dialogando com expressões de origem banto, o jongo se difere do batuque por ser uma dança de roda, ainda que também apresente o movimento de umbigada. Na roda, é dançado aos pares (casais) e possui como instrumental básico os tambores (tambus), geralmente em três. A guaiaca (tipo de chocalho) também aparece em algumas versões. Os tambores possuem papel fundamental na dinâmica de organização do jongo como evento. Na relação instrumentista-instrumento, os tambores são “tratados” de maneira especial, não sendo permitido a qualquer

---

<sup>190</sup> Disponível em: <https://youtu.be/FYZpzzbEvHo> Acesso em: 24 out. 2021.

<sup>191</sup> *Auê meu irmão café*. Jongo do Irmão Café (Nei Lopes e Wilson Moreira). Disponível em: [https://youtu.be/RTSkZYsyH\\_o](https://youtu.be/RTSkZYsyH_o) Acesso em: 24 out. 2021.

<sup>192</sup> Depoimento disponível em 9’49” do programa Clementina de Jesus (1/2) De lá pra Cá, da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUwgqyc7CJO> Acesso em: 14 jan. 2021.



pessoa manipulá-los. Cabe lembrar que dentro das religiosidades de Terreiro os tambores são considerados sagrados por sua função de comunicação com o mundo sobrenatural.

Uma característica marcante do jongo é a presença de versos “amarrados”, pontos ou “mirongas” que são versos de caráter enigmático feitos de forma improvisada. O duplo sentido das mensagens dos versos está na origem da manifestação que já foi alvo de proibição<sup>193</sup>.

O partido-alto, como uma das variantes do samba, herdou a característica do improviso e de versos com duplo sentido. Aniceto do Império, no documentário *Partideiros* (1978),<sup>194</sup> aborda a relação do partido-alto com a *chula raiada*. Esse tipo de chula é apresentada tendo sua origem instrumental, não cantada, o que reforça seu elo com o samba chula<sup>195</sup> e outros ritmos encontrados no recôncavo baiano. Reforçamos que essa “ambiguidade” de sentido nas letras e um vocabulário próprio, por vezes “indecifrável”, não são exclusividade do partido-alto, ainda que alguns artistas do samba sejam amplamente identificados por isso. Um exemplo é o pernambucano Bezerra da Silva<sup>196</sup>, conhecido por apresentar a linguagem de moradores de favelas cariocas a partir de composições (próprias e de parceiros) com termos tão específicos que “precisavam ser explicados”.

A música “Ara pô”, da discografia de Tião Carreiro, traz o universo do jongo para nossas análises das quais trataremos mais adiante. “Ara pô é ponto de nego velho, de jongueiro cantador”. A referência ao jongo na música sertaneja aproxima a matriz banto da cultura caipira, ainda que essa última não tenha sido promovida com a referência africana.

---

<sup>193</sup> No processo de modernização da sociedade brasileira, ao longo do século passado, muitos saberes tradicionais foram rechaçados, principalmente quando associados às práticas culturais e religiosas dos trabalhadores negros. Antes ainda, quando esses trabalhadores eram escravos nas fazendas do vale cafeeiro, suas formas de expressão haviam sido objeto de repressão direta, alternada com tolerância supervisionada. A Lei N° 3 de 16/01/1893, do Código Municipal da antiga Vila Vieira de Piquete, proibiu “bataques, sambas, cateretês, cana-verde, entre outros” sem prévia permissão das autoridades. Nas leis municipais de Vassouras, em 1831 e depois em 1838, os senhores tentaram impedir que escravos das fazendas realizassem o que chamaram de “danças e candombes”. Temiam que os encontros propiciassem aos escravos a chance de “organizar sociedades secretas, aparentemente religiosas, mas sempre perigosas, pela facilidade com que alguns negros astutos podem usá-las com finalidades sinistras” (Citado por STEIN, 1985: 204) (BRASIL, 2007, p. 21).

<sup>194</sup> TVC produções. Direção: Carlos Tourinho e Clovis Scarpino. Roteiro: Clóvis Scarpino, Nei Lopes, Rubem Confeti. Disponível em: <https://youtu.be/c7LTX0UkheU> Acesso em: 25 abr. 2021.

<sup>195</sup> A viola machete possui destaque no samba chula do Recôncavo baiano.

<sup>196</sup> José Bezerra da Silva (Recife, 1927 – Rio de Janeiro, 2005) se tornou conhecido por gravar músicas de autores que retratavam a realidade das favelas do Rio de Janeiro. Alguns termos como “dedo de seta”, “dar dois”, “maloca o flagrante” ilustram esse vocabulário. Na religiosidade, Bezerra da Silva foi cambono (auxiliar de guia espiritual) na umbanda e se converteu ao protestantismo neopentecostal antes de seu falecimento. O compositor Nilo Dias compartilha um episódio onde é chamado a depor junto a uma representação da Igreja Católica por ter feito uma composição (“Canudo de Ouro”) que denunciava um padre traficante de drogas. A música fora gravada por Bezerra da Silva. O ocorrido se mostra uma clara coação dos compositores por parte do representante da igreja, segundo vídeo. Depoimento disponível no canal de Daniel da Viola: “Bezerra da Silva no Centro Espírita”, acessado em 14/01/2021, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=8lU1paCcFzo>.

## 5.11 Calundu

Mas até aí, o batuque e o samba a que os escritores se referem são apenas dança. Até que Aluísio Azevedo, descrevendo, no romance *O cortiço* um pagode em casa da personagem Rita Baiana, nos traz uma descrição dos efeitos do “chorado” da Bahia, um lundu, tocado e cantado. Esse lundu a que o romancista se refere foi certamente o ancestral do samba cantado, herdeiro que era das canções dos batuques de Angola e do Congo. (LOPES, 2006, p. 2).

Entendemos a importância de citar o calundu por sua relevância nos estudos sobre as religiosidades afro-brasileiras no período do Brasil colônia. Esses estudos nos ajudam a entender a criação de imaginários, estereótipos e preconceitos que se reproduziram ao longo dos anos envolvendo esse tipo de fé.

Antes de constituir o imaginário social da umbanda ou candomblé, diferentes práticas consideradas hoje como de Terreiro foram identificadas pelo termo calundu no Brasil colonial. Os registros do calundu se concentram nos estados da Bahia e de Minas Gerais. Outras fontes históricas apresentando o calundu em estados como a Paraíba nos levam a crer que o termo foi utilizado com certa abrangência no Brasil colônia. O que se observa no curso dos registros históricos é que os termos empregados para reuniões com presença de indivíduos negros e mestiços foram usados de maneira generalista<sup>197</sup>. Esse tipo de observação pode auxiliar a compreensão do uso de outras palavras de caráter genérico, ilustrativos de eventos como pagode, baile, fandango. Supondo que calundu, samba, batuque e batucada foram substancialmente utilizados para se referir a eventos com protagonismo de pessoas negras ou com a presença de tambores (a exemplo dos *n'gomas*), acreditamos no fluxo dessas manifestações com o teor religioso afro-brasileiro presente na cosmologia banto.

O trabalho “A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial”, de Robert Daibert Jr. (2015), aborda o assunto analisando diferentes fontes sobre essa manifestação<sup>198</sup>. Os registros sobre o calundu se baseiam em documentos de denúncias do tribunal de Inquisição da Igreja Católica no período colonial do Brasil. Esse tipo de fonte

---

<sup>197</sup> “(...) tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa entrever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configuram um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer” (TINHORÃO, 2008 apud LIMA, 2010, p. 239).

<sup>198</sup> Dentre outros: SOUZA, 2014; MOTT, 2008; SWEET, 2007; ALTUNA, 1985; MUNANGA, 1996.



ilustra a relação de controle, censura e punição sobre essas manifestações e seus adeptos<sup>199</sup>. Sob a acusação de feitiçaria, seus sacerdotes poderiam ser presos, extraditados, torturados<sup>200</sup>. Mesmo assim, essas manifestações eram buscadas pela população de seu tempo (não apenas a negra ou parda) para a solução de problemas que a fé católica normativa parecia não resolver<sup>201</sup>. Referenciado por Slenes (2007), Robert Daibert Jr. aponta como essas manifestações eram fruto da cosmovisão banto através de seus atores. Alguns elementos contemporâneos da ritualística dos terreiros já compunham o calundu como:

Invocação (com o auxílio dos cantos e toques de instrumentos executados pelos auxiliares do oficiante), possessão do oficiante (seguida de oferendas de comidas e bebidas ao espírito incorporado), adivinhação (dos males físicos ou espirituais que afligiam os presentes) e cura (prometida por meio da ingestão de preparos de ervas e raízes) a invocação dos espíritos de pessoas mortas através de cantos, toques de instrumentos. Em alguns casos, nem sempre recorrentes, também era usada a unção com sangue de galinha, vaca ou outro animal sacrificado para induzir os espíritos a possuírem o mestre dos calundus (SWEET, 2007: 180-184). Nos casos de calundus em que eram sacrificados animais, o sangue era usado durante a invocação e a carne era utilizada como oferenda aos antepassados. (apud DAIBERT JR., 2015, p. 19).

Outros elementos são destacados nos registros, como a utilização de roupa branca pelos oficiantes da ritualística, a presença de auxiliares tocando tambores, a exemplo dos ogãs, e anotando receitas de remédios, como o fazem os cambonos ou cambones. Nos registros sobre o calundu, suas cerimônias não ocorriam necessariamente em locais exclusivos como terreiros, sendo retratados em residências.

---

<sup>199</sup> Passados mais de dois séculos do período colônia, o trecho do livro de Mário de Andrade ilustra o controle por parte da polícia: “O Dr Gastão Vieira, médico distinto de Belém, sujeitou-se a meu pedido a assistir uma cerimônia de pagelança. São duma carta dele as frases que vou transcrever: ‘Consegui a muito custo uma permissão do Chefe de Polícia para ser realizada uma (pagelança) em minha presença e de algumas autoridades’.” (ANDRADE, 1983, p. 27).

<sup>200</sup> Notemos que um dos livros mais significativos do assunto, *Música de Feitiçaria no Brasil*, ilustra como os termos feitiçaria, feitiçeiro, feitiço, foram disseminados e associados a essas religiões mesmo por estudiosos como Mário de Andrade. A música “Feitiço da Vila”, de Noel Rosa, ilustra o teor depreciativo da palavra no verso “a vila tem um feitiço sem farofa, sem vela e sem vintém que nos faz bem”, como se os elementos descritos (farofa, vela e vintém) fossem exclusivamente associados ao mal ou ao “não fazer bem”.

<sup>201</sup> No entanto, essa religiosidade não se resumia ao culto doméstico; uma vez que havia um calendário de festas, a iniciação de vários fiéis em funções diversas, considerável número de frequentadores; entre esses alguns brancos oriundos de diferentes lugares. Através do atendimento individualizado, o sacerdote principal, como afirmam Reis (2005) e Silveira (2005), adquiria condições de tornar-se financeiramente independente, adquirindo a alforria ou complementando formas convencionais de ganhar a vida e a liberdade. (SANTOS, 2008, p. 3).

Nos estudos da música, uma das versões de origem do termo *lundu* é atribuída a uma possível relação com a palavra *calundu*. Calundu ainda hoje é termo coloquial no Brasil para se referir a uma pessoa que esteja com comportamento alterado, de mau humor, com a expressão facial fechada, tensa, “carrancuda”. Essa descrição é associada à aparência de pessoas em estado de transe ritual: *está de calundu*. Não confundir com outras expressões de provável matriz afro-brasileira que sugerem tristeza profunda sem alteração da consciência ou dos sentidos, como: *banzo*, *sorumbático*, *macambúzio*. Ainda assim, estudos mais contemporâneos colocam o lundu como música-dança de diferentes matrizes entre as ibéricas e africanas. O lundu terá sua imagem e dinâmica também associada aos negros e mestiços da sociedade brasileira em urbanização, essa intensificada com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808. Os registros de proibições do lundu costumam girar em torno do caráter voluptuoso da dança, que também possuía a punga (o encontro dos umbigos). Cabe apontar que o lundu contou com a viola a partir de seus tocadores<sup>202</sup> e foi o primeiro “estilo” de música gravado no Brasil. Seu caráter jocoso é algo a ser considerado na primeira fase das gravações de música brasileira,<sup>203</sup> principalmente se considerarmos que em 1929, através de Cornélio Pires, o elemento anedótico se apresenta também na música sertaneja.

Trazemos o lundu para a música sertaneja, onde o ritmo costuma ser confundido com o cururu e o corta-jaca. No repertório de Tião Carreiro, a música “Ana Rosa” é uma parceria com Carreirinho e uma das primeiras da trajetória do artista tendo sido gravada com Pardinho (1964). No conteúdo da letra, ressaltamos a descrição de um caso real de feminicídio ocorrido na cidade de Botucatu ainda no século XIX<sup>204</sup>. A santificação da vítima parece ser a compensação para a injustiça sofrida sugerindo a “redenção” da vítima que sofrera a violência. Por outro lado, se tornando uma santa a vítima adquire uma “sobrevida” no imaginário coletivo. Tem sua memória eternizada a partir da fé em seus milagres.

---

<sup>202</sup> Lima (2010) analisa elementos musicais próprios do lundu destacando a proximidade da vihuela com o universo modal renascentista e da guitarra barroca com o tonalismo fornecendo elementos para compreensão da substituição da viola pelo violão no decorrer do tempo.

<sup>203</sup> Em 1902 temos o primeiro disco produzido pela Casa Edison contendo o lundu “*Isto é Bom*” de autoria de *Xisto Bahia* interpretado por seu conterrâneo Manuel Pedro dos Santos (1870-1944), conhecido como *Baiano*.

<sup>204</sup> A história de Anna Rosa (1865-1885) é contada através de visita à capela e a seu túmulo no cemitério de Botucatu. O túmulo conta com placas alusivas a graças alcançadas através de Ana Rosa na condição de santa. Disponível em: <https://youtu.be/IzymKyyBu18> Acesso em: 28 out. 2021.

### Ana Rosa

Ana Rosa casou com Chicuta  
 Um caipira bastante atrasado  
 Levava a vida de carreiro  
 Fazendo transporte era o seu ordenado  
 Tinha um ciúme doentio pela moça  
 Que dava pena do coitado  
 Batia na pobre mulher  
 Com a vara de ferrão de bater no gado, ai

Resolveu abandonar o marido  
 Porque a vida já não resistia  
 Quando chegou em Botucatu  
 Aquela cidade toda dormia  
 Só encontrou uma porta aberta  
 Mas ali não entrava família  
 Resolveu contar sua história  
 E se abrigar até no outro dia

O Chicuta quando chegou em casa  
 Ana Rosa não encontrou  
 Ele arreou sua besta  
 E como uma fera a galope tocou  
 Na chegada de Botucatu  
 Pra um caboclo ele perguntou  
 Seu moço essa mulher  
 Lá na Fortunata vi quando ela entrou, ai

Num barzinho ali da saída  
 Sem destino resolveu chegar  
 Encontrou com um tal Menegildo  
 E com o Costinha pegou conversar  
 Vocês querem pegar uma empreitada  
 Só se for pra não trabalhar  
 Pra matar a minha mulher  
 Minha proposta vai lhe agradar, ai

O Costinha montou a cavalo  
 E tocou lá pra Fortunata  
 Conversando com Ana Rosa  
 Disse que era um tropeiro da Zona da Mata  
 Meu patrão lhe mandou uma proposta  
 Diz que leva e nunca lhe maltrata  
 Seu marido anda à sua procura  
 Jurou que encontrando ele te mata

Ana Rosa montou na garupa  
 E o cavalo saiu galopeando  
 Quando chegou no lava-pé  
 Aonde os bandidos já estavam esperando  
 Quando ela avistou seu marido  
 Para todo santo foi chamando  
 Vou perder minha vida inocente  
 Partirei com Deus deste mundo tirano, ai

Derrubaram ela da garupa  
 Já fazendo cruel judiação  
 Foi cortando ela aos pedaços  
 Uma preta assistindo a cruel judiação  
 Foi correr dar parte a autoridade  
 Já fizeram imediata prisão  
 Hoje lá construíram uma Igreja  
 Tem feito milagre pra muitos cristãos, ai

(CARREIRO & CARREIRINHO, 1964).

## 5.12 O caipira e suas descrições

No livro *Dos meios à mediação* (1987), o pesquisador Jesus Martin Barbero acessa diferentes pensadores para analisar as principais transformações pelas quais passaram as sociedades no período pós-Segunda Guerra. O autor chama atenção para o avanço tecnológico da sociedade norte-americana após os anos 40 do século XX, que possibilitou a execução de ideias sobre a sociedade de massa que já existiam em 1835. Essas ideias trouxeram modificações na esfera do indivíduo que atravessariam diretamente a ideia de cultura. Se, por um lado, a *comunidade* (como agrupamento menor) compartilhava ideais comuns como a religiosidade, por outro lado, com a *cultura de massa*, os jornais e a literatura popular passaram a ditar aquilo a que os indivíduos da sociedade iriam dedicar suas reflexões. Além disso, a opinião individual passaria a ter menor importância, uma vez que, na sociedade de massa, é a *maioria* que passa a ter/ser a força determinante dos rumos sociais. Essa ideia de maioria é amparada pelo conceito de democracia e, assim, transborda para a política. Flertando com Freud, Barbero (1987) propõe que existe, junto das ideias de massa e de maioria, um inconsciente fruto do indivíduo que encontra eco em símbolos coletivos.

Entre o indivíduo e o inconsciente coletivo (que também inclui o inconsciente e as repressões do indivíduo), se manifestam reproduções que são produto dos meios de comunicação de massa e do conceito de mediação. Esse conceito é importante para a compreensão de que o imaginário coletivo construído sobre o caipira e sobre o rural brasileiro como um todo é diretamente influenciado por elementos mediadores.

É assim que, a partir das etnografias, da literatura folclórica e da produção audiovisual e fonográfica, a sociedade estabelece seu imaginário sobre o indivíduo caipira. Os canais de mediação da cultura de massa que cresciam no Brasil dos anos 1950 nos ajudam a compreender porque, na construção da imagem do caipira, as religiosidades de Terreiro não

foram consideradas. É importante considerar que na construção de outros tipos identitários, como o gaúcho, a imagem do negro também passou por um apagamento. Esse aspecto fica nítido na participação da matriz africana na cultura gaúcha e na quantidade de indivíduos autodenominados adeptos das religiões de Terreiro no estado do Rio Grande do Sul.

Enquanto protagonista, o caipira expressou suas narrativas muito mais em versos de toadas, modas e cururus do que em produções do mundo escrito. Sua relação com a religiosidade também se deu junto da música a partir de eventos do calendário cristão. Nas duas situações a viola acompanhou o caipira em seus versos. Considerando o que já foi escrito a respeito desse tipo buscamos observar narrativas que falam do caipira como “o outro” e distinguir das narrativas que falam do caipira com “nóis caipira” mais próximas desses sujeitos, Silva (2008) salienta que coexistem descrições apreciativas e depreciativas do caipira. Isso pode nos auxiliar a considerar que mesmo Cornélio Pires, que inaugurou as primeiras “gravações caipiras”, enquanto artista-escritor-empresário esteve longe do tipo agricultor-iletrado-devoto de viola na mão. Ao mesmo tempo acreditar que a segunda caracterização é a única sobre os caipiras também ilustra estereótipos preconceituosos.

Se atualmente o conceito de folclore pode ser alvo de críticas por conta de um possível “afastamento” daquele que narra frente ao que é narrado, ponderamos que no momento nacionalista do início do século XX, o folclore parece ter sido o meio de incluir tipos identitários no mundo da produção escrita do livro e assim nos estudos sociais. A dissertação “Representações de caipira nas práticas literárias de Cornélio Pires” (2008), de Albert Stuart Rafael Pinto da Silva, separa as descrições sobre os caipiras em três momentos diferentes: as primeiras representações são feitas pelos viajantes naturalistas europeus que aportaram no Brasil no início do século XIX. O segundo grupo de descrições se encontra nas produções literárias de Cornélio Pires e Monteiro Lobato que tomam eco nas ferramentas de comunicação do século XX. A terceira fonte de narrativas se encontra nos estudos da escola de sociologia da USP com nomes como Antonio Candido (*Os parceiros do Rio Bonito*, 1964) e Maria Sylvia de Carvalho Franco (*Homens livres na ordem escravocrata*, 1969), que se transformaram em referências acadêmicas para estudos da área.

Salientamos as descrições feitas por Carlos Rodrigues Brandão (*Os caipiras de São Paulo*, 1983) que fazem uma “varredura” das narrativas sobre esse tipo. Brandão aponta como muitas das descrições do caipira não consideraram um elemento estrutural que gera conflitos até hoje: a posse da terra pelo trabalhador. O pesquisador também destaca valores morais do homem do campo que não costumavam aparecer em alguns estudos.

Quando associamos as religiões afro-brasileiras ao tipo caipira, é comum que algumas pessoas achem inusitada tal relação. Essa “surpresa” está diretamente ligada ao imaginário construído sobre os caipiras. Muito da própria imagem sobre o rural brasileiro acompanha as descrições do caipira. É assim que apresentamos essas caracterizações buscando situar Tião Carreiro e sua produção em seu tempo e nas análises do tipo caipira.

### 5.12.1 Spix, Von Martius e Saint-Hilaire

Enquanto descrevia e examinava as plantas, aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa [Goiás] até Rio das Pedras [São Paulo], tinha eu tido quiçá cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes, e talvez, por excessos venéreos prematuros, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas dos campos. (SAINT-HILAIRE, 1972, p. 95).

Encontramos relatos referentes aos caipiras em diários de viajantes europeus do século XIX como Johann von Spix, Carl von Martius e Auguste de Saint-Hilaire. A chegada da família real portuguesa em 1808 demarca a abertura dos portos e a entrada de viajantes europeus, cientistas, comerciantes, artistas, missionários. O trabalho “O deserto dos mestiços: o sertão e seus habitantes nos relatos de viagem do início do século XIX” (2009), de Luiz Francisco Albuquerque de Miranda, analisa narrativas desses viajantes chamando atenção para o conceito de *processo civilizador* proposto por Norbert Elias como uma ideia sob a qual esses europeus pautaram suas análises sobre o meio ambiente e seus indivíduos. A partir das descrições de alguns desses viajantes europeus, observa-se a distinção dos tipos da terra em: indígena, caipira, mineiro e paulista. No cômputo geral, reforçam (ou estabelecem) o estereótipo do caipira como indolente, preguiçoso, miserável, acanhado e isolado. Essas descrições apontam seu *habitat* como o *sertão* por ser afastado, pouco habitado e sem a administração ou regulação colonizadora. Em alguns momentos, essa caracterização do sertão toma ares de deserto, ainda que o ambiente não tenha nada de árido<sup>205</sup>. Notemos que, até então, as narrativas a respeito desses nativos e seu meio, em sua maioria, não os colocavam como protagonistas ou sujeitos de seu local. Salientamos a produção de registros iconográficos por esses viajantes que hoje nos auxiliam na interpretação de alguns contextos

---

<sup>205</sup> O artigo “O deserto dos mestiços: o sertão e seus habitantes nos relatos de viagens do início do século XIX” (2009), de Luiz Francisco Albuquerque de Miranda, discorre sobre o tema compartilhando afirmações dos viajantes que ilustram seu olhar de superioridade frente ao meio e seus habitantes.

de participação da música à época. Assim, conseguimos “conferir” um instrumento comum entre os indígenas como o maracá ser retratado em cerimônias. A publicação *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil*<sup>206</sup> apresenta alguns desses registros.

Saint-Hilaire registra com atenção a violência gratuita nas relações do meio sertanejo. Violência que parece ser institucionalizada e naturalizada entre os valores da terra e que comumente “arrebentam para o lado mais fraco”. Brandão (1983) observa como essa violência moldou as relações sociais nesse meio e se institucionalizou com exemplos perceptíveis até hoje: “O bandeirante desbrava, o caipira ocupa, o senhor civiliza. Por isso, parece tão legítimo ao senhor expulsar das terras o lavrador pobre ocupar o seu trabalho, quanto pareceu legítimo ao bandeirante “limpar” do caminho os índios e os aprisionar” (BRANDÃO, 1983, p. 13).

O que observaremos com o tempo é que esses autores inauguram as descrições depreciativas dos tipos da terra. Pelo seu momento e por se tratar de registros escritos, ficaram consolidados na história.

### 5.12.2 *Cornélio Pires e Monteiro Lobato*

Um segundo grupo de descrições dos caipiras se apresenta nas produções literárias de Cornélio Pires e Monteiro Lobato. Essas produções encontram vulto na crescente indústria editorial do início do século XX e acompanham uma tendência de produções culturais envolvendo o Brasil rural como cenário, algo que remete a obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1902), e apontam para produções como *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa.

Cornélio Pires (1884-1958) atravessa diferentes momentos da história sobre os caipiras e inaugura a literatura e a música gravada desse tipo. O profissional “multimídia<sup>207</sup>” acumulou uma produção que literalmente foi “além” (ou seria “ao além”<sup>208</sup>). Natural de

---

<sup>206</sup> Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1097047.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1097047.pdf) Acesso em: 22 ago. 2021. A obra faz menção à “viola que tocam os pretos” de Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1815) com uma representação inusitada quando comparada às demais representações de viola.

<sup>207</sup> Repórter, redator, alfabetizador, professor de educação física, escritor, rábula, humorista-conferencista, pesquisador, folclorista, produtor cultural, editor, cineasta, garoto propaganda.

<sup>208</sup> O autor compôs, ainda em vida, duas obras abordando a temática do espiritismo kardecista e, após seu falecimento, continuou produzindo obras psicografadas.

Tietê (SP), o jornalista contribuiu com diferentes jornais como *O São Paulo* e *O Estado de S. Paulo* e periódicos como *O Pirralho* e *O Sacy* na primeira década do século XX. Ainda em 1910, lançou o livro *Musa Caipira*, contendo o poema “Ideal de Caboclo”, que apresenta valores e descrições minuciosas de um personagem caipira. O poema é referência para estudos da área.

Ai, seu moço, eu só quiria  
p’ra minha felicidade,  
um bão fandango por dia,  
e um pala de qualidade

Pórva, espingarda e cutia,  
um facão fala-verdade,  
e ûa viola de harmonia  
p’ra chorá minha sôdade

Um rancho na bêra d’água,  
vara-de-anzó, pôca mágua,  
pinga bôa e bão café...  
Fumo forte de sobejo...  
P’rá compretá meu desejo,  
cavalo bão – e muié...

(PIRES, 1985, p. 39).

Se o poema em questão não alude diretamente ao aspecto votivo que buscamos em nossas análises, por outro lado destaca a viola e o fandango como parte de um modo de vida. Essa descrição se dá junto a outros elementos que dialogam com a sociedade de mínimos vitais que seria observada posteriormente por Antonio Candido (a espingarda, a caça, a vara de anzol e o modesto traje do pala). Cornélio Pires presta atenção especial à sonoridade em suas produções. A descrição do sotaque associado a resquícios da língua geral é um elemento que salientamos em toda a sua produção. Para nossas análises observamos que esse falar também se faz presente em arquétipos espirituais presentes na umbanda, como vovós e pretos-velhos.

Ao entardecer, à hora da merenda, a pobre sala se anima. Cada roceiro que chega do serviço arria num canto o seu feixe de lenha, catada na tiguera onde há pouco existiam as roças que foram colhidas. E a noite desce. Eis-nos, enfim, reunidos ao pé do fogo, contando histórias de assombrações e casos de almas do outro mundo, ou narrando episódios e casos engraçados da vida roceira, entremeados de *hun-huns* de negros e negras cadeirudas e pimponas, e *chiis* de caboclos vizinhos, que vêm “bater taquara” até tarde ou “filar prosa” do moço da cidade que sabe coisas “cumo quê...”. (PIRES, 2004, p. 25).



Em “Ideal de Caboclo”, a melancolia é destacada como se, através da viola, o caipira pudesse expressar sua saudade – algo que remete às matrizes portuguesas amalgamadas aos tipos da terra. Em uma sociedade paulista cada vez mais urbanizada, Cornélio Pires descreve parte do cotidiano caipira sendo ele um mediador entre as raízes rurais e a metrópole. Os dilemas e atritos entre caipiras e imigrantes, entre o rural e o urbano são constantes em sua obra. Ainda que tenha sido acusado de descrever a realidade caipira de maneira parcial, a partir da condição socioeconômica somente daqueles com que teve contato, suas narrativas se mostram mais próximas dos caipiras como sujeitos do que as narrativas dos antigos viajantes europeus e mesmo de contemporâneos como Monteiro Lobato.

Para nossos estudos, interessam as descrições do autor sobre o universo fantástico das lendas e personagens encantados que por vezes são descritos através de anedotas, mas que, pela recorrência, mesmo que timidamente, apontam para as religiosidades que pesquisamos neste trabalho. É o caso do personagem Mandinga, do livro *Quem conta um conto* (1916). Antes de ir à caça de uma assombração que habitava um engenho de açúcar, o personagem faz uma refeição junto de outras pessoas contando suas peripécias e valentias. A descrição ilustra dois amuletos no pescoço de Mandinga, um patuá e um rosário. Ambos os objetos são utilizados para a proteção espiritual e, em determinados contextos, o “fechamento” do corpo. Se o rosário dialoga diretamente com a fé do catolicismo popular e das religiosidades afro-brasileiras<sup>209</sup>, o patuá remete a crenças de matriz africana. Ambos apontam para a permanência do elemento fé como forma de enfrentamento dos desafios cotidianos.

O Mandinga, depois de empanturrado, apalpou o patuá que lhe saía pela abertura do peito da camisa, enfiou o rosário no pescoço, examinou a escórva da garrucha, passou a mão no chiqueirador e lá se foi para o engenho com a candeia bruxoleante, pelo trilho do pasto velho. (PIRES, 2002, p. 16).

O nome ou apelido desse personagem remete ao grupo dos negros *mandinga* ou *malinke*, povo da África ocidental habitante do reino muçulmano do Mali<sup>210</sup>. Os mandingas tinham por costume o uso de amuletos no pescoço como se fossem pequenos pacotes. Dentro desses envelopes, colocavam papéis com trechos do Alcorão, signos do rei Salomão e outros elementos como terra, pedra, raízes. Com a diáspora, o uso dos patuás como amuleto se

---

<sup>209</sup> O rosário é muito utilizado como amuleto por devotos de Nossa Senhora do Rosário. Nos terreiros, entidades de pretos-velhos e vovós também costumam usar o artefato.

<sup>210</sup> Informações disponíveis em: <https://kn.org.br/oq/2019/02/26/um-pouco-de-historia-mandinga/> e <https://acervoafrika.org.br/colecao/colecao/grupo-cultural/malinke/>. Acesso em: 8 ago. 2021.

disseminou entre outros grupos, como os bantos e mesmo entre portugueses do reino. Esse tipo de amuleto alude também a uma espécie de patuá utilizado por negros na América inglesa que é referenciado em músicas do universo do *blues* e da religiosidade do *hoodoo*. A possibilidade de uma assombração (alma que assombra) ou de uma alma penada (que pena, que paga por algo) interferir no mundo dos vivos remete a um fluxo entre esses dois universos (vivos e mortos), mesmo que o universo dos mortos seja invisível. É dessa maneira que a possível ameaça é combatida tanto com elementos materiais (a espingarda) como espirituais (amuletos).

É importante destacar que Cornélio Pires, enquanto pesquisador, escreveu um dos primeiros trabalhos com teor de registro de músicas caipiras, o livro *Sambas e Cateretês* (1932), contendo obras que o autor teria recolhido em suas viagens e andanças pelo interior paulista. Mais uma vez (ou, cronologicamente, pela primeira vez), a música é utilizada como objeto de análise da cultura caipira. Cornélio Pires é considerado o primeiro produtor musical independente no Brasil, ao bancar gravações de duplas caipiras com músicas e anedotas em 1929. Há que se registrar que sua influência e importância transbordam para o mundo das produções cinematográficas<sup>211</sup>. Outro apontamento a se considerar nas representações do caipira a partir de Cornélio Pires é que este, em *Conversas ao pé do fogo* (1921), distingue diferentes tipos caipiras. Se por um lado sua classificação foi alvo de críticas por utilizar a cor da pele como critério de distinção, por outro lado coube a ele apresentar a relação étnica com o elemento socioeconômico e apontar para uma diversidade caipira até então não evidenciada nos textos escritos. “Em resumo, trata-se do caipira branco, descendente de imigrantes europeus; do caipira caboclo, descendente dos bugres; do caipira preto, descendente dos africanos; e do caipira mulato, proveniente da junção entre africanos e brancos” (SILVA,

---

<sup>211</sup> **Filmes feitos por Cornélio Pires:**

1923 – *Brasil Pitoresco*;  
 1923 – *Aspectos de cidades brasileiras*;  
 1934 – *Vamos passear*.

**Filmes baseados nas obras de Cornélio Pires:**

1918 – *Curandeiro*  
 Roteiro extraído do conto “Passe os Vinte” (de *Quem Conta um Conto*);  
 1970 – *Sertão em Festa*  
 Produzido pela Servicine, baseado na novela *Sacrificados (Meu Samburá)* e dirigido por Osvaldo de Oliveira. Tião Carreiro e Pardinho atuam nesse filme.  
 1985 – *A Marvada Carne*  
 Realizada pelo cineasta André Klotzel, tendo se baseado, principalmente, na obra “As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho, o Queima Campo”.

2008, p. 69). Ao se mestiçar ainda mais, a identidade caipira se torna cada vez mais híbrida, algo perceptível na música e na religião. Ao mesmo tempo, considerar o que é ou não é caipira fica cada vez mais complexo. Essa talvez seja uma explicação para que, na história, as múltiplas caracterizações do caipira dessem margem ao “gosto do freguês” ou daquele que escreve. As definições dos diferentes caipiras de Cornélio Pires serão pautas de futuras análises como as de Brandão (1983). Pires discorre sobre os caipiras negros apontando para dois tipos: o preto-velho e o negro jovem. Os primeiros, cansados, doentes e decadentes por conta de uma vida dedicada à lida rural encontrarão eco em entidades espirituais do universo da umbanda e mesmo em gravações da discografia de Tião Carreiro como “Pai Tomé” e “Preto Velho”. Os segundos, do tipo caipira “negro jovem”, “quando próximos dos brancos, os negros jovens são trabalhadores e progressistas, limpos, educados, alegres e dados ao canto e à dança, de que alguns são artistas invejáveis” (*Conversas ao pé do fogo*).

O caipira caboclo é retratado em *Conversas ao pé do fogo* como “o menos poderoso dos homens”: “o traje do caboclo é repelente. Sua casa é imunda, de paredes esburacadas, coberta de sapé velhíssimo e pobre (...) a miséria envolve-lhe o lar (...)”. Silva (2008) aborda a caracterização do caipira caboclo aproximando narrativas de Cornélio Pires com outras de Monteiro Lobato. Nessas o caboclo é taxado como o mais rústico dos caipiras em afirmações que expõe sua imagem como sujo e sem cuidado. Sua “salvação” só se daria através do contato com elementos civilizadores como a cidade, o alistamento militar, a escola e o contato com o branco.

Monteiro Lobato (1882-1942) é outro nome fundamental nas narrativas e descrições sobre a imagem do caipira e seu meio. Se Cornélio Pires inicia sua atuação na indústria editorial e se torna ainda mais conhecido no mundo teatral e fonográfico, Monteiro Lobato se estabelece na indústria do livro como escritor e editor das próprias obras. Sua produção é impulsionada pelas reproduções e adaptações na televisão e no cinema que se estenderam ao longo do século XX. A atuação de Monteiro Lobato como escritor caminha em paralelo com iniciativas como empresário e homem público através de crônicas de jornal e pela passagem pela política<sup>212</sup>. Aqui nos concentraremos nas narrativas sobre o caipira que se assemelham ao

---

<sup>212</sup> Monteiro Lobato é nomeado adido comercial do Brasil nos Estados Unidos em 1927 pelo então presidente Washington Luís. Sua visão nacionalista encontra no modelo norte-americano um padrão de desenvolvimento. O autor destacava a importância da mineração do ferro, do petróleo e das estradas (para escoamento) como elementos para a soberania nacional. A publicação *O escândalo do petróleo* (1936), criticando a política de mineração do então governo do Estado Novo de Getúlio Vargas, gerou grande repercussão na época. O escritor acabaria convidado a ocupar um ministério de propaganda pelo então governo. Não aceitando-o, escreveu uma carta criticando a política de extração de minérios. A carta motivaria sua prisão pelo período de três meses.

caipira caboclo de Cornélio Pires e referências do mundo fantástico de suas histórias que também são encontradas nos terreiros, principalmente os de umbanda.

Uma das primeiras crônicas de Lobato que delineia pejorativamente a imagem do caboclo está em *Velha Praga*,<sup>213</sup> de 1914, que denuncia o hábito da coivara<sup>214</sup> pelos caboclos de sua região<sup>215</sup>. Trata-se do sistema de “limpeza de terreno” a partir da queimada. Esse sistema de preparo da terra para o plantio é bastante comum em comunidades que não possuem maquinário agrícola como tratores. É voltado a uma agricultura de pequeno porte. Ainda hoje é utilizado em algumas comunidades tradicionais, porém requer conhecimento de sua técnica como melhores períodos do ano, reconhecimento da direção do vento e controle de chamas. À época da denúncia, Monteiro Lobato era fazendeiro na Fazenda Buquira, herdada do avô, o Visconde de Tremembé. Ainda que a técnica da coivara ofereça riscos, sua associação exclusiva ao caboclo já ilustra uma imagem pré-concebida desse tipo junto a uma prática condenável. A “culpa” da queimada fica a cargo do caboclo. O texto completo apresenta essa “velha praga” não como a queimada, mas como o próprio caboclo. As descrições da queimada por Lobato nessa crônica são detalhadas e apontam para um problema que ainda é atual. Monteiro Lobato não aprofunda suas análises no texto ou busca uma visão ampla que explique a própria condição “errante” do caboclo. Prefere atribuir a esse a responsabilidade pelo passado de queimadas, pelo presente (na época) e mesmo pelo futuro de queimadas<sup>216</sup>. Chamamos atenção ao elemento de fé salientado por Lobato quando aponta as posses do caboclo junto da esposa, dos filhos, do cachorro, utensílios de culinária e algumas poucas galinhas.

Chegam silenciosamente, ele e a “sarcopta<sup>217</sup>” fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orela da saia – este já de pitinho na boca e faca à cinta. Completam o rancho um cachorro sarnento – Brinquinho, a foice, a enxada, a pica-pau, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pévas e um galo índio. Com estes simples ingredientes, o fazedor de sapezeiros perpetua a espécie e a obra de

---

<sup>213</sup> Disponível em: <https://queimadas.dgi.inpe.br/~rqueimadas/material3os/mlobato.htm> Acesso em: 20 ago. 2021.

<sup>214</sup> Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/846/> Acesso em: 20 ago. 2021.

<sup>215</sup> Esse tipo de narrativa voltou a ser evidenciada no ano de 2020, quando o então presidente do Brasil, em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), responsabilizou “índios e caboclos” pelo avanço de queimadas na Amazônia. Estudos aprofundados demonstram justamente o oposto, como pode ser conferido através do *link*: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54259838> Acesso em: 20 ago. 2021.

<sup>216</sup> No ano de 2014, tive a experiência de perder um canavial e toda sua cerca (mourões e arame também possuem custo alto, além da mão de obra envolvida) em uma queimada desse tipo no município de Saquarema, estado do Rio de Janeiro. A impotência em relação a um incêndio desses é avassaladora. As queimadas na região não são feitas apenas para plantio, mas para “destruir” lixo e dejetos em locais sem coleta sanitária.

<sup>217</sup> Espécie de parasita.

esterilização iniciada com os remotíssimos avós. Acampam. Em três dias uma choça, que por eufemismo chamam casa, brota da terra como um urupê. Tiram tudo do lugar, os esteios, os caibros, as ripas, os barrotes, o cipó que os liga, o barro das paredes e a palha do teto. Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam idéia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza – se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias. Barreada a casa, pendurado o santo, está lavrada a sentença de morte daquela paragem. (LOBATO, 1918, n.p.).

O texto de “Velha Praga” possui grande repercussão em sua época e antecede a criação do personagem Jeca Tatu em *Urupês* (1918), onde as descrições depreciativas do caboclo continuam tomando vulto. Salientamos as referências musicais apontadas pelo autor: o caboclo que não canta senão “rezas lúgubres” e não dança senão o “cateretê aladainhado”. Em suas comparações, remete à modinha e demais manifestações populares como obra do mulato, fruto do “europeu com seus ativismos estéticos” e do negro “alegre”.

“A Verdade nua manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras da nacionalidade e metidas entre o estrangeiro recente e o aborígine de tabuinha em beicho, uma existe a vegetar de cócoras, incapaz de evolução, impenetrável ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé. Pobre Jeca Tatu! Como é bonito no romance e feio na realidade! Jeca Tatu é um Piraquara do Paraíba, maravilhoso epitome de carne onde se resumem todas as características da espécie. O fato mais importante da vida do Jeca é votar no governo. A modinha, como as demais manifestações de arte popular existente no país, é obra do mulato, em cujas veias o sangue recente do europeu, rico de ativismos estéticos, borbulha d’envolta com o sangue selvagem, alegre e são do negro. O caboclo é soturno. Não canta senão rezas lúgubres. Não dança senão o cateretê aladainhado. O caboclo é o sombrio Urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Bem ponderado, a causa principal da lombeira do caboclo reside nas benemerências sem conta da mandioca. Talvez sem ela se pusesse de pé e andasse. Mas enquanto dispuser de um pão cujo preparo se resume no plantar, colher e lançar sobre brasas, Jeca não mudará de vida. O vigor das raças humanas está na razão direta da hostilidade ambiente”. (LOBATO, 1918, n.p.).

A obra de Monteiro Lobato e a própria biografia do autor têm sido analisados com profundidade nos últimos anos com a interpretação de seus textos sob o prisma dos debates de igualdade étnica. Alguns de seus livros, como “Caçadas de Pedrinho”, fazem parte do Programa Nacional de Bibliotecas na Escola e, desde 2010, têm sido acusados de propagar conteúdo racista. O caso tomou vulto ainda maior com a divulgação de cartas do escritor com teor preconceituoso para diferentes destinatários. Monteiro Lobato escreveu para Sérgio Buarque de Holanda, em 1944, uma carta em que depreciou o escritor Machado de

Assis a partir de sua cor de pele<sup>218</sup>. Em carta ao sanitarista Arthur Neiva, datada de 10 de abril de 1928, Monteiro Lobato se referiu ao Brasil como “país de mestiços onde o branco não tem força para organizar uma Ku Klux Klan, é país perdido para altos destinos” (LEAL, 2020, p. 93). Nota-se que a polêmica carta para Neiva data de quase uma década após seu “pedido de perdão” às narrativas do personagem Jeca Tatu<sup>219</sup>. Essa “retratação” fora publicada no prefácio da quarta edição de *Urupês*, em 1919, onde justifica suas descrições do Jeca Tatu por ser esse vítima de exploração por uma classe abastada e por conta de um elemento sanitário<sup>220</sup>: a exposição do caipira a pragas e vermes. Monteiro Lobato, em suas cartas, costuma criticar a ação da imprensa carioca, a qual julgava “*lusitana e bacharelesca*”. Talvez tenhamos em Monteiro Lobato mais uma ilustração da separação da elite intelectual carioca em relação à elite intelectual paulista na elaboração da imagem de uma São Paulo do progresso e do empreendedorismo. Reforçamos que Monteiro Lobato tem sua obra considerada como “marco-zero do modernismo” por Oswald de Andrade, tendo o próprio Saci como símbolo da Semana de Arte Moderna de 1922.

Além de suas declarações, outros elementos reforçam sua proximidade com a doutrina da eugenia<sup>221</sup> no Brasil: correspondências com Renato Ferraz Kehl (1889-1974), fundador da Sociedade Eugênica de São Paulo<sup>222</sup>. Essa sociedade apoiou a primeira edição do livro *Problema vital* (1918), de autoria de Lobato. Outro livro polêmico do autor por sugerir ideias eugenistas é *O presidente negro (ou Choque das raças)*, publicado em 1926. O livro teve sua

---

<sup>218</sup> Disponível em: <https://midia4p.cartacapital.com.br/em-carta-inedita-monteiro-lobato-expoe-seu-racismo-a-machado-de-assis/> Acesso em: 22 ago. 2021.

<sup>219</sup> “O pobre caipira é positivamente um homem como o italiano, o português, o espanhol. Mas é um homem em estado latente. Possui dentro de si grande riqueza de forças. Mas forças em estado de possibilidade. E é assim porque está amarrado pela ignorância e falta de assistência as terríveis endemias que lhe depauperam o sangue, catequizam o corpo e atrofiam o espírito. O caipira não é assim. Está assim. Curado, recuperará o lugar a que faz jus no concerto etnológico” (LOBATO, 1918, n.p.).

<sup>220</sup> “Cumpre-me, todavia, implorar perdão ao pobre Jeca. Eu ignorava que eras assim, meu caro Tatu, por motivo de doenças tremendas. Está provada que tens no sangue e nas tripas um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molengo, inerte. Tens culpa disso? Claro que não. Assim, é com piedade infinita que te encara hoje o ignorantão que outrora só via em ti mamparra e ruindade. Perdoa, pois, pobre opilado, e crê no que te digo ao ouvido: és tu isso sem tirar uma vírgula, mas ainda és a melhor coisa que há no país”. (LOBATO, 1919, n.p.).

<sup>221</sup> A eugenia surge com o conceito de seleção artificial das espécies proposto por Francis Galton (1822-1911). No Brasil do início do século XX, os debates em torno da eugenia reuniam intelectuais para discutir seus pilares: educação higiênica e sanitária, seleção de imigrantes, educação sexual, controle matrimonial, a miscigenação e o branqueamento da população. Renato Kehl é um dos maiores expoentes da teoria no Brasil.

<sup>222</sup> “(...) a cainçalha não me perdoa ser querido das crianças e vender meus livros mais que eles. Daí tudo ser pretexto para insultos e difamações. Que gatinha ruim e miúda a nossa! Se com tua eugenia não concertas esta raça, tê-la-emos uma das mais sórdidas do mundo” (apud LEAL, 2020, p. 93).

publicação rejeitada nos Estados Unidos pela agência literária Palmer, de Hollywood. Foi avaliado como sectário em relação à questão racial.

Não é intenção aprofundar na biografia do escritor, porém cabe ressaltar que, junto das narrativas acerca do caipira, sua produção literária de maior projeção se dá na esfera da literatura infanto-juvenil. A propósito, ainda hoje Lobato é considerado o patrono da literatura infantil. Destacamos esse elemento para sugerir que, se por um lado suas narrativas sobre o caipira e alguns de seus personagens são interpretadas como preconceituosas, por outro lado boa parte desses estereótipos foi direcionado a crianças de diferentes gerações e regiões do país através das salas de aula. Com a televisão e o cinema, suas reproduções ajudaram a moldar um imaginário sobre o caipira e seu meio rural que perdurou por anos (ou ainda perdura?). Qual dos leitores nunca esbarrou com um livro de receitas da Dona Benta na casa de uma avó? Cabe apontar também que seu sucesso é estabelecido a partir de histórias e lendas fantásticas nas quais mistura a realidade com a fantasia, algo que dialoga com o lúdico infantil e pode também dialogar com o universo das religiões de Terreiro.

Um questionamento constante é sobre como uma personalidade supostamente tão racional e científica como a de Monteiro Lobato teria escrito obras literárias tão lúdicas.

Observo, no caso lobatiano, um raciocínio amparado em uma afirmativa que certa feita escutei no “interior do interior” do estado do Maranhão: “do caboclo aprendemos o que ele sabe e tiramos o que ele não tem”. Monteiro Lobato apresenta como folclore boa parte da tradição oral que recebera e isso possui intensa relação com o momento nacionalista do início do século XX em que viveu. Sua fama e fortuna, longe de serem feitas somente pelas mãos do “pobre Jeca Tatu”, como o próprio autor se referia, são feitas com algo intangível apresentado como folclore, ou seja, o universo fantástico daqueles que ele mesmo depreciou, mas que, por sua própria condição humana, por quem também desenvolveu afetos.

“À memória da saudosa Tia Esmeria e de quanta preta velha que nos pôs em criança, de cabelos arrepiados com histórias de seus cucas, sacys e lobisomens, tão mais interessantes que as larachas contadas hoje aos nossos nobres filhos por nossas lambisgóias de toucas brancas, n’uma algaravia teuto-italo-nipônica que o diabo entenda. Vieram estas corujas civilizar-nos; mas que saudades da tia velha que em vez de civilização requentava a 70\$000 réis por mês, afora bicos, nos apavorava de graça” (LOBATO, 1921, n.p.).

O texto acima evidencia uma das possíveis “fontes” para o folclore de Monteiro Lobato<sup>223</sup>. O passado escravocrata brasileiro viabilizou que uma parcela da população tivesse assim “duas mães”. A biológica, “mulher do pai” e a “mãe preta”. Como se uma fosse a Dona Benta e a outra a própria Tia Anastácia dos contos de Monteiro Lobato. Notemos que a aproximação da cultura oral chamada assim de “folclore” se dá a partir de uma perspectiva “civilizadora” onde o universo do outro é aceito com ressalvas, precisa ser reinterpretado, polido, lapidado, escrito. Assim ocorrera na literatura com os contos, na música com as composições de teor nacionalista, e pelo que observamos com a religiosidade no folclore. Como folclore percebemos que elementos da religiosidade foram “aceitos” desde que sintonizados ou apresentados sob o viés da civilização e do nacionalismo. Como religião não poderiam ser aceitos por serem vistos como manifestação demoníaca, proibitiva, pagã. É considerado menor por ser lúdico, do mundo do sentir, do mundo dos símbolos. Com a escolarização como elemento civilizador, o folclore adentra as salas de aula e passa a ser ensinado a partir de histórias que de fato são fantásticas. Os Mandingas, as Anastácias, os Tios Barnabés da vida real perdem seu protagonismo, pois cada vez mais estarão envolvidos com o mundo do trabalho servil, do compromisso, da “responsabilidade que o cidadão da república tem que ter”. A partir desse momento nacionalista o folclore é contado por um autor, ou pela “tia da escola” para uma classe. É lido a partir de um livro. O folclore vira conteúdo da escola e perde sua espontaneidade do povo em sua maioria ainda iletrado.

É importante refletirmos que algumas práticas e saberes populares não adentraram a escola. Sequer foram considerados “folclóricos”. Algo a que o estudioso Boaventura de Sousa Santos (2009) se refere como *epistemicídio*<sup>224</sup>. O campear, o passarinhar que às vezes virava caçada com suas arapucas engenhosas. A pescaria com suas tarrafas, puçás e banhos de rio ou mangue<sup>225</sup>. Notemos que são atividades “ao ar livre” que dialogam com o meio em um país

---

<sup>223</sup> A música “Tia Anastácia”, de Dorival Caymmi, retrata em sons um pouco dessa relação. Disponível em: [https://youtu.be/Y\\_kMM7eVhSg](https://youtu.be/Y_kMM7eVhSg) Acesso em: 20 out. 2021.

<sup>224</sup> Assistiu-se, assim, a uma espécie de epistemicídio, ou seja, à destruição de algumas formas de saber locais, à inferiorização de outros, desperdiçando-se, em nome dos desígnios do colonialismo, a riqueza de perspectivas presentes na diversidade cultural e nas multifacetadas visões do mundo por elas protagonizadas (SANTOS; MENESES, 2009).

<sup>225</sup> Certa feita escutei de uma pessoa de Cachoeira (BA) que quando criança não podia brincar junto ao mangue e, com isso, chegar em casa com cheiro de caranguejo. O mangue era considerado lama e a comida da lama, lixo. O cheiro do caranguejo era motivo para “apanhar”. Só os ribeirinhos que comiam esse tipo de comida. O sabor da carne e o preço de um quilo de carne de caranguejo hoje em dia, somados aos conhecimentos que temos sobre o mangue, parecem mostrar que aquela criança tinha mais a ensinar para seus pais do que aprender.



tropical. Isso é importante de ser considerado. A escola como um lugar que pode ensinar, têm paredes, sirene para a hora do intervalo, tem “créditos” de: *posso ir ao banheiro? Ou posso ir beber água?* Tem o momento da execução do hino nacional, tem a hora da saída como em um ambiente fabril e tem a rotina da semana que encara um dia ensolarado da mesma maneira que um dia de chuva, ainda que os corpos infantis queiram e sintam o aroma da terra molhada dentro das salas de aula. As relações com as cheias e baixas da maré ou rio passam a ser ignoradas ficando relegadas aos mestres canoieiros e pescadores mais experientes. Na oportunidade de uma dor de barriga ou de cabeça os benzimentos feitos de maneira discreta, na casa daquele ou daquela que todos conhecem, mas não assumem, acreditam, mas não dão crédito, também não entram na escola. A viola enquanto instrumento musical vai perdendo seu lugar para o violão, para o piano nas instituições como a igreja e as escolas ou os lugares mais “civilizados” e cosmopolitas. No século XX a cultura da viola também foi amparada pela religiosidade. Manteve-se pela diversidade, pelo não normativo, pelo afeto, pela adaptação ao meio que no Brasil é sempre diverso. O mesmo caminho fez a religiosidade e não à toa que caminharam lado a lado. Tocou-se para louvar, cumprir funções junto ao santo, não para a performance artística ou para a avaliação de uma banca. Notemos que, em sua dedicatória à “Tia Esméria”, Monteiro Lobato faz menção ao “preço” do serviço dessa senhora. Alguém esperaria que Monteiro Lobato desse a autoria ou coautoria do livro ou texto à Tia Esméria? A dinâmica da história brasileira permitiu que o caboclo e seus símbolos fossem aceitos quando conveniente e lucrativo<sup>226</sup>. Algumas décadas depois com a intensificação da urbanização, a umbanda será um dos locais de acolhimento de tipos relegados pela sociedade “civilizada”. No âmbito da cidade, a mulher de hábitos liberais (pombagira), o trabalhador dos portos como estivadores e marujos (marinheiros), o homem que não se encaixa no mundo do trabalho e vive de bicos, trapças e “armações” (malandros). Da mesma maneira, a umbanda acolherá tipos rurais rejeitados como escravizados (pretos-velhos e vovós), caboclos, caipiras, caiçaras, peões, boiadeiros, vaqueiros, indígenas (caboclos de pena). Sendo reproduções de tipos humanos, a identificação e empatia com esses se dá de maneira diferente do que ocorre em outras religiões, mesmo de Terreiro, como o candomblé, onde os orixás não se expressam verbalmente. O guia espiritual cura de coisas

---

<sup>226</sup> Nas famílias aristocráticas que “acolham” crianças pobres em suas casas, muitas não acessavam a escola da mesma maneira que os filhos do patrão. Eram “adotados” mas não ganhavam o sobrenome da família. Apesar do lema “Tradição, família e propriedade”, não tinham direito à propriedade por não ostentarem o sobrenome da família. Faziam parte da família como serviçais (como cunhãs), assim corroborando com a tradição de exploração.

específicas do meio: a picada de cobra, a bicheira do animal, a contenda com o vizinho, a chuva que não chega, a dor de cabeça que não passa, o próximo lugar para morar. O acesso à medicina formal, “do doutor”, se chega, aparece no meio citadino, afastado da comunidade rural.

Abrimos esse apêndice sobre Monteiro Lobato porque o consideramos a personalidade que mais projetou narrativas sobre o caipira e o caboclo ao longo do século XX. Refletimos sobre o fato de personagens presentes nas histórias de Monteiro Lobato, como o saci e a iara, também habitarem o universo da umbanda<sup>227</sup>. Tio Barnabé e Tia Anastácia não estarão distantes de arquétipos de pretos-velhos e vovós dos terreiros. Algo que dialoga com o conceito de *religião popular* proposto por Espírito Santo (1990). Mais adiante, ficará mais claro que quanto mais perto da música, mais as narrativas sobre os caipiras retratam seu protagonismo e realidade. Da mesma maneira, quanto mais distantes, mais a caracterização do caipira e o próprio caipira ficam reféns de seus descritores.

### 5.13 Um século de caipiras

Com o tripé industrialização/êxodo rural/urbanização dos 1950, além de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, o cineasta Amácio Mazzaropi (1921-1981) se destaca na caracterização do Jeca Tatu, eternizando o personagem criado por Lobato. Até hoje Mazzaropi é considerado um fenômeno do audiovisual nacional, tendo sido o primeiro grande produtor de cinema independente brasileiro a ficar milionário. Há que se considerar que, ainda na década de 1950, a obra *O Saci*, de Monteiro Lobato, foi encenada ao vivo na televisão. No ano seguinte, essa mesma obra se tornou uma série televisiva da antiga TV Tupi. De 1977 a 1986, a minissérie *Sítio do Picapau Amarelo*, baseada em contos da obra de Monteiro Lobato, foi exibida pela Rede Globo em parceria com a TV Educativa, sendo considerada sucesso de audiência na época. Desse período é o tema musical de abertura do programa criado pelo

---

<sup>227</sup> O saci possui mitos associados ao orixá das folhas Aroni.

1. <http://www.juntosnocandomble.com.br/2011/02/aroni-amigo-de-ossain-lenda.html>
2. [https://youtu.be/2\\_19fNrSpWI](https://youtu.be/2_19fNrSpWI) Acesso em: 19 ago. 2021.
3. <https://coleccionadordesacis.com.br/2017/01/21/saci-tambem-pula-em-terreiro-de-umbanda/>
4. <https://youtu.be/OvQpnTpMIIno> Acesso em: 19 ago. 2021.

compositor Gilberto Gil: “Sítio do Picapau Amarelo” (1977). O programa televisivo ocupou a programação da emissora até o ano de 1986, voltando a ser exibido na Rede Globo entre os anos de 2001 e 2007, mais uma vez conquistando espaço no cotidiano televisivo e no imaginário de crianças brasileiras. Em 2012, uma série de animações do Sítio do Picapau Amarelo foi lançada em canais da TV fechada ou por assinatura (TV Globo, Cartoon Network, Boomerang e Tooncast). Cabe relacionar que essa produção que estava na tela das TVs também ocupou significativo lugar na produção fonográfica<sup>228</sup>. Assim, ilustramos que a obra de Monteiro Lobato e seus atributos lúdicos atravessaram diferentes gerações de brasileiros, da infância à vida adulta.

Outros programas de TV reforçaram descrições relacionadas aos tipos do rural brasileiro como quadros do programa *Os Trapalhões*,<sup>229</sup> em que o personagem mineiro Zacarias<sup>230</sup> comumente representava um tipo caipira. O mesmo ocorreria com o programa *Praça da Alegria*,<sup>231</sup> que veio a se tornar *A Praça é Nossa*<sup>232</sup>. Comediantes como Chico Anysio<sup>233</sup> também criaram personagens ligados às representações do rural de diferentes regiões do país. Ainda nos anos 1980 e 1990, outros programas televisivos apresentavam o caráter de preservação, valorização e apreciação do caipira. É o caso de episódios do programa *Globo Rural*<sup>234</sup>. Da mesma maneira, programas apresentados por artistas e pesquisadores como Inezita Barroso (*Viola, Minha Viola*<sup>235</sup>), Rolando Boldrin (*Senhor Brasil*<sup>236</sup>) e Lima Duarte (*Som Brasil*) serviram de mediação entre artistas, o mundo fonográfico, comunidades rurais, a televisão e seus espectadores. Esse público, formado por pessoas com a experiência do êxodo, encontrava elementos de identificação nesses programas agora na condição de moradores urbanos em uma plateia de programa de televisão.

---

<sup>228</sup> Alguns exemplos são os discos: *Sítio do Picapau Amarelo* (1977), (1979), (2001), (2005), (2006), *Pirlimpimpim* (1982), *Pirlimpimpim – Volume 2* (1984).

<sup>229</sup> A produção permaneceu na programação da TV brasileira durante vinte anos com programas semanais. Os personagens estrelaram filmes campeões de audiência.

<sup>230</sup> Personagem interpretado por Mauro Faccio Gonçalves.

<sup>231</sup> Disponível em: <https://youtu.be/BGm9hujTnsg> Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>232</sup> Disponível em: <https://youtu.be/QRcOKxsSXys> Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>233</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Slnhc2f8sKE> Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>234</sup> Disponível em: <https://youtu.be/xUwxxfYEA10> Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>235</sup> Disponível em: <https://youtu.be/tX89AWQhQY0> Acesso em: 10 ago. 2021.

<sup>236</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/c/SrBrasil/featured> Acesso em: 10 ago. 2021.

Cabe apontar que essa população, carente de suas raízes, encontrou um canal de reprodução desses afetos nas festas juninas das escolas de educação infantil através de músicas, danças, brincadeiras e culinária rurais. Os “trajes de caipira” dos dançarinos de quadrilha reproduzem algumas dessas narrativas através de uma estética de estereótipos da “gente da roça” como a falta de dentes ou calças remendadas. Por outro lado, as meninas de sardas representam um padrão que atende mais às matrizes europeias do colono do que da gente cabocla. Ainda no universo infantil, o personagem Chico Bento, da Turma da Mônica, criado pelo ilustrador Maurício de Sousa, exemplifica outra representação do caipira de grande projeção. Chico Bento fala com sotaque caipira e anda com os pés descalços.

Outro grande nome que se dedicou a representações do rural brasileiro é o teledramaturgo Benedito Ruy Barbosa. Autor de novelas como “Pantanal” (1990), “Renascer” (1993), “O Rei do Gado” (1996), “Terra Nostra” (1999) e “Velho Chico” (2016), dentre outros sucessos de audiência. O escritor também dirigiu a primeira versão da minissérie “Sítio do Picapau Amarelo” (1977). Nesse sentido, citamos também os autores e diretores Gianfrancesco Guarnieri e Ferreira Goulart, com a minissérie “Carga Pesada” (1979), em que uma dupla de caminhoneiros se aventurava pelos rincões do Brasil.

Assim, entendemos que as produções do mundo editorial (livros e histórias em quadrinhos), fonográfico (rádios e discos) e audiovisual (obras para cinema e para televisão) impulsionaram um imaginário coletivo do caipira que flerta invariavelmente com a visão depreciada desse tipo social, com um poder de alcance inimaginável.

#### **5.14 O caipira nos estudos acadêmicos**

Os estudos acadêmicos também figuram como fonte de leitura do tipo caipira. O trabalho *Cunha, tradição e transição em uma cultura rural do Brasil* (1947), do antropólogo alemão Emílio Willens, se destaca pelo pioneirismo. Através de trabalho de campo no ano de 1945, a pesquisa utiliza o método “estudo de comunidade”. É também o primeiro trabalho de caráter acadêmico sobre o caipira. Sua pesquisa objetivou compreender o modo de vida desse grupo e as transformações por que a sociedade de Cunha (SP) passava em decorrência da urbanização e do contato com a modernidade. O pesquisador também se utilizou de métodos tradicionais de análise antropológica, colhendo medidas e formas das diversas partes do corpo de moradores da comunidade. Dentre outros elementos, os

comparava com biótipos de outras regiões (antropometria). Suas observações, já em 1945, apontam para o caráter mestiço do caipira, reforçando a relação com a matriz indígena<sup>237</sup>. Seus apontamentos nos levam a crer que a influência indígena encontrada na população pesquisada se deu a partir de nativos oriundos do litoral, mais precisamente de Paraty (RJ), dadas a proximidade e a importância desse município como porto desde o século XVII. O trabalho de Emílio Willens também contribuiu para os estudos sobre manifestações de música e dança na comunidade caipira de Cunha. Salientamos suas observações a respeito da chiba de Cunha.

a xiba que presenciamos algumas vezes em Cunha é uma espécie de sapateado acompanhado ou entremeado de cantos e músicas de viola. Dois ou mais violeiros iniciam a “função” tocando e cantando. Os participantes formam duas filas que se defrontam. Batem o pé e depois as mãos obedecendo a um determinado ritmo e acompanhados pelas violas. A seguir, cantam e tocam os violeiros. Terminada essa parte, as filas dos dançadores executam um movimento circular cantando e acompanhados pelas violas. Depois viram e marcham em sentido contrário de modo que os violeiros se encontram ora numa, ora noutra extremidade das filas. Voltados à posição inicial, os dançadores trocam os lugares e recomeça o sapateado. Êsses movimentos repetem-se em cada estrofe. A xiba pode ter conteúdo religioso ou profano (WILLENS, 1946, p. 138).

O pesquisador alemão faz observações a respeito de festas como a congada, o moçambique, a folia de reis, a festa de São José e do Divino Espírito Santo. Apresenta com destaque a importância dos violeiros como cronistas da comunidade, chegando a afirmar que “quem deseja estudar a maneira pela qual os moradores da roça encaram e interpretam, homens, instituições e acontecimentos, não pode deixar de registrar e analisar os textos cantados aos arpejos da viola” (WILLENS, 1946, p. 79). Para nosso trabalho, chamamos atenção para elementos que flertam com a fé de Terreiro no capítulo “O sobrenatural”, em que o autor destaca a presença das considerações pessoais dos caipiras quanto a sucesso, fracasso e proteção. O pesquisador é enfático nas descrições sobre o jongo e sua relação com

---

<sup>237</sup> “Dois fatos caracterizam a população de Cunha, encarada sob o ponto de vista físico: a contribuição de portugueses, índios e africanos (elementos considerados ‘tradicionais’ na formação do povo brasileiro) e o estado de relativo isolamento em que se desenvolveu o núcleo primitivo dos povoadores vindos da marinha. Nos documentos relativos à época de fundação de Cunha, aprendemos que os primeiros moradores já dispunham de ‘índios e escravos’ cujo auxílio permitiu, em 1731, a construção da igreja-matriz. Parece razoável supor que esses índios tivessem sido trazidos do litoral, pois nenhuma notícia se conhece sobre contatos com os índios da própria região. Provavelmente, esses índios fundiram-se com a população local e se esta apresenta, atualmente, traços indígenas indisfarçáveis, esse fato se deve, sobretudo, às mestiçagens ocorridas no século 18 como, provavelmente, também à ulterior chegada de povoadores já mestiçados” (WILLENS, 1946, p. 176).

a magia a partir de seus mestres jongueiros<sup>238</sup>. O pesquisador inclui a perspectiva da população local entrevistando moradores da comunidade. Ainda assim seu método de pesquisa é alvo de críticas por não garantir o anonimato aos depoentes na primeira versão de sua pesquisa.

Interessado na literatura popular, em 1947<sup>239</sup> o pesquisador Antonio Candido encontra nas duplas de violeiros do cururu uma fonte de consulta para seus estudos. Dos cururus tradicionais, de estética simples com normas religiosas e caráter coletivo, para os cururus “que se renovavam” de temáticas diversas e “secularizadas”, o professor estuda a manifestação em trabalho de campo. Suas pesquisas abrangeram os municípios de Piracicaba, Tietê, Porto Feliz, Conchas, Anhembi, Botucatu e principalmente a região de Bofete (SP) nos anos de 1948 e 1954. Antonio Candido se depara com a realidade dos caipiras dessa região, transformando o objetivo original do estudo em uma análise sobre o modo de vida caipira e suas transformações com o avanço do capitalismo. O resultado, a tese de doutorado *Os parceiros do Rio Bonito* (1964), se apresenta como um marco na literatura sobre o modo de vida caipira. O trabalho apresenta uma análise das comunidades caipiras em suas formas de organização, relação com o tempo, com a atividade agrícola, com o lazer e a fé. Caracteriza as relações de produção caipira como limitadas ao próprio abastecimento de uma sociedade de “mínimos vitais”. As relações com o tempo, com a produção e com o lazer destoam do padrão europeu. Com a fé não se dá de maneira diferente. Neste trabalho, a interpretação do caipira engloba análises históricas, antropológicas e sociológicas em uma abordagem mais próxima do caipira como protagonista de seu meio.

Análises e reflexões que também merecem destaque são as da pesquisadora Maria Sylvia de Carvalho Franco em *Homens livres na ordem escravocrata* (1969)<sup>240</sup>. O livro faz uma análise estrutural da sociedade brasileira considerando o rural do Vale do Paraíba<sup>241</sup> no período pós-abolição. O trabalho vai além das análises sobre a imagem e representação do caipira, chamando atenção para elementos com forte presença em temas da música sertaneja:

---

<sup>238</sup> “Já aludimos, porém, à influência africana a que se deve, pelo menos em parte, a crença em feiticeiros. Os nossos informantes principais eram pessoas de côr, como também os feiticeiros mais poderosos cujas façanhas continuam na tradição oral de Cunha. Além do mais, todos eles eram ou são jongueiros. Essa circunstância é digna de reparo, pois o jongo reúne os elementos culturais africanos mais evidentes na cultura local” (WILLENS, 1946, p. 129).

<sup>239</sup> Mesmo ano em que Emílio Willens lança seu trabalho sobre os caipiras de Cunha (SP).

<sup>240</sup> O livro foi escrito em 1964 como tese de doutorado pela USP.

<sup>241</sup> Fluminense e paulista.

a naturalização da violência física<sup>242</sup>, os valores morais de honra<sup>243</sup>, valentia, mérito e fidelidade, a importância e ascensão social de trabalhadores livres como tropeiros e vendeiros, as relações de compadrio, a dinâmica com a produção cafeeicultora e posteriormente pecuária, a permanência de traços culturais como alimentação e vestuário. Para o nosso trabalho, salientamos as observações sobre o ambiente comunitário por vezes lido como harmonioso e solidário em eventos como o mutirão, mas que, a partir de depoimentos oficiais, ilustram como podem “descambar” para verdadeiras guerras campais. A autora ilustra como a agressão física é posta como meio de resolução ou extermínio de desavenças a partir da eliminação e vitória física sobre o oponente. Franco pontua como o conceito de desafio é presente no meio rural: “a valentia constitui-se, pois, como o valor maior de suas vidas” (FRANCO, 1997, p. 63). Essas observações além de dialogar com letras de música que tratam de narrativas de perseguição<sup>244</sup> dialogam com a possibilidade da magia se apresentar como um recurso para lidar com demandas, atritos, ofensas sem que seja necessário o embate físico. A imagem do violeiro cantador que desafia através do verso também se escora nesse tipo de observação. Pontuamos que a violência já era deveras apresentada por Saint-Hilaire. Franco aponta que o ambiente de expansão da propriedade das fazendas esbarra no limite do outro, simbolizada por uma cerca ou pelo próprio caipira. Ou seja, os atritos físicos sugerem conflitos de uma macroestrutura que avança sobre o rural e seus habitantes. A falta da posse da terra é colocada como uma causa para que os indivíduos não estabeleçam vínculos territoriais e afetivos duradouros. Aproveitamos a observação da autora quanto aos elementos morais pontuados para compartilhar um evento ocorrido com o violeiro Tião Carreiro<sup>245</sup>. Não podendo cumprir com o compromisso de um *show* por motivos de saúde, o artista recebe do jornal local da região de Franca (SP) críticas de que estaria com a garganta ruim e, por isso, não poderia cantar. Tião Carreiro explicou o que ocorrera publicamente em um programa de televisão, justificando sua ausência por conta de uma crise renal, repudiando aquelas críticas. Chamamos atenção aos elogios feitos pelo apresentador de televisão, bem como à

---

<sup>242</sup> Um bom exemplo com o repertório de Tião Carreiro ocorre a partir da música “Boiadeiro de palavra”, composição de Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos. Disponível em: <https://youtu.be/GBTaXf7JsUE> Acesso em: 29 ago. 2021.

<sup>243</sup> Cf. “Palavra de honra”, de Pedro Thomaz de Aquino e Tião Carreiro. Disponível em: <https://youtu.be/wqsVtQJBIjY> Acesso em: 29 ago. 2021.

<sup>244</sup> Cf. “Navalha na carne”, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos. Disponível em: <https://youtu.be/P3m6pyDp7fU>. Acesso em: 29 ago. 2021.

<sup>245</sup> <https://youtu.be/fknU7qvPSNI> consultado em 29/08/2021.

autodescrição de “pessoa humilde” feita pelo próprio Tião Carreiro. Outro atributo salientado é a seriedade do artista. Ao fim do depoimento, o violeiro canta o refrão de “Ara pô” junto do apresentador do programa como prova de sua aptidão física e vocal. Os valores ressaltados e a atitude do artista ilustram como os conflitos podem ser de diferentes ordens, mas são considerados a partir de valores recorrentes<sup>246</sup>.

Chamamos atenção ainda para as análises de José de Souza Martins, em *Tradicionalismo e capitalismo* (1975), e Carlos Rodrigues Brandão, em *Os caipiras de São Paulo* (1983), esse último voltado às mais remotas caracterizações do caipira<sup>247</sup> e seus valores<sup>248</sup> e buscando compreender seu ambiente.

Quando é difícil compreender quem é o caipira, ajuda ouvi-lo falar de si mesmo. Ajuda, por exemplo, escutar velhas modas de viola, ouvir a letra das “voltas” da Função de São Gonçalo, das “carreiras do cururu”. No entanto, talvez por se ver simbolicamente no espelho com que o homem da cidade reflete sua pessoa, a sua cultura, o lavrador caipira nega na fala e nega na música que canta a sua própria condição. Desde o passado até hoje, a música caipira, depois “música sertaneja”, evita falar do cotidiano de trabalho camponês. Os personagens que o lavrador canta são quase sempre não lavradores”. (BRANDÃO, 1983, p. 17).

As análises de Brandão, incluindo trabalhos como *Sacerdotes de viola* (1981) e *Deuses do povo* (1980), são aprofundamentos no universo caipira que traduzem muito da realidade sertaneja. O autor é responsável por colocar a religiosidade<sup>249</sup> em outro patamar de análises na compreensão do universo caipira e seus valores junto do calendário agrícola, sem

---

<sup>246</sup> “Pelos deuses, como é que os viajantes de outrora não viram nele nenhuma das quatro qualidades fundamentais que Oliveira Vianna encontrou no afinal caipira: a fidelidade à palavra dada, a probidade, a respeitabilidade e a independência moral?” (BRANDÃO, 1983, p. 8).

<sup>247</sup> “Os caipiras, mesmo não sendo nunca percebidos através do seu trabalho com a terra, são trabalhadores da terra e, portanto, homens a quem não sobram nem o tempo nem condições para se cultivarem a si próprios. Cativos da terra, sem serem escravos dos senhores de terra, estão, por isso mesmo, mais afastados de sua cultura civilizadora do que os próprios índios ‘catequizados’, ou do que os próprios escravos ‘civilizados’.” (BRANDÃO, 1983, p. 7).

<sup>248</sup> “Este é o caminho pelo qual ,no que faz, fala e canta, a gente caipira de São Paulo misturou a coragem pessoal à mansidão, de tal sorte que no miolo da imagem que a cultura caipira faz de si própria, a sua pessoa oscila sem custo entre uma hospitalidade humilde, de portas abertas, e repentes de bravura e atos de violência.” (BRANDÃO, 1983, p. 16).

<sup>249</sup> “Esquecido de horóscopos (os únicos ‘astros’ importantes na vida de trabalho do camponês tradicional são o Sol e a Lua) distante do calendário civil que a cidade reinventa a cada ano, o ‘ano’ do caipira é regido pelo entrecruzamento das sequências do trabalho com os tempos das festas da religião” (BRANDÃO, 1983, p. 19).



abandonar a macroanálise<sup>250</sup>, o diálogo com estudos anteriores e os trabalhos de campo. “Santos, viventes sub ou supranaturais, bichos do pasto ou da mata, tipos humanos de identidade aventureira, casais de enamorados são os agentes dos assuntos dos versos das músicas e das falas costumeiras” (BRANDÃO, 1983, p. 17).

Salientamos que esses trabalhos são importantíssimos para a elaboração de produções artísticas e acadêmicas em que a viola foi elevada a símbolo de leitura do rural brasileiro. Essa leitura acompanha a religiosidade em suas diferentes expressões.

### **5.15 O caipira na música gravada**

Consideramos que a música sertaneja possui sua diversidade e diferentes fases. Artistas de diferentes regiões do Brasil contribuíram para o que entendemos como música sertaneja. Um bom exemplo é a música “Luar do Sertão”, de autoria dos nordestinos Catulo da Paixão Cearense (maranhense) e João Pernambuco (pernambucano). O avançar do século XX com sua modernidade trouxe junto do rádio a experiência do êxodo. É assim que artistas como Jararaca e Ratinho, também nordestinos, se apresentavam com sotaque estilizado da Paulistânia em suas anedotas caipiras. No rádio, o repertório sertanejo busca ser a expressão do indivíduo rural. A identidade é ressaltada em traços culturais como a fé, a caça, a pesca, a relação com o tempo, o lazer e os desafios daqueles que ficaram no interior, aqueles que tentaram, mas não conseguiram se adaptar na metrópole e por aqueles que voltaram ou ainda sonham em voltar para o interior. A histórica depreciação do homem “da terra” como indolente e preguiçoso na terceira pessoa se depara com perspectivas de teor idílico que nem sempre retratam a realidade campestre: “eu não quero outra vida, pescando no rio de jereré, tenho o peixe bom, tem siri patola de dar com o pé” (...) se eu compro na feira feijão rapadura pra quê trabaiá? Gosto do rancho e o homem não deve se amofiná”. A canção “De Papo pro ar”, de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano, gravada por Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, Renato Teixeira, Adauto Santos e Gereba, Maria Bethânia, Ney Matogrosso,

---

<sup>250</sup> “Fora casos de provisória exceção, famílias e comunidades de caipiras existiram política, econômica e culturalmente como uma fração constitutiva de um sistema social agrário mais amplo. Um sistema que teve em uma de suas pontas a cabana queimada do indígena morto e, na outra, a mansão colonial da fazenda de café que determinava no seu interior a posição inevitavelmente marginal do mundo de vida e trabalho do caipira. Esta marginalidade imposta não é um acidente à margem da própria vida caipira. Ao contrário, é o que a constitui” (BRANDÃO, 1983, p. 15).

Nelson Gonçalves e outros, ilustra eventos da vida do homem da terra: a pesca, seu modo de pesca (jereré),<sup>251</sup> além da fartura de alimento através da natureza (“peixe bom e siri patola de dar com o pé”). Ainda que a letra proponha um modo de vida baseado nos mínimos vitais de Antonio Candido (1964), pontuamos que a rotina de trabalho do caipira sugere que sua realidade do trabalho seja menos romântica do que a descrita pela letra. A perspectiva do homem do campo é expressa em relação ao trabalho formal ou o trabalho na cidade como se esse trouxesse a ele aborrecimentos desnecessários, “amofinações”. Sua simplicidade é ilustrada na própria alimentação à base de peixe, feijão e rapadura, como se esses itens dessem conta de sua subsistência. Assim o caipira afirma seu vínculo com a terra: “gosto do rancho”.

A relação com o meio através de suas plantas e animais é expressa por artistas como Luiz Gonzaga, que, junto de seus parceiros, cantou o sabiá para o sabiá, o assum-preto que chora de dor pela violência aos seus olhos. Chega a conversar com a árvore do juazeiro como testemunha de um amor que não floresceu. “Lamento Sertanejo”, de Dominginhos e Gilberto Gil, traz elementos de afirmação de um modo de vida do sertanejo ao afirmar: “eu quase não saio, eu quase não tenho amigos, eu quase que não consigo ficar na cidade sem viver contrariado”, remetendo ao conceito de *enraizamento* proposto por Vilela (2015), daqueles que adquiriram a posse da terra. Esse indivíduo fora de seu “*habitat*” se sente deslocado. Possui sua socialização restrita.

O êxodo como tema será cantado em obras como “Luar do Sertão” (Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco), “Tristeza do Jeca” (Angelino de Oliveira) e “Cuitelinho” (Antônio Carlos Xandó e Paulo Vanzolini). Todas essas gravações tornaram-se sucessos em que o caipira é caracterizado pela dor dos seus sentimentos.

O cururu “Canoeiro” foi gravado em 1950 pelas duplas Carreiro e Carreirinho e Tonico e Tinoco. A composição de Lúcio Rodrigues de Souza (1922-1970), o Zé Carreiro, narra uma pescaria de canoa com o uso de termos coloquiais caipiras como “fui descendo mais pra baixo” e “onde os pintado amoa”. Para nossas análises, ressaltamos a estrofe em que afirma “pra pegar peixe do bão/dá trabaio a gente soa/ eu joga o timbó na água/ com isso o peixe atordo”. A pesca com o uso do timbó, tingui ou titim é praticada por grupos nativos

---

<sup>251</sup> Aparelho de pesca de formato afunilado feito de rede trançada. Geralmente o equipamento é usado para pescas rápidas, de peixes pequenos e em águas rasas.

brasileiros em diferentes regiões. O termo designa plantas com efeito letárgico sobre os peixes em rios e igarapés. O conhecimento da planta apropriada para esse tipo de pescaria remete a um saber tradicional indígena. Chamamos atenção ao fato da música ser um cururu.

A canção “Rei dos Canoeiros”, também de Zé Carreiro, em parceria com Teddy Vieira, foi gravada em 1958 por Zé Carreiro e Pardinho, em 1976 pela dupla Conselheiro e Ouidor, em 1982 por Vieira e Vieirinha e em 1985 por Tião Carreiro e Pardinho. A música possui a mesma temática (pescaria) e algumas semelhanças com a melodia e harmonia de Canoeiro. Apresenta uma estrofe com a afirmação de identidade do interlocutor (“sou violeiro e pirangueiro”), em que a viola e a pescaria são destacados nessa identidade. O termo *pirangueiro* significa aquele que pesca com anzol ou aquele que pesca peixes pequenos (piranguinho). Implicitamente, sugere alguém modesto ou sem ambição. Outro uso do termo se refere a pessoas que desempenham trabalhos rurais temporários como boia-fria ou peão. A música alude a modos de vida caipira em uma sociedade em constante mudança. Musicalmente, ressaltamos o ritmo do cururu e o fato de a melodia possuir a sétima menor do modo mixolídio. Na interpretação de Tião Carreiro e Pardinho, o ritmo da melodia é cantado de forma sincopada, já iniciando a melodia com a sétima menor. O mesmo ocorre na gravação de Zé Carreiro e Pardinho.

No cururu “Caçador”, de Carreirinho e Tião Carreiro, temos na letra um exemplo que aponta para outro momento histórico desse homem da terra em sua relação com o meio. O espaço-tempo onde ocorre a caça parece ser mais próximo da modernidade, uma vez que o narrador acessa a arma de fogo: “eu tenho uma cartucheira de qualidade bem rara”. Consideramos que o caçador não seria o próprio artífice da própria arma de fogo, o que ilustra um contato dele com um grupo social mais estendido e possivelmente diferente. O personagem já não pesca mais com o recurso do timbó ou caça com uma armadilha a exemplo de um saber tradicional. A frase da primeira estrofe se inicia com o interlocutor afirmando que mandara fazer uma canoa (“mandei fazer uma canoa”), reforçando esse momento histórico mais moderno, já que o caçador não faz a própria canoa, mas manda que outro alguém a faça, ainda que demonstre conhecimento sobre as madeiras da canoa (“dois remo de guarantã e um varejão de guaiçara<sup>252</sup>”). Esse caboclo dialoga com as mudanças de

---

<sup>252</sup> Guarantã ou *Apidosperma discolor* é uma madeira conhecida por sua resistência. Também chamada de carapanuba, cabo-de-machado, pau-pereira, pau-quina, ferro-quina, peroba, quina-de-rego. O nome possui origem tupi. Guaiçara ou *Luetzelburgia guaissara* é também conhecida por pau-ripa é bastante utilizada em caibros de telhados e ripas de barco.

sua época, ao mesmo tempo que guarda conhecimentos tradicionais. Lembramos que as entidades espirituais da linha de caboclo nos terreiros são conhecidas por seu conhecimento da fauna e flora e por receitarem terapias a partir desses materiais. Na última estrofe, o caçador reforça esse outro momento ao apontar para outra relação com o dinheiro ao vender a carne de caça para o açougue e ao confeccionar artigos para montaria por conta própria (“do couro eu tranço um laço, cabeçada e rédeas cara/ a carne eu vendo no açougue, mas pro gasto nós separa”). O excedente da carne não é mais dividido comunitariamente e sim vendido, demarcando outra relação dos demais com o consumo. Dando desfecho à canção, o autor reafirma a ligação do personagem com a música e com a viola (“ai, ai, também faço meus pagodes nas noites de lua clara”).

As mudanças do indivíduo caipira serão percebidas nas narrativas das letras na consolidação do segmento sertanejo. É importante considerar que na indústria fonográfica surge o segmento “música regional”. Com outra estética e outras temáticas, as produções desse segmento refletem o desejo de artistas e produtores preservarem expressões artísticas em um mercado fonográfico que aos poucos ia adotando “fórmulas de sucesso” e com isso, planificando a música gravada.

## **5.16 O poder do violeiro pela religiosidade**

A partir das letras das músicas sertanejas observamos recorrente afirmação do caboclo como personagem de conhecimentos tradicionais tanto na possibilidade de um guia espiritual como na condição de indivíduo do mundo rural. O tipo de conhecimento que apresenta sugere ser adquirido pela própria experiência com o mundo rural, a experiência no “mato”. Esse capital cultural dialoga com a imagem do violeiro como sujeito de múltiplos conhecimentos não eruditos. Enquanto caboclo que canta, o violeiro demonstra propriedade do que fala a partir de seus versos, sendo ele um cronista de sua realidade. Pela própria condição de violeiro canta com uma linguagem direcionada ao povo se aproximando assim de sua realidade. Sua habilidade parece tomar outro significado quando, na condição de “não letrado”, é capaz de versar em improviso ao mesmo tempo em que o “doutor estudado” não consegue estabelecer relações de rima de forma espontânea. Essas caracterizações estão em narrativas de exaltação do violeiro, sua valentia e suas habilidades, como em “[Mineiro de Monte Belo](#)”, de Antenor Serra e Lourival dos Santos: “quando eu entro no catira os meus pés são dois martelos”.

Dispomos canções em que o elemento religioso é elevado à condição de conhecimento ou habilidade especial, quase como um trunfo. Essas canções possuem algum tipo de diálogo com as religiosidades de Terreiro. É assim que a estima do personagem violeiro é exaltada.

A composição “[Macumbeiro](#)”, de Raul Torres e João Pacífico, foi gravada pela primeira vez em 1936 e identificada como um jongo. O elemento da magia é central na letra, em que o interlocutor é alvo de demandas para que seu amor o abandone. Interessante é o interlocutor recorrer aos mesmos elementos mágicos para, através de seu santo, se proteger. Esse tipo de temática é recorrente em músicas da chamada MPB, como “Incompatibilidade de gênios”, “Boca de sapo” e “Coisa feita”, todas da dupla João Bosco e Aldir Blanc.

### **Macumbeiro**<sup>253</sup>

Vô pedi pra macumbeiro não roubar o meu amor  
Ô ôooo

Macumbeiro, macumbeiro,  
Macumba, tá  
Vive fazendo macumba (Refrão)  
Pro meu amor me deixar

Meu amor brigou comigo  
Porque sofre de nervoso  
Vou fazer uma mandinga  
De quatro pau amargoso

Limão-bravo, ferro quina  
Guabiroba e fedegoso  
P’ra meu santo te livrar  
Dos óio dos invejoso

(Refrão)

Meu coração tá sofrendo  
Vive triste amargurado  
Quando lhe vejo de longe  
Ele dá baque apertado

Quando tu chega pertinho  
Ele bate consolado  
Encostado no teu peito  
Ele bate conciliado

(Refrão)

(TORRES & PACÍFICO, 1990).

---

<sup>253</sup> Disponível em: <https://youtu.be/L86GV6mHFV8>. Acesso em: 20 set. 2021.

No álbum *Criolo e Seresteiro* (1967) a dupla de mesmo nome grava o tema “[Berrante da Meia Noite](#)” (Seresteiro e Claudino). Na letra da canção, a alma de um boiadeiro morto injustamente se manifesta tocando berrante à noite da mata. A mesma dupla grava no álbum *Tela da vida* (1968) o cururu “[Pai Carreiro](#)” (Rancharia), em que o guia é descrito em seu trabalho espiritual pela umbanda.

### **Pai Carreiro**

O verde é esperança  
 Quem espera sempre alcança  
 Eu pisei na umbanda, o Calunga  
 Trabalhei com segurança  
 Eu pisei na umbanda, o Calunga  
 Trabalhei com segurança

E todo pau é doce  
 O pau pereira não  
 E toda a banda vira, ô Calunga  
 Mas o preto velho não  
 E toda a banda vira, ô Calunga  
 Mas o preto velho não

E preto velho trabalha  
 E preto velho não brinca  
 Serviço de Pai Carreiro, ô Calunga  
 É serviço limpo  
 Serviço de Pai Carreiro, ô Calunga  
 É serviço limpo

É coisa que nós não temos  
 É medo de feiticeiro  
 Porque nós estamos com Deus, ô Calunga  
 E com Pai Carreiro  
 Porque nós estamos com Deus, ô Calunga  
 E com Pai Carreiro

O segredo da Umbanda  
 Todo mundo quer saber  
 É uma casa de abelha, ô Calunga  
 É fechada e ninguém vê  
 É uma casa de abelha, ô Calunga  
 É fechada e ninguém vê

(RANCHARIA, 1968).

Em “[Chora Viola](#)” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos), o saber do violeiro é ressaltado em afirmações na primeira pessoa em que a viola é destacada com protagonismo. O “ponto lá na mata” é descrito quando o interlocutor afirma sua relação de parceria com os amigos, ao mesmo tempo que expressa pena dos inimigos pela possibilidade de fazer-lhes

algum mal com seu poder. Em “[Sete Flechas](#)” (Tião Carreiro e Lourival dos Santos), a violência e os poderes do violeiro são afirmados em feitos extraordinários que afirmam também valores éticos. A relação com o caboclo Sete Flechas é descrita com tanta proximidade que confunde a imagem do violeiro com a do guia espiritual (“o meu nome é Sete Flechas, nó que eu dou ninguém desata”). Em “[Pagode do Pai Tomé](#)”, os feitos extraordinários do violeiro são atribuídos ao auxílio do guia espiritual (“Pai Tomé, meu protetor, aumentou a força minha”). Em “[Ara pô](#)”, a distinção do tipo de conhecimento do peão ocorre quando afirma: “Dona Júlia era sabida, mas comigo se enganou”. Quando o saber do violeiro pode ser potencializado por um conhecimento espiritual, guia espiritual ou episteme específica, esse saber se soma à sua experiência de vida proporcionando ainda mais prestígio ou poder como cronista. Ao aproximar o mundo espiritual do mundo material, através de suas músicas o violeiro se faz de mediador também com o encantado. Por vezes, as letras o colocam como o próprio encantado: “o meu nome é Sete Flechas”. Algo como uma simbiose entre o caipira e o caboclo guia espiritual.

Em músicas como “[Caboclo do Pé Quente](#)” (Moacir dos Santos e Sulino), gravada por Sulino e Marrueiro (1972), a sugestão da sorte nas empreitadas ou dos poderes do violeiro são atribuídos a um santo forte: “Todo o negócio que eu faço pode ver que vai pra frente/ Já fizeram mil e uma pra dar um tombo na gente/ Mas quem tem o santo forte vive sempre independente/ Vou dizer pra quem não sabe, sou caboclo do pé quente”. Salientamos a versão “Pé Quente” gravada por Jacó e Jacozinho (Moacir dos Santos e Jacozinho) com alterações nos versos e introdução pontuada melodicamente no modo mixolídio.

“[Caboclo Ventania](#)” (Lourival dos Santos e Zico), gravada por Zico e Zeca em 1972, é outra canção em que os compositores afirmam sua relação de proximidade com o guia espiritual, se identificando como o próprio na última estrofe. A primeira frase da música se inicia afirmando a relação com a viola.

### **Caboclo Ventania**

Eu sou a viola tinindo  
 Da alegria do sertão  
 Para o povo que eu canto  
 Eu não sou decepção  
 Para a mulher que me ama  
 Eu não sou desilusão  
 Longe dela sou saudade  
 Perto dela sou paixão  
 Na igreja sou um santo

Na mata sou um leão  
 Pras crianças sou um doce  
 Pra quem erra sou perdão

No garimpo sou diamante  
 Sou o zape na trucada  
 No terreiro sou o chefe  
 Despacho na encruzilhada  
 Sou foguete no espaço  
 Nos versos eu sou poesia  
 Cantando falo o meu nome  
 Sou caboclo ventania

Sou veneno e sou remédio  
 Pra qualquer ocasião  
 Para o forte sou a lei  
 Para ao fraco proteção  
 Na guerra eu sou a morte  
 Não tem outra solução  
 Na justiça sou verdade  
 Não troco de opinião  
 Sou pancada e sou cadeia  
 Para o covarde ladrão  
 Sou castigo e sou carrasco  
 Pra quem matou sem razão

No garimpo sou diamante  
 Sou o zape na trucada  
 No terreiro sou o chefe  
 Despacho na encruzilhada  
 Sou foguete no espaço  
 Nos versos eu sou poesia  
 Cantando falo o meu nome  
 Sou caboclo ventania

No garimpo sou diamante  
 Sou o zape da trucada  
 No terreiro sou o chefe  
 Despacho na encruzilhada  
 Sou foguete no espaço  
 Nos versos eu sou poesia  
 Cantando falo o meu nome  
 Sou caboclo ventania”

(SANTOS & ZICO, 1972).

A dupla Vieira e Vieirinha grava, em 1980, a canção “Feiticeiro” (Isaias Vieira e Ademar Marques Pereira). A letra discorre sobre um personagem que busca em um terreiro uma solução para se casar com a filha de um fazendeiro, ficando aparente sua diferença social com a família da moça. Uma série de eventos é descrita na letra: “Começaro a macumba/ Bate o bumbo bem ligeiro/ Começaro na cozinha/ E saíram pro terreiro/ Ele rolava no chão/ Que



nem porco no chiqueiro/ Ai eu fiquei admirado/ Das pinga que eles bebero/ Pegaro galinha preta/ Muitas velas acendero/ Falaro tanta bobage/ Que só eles entendero”. Ao fim da letra, a eficácia da magia é posta em dúvida: “Eu cheguei na casa dela/ Fui falar com o fazendeiro/ Ai, nesse dia apanhei tanto/ Iguár couro de pandeiro”. Vieira e Vieirinha também gravaram, em 1978, o tema “[Macumba na Encruzilhada](#)” (Edward de Marchi), em que elementos do misticismo são associados a elementos do folclore. Ainda assim, o violeiro afirma sua superioridade e conhecimento em relação à magia.

### **Macumba na Encruzilhada**

Na noite de sexta feira  
Do dia treze do mês de agosto  
O ano era bissexto  
E a minha vida era só desgosto  
P’ra mim dava tudo errado  
Eu até pensei ser algum encosto  
Macumba de feiticeiro  
Que gosta de brincar de mal gosto  
Tossi no meu travesseiro  
Alguma coisa, alguém tinha posto

Me aprontei e fui na festa  
Dançar o baile de São Gonçalo  
Quando veio meia noite  
Voltei no trote do meu cavalo  
Chegando na encruzilhada  
Escutei gemidos e três estralos  
Puxei da minha garrucha  
Rolei do potro dentro de um valo  
Foi a minha salvação  
Que naquela hora cantou o galo

Fui subindo num barranco  
Desembramando de algum estorvo  
Primeira coisa que eu vi  
Foi uma cabrita chocando ovo  
Uma mula sem cabeça  
Comia a ponta do capim morto  
De perna e asas quebrada  
Da pá rezada um casar de corvo  
Eu disse comigo mesmo  
São essas coisas que assusta o povo

Dei um tiro na cabrita  
Dois pontapé no casar de porco  
Montei de fora na mula  
Com o meu bolso cheio de ovo  
Dei tiros e gargalhadas  
Pus meu cavalo no capim novo  
Já vortei com meu amor

Pro meu casamento eu sumi do povo  
Em festa que tem zabumba  
Não tem macumba que eu não resorvo

(MARCHI, 1978).

O Trio Parada Dura gravou a música “[Senzala de Preto Velho](#)” (Mangabinha, Parrerito e Romanito), apresentando esse tipo de personagem em sua relação com o mítico reino de Aruanda. A música sugere uma invocação, a exemplo dos pontos cantados:

### **Senzala de Preto Velho**

Preto-velho rei do congo  
Que vence qualquer demanda  
Vem chegando preto-velho  
Lá do reino de Aruanda

Vem na paz com o Pai Tomé  
Pra salvar irmãos de fé  
E proteger filhos de Umbanda

Vem, preto-velho  
Vem, meu mensageiro  
Vem em nome de Oxalá  
Proteger nosso congá  
E abençoar nosso terreiro

Preto-velho rei do congo  
Que nos livra do perigo  
Hoje mora nas alturas  
Mas está sempre comigo

A Virgem da Conceição  
Pai Joaquim e Pai João  
Nos defenda do inimigo

Vem, preto-velho  
Vem, meu mensageiro  
Vem em nome de Oxalá  
Proteger nosso congá  
E abençoar nosso terreiro

Preto-velho rei do congo  
Pertenceu à escravidão  
Mesmo sendo humilhado  
Salvou filho do patrão

Riscou o ponto no terreiro  
Oh meu velho raizeiro  
Vem curar sem pôr a mão

Vem, preto-velho  
Vem, meu mensageiro

Vem em nome de Oxalá  
 Proteger nosso congá  
 E abençoar nosso terreiro

(MANGABINHA, PARRERITO & ROMANITO, 1998).

O elemento da cura é associado ao conhecimento das raízes (raizeiro). A referência à divisão social se dá pelo evento histórico da escravidão e do personagem que salvara o filho do patrão. A religiosidade é afirmada através da Virgem da Conceição junto a Pai Joaquim, Oxalá e Pai João. A letra menciona “riscou o ponto no terreiro” como referência aos pontos riscados ou ao risco de pomba, representações gráficas das entidades espirituais. A música “Chora Viola” também fala de “ponto lá na mata”. Chamamos atenção para o fato de que o Trio Parada Dura também gravou o tema “[Pai Joaquim](#)” (Jaci Cardoso e Creone), esse último com todas as características de um ponto cantado cerimonial por soar como uma invocação ou chamado. O ritmo de acompanhamento remete a padrões presentes em congados<sup>254</sup> e folias de reis.

### **Pai Joaquim**

Pai Joaquim vem me ajudar  
 Pai Joaquim vem me ajudar  
 Os teus filhos aqui te chamam  
 Pai Joaquim nesse congá  
 A corrente está formada  
 Pai Joaquim pode baixar  
 Ai, ai, vem curar filho de fé  
 E o terreiro abençoar, ai, ai

Pai Joaquim vem nos livrar  
 Pai Joaquim me livrar

De trabuco e bruxaria  
 Pomba preta e feitiçaria  
 Que quer me atrapalhar

Pai Joaquim vem me ajudar  
 Ai, ai, os seus filhos é que te chamam  
 Pai Joaquim nesse congá

Vamos todos concentrar  
 Vamos todos concentrar  
 Para abrir nossos caminho  
 E a corrente andar  
 Rei da mata, rei da terra

---

<sup>254</sup> Em ritmo binário: no primeiro pulso, uma colcheia seguida de quiáltera de três na segunda metade (ou colcheia) desse pulso. No segundo pulso, um único ataque em semínima.

Rei do vento, rei do mar  
 Ai, ai, vem proteger os irmãos  
 Pra corrente não cruzar, ai, ai

(CARDOSO & CREONE, 1977).

A dupla Pena Branca e Xavantinho gravou, em 1980, a canção “[Frango Assado](#)” (Xavantinho e Herotildes de Souza). A música possui elementos do samba, com destaque para atabaques no acompanhamento rítmico. Na letra, o interlocutor lida com o ataque pela magia através de um despacho. As características do despacho sugerem oferendas para Exu, ou guias associados ao panteão da umbanda conhecido como “linha da esquerda”, “povo da rua” ou da quimbanda (vela preta, frango, charuto). O personagem demonstra intimidade com a linguagem desse tipo de ataque, afirmando: “demanda mandei de volta”. Ao fim da canção, o personagem confunde o gosto pessoal com a simbologia envolvida com sua espiritualidade ou protetor espiritual (soldado) ao afirmar, na primeira pessoa, que gosta de vela preta.

### **Frango Assado**

Fizeram na minha porta  
 Um despacho caprichoso  
 Com charuto e vela preta  
 E um frango delicioso

Demanda mandei de volta  
 Do charuto eu fiz fumaça  
 O frango eu passei no peito  
 Demonstrando a minha raça  
 O resto da bagulheira  
 Eu mastiguei com cachaça

Infelizmente o covarde  
 Que tentou me derrubá  
 Quando se viu derrotado  
 Veio logo me chama

Feitiço contra feitiço  
 É cobra mordendo cobra  
 Na macumba sou guerreiro  
 Muito perfeito na obra  
 Se quer combater comigo  
 Tenho demanda de sobra

Pra terminar meu batuque  
 Eu vou contar a verdade  
 Quem vem demandar comigo  
 Perdeu a velocidade

A vela foi o presente  
 Que deram pro meu soldado

Em nome de Iemanjá  
 Eu fico muito obrigado  
 Eu gosto de vela preta  
 E também de frango assado

(SOUZA & XAVANTINHO, 1980).

Uma música onde o elemento da religiosidade de Terreiro fica latente é: “Resposta do Mineiro e o Italiano”, de Sulino, Moacyr dos Santos e Lourival dos Santos. A canção interpretada pela dupla Sulino e Marrueiro se apresenta como uma complementação ou resposta para a moda “O Mineiro e o Italiano”, de Teddy Vieira e Nelson Gomes. Nesse sentido, é importante lembramos que, em “O Mineiro e o Italiano”, a partir de uma disputa de terra, o mineiro, como forma de obter o ganho de uma causa judicial, encaminha para um rigoroso juiz que avaliava o processo (“de família quatrocentona”) uma leitoa em nome do italiano. Ao receber a oferta em nome do italiano, o juiz entende que o italiano estaria tentando suborná-lo. Com isso, dá o ganho de causa para o mineiro. Em “Resposta do Mineiro e o Italiano”, o italiano tenta reproduzir a mesma estratégia do mineiro, que, se mostrando mais astuto, recorre a uma entidade espiritual (Pai Germano) como forma de garantir seu sucesso na causa. Chamamos atenção para o fato de essa ser mais uma música em que o elemento de Terreiro possui a participação de Lourival dos Santos entre os compositores.

### **Resposta do Mineiro e o Italiano**

Numa demanda de terra  
 Isso foi há muitos anos  
 Italiano saiu perdendo  
 Mineiro saiu ganhando  
 O italiano dava urro  
 Igual um leão africano  
 Recorreu aos tribunais  
 Nova briga e novos planos  
 Começou tudo de novo  
 A questão do mineiro e do italiano

Malandragem do mineiro  
 Italiano aprendeu ligeiro  
 E falava pros patrícios  
 Meu golpe agora é certo.  
 Pegou uma novilha gorda  
 A mais bonita do mangueiro  
 E mandou para o juiz  
 Por um dos seus companheiros  
 Só não mandou em seu nome  
 Mandou foi em nome do mineiro

O tal juiz que era honesto  
 Dali já estava ausente  
 E o seu substituto  
 Não era muito prudente  
 Chegou a pular de alegre  
 Ao ver o lindo presente  
 Dizia lendo na carta  
 O nome do remetente  
 Sempre gostei dos mineiros  
 A mineirada é boa gente

Enfim chegou novamente  
 O segundo veredito  
 Mineiro ganhou de novo  
 O italiano achou esquisito  
 O italiano blasfemava  
 Nervoso muito aflito  
 Será que esse juiz  
 Perdeu o seu gabarito  
 Ou será que este mineiro  
 No meu angu tornou pôr mosquito

Depois da grande vitória  
 Mineiro saiu falando  
 Eu sabia que o italiano  
 Ia repetir meus planos  
 Acendi três velas pretas  
 Pro caboclo Pai Germano  
 E trancei os meus pauzinhos  
 Tudo por debaixo dos panos  
 Dessa vez foi no despacho  
 Que o italiano entrou pro cano

(SULINO, SANTOS & SANTOS, 1968).

Ilustrando um modo de fé associado ao catolicismo popular, destacamos a música “[Romaria](#)”, de Renato Teixeira. A letra aborda a fé junto a elementos reprodutores da falta de sorte: “se há sorte eu não sei, nunca vi”. A violência como um elemento característico do rural caipira é sugerido pelo pedido de “paz nos desaventos”. Desenraizado, esse personagem caipira não aprende os tradicionais ritos religiosos comunitários, assumindo que não sabe rezar: “como eu não sei rezar, só queria mostrar meu olhar”. Nossa Senhora Aparecida é aproximada do caipira através do trocadilho pela sonoridade da palavra “Pirapora”. A santa ilumina e funda o trem da vida do interlocutor, e nesse sentido o trem, como objeto que move, atravessa do rural para a cidade, também é colocado como símbolo caipira. O mesmo compositor que manifesta a religiosidade do caipira no catolicismo popular em “Romaria” dialoga com as religiosidades de Terreiro a partir de processos de cura com folhas e ervas em “[As Plantinhas do Mato](#)”, numa parceria com Rolando Boldrin. Se o texto da canção não

evidencia o elemento *de Terreiro*, a sonoridade da música o faz em rezas como elemento sonoro do arranjo. Em vídeo gravado no programa *Viola, Minha Viola*, apresentado por Inezita Barroso, o compositor Renato Teixeira apresenta a canção como uma reza forte, para tirar quebranto, inhaca, urucubaca: “*limpa tudo*”<sup>255</sup>. A forma de apresentar esse elemento flerta com o “causo”, ou seja, uma história que pode até não ser verdade, mas também não é mentira.

### **As Plantinhas do Mato**

As plantinhas do mato  
 Curam caxumba  
 Quebranto e lumbago  
 Veneno de cobra  
 Bronquite, pigarro  
 Arruda, canela  
 Jasmim e carqueja  
 Mamona, mostarda  
 Louro e tabaco  
 Urucum, violeta  
 Pitoco e pitanga  
 E um bom rezador  
 Pra curar nossas manhas

(TEIXEIRA, 2005).

O bom rezador é colocado como parte da eficácia da terapia. O termo “manhas” reforça conhecimentos de aprendizado pela experiência, assim como no sucesso “Tocando em Frente”: “Conhecer as manhas e as manhãs,/ O sabor das massas e das maçãs”.

Em nossa busca por músicas sertanejas que mencionam as religiosidades de Terreiro, algumas *playlists* em canais do YouTube se mostraram significativas. Os perfis [Itaçuí Filho de Fé](#) e [Caminho da Luz](#) possuem seleções de músicas identificadas como *Macumba no Sertão (Viola na Macumba) 1,2,3,4*.

### **Canal Caminho da Luz**

#### **Volume 1**

- 02 – Leôncio e Leonel (Caboclo Gira-Mundo)
- 03 – Zico e Zeca (Terreiro de Zé Pelintra)
- 04 – João Mulato e Pardino (Olho gordo)
- 05 – Zico e Zeca (Caboclo Ventania)
- 07 – Leôncio e Leonel (Pai João e Mãe Maria)

---

<sup>255</sup> <https://youtu.be/M2F4L0koTto> vídeo consultado em 23/09/2021.

08 – Filho de Umbanda (Zita Carreiro e Carreirinho)

09 – Zico e Zeca (Cachimbo da vovó)

10 – Creone e Barreirito (Pai João de Congo)

### **Volume 2**

01. Tá do Jeito Que Eu Queria (Mãe Menininha) – Tião Carreiro e Paraíso

02. De Papo Pro Ar – Pena Branca e Xavantinho

03. Caboclo Ventania – Zico e Zeca

04. Boi Sete Ouro – Tião Carreiro e Pardiniho

05. Pai Xangô – Zico e Zeca

### **Volume 3**

01. Pagode do Pai Tomé – Tião Carreiro e Paraíso

02. Cachimbo Da Vovó – Zico e Zeca

03. Tire o Olho Gordo – Leôncio e Leonel

04. Bolo De Saravá – Zé Tapera e Teodoro

05. Filho De Umbanda – Zita Carreiro e Carreirinho

06. Rosas Vermelhas Para Moça Bonita – Leôncio e Leonel

### **Volume 4**

01. Ara pô – Tião Carreiro e Pardiniho

02. Homenagem a Pai João Do Congo – Creone e Barrerito

03. Pai João e Mãe Maria – Leôncio e Leonel

04. Terreiro Do Zé Pilintra – Zico e Zeca

05. Japonês No Saravá – Zé Tapera e Teodoro

### **Canal Itaçuí Filho de Fé**

02. Tire o olho gordo – Leôncio e Leonel

03. Caboclo Ventania- Zico e Zeca

04. Filho de Umbanda – Zita Carreiro e Carreirinho

05. Pai João e Mãe Maria – Leôncio e Leonel

07. Saravá – Cacique e Pajé

08. Lança de São Jorge (não identificado pelo canal)

09. Cachimbo da Vovó – Zico e Zeca

10. Homenagem a Pai João do Congo – Creone e Barrerito

11. Caboclo Gira Mundo – Leôncio e Leonel

12. Terreiro de Zé Pilintra – Zico e Zeca

13. Rosas Bonitas Para Moça Bonita – Leôncio e Leonel

A oferta de músicas com a temática de Terreiro nos mostra que esse assunto não é uma exclusividade da discografia de Tião Carreiro. Como pudemos observar, esse modo específico de fé se junta às narrativas de poder dos violeiros.



## 6. ANÁLISES DE MÚSICAS DA DISCOGRAFIA DE TIÃO CARREIRO COM ELEMENTOS DAS RELIGIOSIDADES DE TERREIRO

Antes de apresentarmos as seguintes análises, reforçamos algumas referências consultadas com frequência para essas interpretações. O *site* oficial do artista Tião Carreiro como fonte à sua discografia. *Links* do canal virtual YouTube contendo tanto gravações originais reproduzidas nessa plataforma como apresentações ao vivo. O *Dicionário da Umbanda*, de Altair Pinto, para consulta de termos e expressões que são até conhecidas, mas que, na necessidade da escrita, apresentam outros significados. O artigo “A religião dos Bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial”, de Robert Daibert Jr. (2015). “A magia do ponto riscado na Umbanda esotérica”, de Oswaldo Olavo Ortiz Solera (2015), “Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira”, de Vagner Gonçalves da Silva (2005), “Oganilu – O caminho do Alabê: visita aos instrumentistas da religião dos orixás” (2019), de Vitor da Trindade.

A essas referências soma-se a bibliografia consultada no decorrer da pesquisa, bem como a disciplina *Do Afro ao Brasileiro*, cursada em 2019, oferecida pelo Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP) e ministrada pelo Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva.

### **Abrindo Caminho**<sup>256</sup>

Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia  
Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia  
Nossa paz nosso sossego  
Só quem dá é o nosso guia

Quando eu saio de casa  
Eu deixo uma vela acesa  
Pra chamar só alegria  
Combater toda tristeza  
A proteção do meu guia

---

<sup>256</sup> O álbum *Abrindo Caminho* não consta na discografia disponível no *site* oficial do artista. Através do *link*: <https://youtu.be/CbzL7u6lItE>, consultado em 4 de junho de 2021, foi possível averiguar maiores informações, como ano e outras composições.

É minha maior riqueza,  
Só quero amor e saúde  
E bastante pão na mesa

Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia  
Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia  
Nossa paz nosso sossego  
Só quem dá é o nosso guia

É Deus que manda no mundo  
Que se salve quem puder,  
Só sai vencedor na terra  
Quem bom protetor tiver  
Minha porta ninguém abre  
Ninguém fecha meu caminho,  
Muita gente me vê só  
Mas eu nunca estou sozinho

Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia,  
Eu tenho um bom protetor  
Que me segue todo dia  
Nossa paz nosso sossego  
Só quem dá é o nosso guia

(SANTOS & CARREIRO, 1971).

Alguns apontamentos sobre o álbum *Abrindo Caminho* (1971). Nesse disco também se encontram músicas como “Segredo da Chave” (Criolo e Tião Carreiro), “Um Pouco de Minha Vida” (Dino Franco) e “Filho da Liberdade” (Lourival dos Santos e Tião Carreiro). Essas canções possuem alguma relação com a temática pesquisada seja através do elemento étnico-racial ou da religiosidade. O título apresenta a possibilidade de interpretação sob uma ótica da religiosidade. Segundo o *Dicionário da Umbanda* (2007), de Altair Pinto, a expressão “caminhos abertos” é coloquial para quando “tudo se torna fácil e tudo dá certo”. Dessa forma, o termo “caminhos fechados” seria usado para o contrário. Existem procedimentos com o fim de desobstruir os obstáculos que se apresentam no mundo espiritual e influenciam o mundo material para aqueles que apresentam os caminhos fechados. Na umbanda, são comuns os banhos e defumadores para abrir caminho.

Como no decorrer da letra os compositores falam de *guia*, sugerindo a interpretação de *guia espiritual*, o termo “Abrindo Caminho” sugere relação à função do guia ou protetor espiritual como facilitador dos objetivos do interlocutor, um deles cogitamos a própria comunicação a partir da música. Cabe apontar que a palavra *guia* na umbanda também designa os colares de contas que os adeptos utilizam (guias de proteção) e que estão

relacionados às suas referências religiosas como orixás e guias espirituais. A primeira estrofe fala em protetor, de onde supomos que se trate de um protetor espiritual: “Eu tenho um bom protetor”. Nesse contexto o uso da palavra *guia* parece estar mais associado aos guias do universo da umbanda, que segundo a própria letra seriam responsáveis por guardar a paz e o sossego do protegido. Há uma proximidade de uso do termo *guia* com os anjos de guarda, arcanjos e santos de devoção presentes também no catolicismo popular. Os autores remetem ao hábito de acender velas para o guia como modo de viabilizar a harmonia no mundo material através da proteção à saúde ou o pão na mesa a que se refere como “sua maior riqueza”. Na quarta estrofe, os autores fazem distinção entre Deus e o protetor sugerindo que ambos não são as mesmas forças. Associam ainda as vitórias na terra à relação com um bom protetor, o que remete à energia da calunga ou axé. A quinta estrofe reforça a relação de proximidade com o guia, em que se ressalta seu poder a partir da vigilância desse protetor (“ninguém fecha meu caminho”). Ainda nessa estrofe, diferem-se o mundo material e o espiritual quando é dito que “que muita gente me vê só, mas eu nunca estou sozinho”. Quando se afirma que “minha porta ninguém abre”, faz-se referência a um elemento material como a porta que, ao mesmo tempo, também pode ser uma passagem ou brecha espiritual. O narrador está, assim, “blindado” bem como seu caminho. Imune a possíveis demandas. O tipo de protetor não é especificado.

Musicalmente, destacamos a presença do timbre das violas, reforçada através de recortados em andamento movido. Esses recortados são feitos com a figura colcheia pontuada, semicolcheia ligada à colcheia do outro pulso, segunda colcheia desse pulso acentuada e ligada à semicolcheia do outro pulso, seguida de colcheia e semicolcheia, encerrando no segundo pulso desse compasso. Segue-se o conjunto colcheia pontuada e semicolcheia ligada à colcheia do outro pulso, porém, dessa vez, o final da frase ocorre na segunda colcheia do pulso (contratempo) de forma acentuada.



Outro elemento que destacamos é a repetição dos versos pelo coro, remetendo aos modelos de estribilho (pergunta e resposta) presentes em folguedos populares. O timbre grave de Tião Carreiro é destacado sem a segunda voz antes do coro. Esse elemento é repetido no

fim da gravação, com a voz de Tião Carreiro afirmando mensagens que já haviam aparecido anteriormente em ritmo sobreposto ao do coro, dando às mensagens caráter de reforço.

**Ara pô<sup>257</sup>**

Ara pô, ara pô  
Ara pô, ara pô  
É ponto de nego véio  
De jongueiro cantadô

É no A e é no R  
É no P e é no O  
Amarrei o leão na linha  
E o leão não escapô

Pode crer, meu sinhô

É no estilo de jongo  
Que cantar agora eu vô  
Fui levar uma boiada  
Dona Júlia quem comprô

Ela esperou na porteira  
O gado ela contô  
Ela comprou mil cabeças  
Novecentas só passô

Dona Júlia era sabida  
Mas comigo se enganô  
Ara pô, ara pô

Ara pô, ara pô  
Ara pô, ara pô  
É ponto de nego véio  
De jongueiro cantadô

É no A e é no R  
É no P e é no O  
Amarrei o leão na linha  
E o leão não escapô

Pode crer meu sinhô

Entrei na roda do jongo  
Negro véio me falô  
Eu tinha um laço de embira  
Quando eu era laçadô

---

<sup>257</sup> Composição presente no álbum *Hoje Eu Não Posso Ir* (Chantecler, 1972).  
Disponível em: [https://youtu.be/Z2\\_TBOnoYWE](https://youtu.be/Z2_TBOnoYWE). Acesso em: 05 jun. 2021.

Eu fui amansar uma tropa  
 Só de burro puladô  
 Quem levou laço de couro  
 Foi só laço que estourô

Meu laço era de embira  
 Meu laço não rebentô  
 Ara pô, ara pô

(CARREIRO & SANTOS, 1972).

Samba caipira. A música que dá nome ao projeto não possui nenhum elemento musical característico do universo dos terreiros. Ainda que cite o jongo na letra, em nada os dados sonoros remetem às referências de jongo do Vale do Paraíba, por exemplo. Algumas observações sobre o instrumental são pertinentes: o acordeom que faz a melodia da introdução posteriormente faz o acompanhamento com acentuações rítmicas típicas do samba. Essa batida se aproxima também do batuque mineiro e do recortado mineiro, apresentando uma intercessão de sonoridades rítmicas.



**Acentuações: samba no acordeom de “Ara pô”**

Um pandeiro confirma as acentuações rítmicas do samba com acompanhamento em semicolcheias. O interessante dos elementos sonoros dessa música está no destaque à voz grave de Tião Carreiro. “Ara pô” compõe um vasto repertório de sambas gravados pelo artista.



**Pandeiro em “Ara pô”**

Mais uma parceria da dupla Tião Carreiro e Lourival dos Santos. Durante todo o processo de pesquisa, fosse pela consulta a livros, *sites* e mesmo junto aos entrevistados,

não foi possível descobrir com precisão a origem e o significado da expressão “Ara pô”.<sup>258</sup> Buscamos no próprio jongo um possível sentido para esse termo. Os pontos ou versos amarrados guardam significados próprios e de difícil compreensão para quem não convive com a linguagem do jongo. Trata-se de versos com caráter enigmático e, muitas vezes, na roda de jongo, são respostas para versos de outro jongueiro. Essa sutileza ou disfarce faz parte da *mironga*<sup>259</sup> do versador. Ainda assim, cabe observar que, se o título causa curiosidade ou estranheza, o próprio refrão busca responder: “é ponto de nego véio, de jongueiro cantadô”.

---

<sup>258</sup> O professor Romildo Sant’Anna nos apresentou *en passant* a hipótese de “ara pô” ser uma contração da expressão portuguesa “ora pois” na língua do homem do campo da Paulistânia. Com o auxílio técnico do linguista Laion Castro Silva, procuramos averiguar essa hipótese. De fato, o vocábulo “ara” é apresentado pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa como uma variante de “ora”, em sua acepção como interjeição que expressa “impaciência, menosprezo, espanto, dúvida” (HOUAISS, 2009). Por sua vez, o vocábulo “pô” é definido como uma forma reduzida de “porra”, com valor interjetivo, que “exprime espanto, aborrecimento, desagrado, enfado, dor” (HOUAISS, 2009).

Faltam evidências de que a palavra “pois” teria sido reduzida a “pô”. Do ponto de vista fonológico, sabe-se que o ditongo decrescente “oi” é bastante resistente ao processo de monotongação (isto é, de redução de dois sons vocálicos a um único), que se verifica com “ai” (*caixa* > *caxa*), “ei” (*peixe* > *pexe*) e “ou” (*pouco* > *poco*). A resiliência de “oi” se nota, por exemplo, no percurso morfológico da expressão pernambucana “e apoi”, em que “pois” primeiro ganha um “a”, tornando-se “apois”, e só então perde o “s”, passando a “apoi”.

Além de “ora pois”, outra expressão de origem lusitana que revela proximidade com a hipótese que buscamos examinar é “ora porra”. Além do uso corrente em contextos de oralidade, essa expressão seria consagrada na obra de Álvaro de Campos, irascível heterônimo do poeta português Fernando Pessoa. Presente no primeiro verso do poema “Manifesto de Álvaro de Campos”, “ora porra” dá título a outra composição de sua autoria, em que critica duramente, em sete versos, a imprensa portuguesa.

Aceito o fato de “ara” ser uma variação de “ora” (ao que tudo indica, por um processo de assimilação em que a primeira vogal se modificou por influência da última, de maneira que se tornaram semelhantes) e de “pô” ser uma redução de “porra” (certamente por apócope, isto é, pela supressão dos fonemas finais dessa palavra), é possível admitir o uso de “ara pô” (uma derivação de “ora porra”) como manifestação de valor interjetivo que serviria como um reforço do que havia sido dito anteriormente, à semelhança de expressões como a locução “pois é” e, ainda, o polissêmico vocábulo “uai”.

Ainda sobre “ara”, é digno de nota que essa forma tenha sido registrada por escrito pela primeira vez na língua portuguesa em *Macunaíma* (1928), do escritor, folclorista e musicólogo Mário de Andrade. Nesse romance, “percebe-se a tentativa de reunião de dados das variantes praticadas nas mais diversas regiões do Brasil, de modo a projetar a personalidade de base do brasileiro através da fala” (CABRAL, 1970, apud PESSOA, 2003). Apoiando-se em obras como “O dialeto caipira” (1920), de Amadeu Amaral, e também em sua própria vivência como pesquisador do idioma e da arte nacional, Mário de Andrade acabaria tornando a cultura caipira “uma espécie de ideia fixa”, que volta e meia figurava em seus trabalhos (MARQUES, 2012).

Contemporaneamente, a presença da variante “ara” se verifica nas falas de alguns personagens da telenovela “Pantanal”, exibida atualmente pela TV Globo em nova versão, cuja adaptação é conduzida por Bruno Luperi, neto de Benedito Ruy Barbosa, autor da versão original. Esse fato tem motivado a produção de memes nas redes sociais e já foi abordado até mesmo em telejornais (<https://bit.ly/3O28H9M>). O modo bem-humorado de tratar do sotaque caipira neste momento parece, de alguma maneira, afastar o estigma outrora relacionado à fala do homem do campo, a qual vem recebendo agora uma valorização social positiva (<https://bit.ly/3OnNCXo>).

<sup>259</sup> No universo do *blues*, esse elemento é referenciado como *Mojo*. A palavra remete à religiosidade do *hoodoo*. Ainda que tenha adquirido outros significados como talento, habilidade, poder de sedução, brilho próprio, essa palavra guarda também o significado de “encanto”. *Mojo* também remete a um tipo de “patuá” contendo ervas, pedras e outros elementos com supostos poderes mágicos.

A palavra *ponto* dentro na umbanda possui diferentes significados. Os mais usuais referem-se ao ponto riscado ou risco de pomba<sup>260</sup>, que são representações gráficas de comunicação visual com simbolismo religioso<sup>261</sup>. Outro significado recorrente se refere aos cantos de comunicação com os guias espirituais. Na canção “Ara pô”, os compositores sugerem ponto como o verso do jongo. O ponto de jongo pode possuir caráter de crônica, sátira, implicância (caçoar), afirmação de poder e também de enigma como verso “amarrado”. Ainda que sonoramente a música não se caracterize como um jongo tradicional de palmas, tambores e canto, ela resgata o universo do jongo em sua letra e linguagem.

O termo “nego véio” remete à imagem dos indivíduos negros de idade mais avançada, mas que na religiosidade são representados pelos pretos-velhos<sup>262</sup>. Nesse sentido, o adjetivo *véio* (“velho”) não está relacionado apenas à questão etária mas também à experiência desses personagens. Essa experiência é manifestada de diferentes modos, inclusive pelo conhecimento da religiosidade. O sambista e pesquisador Nei Lopes relaciona esses personagens com o termo *cumba*. A palavra de origem banto pode significar valente, destemido, impetuoso e ao mesmo tempo feiticeiro, mago. O termo inclusive batiza a canção “Jongueiro Cumba”,<sup>263</sup> de Wilson Moreira em parceria com Nei Lopes, em que ilustram elementos do universo banto em um vocabulário específico. Na umbanda, esses “negos velhos” são referenciados e reverenciados pela figura dos pretos-velhos, guias espirituais associados às receitas de cura e ao aconselhamento de seus consulentes.

A expressão “Amarrei o leão na linha e o leão não me escapou” sugere que o articulador do termo esteja se referindo a algum problema ou desafio que requer atenção, cuidado, poder. O leão no imaginário de “rei da floresta” traz essa referência de força e poder. Ainda assim, o interlocutor aponta sua *expertise* ao dizer que aquele problema estaria sob seu controle porque sua providência fora suficiente, ainda que associada a algo fraco como uma

---

<sup>260</sup> Espécie de giz mineral com o qual se riscam os pontos de identificação de cada guia espiritual. A pomba pode ser também usada no corpo como forma de proteção ou comunicação como o guia.

<sup>261</sup> Solera (2015) discorre sobre o assunto.

<sup>262</sup> “Atualmente, os pretos-velhos estão presentes em praticamente todos os terreiros de umbanda no Brasil e no mundo. A despeito das especificidades de cada terreiro, algumas características dessas entidades permanecem quase que inalteradas, independentemente do local. São aspectos como a postura, a maneira de falar, a paciência no trato com aqueles que os procuram, as alcunhas, dentre outros que serão mais bem trabalhados a seguir. Ademais, os pretos-velhos são muito procurados por seus conselhos, suas bênçãos e suas receitas para cura de males físicos e espirituais. Suas festas figuram entre as mais concorridas” (REZENDE, 2016, p. 98).

<sup>263</sup> Disponível em: <https://youtu.be/OtKMAxht6HU> Acesso em: 06 jul. 2021.

linha<sup>264</sup>. O leão é dominado a partir do momento que o autor diz que o animal não escapou. Ou seja, com pouca força, o interlocutor domina o leão e resolve o problema. As referências que faz a “é no A e é no R, é no P e é no O” são interpretadas como letras relacionadas com a palavra “Ara pô” para sonoridade da rima. O jongo e sua linguagem são reforçados pelos autores em “é no estilo de jongo que cantar agora eu vou”.

Na estrofe seguinte, o interlocutor se apresenta como peão de transporte de boiada. Essa função requer qualificação e cuidado com alguns riscos, dentre eles o “estouro de boiada”, que é a perda do controle do rebanho. Mesmo com o uso de transportes em caminhões, o transporte pedestre de rebanhos ainda é atividade bastante tradicional no Brasil<sup>265</sup>. Outro fator de destaque é que uma carga de bois possui um valor material altíssimo e, justamente por isso, a contagem dos animais é um momento especial da operação. Durante o trajeto de transporte, uma série de eventos pode acontecer, como um animal se desgarrar do rebanho, se acidentar, colidir com um veículo na rodovia ou mesmo ser extraviado propositalmente. O “estouro da boiada” ou descontrole do rebanho é um dos eventos mais temidos pelos peões. Com uma quantidade de animais grande, o risco é maior e, ao mesmo tempo, a contagem é mais difícil. A letra apresenta a distinção do peão em relação ao personagem Dona Júlia: “Dona Júlia era sabida, mas comigo se enganou”. Mesmo sendo “sabida”, a compradora do rebanho se enganaria justamente na porteira, ao receber novecentas cabeças de gado ao invés das mil que comprara. Com isso, o peão sugere que o conhecimento dela não é da mesma ordem que o seu.

Nas religiões de Terreiro, as porteiras, os portões e as cancelas são tidos como lugares de intenso fluxo, de escolha, de limite, de decisão e também de confusão. Todos esses signos delimitam o espaço físico e também o “astral”. Nos terreiros, os portões são associados à proteção das casas de santo, através de assentamentos de guias considerados guardiões ou sentinelas. É assim que, dependendo do terreiro, quando alguém é recebido, joga-se água junto ao portão para, com isso, acalmar os guardiões (exus) e neutralizar as energias trazidas pelo visitante.

---

<sup>264</sup> O termo também é conhecido como “amarrar o leão com barbante”.

<sup>265</sup> Na reportagem do programa Globo Rural, é possível ter uma ideia desse trabalho em um transporte de seis mil cabeças de gado no Pantanal mato-grossense. Disponível em: <https://youtu.be/6CiwYEahOA> Acesso em: 07 jun. 2021.



A venda para Dona Júlia de mil animais e entrega de apenas novecentos demonstram que seu conhecimento não é suficiente para perceber que ela fora ludibriada ou pelo vendedor ou pelo peão no transporte da carga. As negociações também dialogam com a cosmologia banto pela comunicação, barganha, blefe, conquista e desejo. Os mercados, sendo lugares de trânsito de pessoas, reforçam o trânsito de energia ou axé de cada um.

Na segunda parte, o elemento jongo é reforçado sugerindo que o interlocutor não é apenas um observador, mas que interage na dinâmica da roda: “entrei na roda de jongo, nego velho me falou”.

“Eu tinha um laço de embira quando eu era laçador”. Essa expressão reforça a identidade do negro velho como um peão com a habilidade de laçar. O laço de embira é um laço feito de fibra vegetal, cipós e cascas de árvore. Segundo a letra da música, esse laço é mais eficaz no trabalho de amansar uma tropa de burros puladores do que o laço de couro (“quem levou laço de couro, foi só laço que estourou”). A partir dessa afirmação, sugerimos que o peão detém conhecimentos que os demais não têm, seja pela elaboração ou pelo uso de um laço vegetal ou pela possibilidade de esse laço ser mais forte não somente pela resistência física ou mecânica de sua fibra. Um laço com algum atributo mágico ou simbólico também garantiria mais eficácia quando comparado com os demais, já que a superioridade não seria afirmada pela força de sua estrutura mas pela fraqueza ou pelo despreparo dos laços alheios. É importante reforçar que na umbanda e no candomblé de caboclo existem guias espirituais representados como vaqueiros e boiadeiros que se apresentam com a indumentária do laço.

A música não apresenta semelhança estética com os tradicionais pontos de jongo como canto, tambores e palmas. Um acordeom faz a introdução da música, por exemplo. A partir do desenho rítmico feito por esse instrumento no acompanhamento, é possível associar a gravação a um samba. Esse elemento é reforçado por um chocalho que executa semicolcheias. A música aparece no repertório de diferentes apresentações ao vivo da dupla Tião Carreiro e Pardinho, o que nos faz supor seu sucesso junto ao público<sup>266</sup>.



Acompanhamento do acordeom 1

<sup>266</sup> Exemplos disponíveis em: <https://youtu.be/iGSku5xgkN4>; <https://youtu.be/7munr8tEwks>; <https://youtu.be/4a24xCvRkHc>; <https://youtu.be/zu3feJwiY3M> Acesso em: 24 set. 2021.



Acompanhamento do acordeom 2



Acompanhamento do chocalho 1

### Azulão do Reino Encantado<sup>267</sup>

Eu já consertei relógio à meia-noite no fundo d'água  
Sem levantar o tapete com muita classe tirei o taco  
Eu já ganhei uma guerra sem dar um tiro e não é mentira  
Já fui no fundo da terra e voltei de lá sem fazer buraco

Aprendi fazer colar só de pingo d'água e ficou bonito  
Eu fiz um laço de areia pra laçar bicho que não é fraco  
Amarrei onça no mato com reza braba ficou segura  
Carreguei ferro em brasa tição de fogo dentro de um saco

Topei uma corriola só de bandidos com pau e faca  
Foi uma nuvem de poeira fiz a madeira virar cavaco  
Eu transformei o meu braço em uma espada que só tinha  
Arrebentei tantas facas veio a polícia varrer os cacos

Caminhei por baixo d'água igual um peixe e não sei nadar  
Caminho que ninguém passa, passo correndo e não empaco  
Já fiz a barba do leão sem usar sabão e sem a navalha  
Com a jamanta correndo, troco pneu sem usar macaco

O meu protetor é forte, é o azulão do reino encantado  
Um salão todo azulado que tem no céu ele foi morar  
E com sete santas virgens neste salão o azulão está  
E duas vezes por dia esse salão Deus vai visitar

(SANTOS, PARDINHO & ROSA, 1977).

O time de compositores traz uma parceria menos habitual de Pardinho e Lourival dos Santos esse último mais uma vez figurando em uma canção de temática religiosa. A introdução possui típico ponteio de pagode de viola em andamento mais lento que o habitual e sem a sétima menor do modo mixolídio. A letra novamente apresenta o interlocutor

<sup>267</sup> Disponível em: <https://youtu.be/28p6mtU-DRI>. Acesso em: 10 nov. 2021.

como um personagem de feitos fantásticos em que suas afirmações o colocam como detentor de conhecimentos exclusivos. Os feitos não seriam considerados de “uma ordem normal” e afirmam outro tipo de saber do personagem. Quando fala que ganhou uma guerra sem dar um tiro atesta que “não é mentira” buscando dar crédito a seu feito. O verso em que afirma ter feito um “colar de areia para laçar bicho que não é fraco” dialoga com a ideia do leão preso com uma linha em Ara pô. A última estrofe revela a fonte de seu poder através da proteção de um guia identificado como Azulão no Reino Encantado. No universo da umbanda observamos pontos cantados associados ao pássaro azulão ora associado a entidades da linha de caboclo e aos orixás Oxóssi e Xangô. A relação de animais com forças espirituais não é exclusividade das religiões de Terreiro e mesmo em mitos europeus observa-se a presença dos pássaros ou como mensageiros ou como a própria força espiritual. Citamos a seguir um ponto cantado em que o pássaro é citado.

**Ponto Cantado para a Cabocla Jurema<sup>268</sup>**

Voou, voou  
 Meu passarinho Azulão  
 Quem tá na pedra é Xangô  
 Afirmo o ponto no chão  
 É a cabocla Jurema  
 Com seu bodoque na mão

**Baianinho<sup>269</sup>**

Conheci um baianinho  
 Esses da fala macia  
 Dava nó em pingo d'água  
 E laçava melancia  
 Pegava raio na mão  
 Segurava ventania  
 O seu corpo foi fechado  
 Num terreiro da Bahia

Caldo de cana gostoso  
 É o que sai da cana roxa  
 O malandro não tem culpa  
 Se o resto do mundo é trouxa

Chegou na cidade grande  
 Baianinho se expandia  
 Foi comprando carro zero  
 Pra pagar em noventa dias

<sup>268</sup> Disponível em: [https://youtu.be/V\\_sNCXHrIpo](https://youtu.be/V_sNCXHrIpo). Acesso em: 24 set. 2021.

<sup>269</sup> Disponível em: <https://youtu.be/hLXqCEApf0o>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Conseguiu vender à vista  
Mostrando sabedoria  
Virou grande negociante  
Baianinho enriquecia

Caldo de cana gostoso  
É o que sai da cana roxa  
O malandro não tem culpa  
Se o resto do mundo é trouxa

Baianinho na tourada  
Só toureia vaca mocha  
No Natal compra castanha  
Come a boa e vende a chocha

No banquete que tem frango  
Baianinho come a cocha  
Deixa o pé deixa o pescoço  
Pra aqueles que nasceu trouxa

Caldo de cana gostoso  
É o que sai da cana roxa  
O malandro não tem culpa  
Se o resto do mundo é trouxa

Foi contra um campeão de *snooke* (sinuca)  
Baianinho fez surpresa  
Deu duzentos de lambuja  
Só seis e sete na mesa

Deu trinta *snooke* de bico  
Jogando só na defesa  
Meteu o sete trinta vezes  
Ganhou o jogo na moleza

Caldo de cana gostoso  
É o que sai da cana-roxa  
O malandro não tem culpa  
Se o resto do mundo é trouxa

(SANTOS, CARREIRO & GUIDINI, 1992).

Mais uma parceria de Lourival dos Santos com Tião Carreiro. Essa canção está no álbum *O Fogo e a Brasa* (1992), gravado pela dupla Tião Carreiro e Praiano. A sonoridade remete a um samba estilizado. O acompanhamento de pagode feito pelo violão com acentuação no contratempo é percebido na base rítmica ainda que os tradicionais elementos do pagode não apareçam (modo mixolídio, pedal e recortado). Instrumentos das tradicionais fanfarras como tarol, as flautas e o sax barítono dão um colorido diferenciado à obra.

A primeira estrofe afirma que o interlocutor conheceu um baianinho de fala macia. Assim ele não apresenta o personagem como uma lenda ou um caso. Os feitos do

personagem são da ordem do extraordinário (“dar nó em pingo d’água”, “laçar melancia”, “pegar raio com a mão” e “segurar ventania”). Esses elementos passam por uma significação espiritual quando a letra aponta que o personagem teria tido o corpo fechado em um terreiro da Bahia. A astúcia do personagem é reforçada por feitos da ordem material como a compra e venda de carros, a habilidade na sinuca, no rodeio, o conhecimento das castanhas, da carne mais farta da coxa em relação ao pescoço do frango. Todos esses saberes são reforçados pelo refrão em que afirma seu conhecimento ligado à agricultura, como os atributos da cana-roxa para render um caldo de cana mais gostoso. Diferentemente de outras canções em que o personagem ressalta suas habilidades, aqui ele não se afirma mais esperto, mas observa que os outros (o “resto do mundo”) é que não têm esperteza, sendo considerados “trouxas” por ele.

Na umbanda, os baianos são entidades espirituais que se apresentam de maneira diversa, como caboclos, marinheiros ou malandros. Pela narrativa da letra, acreditamos em uma associação espiritual com os tipos malandros, até porque o refrão reforça isso (“o malandro não tem culpa se o resto do mundo é trouxa”). Os baianos são representados pelo nordestino que imigra para a capital do Sudeste e não se encaixa na função de um trabalhador formal: “chegou na cidade grande”. Vive de bicos, de rolos (trocas), aproveitando as oportunidades que a cidade e o mundo do capital proporcionam. Uma delas, o jogo. As descrições de malandro dialogam com o arquétipo do Zé Pulintra, que, em sua existência terrena, teria saído do Nordeste (Alagoas ou Pernambuco) e se movido para o Rio de Janeiro, estabelecendo-se no bairro da Lapa, conhecido pela boemia, pelo samba, pela malandragem e pela violência. As características do guia o colocam como um tipo festeiro, galanteador, astuto. Suas celebrações em terreiros incluem música (samba) e churrasco, além de comidas típicas que sinalizam a confluência cultural do Nordeste rural com a cidade urbanizada: a carne seca, a farofa, a cerveja, o cigarro. Esse tipo também aparece na discografia analisada em “Malandro da Barra Funda”. O processo de urbanização e os valores do mercado de trabalho fizeram com que diferentes capitais adquirissem personagens com essas características<sup>270</sup>. Reforçamos que a gravação traz um diálogo do rural com o urbano também na sonoridade dos instrumentos.

---

<sup>270</sup> “Pedro Navaja”, de Ruben Blades, descreve um personagem com as mesmas características em outro lugar na América de língua espanhola.

**Boi Sete Ouro**<sup>271</sup>

Circo rodeio Ipiranga  
 Sua fama vai avante  
 Faixa preta e o proprietário  
 Tem um boi que lhe garante

O seu nome é sete ouro  
 Seus pulos valem diamante  
 São Paulo, Goiás e Minas  
 Fez proeza importante

Parece que o tal 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 conto 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  
 Pra duzentos mil cruzeiro  
 E foi no primeiro pulo  
 O peão beijou o picadeiro  
 Nesse dia o feitiço  
 Virou contra o feiticeiro

Faixa preta se orgulha  
 Das façanha 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

(VIEIRA & ROSA, 1964).

---

<sup>271</sup> Disponível em: <https://youtu.be/A73Oro5rkFU>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Canção no tradicional estilo de moda de viola, com cinco estrofes em versos rimados de quinze sílabas. O instrumental com vozes em duo e acompanhamento de viola. A afinação e o entrosamento das vozes de Tião Carreiro e Pardinho pode ser percebida com nitidez na gravação. Observamos a *expertise* dos compositores em batizar o personagem do boi como “Boi Sete Ouro” acreditando que, se o nome do animal fosse Boi Sete de Ouro, a preposição “de” comprometeria a quantidade de sílabas e a estrutura da obra. A música serve como registro dos rodeios, como parte da programação dos circos que acolhiam os violeiros e como atividade de geração de renda para os envolvidos, já que é afirmado que o animal vale um tesouro, reforçando a projeção em grandes eventos nos quais os rodeios se transformariam com o passar das décadas. A partir da terceira estrofe, a magia passa a ter protagonismo na letra, sendo apresentada como feitiço (feiticeiro) e macumba (macumbeiro). Através da magia, seus fazedores conseguem alterar o curso dos eventos – na história, o desempenho do animal. Ressaltamos que a magia como contra-ataque é considerada com naturalidade, como um elemento acessível, embora precise ser mediado por um especialista (feiticeiro e macumbeiro).

### **Canoeiro do Mar<sup>272</sup>**

Canoeiro  
Toma cuidado, canoeiro, pra não afundar  
Canoeiro  
Olha o balanço da canoa nas ondas do mar

Espero toda tardinha  
As ondas que vai e vêm  
As ondas voltam sozinha  
Sem notícias do meu bem

Canoeiro  
Toma cuidado, canoeiro, pra não afundar  
Canoeiro  
Olha o balanço da canoa nas ondas do mar

Eu vivo sem esperança  
Na praia da solidão  
O mar inteiro balança  
Dentro do meu coração

Canoeiro  
Toma cuidado, canoeiro, pra não afundar  
Canoeiro  
Olha o balanço da canoa nas ondas do mar

---

<sup>272</sup> Disponível em: <https://youtu.be/p7YD1nGzxmK>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Minha saudade se espalha  
 Nas ondas que o mar levou  
 Fiquei sozinho na praia  
 Meu bem nunca mais voltou

Canoeiro  
 Toma cuidado, canoeiro, pra não afundar  
 Canoeiro  
 Olha o balanço da canoa nas ondas do mar

Rainha mãe Iemanjá  
 Tem pena da minha dor  
 Vai até o fundo do mar  
 Vai buscar o meu amor

Canoeiro  
 Toma cuidado canoeiro pra não afundar  
 Canoeiro  
 Olha o balanço da canoa nas ondas do mar

(ALENCAR, TONICO & TINOCO, 1968).

Samba de ritmo binário simples (2/4). A acentuação rítmica do acompanhamento através de um ganzá na última semicolcheia do primeiro pulso e no contratempo (colcheia) do segundo pulso reforçam a linguagem do samba. O cavaquinho possui destaque tanto “centrando” o ritmo quanto pontuando a introdução junto a um violão. A voz de Pardinho aparece somente nos refrões. Mesmo com ritmo bastante marcado não se observam tambores ou instrumentos de percussão além do ganzá no acompanhamento. Reforçamos que a música é dos autores Tunico e Tinoco e fora gravada por essa dupla em arranjo com destaque para as cordas de violão e cavaquinho. Na versão de Tunico e Tinoco, também não observamos instrumentos de percussão reforçando que a acentuação do acompanhamento ocorre também na segunda colcheia do segundo pulso. A troca de acorde com esse padrão rítmico remete a acompanhamentos encontrados em congados. Um elemento característico do samba, do batuque, partido alto é a pergunta e resposta nos estribilhos junto com o coro, algo que ocorre em ambas as gravações.

Destacamos a citação do orixá Iemanjá. Essa divindade feminina é sincretizada no catolicismo popular como Virgem Maria, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Glória, Nossa Senhora das Candeias, Nossa Senhora da Conceição. Ainda que se observem orixás não representados em alguns terreiros, Iemanjá é um consenso na umbanda e no candomblé. A imagem de Iemanjá possui forte simbolismo maternal, sendo considerada a mãe da cabeça de todas as pessoas e mãe dos orixás.



A temática da espera da volta do amor ou a perda de um amor para o mar remete a temas como “É doce morrer no mar” e “O mar”, de Dorival Caymmi. Ainda que a pesca no mar tenha sido desempenhada por homens durante a história, a letra sugere a queixa de um homem pela perda do seu amor e não uma mulher. A letra não fala da morte, mas do sumiço de seu amor, o que fomenta ainda mais o sentimento de esperança no retorno e o consequente amparo pela divindade. O mar ou a água como berço também simboliza o local de retorno no fim da vida, assim como referências à terra e ao céu como fluxo com os já falecidos. Algo que dialoga, na cosmologia banto, com o conceito de *calunga*.

### **Chora Viola**<sup>273</sup>

Eu não caio do cavalo  
 Nem do burro e nem do galho  
 Ganho dinheiro cantando  
 A viola é meu trabalho  
 No lugar onde tem seca  
 Eu de sede lá não caio  
 Levanto de madrugada  
 E bebo o pingo de orvalho  
 Chora, viola

Não como gato por lebre  
 Não compro cipó por laço  
 Eu não durmo de botina  
 Não dou beijo sem abraço  
 Fiz um ponto lá na mata  
 Caprichei e dei um nó  
 Meus amigos eu ajudo  
 Inimigo eu tenho dó  
 Chora, viola

A lua é dona da noite  
 O sol é dono do dia  
 Admiro as mulheres  
 Que gostam de cantoria  
 Mato a onça e bebo o sangue  
 Furo a terra e tiro o ouro  
 Quem sabe aguentar saudade  
 Não aguenta desaforo  
 Chora, viola

Eu ando de pé no chão  
 Eu piso por cima da brasa  
 Quem não gosta de viola  
 Que não ponha o pé lá em casa

---

<sup>273</sup> Disponível em: <https://youtu.be/JGYRgHjJTYo>. Acesso em: 10 nov. 2021.

A viola está tinindo  
 O cantador tá de pé  
 Quem não gosta de viola  
 Brasileiro bom não é  
 Chora, viola

(CARREIRO & SANTOS, 1977).

“Chora Viola” é primeiro grande sucesso da dupla Tião Carreiro e Pardinho. A música consagra a frequente parceria com o compositor Lourival dos Santos. A gravação apresenta todos os elementos considerados característicos do pagode de viola: a nota pedal como acompanhamento, a melodia principal (canto) com a sétima menor do modo mixolídio. Essa nota é incluída no primeiro grau harmônico, conferindo sonoridade modal ao acorde. O recortado de viola intermeando as estrofes enquanto padrão rítmico. A gravação possui duas violas e um violão, sendo que o padrão sonoro de uma dessas violas ocorre em região mais aguda do instrumento remetendo a um baião de viola, comum das violas nordestinas ou de “de cantoria”. A própria palavra cantoria é citada na letra, aproximando o Nordeste da viola caipira. A junção dessas violas pode ser mais bem percebida na introdução e no final em *fade out*<sup>274</sup>. Como acompanhamento percussivo, destaca-se o padrão de colcheia pontuada, semicolcheia e acentuação na colcheia do outro pulso em ritmo de binário simples. Esse padrão de acompanhamento ocorre em manifestações como o cabocolinho de maneira mais acelerada.

A viola é destacada com protagonismo, conferindo identidade ao personagem da música. Ainda na primeira estrofe, o interlocutor canta sua habilidade ao afirmar que “não caiu do cavalo, nem do burro nem do galho”. A constante exaltação dos feitos do violeiro é comum nas modas de viola e aparece como temática recorrente também nos pagodes. Ao afirmar que “ganho dinheiro cantando, a viola é meu trabalho”, o eu lírico demarca um momento de mínima profissionalização com a viola. A exaltação dos conhecimentos não eruditos ocorre ao afirmar que bebe “o pingo do orvalho” e, assim, não morre de sede, algo que também ilustra sua proximidade com a natureza. “Não compro gato por lebre, não compro cipó por laço”, ou seja, em uma negociação, não é ludibriado nem confundido. Observamos que o laço como elemento de identidade do peão aparece em “Chora Viola”, assim como em “Ara pô”.

Os versos “Fiz um ponto lá na mata, caprichei e dei um nó/ Meus amigos eu ajudo, inimigo tenho dó” dialogam com o saber não erudito da religiosidade de Terreiro. Nesse caso,

---

<sup>274</sup> Recurso de estúdio em que os sons vão desaparecendo gradativamente com a diminuição da intensidade sonora.

o violeiro não precisa de um mediador para aplicar sua magia. Ele mesmo sabe como proceder nessa seara. A inclusão dos inimigos na letra apresenta a violência do universo rural e, mais uma vez, a magia como possibilidade de contra-ataque. Nos terreiros, os pontos são considerados repositórios energéticos. Existem os pontos cantados, músicas para invocação e comunicação com as forças que se deseja conectar e os pontos riscados que são utilizados para a identificação gráfica da força espiritual e sua banda (linha). O ponto apresentado em “Chora Viola” sugere um diálogo com forças que habitam a mata (“fiz um ponto lá na mata”). É pertinente afirmar que, se por um lado o violeiro detém um conhecimento com o qual pode ajudar seus amigos, por outro esse mesmo conhecimento pode arruinar seus inimigos a ponto de o personagem “ter dó” deles. As cordas e os nós como elementos simbólicos estão presentes em diferentes culturas com significados diversos. A corda geralmente significa uma ligação. O nó, um ponto de firmeza, de confirmação ou isolamento. Pontuamos que os nós estão presentes nos terreiros e nas igrejas, em pulsos de fiéis e fitas devocionais dos mais diferentes santos. Uma santa que ilustra bem essa simbologia é Nossa Senhora Desatadora dos Nós. Nas folhas de reis, as fitas das flâmulas e bandeiras passam a ter significado especial por serem consagradas aos santos através da bandeira. Entre os fiéis e foliões, existe o hábito de retirar essas fitas e utilizá-las para fins votivos. Entre os violeiros, é comum a ornamentação das violas com esse tipo de fita. No catolicismo popular, as fitas de Nosso Senhor do Bonfim, Nossa Senhora Aparecida e Padre Cícero, dentre outros santos, são elementos recorrentes nas bancas de quermesses e festas devocionais.

A afirmação de que “mato a onça e bebo o sangue,/ furo a terra e tiro o ouro” serve como parâmetro de bravura, ao mesmo tempo que apresenta um padrão de comportamento ríspido, selvagem, bruto com aqueles que o desaforam. O caboclo aqui é referenciado por sua força e não por sua indolência ou passividade, como nas descrições de Monteiro Lobato. A saudade é usada como sentimento mais suportável do que um desaforo. Na última estrofe, a condição de violeiro é afirmada de modo nacionalista: “quem não gosta de viola, brasileiro bom não é”.

**Eu Não Saio Mais Daqui<sup>275</sup>**

Eu não saio mais daqui  
 Vou viver pra ela só  
 Os carinhos do meu bem amarra  
 Amarra sem fazer nó  
 Os carinhos do meu bem amarra  
 Amarra sem fazer nó

Andei pelo mundo afora  
 O amor não me prendeu  
 Agora estou amarrado  
 O amor aconteceu

Nos braços de quem eu amo  
 Bastante feliz sou eu  
 Vou agradecer a Deus, a Deus  
 O amor que Deus me deu

(Vou agradecer a Deus, a Deus  
 O amor que Deus me deu)

Eu não saio mais daqui  
 Vou viver pra ela só  
 Os carinhos do meu bem amarra  
 Amarra sem fazer nó

(Os carinhos do meu bem amarra  
 Amarra sem fazer nó)

Estão fazendo fofoca  
 Para eu brigar com ela  
 Quanto mais fofoca fazem  
 Mais estou gamado nela  
 Meu coração é teimoso  
 E sair daqui não quer  
 Será que ela me deu me deu?  
 Água benta no café

(Será que ela me deu me deu  
 Água benta no café)

Que será que ela me deu?  
 (Água benta no café)

Que será que ela me deu?  
 (Água benta no café)

(Será?)

---

<sup>275</sup> Disponível em: <https://youtu.be/o6yHfN5TzNs>. Acesso em: 10 nov. 2021.

(Água benta no café)  
 Que que é isso?  
 Água benta no café  
 Essa não!

(Água benta no café)

“Falô”  
 (Água benta no café)

Mas que sarro  
 (Água benta no café)

Ah ah ah ah ah ah ah ah  
 (Água benta no café)

(SANTOS & CARREIRO, 1974).

A gravação de 1974 apresenta estética de samba, com introdução de cavaquinho. Curiosamente, o acorde feito no cavaquinho apresenta uma dissonância do acorde D 6(9). Isso, de alguma maneira, demonstra experiências em relação à sonoridade da música sertaneja. Junto à base rítmica do cavaquinho, se juntam alguns instrumentos de percussão como pandeiro e tantã. O cavaquinho possui vários “comentários” (frases melódicas e rítmicas) no decorrer da gravação. Não conseguimos identificar o músico que fez a gravação do instrumento. A temática da letra fala de como os carinhos da mulher amada o deixam “amarrados” a ela: “os carinhos do meu bem amarra sem fazer nó”, “meu coração é teimoso e sair daqui não quer,/ será que ela me deu água benta no café”. A letra dessa música, assim como “Coisa feita” ou “Incompatibilidade de gênios”, de João Bosco e Aldir Blanc, remete ao fato de o narrador estar *amarrado*, preso à mulher amada, o que pode, de alguma forma, dialogar com magias de amarração do amor, com o intuito de manter uma pessoa “presa” afetivamente à outra. Ao fim da gravação, seguem comentários da voz de Tião Carreiro sozinho com uma edição de uma risada em *reverb*<sup>276</sup>. Ainda que o intuito do efeito não seja proposital, é inevitável associar as risadas da voz de Tião ao fim da gravação com risadas de entidades comuns no universo da umbanda, como exus e pombagiras, sobretudo por conta da temática abordada na letra. A gargalhada é um elemento típico dos arquétipos considerados *tricksters*, que habitam outras mitologias para além das de matriz africana.

---

<sup>276</sup> Efeito sonoro de estúdio que proporciona o efeito da reverberação parecido com eco acústico.

**Fundanga**<sup>277</sup>

Bota fogo na fundanga  
Tira este mal de mim  
Fumaça benta que sobe  
Traz o meu amor pra mim

Bota fogo na fundanga  
Tira este mal de mim  
Fumaça benta que sobe  
Traz o meu amor pra mim

Um dia desse eu briguei  
Com a minha namorada  
Tem gente queimando vela  
Pra roubar a minha amada  
Feiticeiro trabalhou  
Até alta madrugada  
Encontrei o seu lencinho  
Jogado na encruzilhada

Oi, na fundanga

Coitadinha, sofre tanto  
Não me esquece um só momento  
Se eu perder os seus carinhos  
Vai dobrar meu sofrimento  
Feiticeiros querem ver  
Fim do nosso casamento  
Sofre eu e sofre ela  
É grande o padecimento

Bota fogo na fundanga  
Tira este mal de mim  
Fumaça benta que sobe  
Traz o meu amor pra mim

Bota fogo na fundanga  
Tira este mal de mim  
Fumaça benta que sobe  
Traz o meu amor pra mim

Qualquer dia vou baixar  
Naquela famosa aldeia  
Quero dar tanta pancada  
Que os caboclos desnorteia  
E o bando de feiticeiro  
Eu vou cortar de correia  
Depois quero que a polícia  
Leve todos pra cadeia

---

<sup>277</sup> Disponível em: [https://youtu.be/Nil\\_YkeAd1c](https://youtu.be/Nil_YkeAd1c). Acesso em: 10 nov. 2021.

Oi, na fundanga

Essa luta eu não perco  
 Vou com Deus no coração  
 Tenho fé no meu São Jorge  
 Pai Canário e Pai João  
 Vou tirar o meu amor  
 Dessa grande confusão  
 E colocar aliança  
 No dedo da sua mão

Oi, na fundanga

(SANTOS & CLAUDINO, 1967).

A opção pelo ritmo de samba na gravação também reforça um padrão estético que dialoga com a temática da pesquisa. A gravação de “Fundanga” na interpretação de Tião Carreiro e Pardiniho data de 1967, no LP *Rancho dos Ipês*, e de uma versão no álbum *Show* (Alvorada/Chantecler), em um LP gravado ao vivo. A música também fora gravada por Jacó e Jacozinho no álbum *Viva o Lari Larai*, de 1962 (Caboclo/Continental), e pela dupla Bambico e Bambuê (1967) no álbum *Viola e Violão*. Essas gravações sugerem que a música tenha tido uma repercussão relevante nas décadas de 1960 e 1970. Na interpretação da dupla Jacó e Jacozinho, o instrumental é formado por violão, viola e um tambor com a presença de coro no refrão. A versão da dupla Bambico e Bambuê possui como instrumental viola, violão e dupla de vozes. Nesse sentido, a versão de Tião Carreiro e Pardiniho apresenta um instrumental mais diverso, com triângulo, acordeom, cavaquinho, pandeiro e um teclado com efeito de sintetizador. Chama atenção o coro no refrão em que a palavra *fundanga* é cantada por Tião Carreiro, se aproveitando de seu registro grave na voz. O que se observa nessa gravação é o fato de, sendo mais uma letra que possui referências temáticas a elementos de Terreiro, se apresentar como um meio-termo entre o cururu, o samba caipira e o pagode. Na versão de estúdio de Tião Carreiro e Pardiniho, os timbres de acordeom e sintetizadores demonstram um cruzo (*crossover*) musical com outras referências da música pop, algo ausente na versão “ao vivo”, feita apenas com violão, viola, vozes e coro. A versão ao vivo é executada como um pagode, e nela Tião Carreiro apresenta a obra e os compositores antes da execução. A música possui coro e, da mesma maneira que na versão de estúdio, a voz de Tião Carreiro é aproveitada na região grave. A gravação é intermediada pela atuação do público com palmas.



#### Cavaquinho em “Fundanga”

O cavaquinho faz um acompanhamento igual ao padrão rítmico do cateretê, o que reforça a similaridade entre alguns gêneros musicais.

Essa é uma das composições que mais apresenta nítidos elementos da religiosidade de Terreiro. A palavra “fundanga” tem origem no quimbundo. Significa encanto, feitiço, pólvora. A pólvora, também conhecida por *tuia*, é utilizada em terreiros para trabalhos de descarrego ou sacudimento. Também é utilizada em pontos de fogo, pontos riscados em que seus traços são feitos com o explosivo. Acredita-se que os elementos que compõem a pólvora, como enxofre, salitre e carvão, têm poder de descarrego energético e atuam desestabilizando energias negativas que “pesam” sobre a pessoa. É importante considerar o papel das diferentes fumaças (cachimbo, defumador) como elemento ritual.

A frase “tira esse mal de mim” confirma o descarrego através do procedimento junto à crença na vinda ou reconciliação com seu amor: “traz o meu amor pra mim”. O personagem relaciona sua briga com a namorada a uma demanda espiritual: “um dia desses eu briguei com a minha namorada/ tem gente queimando vela pra roubar a minha amada”. Apresenta mais um elemento para reforçar o ataque pela magia: “encontrei o seu lencinho jogado na encruzilhada”. O item pessoal jogado em uma encruzilhada confirma o local como ponto de força para trabalhos espirituais. As encruzilhadas costumam ser locais de depósito de oferendas para entidades do “povo da rua”, como exus e pombagiras. Em outra frase, afirma que feiticeiros querem ver o fim do seu casamento e que isso causa grande padecimento. Assim, o sofrimento também é causado por forças de ordem espiritual.

O que nos chama atenção é o fato de o personagem considerar o elemento da violência física, somado ao aparato do Estado através da polícia, como forma de repreensão aos feiticeiros: “Qualquer dia eu vou baixar naquela famosa aldeia/ Quero dar tanta pancada que os caboclo desnorteia/ E o bando de feiticeiro eu vou cortar na correia/ Depois quero que a polícia leve todos pra cadeia”. O personagem acredita na justiça através da violência e no papel do Estado em prender os feiticeiros. Mesmo assim, a última estrofe demonstra como o próprio personagem compartilha da episteme da religiosidade, expressando proximidade com



guias espirituais como Pai Canário e Pai João, além de São Jorge como santo vencedor de demandas. As entidades referenciadas sugerem ser pretos-velhos e que trabalham na linha da cura e da proteção, e não do ataque espiritual. Afirma que vai vencer essa “luta” com Deus no coração, propondo o caráter de luta espiritual.

### **Malandro da Barra Funda**

Nasci como nasce  
Qualquer vagabundo  
Não sei nem conheço  
Quem foram meus pais  
Cresci nas tabernas  
Ao som das garrafas  
Pescando de linha  
Na beira do cais

Eu estando em casa  
Faço e aconteço  
Saíndo na rua  
Eu já vou brigar  
Respeito famílias  
Crianças e velhos  
Gosto quando um bamba  
Me vem provocar

Eu bato pandeiro  
Puxo uma cuíca  
Arranho cavaco  
Sopro o pistom  
Porém o que mais  
Me diverte e alegre  
São as harmonias  
Do meu violão

Eu tenho uma lira  
De jacarandá  
Tomei de um bamba  
Numa serenata  
Quando ele cantava  
Na porta da amada  
Tomei-lhe o violão  
E também a mulata

Moro num cortiço  
Lá na Barra Funda  
O meus aluguéis  
Não posso pagar  
O meu senhorio  
Me faz cara feia  
Estou vendo que logo  
Nós vamos brigar

Mudar-me não quero  
 Dinheiro não tenho  
 Trabalho e dureza  
 O batente me cansa  
 Posto que o recurso  
 É meter-lhe o cacete  
 E a minha navalha  
 Vai entrar na dança

Adeus, meus amigos  
 Fiéis companheiros  
 Mari e Marinheiro  
 Chiquinho e Pereira  
 Adeus, Pé de Ferro  
 E mestre Anastácio  
 Paulinho Boquita  
 E Mané Capoeira

Receba um abraço  
 Desse bom amigo  
 Que hoje está velho  
 Sua vida mudou  
 Saudade gostosa  
 Da boa mocidade  
 Tempinho gostoso  
 Que foi e não voltou

(TORRES & CARREIRINHO, 1979).

Música regravada na década de 1990 pela dupla ficcional Pirlampo e Saracura, formada por Sérgio Reis e Almir Sater na novela *O Rei do Gado* (1996). Nessa última gravação, os elementos de samba são fusionados com elementos da música sertaneja como o timbre das violas, sanfona e recortados no fim das estrofes. Essa canção não expressa nenhuma palavra ou procedimento que aponte diretamente para a religiosidade de Terreiro. Contudo, ela foi selecionada por apresentar um personagem urbano que se identifica diretamente com tipos festeiros, a exemplo de baianos e malandros como Zé Pilintra, Zé do Côco, Zé Malandro, Zé Pereira, Zé de Légua e Zé Pretinho, dentre outros. O nome “Zé” ilustra a popularidade do personagem<sup>278</sup>. Um exemplo: Zé Pretinho batiza a Banda do Zé Pretinho do cantor e compositor Jorge Benjor. Não podemos afirmar que se trata de um tipo

---

<sup>278</sup> A banda de pop-rock Skank apresenta em música um personagem galanteador do mesmo teor: Zé Trindade. Também não podemos afirmar que se trata de um tipo espiritual. Outras referências se somam nesse padrão, como o Zé Trindade pseudônimo de Milton da Silva Bittencourt (1915-1990), ator, músico e comediante famoso pela criação do jargão “mulheres, cheguei”.

espiritual. Sua descrição na letra aponta para um tipo festeiro. A palavra “banda” também pode ser reinterpretada como linha espiritual.

“A banda do Zé Pretinho chegou para animar a festa/ Samba rei bonito crioulo  
que eu quero ver/ Anima a festa, crioulo rei põe alegria bota a tristeza pra  
correr/ Peça à banda pra tocar que todos nós dançamos com você/ Mistura  
bumbo com violino, pandeiro, cuíca, trombone, ganzá, guitarra e violão/ E  
salta de banda pra gente ver/ Que nós queremos aprender com você/ Zambá,  
zambé, zambí, zambó, zambu”

(BENJOR, Jorge. “A Banda do Zé Pretinho”)

Curiosamente, os mesmos compositores de “Malandro da Barra Funda” possuem outra obra com a mesma temática e quase com o mesmo título, gravada no mesmo ano (1979) por outro artista do sertanejo, Sérgio Reis. A gravação de Tião Carreiro afirma um típico samba “telecoteco”, com instrumental de grupo regional, enquanto a gravação de Sérgio Reis é um cururu. Adiante, a letra de “O Vagabundo (Malandro da Barra Funda)”, de Raul Torres e Carreirinho.

Eu nasci como nasce  
Qualquer vagabundo  
até hoje eu não soube  
Quem foram meus pais  
Eu cresci nas tabernas  
Ao som das garrafas  
pescando de linha  
Na beira do cais

Se eu almoço, eu não janto  
Se janto, eu não sei  
pra mim é o bastante  
Comer uma vez  
Pra casa, eu não levo  
Nenhum desaforo  
E visito a cadeia  
Dez vezes por mês

Nas noites escuras  
Se tenho dinheiro  
Às vezes me enfio  
Num grosso tufão  
Nas noites de lua  
Me encosto na esquina  
Tocando modinha  
Com meu violão

Lá pra meia-noite  
Que o sono me aperta  
Então eu me deito  
Em qualquer lugar

As pedras da rua  
São meu travesseiro  
E a porta da igreja  
Me serve de lar

Se saio na rua  
Disposto a brigar  
Todos se intimidam  
Na minha navalha  
E assim vou vivendo  
Sem eira nem beira  
Gozando as delícias  
Da vida canária

Lenço no pescoço  
Cigarro no queixo  
Chapéu desabado  
Viola na mão  
Se encontro uma briga  
Já vou provocando  
E se toco a poeira  
Levanta do chão

Eu já quase apanhei  
De quatro indivíduos  
Na briga que eu fiz  
No bar do café  
Valeu a firmeza  
Que eu tenho no pulso  
Valeu a destreza  
Que tenho no pé

Dei uma pernada  
Que o chapéu voou  
Era levantar  
E tornar cair  
Faço isso pra dar  
Trabalho à polícia  
Enquanto a morte  
Não se lembra de mim

(TORRES & CARREIRINHO, 1979).

O material das canções permite afirmar que a música sertaneja também expressa, com suas letras, o impacto dos processos de urbanização, algo retratado nas temáticas e na sonoridade das gravações. A possibilidade de um renegado pela sociedade ser protagonista de uma música sertaneja escrita em primeira pessoa expressa que, assim como nos terreiros, os malandros e suas narrativas também foram acolhidos pela música. A música é colocada como elemento identitário desse personagem através dos instrumentos, da habilidade para tocar mais de um instrumento em uma condição não de instrumentista, mas de acordo com a

ocasião. Seus conhecimentos não eruditos são da ordem urbana e não mais da mata. A falta de estrutura familiar e de um local para dormir, a violência, a condição socioeconômica e o próprio samba como opção musical apontam que não à toa os compositores começam as canções da mesma maneira: “nasci como nasce qualquer vagabundo”. *Vagabundo, qualquer e Zé* ilustram, assim, a história de um tipo de identidade nacional das ruas e dos terreiros. Chamamos atenção para o fato de que o malandro como tema aparece também na canção “[Nó Cego](#)”(Moacyr dos Santos). Nessa, o interlocutor afirma seu preparo e sua astúcia em relação ao malandro, conseguindo neutralizar todas as investidas do malandro para consigo. Como se fosse mais malandro que o próprio malandro.

### **O Patrão e o Empregado**<sup>279</sup>

Eu estava sem assunto  
A lei divina mandou  
Passei a mão na viola  
O meu santo me ajudou

Pra falar de duas classes  
Que a tempo Deus criou  
Empregado e patrão  
Ainda ninguém falou  
Empregado é abençoado  
Patrão Deus abençoou

Empregado e patrão  
Duas linhas paralelas  
Para defender os dois  
Eu estou de sentinela

No futebol, dou trabalho  
Os dois juntos faz tabela  
Constrói a grande vitória  
Que o país precisa dela  
Pátria precisa dos dois  
E os dois lutam por ela

Empregado quando é bom  
O patrão é companheiro  
Empregado dá suor  
E o patrão dá o dinheiro

O dinheiro é coisa boa  
Pra aqueles que sabe usar  
Usando só para o bem  
O dinheiro faz cantar

---

<sup>279</sup> Disponível em: <https://youtu.be/GI3A11Ln9gg>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Usando só para o mal  
O dinheiro faz chorar

Já trabalhei no pesado  
Pisei descalço na neve  
Hoje no braço da viola  
O meu serviço é mais leve

Sou empregado dos fã  
Que pra mim nada me deve  
Eu é que devo resposta  
Da carta que o fã me escreve  
E a viola companheira  
Comigo nunca faz greve

Desde o tempo de menino  
Conheci um velho ditado  
O patrão quando é rico  
Empregado é remediado

O que vou dizer agora  
Eu não deixo pra depois  
Quem trabalha para pobre  
Não sai do feijão com arroz  
Trabalhar pra quem é pobre  
É pedir esmola pra dois

(SANTOS & CARREIRO, 1983).

O cururu gravado em 1983 possui estrutura básica de violão, viola, e vozes em duo. A composição, uma parceria de Lourival dos Santos com Tião Carreiro, se inicia com a afirmação do elemento religioso: “Estava sem assunto/ A lei divina mandou/ Passei a mão na viola/ O meu santo me ajudou”. O elemento fé não é necessariamente associado ao mundo dos terreiros, mas é representado pelo auxílio divino na mensagem que escreve. A viola é o instrumento (e, além disso, o elemento de comunicação) através do qual seu santo lhe ajuda. A profissionalização do violeiro é afirmada na frase: “Hoje no braço da viola/ O meu serviço é mais leve”. Mesmo tendo desempenhado na vida outras funções, através da música e da viola, o sujeito da canção consegue uma posição profissional mais cômoda ou que exija menos de seu corpo, sugerindo que agora ele é mais valorizado.

**Segredo da Chave**<sup>280</sup>

Preto véio saiu da mata  
 Veio aqui pra trabalhar  
 Preto véio saiu da mata  
 Veio aqui pra trabalhar

O que Deus faz desse mundo  
 Ninguém pode desmanchar  
 O que Deus faz desse mundo  
 Ninguém pode desmanchar

Kalunga está trabalhando  
 “Vei” junto com o Pai Carreiro  
 Kalunga está trabalhando  
 “Vei” junto com o Pai Carreiro

Fazendo serviço limpo  
 No centro deste terreiro  
 Fazendo serviço limpo  
 No centro deste terreiro

Cachoeira de água limpa  
 Corre em pé, corre deitada  
 Cachoeira de água limpa  
 Corre em pé, corre deitada

Sua água cristalina  
 Por Deus foi abençoada  
 Sua água cristalina  
 Por Deus foi abençoada

Essa chave é um segredo  
 Que eu não posso explicar  
 Essa chave é um segredo  
 Que eu não posso explicar

Destranca e abre caminho  
 Ninguém pode mais trancar  
 Destranca e abre caminho  
 Ninguém pode mais trancar

(CARREIRO & CRIOLO, 1971).

Por conta da base de viola, a sonoridade dessa gravação remete a uma toada. O instrumental com chocalho (guizos) traz a referência do congado. O tambor durante as estrofes aproxima a música a um ponto cantado. A estrutura da letra e seu texto confirmam a referência de ponto cantado mesmo com um baixo elétrico pouco característico. A repetição

---

<sup>280</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Xb3fYHXpk8w>. Acesso em: 10 nov. 2021.

“responsorial” reforça o caráter de louvação coletiva. A primeira estrofe apresenta a mata como local de referência do preto-velho. A afirmação “veio aqui pra trabalhar” sugere que o interlocutor esteja em um espaço/tempo de trabalho espiritual. Isso é confirmado na segunda estrofe, quando se referencia “no centro deste terreiro”. Entendemos o trabalho do preto-velho como da ordem espiritual.

A terceira estrofe faz menção direta à calunga. O termo de origem quimbunda possui teor polissêmico e remete diretamente à cultura do grupo linguístico banto. Entre esses, *calunga* está associado ao mito do universo dividido em mundo dos mortos (ancestrais) e dos vivos, com um rio no fluxo entre esses dois mundos. Por isso, calunga é algo grande, amplo como o oceano, o mar, retratado como calunga grande. A calunga pequena geralmente se refere ao mundo dos mortos, cemitério. No plural, os calungas seriam os ancestrais que trabalham ou existem entre esses dois universos. Lembramos, ainda, que calunga nos maracatus de baque solto é o nome da boneca coroadada que também simboliza os antepassados. O reino da calunga está diretamente associado ao mundo dos ancestrais. Em “O Segredo da Chave”, a palavra sugere alguma entidade do panteão dos pretos-velhos ou vovós.

Pai Carreiro é outra referência espiritual na canção. Nesse sentido, entre Tião Carreiro e Pai Carreiro, o elemento comum é sugerido pela identidade de “carreiro”. “Pai Carreiro” também é nome de uma música gravada pela dupla Criolo e Seresteiro no álbum *Tela da Vida* (1968). A música, de autoria de Rancharia, traz em sua letra a referência à entidade Pai Carreiro, citando a umbanda e a calunga<sup>281</sup>. Criolo e Seresteiro gravaram o tema “Berrante da Meia-Noite”, que também dialoga com a religiosidade pesquisada.

A relação com a natureza é ilustrada pela cachoeira de água limpa, cuja água abençoada por Deus. Uma vez abençoada, a simbologia de pureza e purificação da água adquire valor espiritual de filtro e descarrego.

Ao se referir à chave, estabelece um segredo que não pode explicar. Chaves abrem, dão acesso. Lembramos que as fechaduras e seus mecanismos possuem uma combinação que é chamada de segredo. O segredo, nesse sentido, está para além do conhecimento daquele que utiliza a chave ou para além da compreensão. Outra possibilidade é estar para além de sua capacidade de explicar (“eu não posso explicar”). As frases afirmadas ao término da canção dão ênfase à mensagem. A palavra “caminho” também adquire significado espiritual.

---

<sup>281</sup> Disponível em: <https://youtu.be/tShanoV2a-M> Acesso em: 03 out. 2021.



**Pagode do Pai Tomé<sup>282</sup>**

Tá chovendo e não tem lenha  
Tão chorando e não tem lenço  
Mas pra tudo nós dá jeito  
Vou mostrá como é que eu penso  
Faço a viola virá lenço  
E faço o pranto secar  
Meu pagode é uma lenha  
Nóis acende o fogo é já

Eu já subi de canoa  
Remando na cachoeira  
Lá no mar, à meia-noite  
Acendi uma fogueira  
Pai Tomé, meu protetor  
Aumentou a força minha  
Quem pra mim puxou espada  
Se matou com a bainha

Prepararam uma bomba  
Pra mandá eu pro espaço  
Colocou no meu caminho  
No lugar por onde eu passo  
Coitado, não teve sorte  
Ele que virou um bagaço  
A bomba explodiu nas mãos  
De quem quis parar meus passos

Compraram espingarda nova  
Deram banho de guiné  
Mandaram benzer o cartucho  
Mas eu tenho Pai Tomé  
Me atiraram pelas costa  
Nem assim pôde acertar  
Amanhã vai ser o enterro  
De quem não soube atirar

Quatro, cinco despeitados  
Fizeram mesa redonda  
Entraram num copo d'água  
Tão querendo fazer onda  
Quem fez guerra contra mim  
Sua espada derreteu  
Virou defunto sem choro  
Quem dá ibope sou eu

(SANTOS, CARREIRO & MANGABINHA, 1980).

---

<sup>282</sup> Disponível em: <https://youtu.be/OWHlmgYFdys>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Pagode de viola lançado no álbum *Prato do Dia* (1980), de Tião Carreiro e Paraíso. A presença melódica do mixolídio ocorre na melodia ponteada na introdução e na melodia cantada. A composição de Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Mangabinha apresenta feitos do interlocutor com o auxílio espiritual representado por Pai Tomé.

A primeira estrofe já contribui com reflexões em que os compositores apontam situações de dificuldade, como a “chuva sem lenha” ou o “choro sem lenço”. Na interpretação de Tião Carreiro, o interlocutor afirma que “pra tudo nós dá jeito”, expressando sua habilidade para lidar com situações adversas. Logo após, ele afirma que vai “mostrar como é que eu penso”. Essa expressão revela uma epistemologia específica, não normativa. Independentemente de como recebe as dificuldades, sua forma de pensar e de sair das situações inclui a fé e, no caso da canção, a intercessão de Pai Tomé. A viola extrapola sua função de instrumento musical e serve de amparo para o sofrimento, assim como o lenço para as lágrimas. O pagode, enquanto ritmo, é comparado à lenha, trazendo calor e acolhimento a quem precisa. Na segunda estrofe, as dificuldades e a superação continuam sendo colocadas tendo o guia espiritual como elemento-chave para o aumento de sua força e poder: “Eu já subi de canoa/ Remando na cachoeira/ Lá no mar, à meia-noite/ Acendi uma fogueira/ Pai Tomé, meu protetor/ Aumentou a força minha/ Quem pra mim puxou espada/ Se matou com a bainha”. O ataque a partir da espada não precisa ser revidado. Com a proteção do guia, seu adversário se fere com a bainha da própria espada, como se algum erro de manipulação da espada fosse provocado pela ação do guia. Algo similar acontece na próxima estrofe, quando um inimigo, ao colocar uma bomba no caminho do sujeito da canção, acaba com o artefato explodido em suas próprias mãos antes mesmo de acioná-lo. Da mesma forma acontece com o ataque a partir de uma espingarda nova, que teria sido lavada com banho de guiné e teve seus cartuchos benzidos. Os banhos de guiné costumam ser utilizados para descarrego de pessoas, não para preparo de utensílios. Ainda assim, o utensílio, quando usado para um ataque desprevenido (pelas costas), não funciona. Como se o protegido tivesse, assim, o corpo fechado. A última estrofe sugere um ataque de ordem espiritual (mesa redonda e copo de água). Mais uma vez, a espada como elemento de ataque derrete, perde o poder. Ao fim, aponta que quem lhe fez guerra virou “defunto sem choro”. O fato de ser um defunto sem choro sugere que a pessoa foi esquecida, algo ainda pior do que a própria morte em si, em diálogo com a cosmologia *bantu*, em que deixar de ser lembrado é deixar de existir. Arrematando a canção, o interlocutor afirma que ele é que “dá ibope”, justamente para mostrar que ele é mais lembrado.

**Preto Velho**<sup>283</sup>

Perguntei ao preto-velho  
Por que chora, meu herói?  
Preto-velho respondeu  
É meu coração que dói

Eu já fui bom candeeiro  
Fui carreiro e fui peão  
Já derrubei muito mato  
E já lavei muito chão  
Com carinho carreguei  
Os filhos do meu patrão  
Em troca do que eu fiz  
Só recebi ingratidão

Perguntei ao preto-velho  
Porque chora, meu herói?  
Preto velho respondeu  
É meu coração que dói

Sempre chamei de senhor  
Quem me tratô a chicote  
Livrei o patrão de cobra  
Na hora de dar o bote  
Eu sempre fui a madeira  
E o patrão foi o serrote  
Sofri mais do que boi velho  
Com a canga no cangote

Perguntei ao preto-velho  
Por que chora, meu herói?  
Preto-velho respondeu  
É meu coração que dói

Da terra tirei o ouro  
Meu patrão fez seu anel  
Mas agora estou velho  
E meu patrão mais cruel  
Está me mandando embora  
Vou viver de del em del  
O que me resta é esperar  
A recompensa do céu

(BELMIRO, CARREIRO & SANTOS, 1984).

---

<sup>283</sup> Disponível em: [https://youtu.be/y-P\\_C8ZqJR4](https://youtu.be/y-P_C8ZqJR4). Acesso em: 10 nov. 2021.

Toada com temática religiosa, com participação de Lourival dos Santos. Alguns timbres remetendo a sinos ou vibrafone marcam a presença de instrumentos eletrônicos, como teclado ou sintetizador. A música faz parte do repertório do álbum *Navalha na Carne*, de 1982. Uma busca no site do IMMUB (Instituto Memória da Música Brasileira) apresenta sessenta e seis (66) fonogramas com o título “preto-velho”, o que ilustra como essa temática é frequente na música gravada. O termo “preto-velho” não costuma ser usado fora do contexto religioso, por mais que possa referenciar uma pessoa de cor de pele preta avançada em idade. O mesmo ocorre com o termo “Pai”, usado para referenciar o tipo espiritual (Pai Joaquim, Pai Cipriano, Pai Tomé etc.).

A letra conta a história de um personagem que dedicou sua força de trabalho (“Eu já fui bom candeeiro/ Fui carreiro e fui peão/ Já derrubei muito mato/ E já lavrei muito chão”), sua lealdade (“Com carinho carreguei/ Os filhos do meu patrão”) e sua resiliência (“Sempre chamei de senhor/ Quem me tratou a chicote”) ao patrão, mas acabou dispensado. O elemento religioso se dá na última estrofe, em que o personagem aguarda sua recompensa no céu, como se o que houvesse passado em vida fosse uma garantia disso, isto é, fosse uma promessa de redenção. Quando de sua velhice, o personagem é dispensado independentemente do histórico de serviços prestados. É comum haver, nas giras de pretos-velhos e vovós, pontos cantados e histórias que remetem ao período da escravidão. Esse evento também é cantado nas rodas de jongo. A seguir, dois pontos cantados<sup>284</sup>:

Meu cativo, meu cativerá  
 No tempo que eu tinha pai  
 Eu comia um prato cheio  
 Agora não tenho pai  
 Eu como um prato pelo meio

Navios negreiros  
 Que vêm em alto-mar  
 Navios negreiros  
 Que vêm em alto-mar  
 São as correntes pesadas  
 Na terra a arrastar  
 São as correntes pesadas  
 Na terra a arrastar

Mais uma estrela brilhou  
 Brilhou no conggar

---

<sup>284</sup> Pontos compartilhados por Vovó Maria Redonda Feiticeira da Bahia através de depoimento concedido por Dona Norma.

Mais uma estrela brilhou  
 Brilhou no congara  
 São os pretos-velhos  
 Que estão para chegar

Observamos que os compositores repetem nas estrofes a expressão “meu herói”, que exprime o sentimento de admiração para com o personagem. Outro elemento que chama atenção é a expressão “é meu coração que dói”, remetendo à dor sentimental da ingratidão como algo ainda maior que a dor física, como se esse tipo de dor extrapolasse a condição humana.

### **Sete Flechas**<sup>285</sup>

Quem é bom já nasce feito  
 Quem é ruim só atrapalha  
 Eu bato logo no burro  
 E não bato na cangalha  
 Entrei numa guerra dura  
 Fiz virar fogo de palha  
 Fiz virar cartão de prata  
 Punhal, espada e navalha  
 Bala bateu no meu peito  
 Derreteu, virou medalha

Pra dar fim na minha vida  
 Prepararam uma cilada  
 Foi a noite num banquete  
 Com champanhe envenenada  
 Deus é pai, não é padrasto  
 Ganhei mais uma parada  
 A taça que era minha  
 Foi parar em mão trocada  
 Quem me preparou veneno  
 Foi morrer de madrugada

Eu recebi um presente  
 Numa caixa de sapato  
 Uma cobra venenosa  
 Que pegaram lá no mato  
 É dessas cobras que morde  
 Quando não aleija, mata  
 O meu nome é Sete Flechas  
 Nó que eu dou ninguém desata  
 Bati os olhos na cobra  
 Transformei numa gravata

---

<sup>285</sup> Disponível em: <https://youtu.be/O1HwmKM5hws>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Eu coloquei a tal gravata  
 Que o falso amigo mandou  
 Fui passear na casa dele  
 Desse jeito ele falou:  
 Meu Deus, que gravata linda  
 Na gravata ele pegou  
 A gravata deu um bote  
 E na mão dele picou  
 A gravata que lhe mordeu  
 Foi a cobra que ele mandou

(MINEIRO, SANTOS & CARREIRO, 1975).

O pagode de viola compõe o álbum *Duelo de Amor* (1975), de Tião Carreiro e Pardiniho. Sua introdução se tornou um dos trechos mais populares entre violeiros “pagodeiros”, tendo sido gravada em um dos álbuns instrumentais de Tião Carreiro. Salientamos a recorrência de Lourival dos Santos como compositor. Mais uma música em que a exaltação dos feitos do violeiro acompanha o elemento espiritual. Os compositores iniciam a canção afirmando: “quem é bom já nasce feito”, expressão popular para designar aqueles que se destacam em alguma atividade desde novo, ou que não precisaram de uma instrução formal para desempenhar seu trabalho. Mesmo com um desafio grande, o autor consegue ter êxito transformando o problema em algo passageiro: “entrei numa guerra dura, fiz virar fogo de palha”. Suas afirmações sugerem que possui o corpo imune ou o corpo fechado: “fiz virar cartão de prata, punhal, espada e navalha, bala bateu no meu peito, derreteu, virou medalha”. As demandas que recebe reforçam a violência presente no meio caipira e a religiosidade como estratégia velada para lidar com esses desafios. Retrata um ataque por tentativa de envenenamento e através de uma cobra que é enviada como presente. A temática da traição é simbolizada pela cobra, ao mesmo tempo que a ameaça do animal é minimizada pelo poder da entidade espiritual que entendemos ser o caboclo Sete Flechas. Sua condição “mateira” aproxima o caboclo da cobra mais do que o repele principalmente se considerarmos que alguns caboclos são representados em imagens junto a cobras na cintura, nos pés, braços ou enroladas no corpo. Quando se apresenta com o nome caboclo Sete Flechas, afirma que o nó que ele dá “ninguém desata”, demonstrando poder em seus trabalhos. Esse tipo de expressão dialoga com “Chora Viola”, que traz o nó como elemento de força. O elemento da traição é confirmado na última estrofe, quando a cobra metamorfoseada em gravata retorna à sua forma original e se manifesta. Essa obra foi regravada em versão instrumental no álbum *É isto que o povo quer – Tião Carreiro em solos de viola caipira* (1976). Curiosamente, no universo da viola, Sete Flechas batiza uma obra instrumental do violeiro Antonio Madureira presente no álbum *Quinteto Armorial* (1980).

**Tá Do Jeito Que Eu Queria / Mãe Menininha**<sup>286</sup>

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

O leão que pensava  
Em me pegar perdeu a pata  
A cobra que pensava  
Em me picar sumiu na mata

O cachorro que pensava  
Em me morder ficou sem dente  
O feiticeiro que pensava  
Em me matar ficou doente

Feiticeiro tá morrendo  
O cão desapareceu  
Cobra ficou sem veneno  
Leão sem patas morreu

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
Me protegeu na Bahia  
Mãe Menininha  
Tá do jeito que eu queria

Para me queimar com vida  
Prepararam uma fogueira  
Um burro pra me arrastar  
Prepararam na mangueira

---

<sup>286</sup> Disponível em: <https://youtu.be/NH9ukm1E3Vs>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Um laço pra me amarrar  
 Foi feito de couro grosso  
 Uma espada de aço  
 Pra cortar o meu pescoço

O burro virou carneiro  
 Laço grosso rebentou  
 A espada virou santa  
 E a fogueira se apagou

Mãe Menininha  
 Me protegeu na Bahia  
 Mãe Menininha  
 Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
 Me protegeu na Bahia  
 Mãe Menininha  
 Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
 Me protegeu na Bahia  
 Mãe Menininha  
 Tá do jeito que eu queria

Mãe Menininha  
 Me protegeu na Bahia  
 Mãe Menininha  
 Tá do jeito que eu queria

(SANTOS & CARREIRO, 1978).

Samba lançado no álbum *Tá do jeito que eu queria* (1978), de Tião Carreiro e Paraíso. A parceria de Tião Carreiro com Lourival dos Santos inclui em sua gravação acordeom, cavaquinho e coro, com destaque para a voz de Tião Carreiro. Dentro do repertório selecionado, a canção é a única que dialoga diretamente com o candomblé através da personalidade Mãe Menininha do Gantois, homenageada na letra. Mãe Menininha é considerada uma das figuras mais importantes da história do candomblé por sua atuação diplomática junto a diversos setores da sociedade<sup>287</sup>. A letra novamente narra ataques recebidos pelo interlocutor. O refrão propõe que a participação do elemento espiritual, sugerido pela mediação da sacerdote, afasta de perto de si essas demandas, algo diferente do que ocorre

---

<sup>287</sup> Escolástica Maria da Conceição Nazaré (1894-1986) assumiu o Terreiro de Candomblé Queto do Gantois com apenas 28 anos, sendo a quarta mãe de santo dessa casa. Seu falecimento marcou uma maior visibilidade das lutas contra o preconceito e a intolerância religiosa. Quando viva, seu terreiro era frequentado por personalidades como Antônio Carlos Magalhães, Vinicius de Moraes, Dorival Caymmi e Jorge Amado, entre outros que buscavam se aconselhar com a sacerdote, homenageada por composições de Caymmi e de escolas de samba.



em outras canções nas quais há um embate direto. É assim que o leão, a cobra, o cachorro e o feiticeiro da primeira estrofe são colocados como ameaças, ao mesmo tempo que uma série de eventos ocorre com cada um deles, tornando menos poderosa essa ameaça. O mesmo ocorre na segunda estrofe, dessa vez com os elementos laço, burro, fogueira e espada. É interessante refletir que o conceito de proteção espiritual ocorre na música a partir de um elemento feminino quase maternal que, por conta da espiritualidade, não é lido como pela fragilidade, muito pelo contrário. Nesse sentido, é importante afirmar que Mãe Menininha era filha de Oxum, orixá feminino conhecido pela doçura e pelo afeto com seus filhos.

### **Vaqueiro do Norte**<sup>288</sup>

Eu vi vaqueiro do norte  
 Montado firme no seu alazão  
 Pela estrada levando o seu gado  
 E cantando uma linda canção  
 Assim vai, de quebrada em quebrada  
 Tocando a boiada  
 Rompendo o estradão

O vaqueiro descansa o gado  
 Bem na beira do ribeirão  
 Na bruaca traz rapadura  
 A farinha e o bom requeijão  
 Enquanto o feijão com toucinho  
 Cozinha sozinho lá no caldeirão

Seu chapéu é de couro cru  
 Aguenta chuva e o sol de verão  
 O gibão e a calça de couro  
 Também serve de proteção  
 Pra livrar dos arranha-gato  
 Que tem lá nos mato do nosso sertão

É um herói dentro das caatingas  
 E também na poeira do chão  
 O valente vaqueiro do norte  
 Não perdeu sua tradição  
 Peça a Deus que acompanhe os vaqueiros  
 Que são os pioneiros da nossa nação

(SANTOS, SANTOS & CARREIRO, 1976).

---

<sup>288</sup> Disponível em: <https://youtu.be/i0gnDOGQACA>. Acesso em: 10 nov. 2021.

A toada não afirma necessariamente uma temática religiosa. Seleccionamos a canção por apresentar a descrição do vaqueiro/boiadeiro como um tipo comum com as representações encontradas nos terreiros como os caboclos de laço. A caracterização do personagem é feita em diálogo com valores nacionalistas no decorrer da letra (“herói das caatingas (...), pioneiros da nossa nação”). Reforçamos, nesse sentido, que Chico Mineiro, enquanto personagem de uma icônica moda de viola, também é um caboclo boiadeiro nos terreiros. Esse tipo de observação ilustra a dinâmica de representações sociais dentro do terreiro e do terreiro para a sociedade, assim ocorrendo com os malandros, pretos-velhos, caipiras e outros encantados.

### **Meus inimigos também são filhos de Deus<sup>289</sup>**

Meus inimigos também são filhos de Deus  
 Meus inimigos também precisam viver  
 Desejo a eles vida longa e muita sorte  
 Pra eles ver pagode bão e a viola gemer

Meus inimigos não saem da encruzilhada  
 Na sexta-feira é despacho e mais despacho  
 Lá das alturas, Deus avista o mundo inteiro  
 E vê quem erra e quem tá certo aqui embaixo

Eles vive só puxando o meu tapete  
 Mas eu não caio, o meu tapete está pregado  
 Meu Deus do céu, mande luz pra quem não tem  
 Meus inimigos merecem ser perdoados

Quem não via um palmo adiante do nariz  
 Abri seus olhos, ajudei a ser alguém  
 Mas a resposta foram coices e patadas  
 Não me arrependo de ter feito só o bem

Nesta vida, cada um dá o que pode  
 Dos pés de um burro somente coice que vem  
 Não adianta dar ferradura de ouro  
 Se o pobre burro na cabeça nada tem

Minha viola é um presente divino  
 Minha viola só manda mensagem boa  
 O homem fraco é aquele que se vinga  
 E o homem forte é aquele que perdoa

(BELMIRO, SANTOS, & RUSSO, 1980).

---

<sup>289</sup> Disponível em: <https://youtu.be/C8hHFcfMxXI>. Acesso em: 10 nov. 2021.

Pagode de viola presente no álbum *Prato do Dia* (1980), de Tião Carreiro e Paraíso. A letra, na primeira pessoa do singular, traz como personagem central a terceira pessoa do plural, encarnada no termo “meus inimigos”. Se, por um lado, o interlocutor parece desejar o bem de seus inimigos (“desejo a eles vida longa e muita sorte”), na primeira estrofe, isso se justifica pela possibilidade de afirmar o seu triunfo a partir da música (“pra eles ver pagode bão e a viola gemer”). A percepção de ataque espiritual é afirmada de maneira explícita (“Meus inimigos não saem da encruzilhada/ Na sexta-feira é despacho e mais despacho”), sugerindo que o depósito dessas oferendas ocorresse para prejudicá-lo. Na outra estrofe, reforça em tom de superioridade que, mesmo assim, seus inimigos merecem ser perdoados. Essa superioridade é ilustrada por não se arrepende de “ter feito só o bem”. Na última, estabelece uma relação espiritual ou divina com a viola, propondo que o instrumento só leve mensagens boas, exaltando a superioridade daqueles que preferem perdoar em comparação com aqueles que procuram se vingar.

## 7. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

A presença da temática religiosa “de Terreiro” na discografia de Tião Carreiro se confronta com a imagem construída socialmente sobre a música sertaneja e do próprio “rei do pagode”. Entendemos que a quantidade de músicas apresentadas com o elemento religioso proposto é significativa em se tratando do gênero sertanejo. Mesmo não sendo este o nosso objetivo principal, buscamos informações sobre a relação do artista José Dias Nunes com a religiosidade. Para isso, incluímos depoimentos de pessoas que tiveram convívio com o artista em diferentes momentos de sua carreira e vida pessoal. Avaliamos que o assunto religiosidade de Terreiro no Brasil e na música sertaneja possui certa subjetividade e, por isso, não caberiam questionários com perguntas fechadas. Assim, aplicamos o modelo de entrevista aberta ou em profundidade (MINAYO; DESLANDES, 2007). A entrevista presencial só não foi possível com o depoimento do Sr. Luiz Faria devido às restrições impostas pela pandemia mundial do coronavírus, causador da COVID-19.

### 7.1 Alex Marli<sup>290</sup>

A entrevistada recorre à trajetória do pai em diferentes momentos para recompor a questão da religiosidade. Alex Marli ressalta a importância do artista Carreirinho – padrinho da entrevistada – no estabelecimento de Tião Carreiro e sua família em seu segundo êxodo, dessa vez da região de Araçatuba para a cidade de São Paulo:

Quando a minha mãe veio de Araçatuba com meu pai, que ele veio tentar carreira aqui, isso foi em 1956. Então eles se instalaram ali na zona leste, Ermelino Matarazzo, Parque Boturussu, porque o Carreirinho, que tava dando assim tipo uma força pra ele vir, morava ali, e ele deu assim tipo abrigo para o meu pai nesse início. (Informação verbal).

A lembrança da imagem de Nossa Senhora se apresenta como uma memória de infância da entrevistada. Afirma que o pai possuía base católica. A devoção a Nossa Senhora é ilustrada pelo “pedido de benção” de Tião Carreiro junto à imagem dela, bem como o estabelecimento dessa mesma imagem em local específico da casa:

---

<sup>290</sup> Filha e atual responsável pela gestão de projetos envolvendo o nome/marca Tião Carreiro, dentre eles o *site* oficial, os canais de mídia e comunicação como YouTube, Instagram, Facebook, grupo de WhatsApp com fãs e violeiros de todo o Brasil, além de responsável pela negociação de produtos licenciados e direitos autorais do artista.

Ele tem essa imagem que depois a minha mãe construiu um sobrado e ela ficava bem no pé da escada e quando ele chegava e ia subir a escada, ele chegava de viagem que eu digo, né, ele punha a mão nos pés de Nossa Senhora e subia, quando saía também colocava as mãos, então você vê por aí que é um devoto católico, vamos dizer assim, então uma pessoa católica, de base católica. (Informação verbal).

Especificamente sobre o tema da religiosidade, a filha ressalta que o pai acreditava em benzimentos:

Bom, falando da religiosidade, durante os anos que a gente conviveu assim [*quando Tião Carreiro faleceu, a filha tinha 36 anos*], então você observava que o meu pai acreditava em benzimento, você entendeu? Quando ele ficava com algum problema de saúde, que isso já... ele... sempre acreditou. Teve uma época até que ele teve erisipela e ia atrás de benzedores e todo mundo falava que erisipela se curava com (benzimento)... sabe? (Informação verbal).

Após essa informação, a entrevistada reforça que, em certa oportunidade, o artista recebeu em sua própria residência um(a) especialista para um benzimento.

Eu já vi ele trazer gente assim tipo, quando você...é... um benzimento em casa com ele... pessoas talvez dessas religiões aí, umbanda ou... como eu era nova, eu não ligava muito nesse tipo de coisa, entendeu?... mas eu via o movimento. Então, eu acredito que ele também tinha essa crença. (Informação verbal).

A entrevistada ressalta que as relações que o artista tinha com colegas e amigos poderiam reforçar a ocorrência desses eventos religiosos e desse tipo de crença. O compositor Lourival dos Santos é apresentado como um possível elo com essa religiosidade por conta de seu caráter místico e sua relação de amizade com o artista:

Que você vê a influência dos amigos também, né? Essa música (...), acho que é “Fundanga”, também é de uma pessoa do meio que ele também tinha amizade. Você vê assim que ele se relacionava. Acho que o próprio Sr. Lourival era um homem muito místico. O Sr. Lourival dos Santos (...), assim eu acredito, e também que ele teve influência de amigos que tinham essas crenças, entendeu? (Informação verbal).

A filha não afirma que o pai seria adepto de uma religião como a umbanda ou o candomblé, mas imagina que o pai acreditasse nessas religiões: “que seguisse, [que fosse] um adepto da umbanda ou candomblé ou outro tipo de religião, nesse tipo, eu nunca soube, mas que eu acredito que ele acreditava, sim. Você entendeu?” (Informação verbal).

Alex Marli afirma que o pai era muito invejado. Essa observação dialoga com a violência simbólica e velada presente nas narrativas do rural caipira, além da magia como forma de resolução desses entreveros: “Porque ele era uma pessoa muito invejada, o meu pai” (informação verbal).

Tem uma historinha, eu não vou citar nomes, né?, porque são pessoas conhecidas do meio artístico. Uma vez falaram que uma pessoa tinha levado a foto dele em uma mulher, sabe?, num lugar assim, tipo uma pessoa... e que ele esteve lá e viu a foto dele lá, que essa pessoa tinha deixado lá, tipo assim, então, que ele não acreditava que aquilo fosse que a pessoa levou ali, talvez pra fazer alguma... (Informação verbal).

A filha acredita que a veneração do público em relação ao pai se dava pelo fato de ele ter uma relação de simplicidade e proximidade com seus fãs. Seu jeito “bruto” também é outro elemento que reforça a empatia com o público:

Ele não tinha essa coisa de... se você convidar ele ia, ele ia para um churrasco, ele amanhecia, ele cantava, eu acho que isso aproximou muito ele do público, você entendeu? Na verdade, ele, nesse aspecto, ele não se portava profissionalmente, tipo assim: uma hora de show, acabou o show, e tal, até o próximo show, ou fazer aquela social, não... (Informação verbal).

Esse jeito do artista sugere um respeito pela veneração do público, embora sua simplicidade de “gente do interior” o fizesse achar até demais o comportamento dos fãs:

Sabe quando eu não acredito que isso é comigo? Esse monte de gente... Ele dava uma risada, assim, e ele tinha um jeito particular dele, às vezes, de contar uma... Eu acho que ele tinha uma franqueza, às vezes, até bruto... Às vezes, bruto, mas que até isso eu acho que o povo gostava. (Informação verbal).

A filha confirma Lourival dos Santos como um dos parceiros de composição mais frequentes em uma relação que se expandia para a vida pessoal:

Ele tinha mesmo, porque, assim, eu lembro que o meu pai saía de casa, quando estava em época de escolha de repertório, de ensaio de música, e se reunia na casa do Sr. Lourival. Ele era aquele compositor assim, tipo aquele parceiro, vamo dizer, que acompanha a dupla, e meu pai assim até em aconselhamento era uma pessoa ponderada, você entendeu? O Sr. Lourival e ele vinha em casa também pra eles falarem sobre música, ficavam conversando e meu pai também. Iam, gravavam, escreviam, ficavam lá nesse movimento de criação. Eu acho que ele foi a pessoa mais próxima sim. (Informação verbal).

Alex Marli confirma que o pai tinha autonomia e protagonismo na escolha do repertório:

Mas é isso que eu falo, meu pai era o produtor dele mesmo, entendeu? Então, ele que fazia essas escolhas, então, por que que fazia estas escolhas? Fica a pergunta, né? Por que essa música? Qual o atrativo? Por que que tocou ele? (Informação verbal).

A filha acredita que a origem afro-brasileira e a proximidade da região natal do pai com o Nordeste foram elementos que reforçaram a relação do violeiro com as músicas com elementos das religiosidade de Terreiro:

Então, eu acho assim, que o fato de ele ser uma pessoa de origem afrodescendente, né?, isso influenciou também a atração por essas músicas que têm essa religiosidade, eu acho que por ele estar próximo do Nordeste também, onde a crença é muito forte lá, eu acho que tudo isso é um atrativo interno, dentro dele que atraía assim, ele ia escolher o repertório, quando ele ouvia, se sentia atraído por aquela música... (Informação verbal).

## 7.2 Sebastião Gonçalo (Carreiro)

O depoente comenta que conheceu Tião Carreiro aproximadamente no ano de 1963 em sua terra natal, Três Corações (MG). Chegara a acompanhar em estúdio a gravação do álbum *A Coisa Tá Feia, A Coisa Tá Preta*<sup>291</sup>. Carreiro aponta que vários dos artistas participantes de gravações antigas não têm como ser comprovados nos álbuns por conta de os encartes só publicarem o nome dos compositores na ficha técnica. Carreiro reforça a autonomia de Tião Carreiro na escolha do repertório gravado. Em relação à religião, Carreiro atesta a religiosidade de Lourival dos Santos como “ligado ao espiritual”, sugerindo que Tião Carreiro acompanhava o parceiro de composição. Cita a personalidade Mãe Menininha, sugerindo que Tião Carreiro chegara a visitá-la, embora, em outro momento da entrevista, afirme que só ouvira dizer isso a partir de terceiros:

Olha, ele, eu sei que ele era católico, mas você sabe que cada um... tem assim, uma ficção não sei se é ficção ou quê que é que tem fé n'alguma coisa, então o Lourival dos Santos ele era pro lado assim do espiritual e o Tião também acreditava, disse que ele fazia visita pra Mãe Menininha, mas era pro bem dele mesmo, pra carreira e tudo, mas ele era uma pessoa assim, nesse ponto ele era reservado. (Informação verbal).

---

<sup>291</sup> Acreditamos se tratar da faixa homônima ou do álbum que contém essa faixa.

Carreiro destaca a influência de Carreirinho na formação da identidade artística de Tião Carreiro: “então, o Tião Carreiro e Pardinho veio nesse rumo aí, portanto esse nome de Tião Carreiro foi baseado em Zé Carreiro e Carreirinho” (informação verbal).

Carreiro atribui o sucesso de Tião Carreiro ao fato de Tião ser muito popular e a seu jeito: “Ah, isso foi porque ele era muito assim... popular, né?, quando ele gostava da pessoa e fazia amizade, era tudo pra ele, então, e... aí as pessoas ficava fã, né?, das músicas e dele também, do jeitão dele e fazia” (informação verbal), algo que reforça o depoimento da filha Alex Marli em relação ao jeito do pai.

Em relação à presença das religiosidades de Terreiro na discografia de Tião Carreiro, o entrevistado acredita que o artista tinha interesse por essa temática e que a relação com Lourival dos Santos reforçaria esse elemento:

Eu acho que o Tião, ele gostava desse estilo, e o Lourival dos Santos gostava também, então o Lourival dos Santos falava: “Ô Tião, tem isso daqui”, e ele aí pegava e gravava. Eu acho que isso era um gosto dele também, que ele tinha, porque... disse que ele gostava muito da Mãe Menininha, sempre ele pedia conselho pra ela, mas isso eu não vi e ele não me falou. Isso é por boca do povo. Mas eu acredito que, porque você sabe, às vezes a pessoa tem simpatia por certas coisas, né? Pra falar a verdade, eu também gostava dessas músicas dele que fala disso. (Informação verbal).

Carreiro ressalta a importância da simplicidade para a carreira do artista, até por considerar um defeito o artista ensoberbado: “a única coisa que eu acho errado, e isso eu acho que quase todo mundo acha, é a pessoa ser metido dentro da profissão, aí fica uma pessoa antipática” (informação verbal).

### 7.3 Luiz Faria

De forma direta, Luiz Faria afirma que a escolha do repertório gravado era feita por Tião Carreiro. O depoente confirma a amizade entre Tião Carreiro e Lourival dos Santos, colocando o último como o maior parceiro de composição de Tião Carreiro: “uma indissolúvel amizade” (informação verbal). A presença da religiosidade de Terreiro na discografia de Tião Carreiro é interpretada por Luiz Faria como mais um dentre os diversos temas que o artista explorou em suas músicas. Nesse sentido, o amigo encara que Tião Carreiro soube explorar comercialmente temas de interesse do povo, através de suas músicas. Segundo Luiz Faria, a informação de que Tião Carreiro buscava proteção através de passes,



benzedores e curadores procede, mas, ao mesmo tempo, a temática das músicas não seria necessariamente expressão de sua fé. O que o guiava na escolha de trabalhar com músicas com essas temáticas eram os atributos musicais da obra (melodia, ritmo). Ainda que informe que o Tião Carreiro era cristão, compartilha que o artista manifestava interesse por assuntos ligados ao espiritismo kardecista, chegando a demonstrar interesse em conhecer o médium Chico Xavier em Uberaba (MG). Conversavam superficialmente sobre o tema do espiritismo. O senhor Luiz Faria se denomina espírita kardecista. Segundo ele, Lourival dos Santos não era envolvido com o espiritismo. Através de conversa posterior, o violeiro Luiz Faria complementa algumas informações dadas. Ele afirma que as práticas de proteção junto à viola, comuns entre violeiros, como guizos de cascavel, figas, fitas vermelhas e outras práticas, estão associadas a um tempo de muita competição (porfia) entre os violeiros e que, nesse período, os violeiros eram menos profissionais. Segundo Faria, violeiros urbanos pegaram essas histórias e práticas e as divulgaram junto ao público da cidade, que passou a considerar esses enredos. A partir de Luiz Faria, os violeiros profissionais há muito tempo deixaram essas práticas de amuletos para trás. O próprio Tião Carreiro não tinha guizo de cascavel nem nada. O amigo afirma que Tião tivera poucas violas ao longo da carreira. Como espírita kardecista, Luiz Faria confirma uma situação em que o espírito de Cornélio Pires teria procurado o médium Chico Xavier para que este escrevesse por psicografia mensagens de Cornélio Pires. O Sr. Luiz Faria descreve o poema de maneira memorizada:

Escuta-me, Chico amigo  
Pede a Deus para que eu possa  
Escrever hoje contigo  
Alguma coisa da roça.  
Inspiração não se atrasa  
Quero falar do sertão  
Não saias hoje de casa  
Preciso da tua mão

“Depois dessa trova que o Chico de ouvido marcou, Cornélio Pires, [em] espírito, publicou com o Chico Xavier cinco livros de trovas mediúnicas”. Esses livros são conhecidos na bibliografia kardecista. Segundo Luiz Faria, Tião Carreiro era muito requisitado e viajava muito, o que inviabilizava um aprofundamento mais dedicado na espiritualidade.

## 8. CONCLUSÃO

Acessamos 28 álbuns de 78 rotações, 12 compactos e 69 LPs e CDs lançados entre 1952 e 2014 com o objetivo de dimensionar a presença da religiosidade de Terreiro nas letras de canções gravadas por Tião Carreiro. Seleccionamos 18 canções com o “elemento Ara pô”, ou seja, que possuem alguma referência ou menção direta às religiosidades de Terreiro no Brasil. Duas outras seleções são sugeridas para estudos futuros, considerando canções com temáticas religiosas do mesmo teor, porém nas quais o elemento religioso é menos “explícito”. O outro grupo aborda questões raciais junto de elementos socioeconômicos.

Pelo perfil dos personagens e procedimentos observados nas canções, as músicas, em sua maioria, remetem a manifestações de religiosidade afro-brasileira do grupo linguístico banto. Religiões como a umbanda dialogam com esse grupo. As expressões de fé de Terreiro se amparam em um modo específico de interpretação do mundo identificado como religiosidade centro-africana ou cosmologia banto (DAIBERT JR., 2015). Essa cosmologia se adaptou a diferentes contextos sociais, regionais e religiosos. No Brasil, o catolicismo popular não foi impedimento para essa forma de fé, muito pelo contrário. Nas canções analisadas, narrativas de eventos negativos são interpretadas como demanda espiritual por aqueles que compartilham dessa forma de pensar, o que dialoga com o conceito de desventura/ventura da cosmologia banto. Fenômenos conhecidos popularmente como mau-olhado, quebranto e urucubaca também dialogam com a ideia de demanda espiritual e sua proteção pela energia fundadora conhecida entre os bantos como *calunga* e entre os iorubás como *axé*. A ancestralidade é representada através de caboclos, pretos-velhos e malandros que tiveram sua vida terrena no Brasil e se apresentam como guias espirituais. Pelas letras das canções, a maneira dos personagens de lidar com as demandas espirituais ocorre a partir da própria espiritualidade, seja com o intermédio dos guias espirituais, seja através de procedimentos específicos como banhos, defumadores, amuletos, oferendas para os guias. Esses procedimentos refletem práticas de cura tradicionais no rural brasileiro, como as rezas e os benzimentos. O acesso aos procedimentos de proteção espiritual se apresenta como um recurso para lidar com os diferentes tipos de violência do rural brasileiro (SAINT-HILAIRE, 1972; FRANCO, 1997; BRANDÃO, 1981).

A música sertaneja da fase de Tião Carreiro, mesmo com suas diferenças com a música caipira, expressa valores e contextos caipiras. É assim que a religiosidade se faz presente, mesmo sem ser uma música religiosa. No repertório selecionado, as canções se

mostram expressões da religiosidade, mas não necessariamente são músicas com o viés ritual de invocação, a exemplo dos pontos cantados.

Pela quantidade de obras envolvendo a temática das religiosidades afro-brasileiras também em outras duplas, concluímos que a ocorrência desse evento na música sertaneja não é um fenômeno esporádico e muito menos exclusivo da obra de Tião Carreiro com seus parceiros. Produções de Pena Branca e Xavantinho, Vieira e Vieirinha, Criolo e Seresteiro, Sulino e Marrueiro, Zico e Zeca e Trio Parada Dura corroboram essa percepção. Outra observação pertinente é de que treze das dezoito músicas selecionadas possuem a participação de Lourival dos Santos como compositor, merecendo esse autor uma atenção maior dos pesquisadores. Sua parceria e afinidade com Tião Carreiro são destacadas de forma unânime pelos depoentes nas entrevistas.

Através da pesquisa, observamos expressões de fé no Recôncavo baiano que incluem a viola como instrumento participante de ritos e festas em terreiros do candomblé de caboclo. O assunto merece destaque para futuras análises, principalmente se considerarmos a influência da viola machete para o que se entende como samba dentro da contemporaneidade. Citamos registros de práticas dos violeiros que, entre os “causos” de pactos para dominar o instrumento, a devoção a São Gonçalo e os amuletos para espantar o mal olhado, exprimem o fluxo da viola em eventos de diferentes perfis sociais e religiosos. Os procedimentos de proteção dos violeiros dialogam também com os conceitos de demanda espiritual e de ventura/desventura presentes na cosmologia banto. Nas músicas, a construção da imagem do caboclo como um tipo caipira é marcada pela exaltação do violeiro em seus conhecimentos adquiridos pela experiência (SANT’ANNA, 2000). É assim que a viola também é exaltada. Nas canções, os conhecimentos do violeiro tomam *status* de poder sobrenatural quando acompanham a religiosidade. Esse aumento de seu poder se dá na relação com o divino de diferentes maneiras. Em algumas músicas, a relação com guias espirituais chega a promover afirmações em primeira pessoa, como se o violeiro fosse a própria entidade espiritual. Salientamos estudos em que a umbanda é observada como religião de acolhimento de tipos renegados pela sociedade, mas ao mesmo tempo importantes para a construção da identidade nacional (REZENDE, 2016). É dessa forma que os pretos-velhos, caboclos e malandros, enquanto personagens subalternos em vida, se apresentam como guias espirituais nos terreiros de umbanda. Esse fenômeno ocorre de forma similar na música sertaneja, em que esses personagens passam a ter protagonismo. O sotaque preservado como “língua de preto-velho” reforça a umbanda como manifestação com expressões da cultura banto-caipira (CASTRO,

2014). A estatueta de um preto-velho violeiro em um terreiro na cidade de Paraty (RJ) ilustra como representações sociais permeiam a religiosidade popular e da religiosidade parecem retornar para a sociedade (REZENDE, 2016). Se o catolicismo popular se apresenta como um local de confluência de crenças religiosas, o culto a São Gonçalo ilustra como elementos “pagãos” ou pré-cristãos adentraram a Igreja Católica com dança e música, essa última representada pela viola (ESPÍRITO SANTO, 1990). A ideia de fertilidade, a dança e a música serão ponto comum entre guias espirituais nos terreiros em suas celebrações e festas de devoção a São Gonçalo no catolicismo popular. Enquanto padroeiro das senhoras descasadas, das prostitutas e dos violeiros, o santo dançarino também se apresenta um acolhedor de tipos desprestigiados pela sociedade. Sua construção simbólica a partir da música estabelece paralelos com entidades festeiras como os malandros, baianos e marujos dos terreiros de umbanda.

Como muito da relação da música (viola e violeiro) com a religiosidade se expressou através de folguedos da tradição popular, buscamos uma trajetória da viola junto da religiosidade desde o processo de catequese atravessando o tempo. Nas manifestações tradicionais da cultura popular como o congado e o moçambique, a relação com a cosmologia banto fica ainda mais evidente (BRANDÃO, 1981). As confrarias e irmandades de santos negros merecem destaque na organização e promoção desses folguedos, além de estarem em diálogo com a cosmologia referida (REIS, 1996). No batuque e no jongo do rural caipira, a expressão da religiosidade centro-africana se faz a partir de diferentes elementos, como o protagonismo e a consagração dos tambores (ancestralidade e calunga), o caráter enigmático dos versos e a punga (o encontro dos umbigos) como elemento coreográfico. Cantos-danças como o cururu e o cateretê são referenciados por seus atores (cururueiros) como manifestações ameríndias de caráter ritual que se tornaram híbridas, o que, mais uma vez, reforça a viola junto ao contexto religioso.

Observamos, na revisão bibliográfica, que Gregolim Junior (2011) conclui como a dupla Tião Carreiro e Pardinho seria pioneira no diálogo da música sertaneja com outras manifestações religiosas para além do catolicismo popular. Salientamos que, já em 1936, o artista Raul Torres gravara a canção “Macumbeiro”, identificada em seu álbum como um jongo. O uso do modo mixolídio por Tião Carreiro em seus arranjos remete a suas raízes geográficas do norte mineiro (PINTO, 2016). Em termos culturais, supomos que se música e religiosidade caminharam juntas ao longo da história brasileira, nada mais natural que elementos religiosos presentes no norte mineiro tenham acompanhado a música de Tião

Carreiro através de seu êxodo<sup>292</sup>. O depoimento de Alex Marli, sua filha, revela como o violeiro também era um “consumidor” do rádio, o que provavelmente também influenciou em sua produção. A discografia de Tião Carreiro dialoga em seu tempo com o que poderíamos chamar de “tendência de mercado”. É assim que nos deparamos com dois álbuns instrumentais, sambas, boleros e tangos em meio a guarânias, pagodes e cururus. As capas dos álbuns também mostram isso. Salientamos que a ficha técnica dos álbuns foi algo que “evoluiu com o tempo”. Como nos disse o cantor Carreiro em sua entrevista, nem sempre o nome de todos os participantes esteve impresso nos discos<sup>293</sup>. Outra informação relevante é de que, com a evolução das discussões sobre direitos autorais, os compositores passaram a vivenciar a possibilidade de dedicação exclusiva à função de criação<sup>294</sup>. Para isso, contudo, precisavam de infiltração nas gravadoras, o que ocorria através das redes de músicos e produtores. Dessa maneira, nem sempre é possível definir, em uma parceria de composição, se de fato um autor participou do processo de criação/composição ou se teve seu nome acrescentado ao dos compositores apenas por ter viabilizado a produção do fonograma como fruto de sua influência junto a atores da indústria fonográfica.

Através das entrevistas, destacamos a parceria de Tião Carreiro com Lourival dos Santos como uma relação para além da música. Ambos eram muito amigos. Por vezes Lourival dos Santos é retratado pelos entrevistados como um conselheiro de Tião Carreiro. Os entrevistados sugerem que Lourival dos Santos era uma pessoa bastante espiritualizada, não ficando claro, contudo, se ele era adepto de alguma religião específica. Com isso, salientamos mais uma vez a importância de estudos sobre Lourival dos Santos, dada sua vasta contribuição como compositor.

Ressaltamos as descrições dos caipiras a partir de trabalhos como os de Miranda (2009), em que fica patente como os viajantes europeus olharam para o rural brasileiro como o “sertão” (ou deserto) e, assim, basearam suas análises sobre seus indivíduos como algo que precisava ser domado. Produções de escritores como Cornélio Pires e Monteiro Lobato

---

<sup>292</sup> O trabalho “Umbanda sertaneja: cultura e religiosidade no sertão norte-mineiro” (MARQUES, 2007) aborda a presença de características específicas da umbanda dessa região. A imagem do vaqueiro é uma constante que dialoga com construções de outras regiões. Já o trabalho “Vaqueiros, seleiros, carreiros e trançadores: uma etnografia com coisas, pessoa e signos” (LOPES, 2016) aborda a força da simbologia do vaqueiro no norte mineiro.

<sup>293</sup> Até 1982, os LPs da discografia de Tião Carreiro não tinham ficha técnica com o nome dos músicos participantes.

<sup>294</sup> Em 1938 surge, por movimentação da classe, a Associação Brasileira de Compositores e Autores (ABCA). A primeira sociedade exclusiva de compositores de música, União Brasileira de Compositores (UBC), surge em 1942. Disponível em: <http://www.ubc.org.br/ubc/historia>. Acesso em: 03 nov. 2021.

reduziram expressões do imaginário e da religiosidade de indivíduos caipiras ao nível do “causo”, categorizando suas expressões como folclóricas, em consonância com o discurso nacionalista de sua época. Além disso, a disseminação da imagem do caipira por esses autores ocorreu em uma escala industrial a partir de livros, filmes e discos que influenciaram de forma significativa o imaginário social sobre o caipira e o rural brasileiro. Muito dessa produção foi oferecida em escolas, moldando as concepções de várias gerações sobre a vida no campo, o conceito de sertão e o caipira. Ao mesmo tempo que serviram para enriquecer esses escritores, as expressões caboclas sequer foram consideradas cultura por esses autores, porque o indivíduo caipira não foi interpretado como sujeito ou protagonista de sua história. Essa visão colonialista corroborou para o que o pesquisador Boaventura de Sousa Santos (2018) chama de *epistemicídio*. É assim que ainda causa estranheza associar a imagem do caipira às manifestações religiosas de Terreiro, as quais são conhecidas pela população, mas não foram veiculadas pela produção cultural. São conhecidas, porém passaram por um apagamento, não sendo reconhecidas.

O olhar dos pesquisadores acadêmicos (WILLENS, 1947; CANDIDO, 1964; FRANCO, 1969; MARTINS, 1975; BRANDÃO, 1983), é responsável por uma imagem apreciada do caipira. Ao buscarem análises mais comprometidas com o protagonismo desse tipo, consideram um elemento determinante para nosso trabalho: a violência no meio rural. A partir das músicas em que o caboclo compartilha os ataques que sofre de seus inimigos, a religiosidade atua como possibilidade de defesa, como remendo para seu sofrimento. A religiosidade e a magia se inserem como algumas das poucas possibilidades de justiça sem o confronto físico direto. Por trás dessa violência, questões estruturais como a falta de posse da terra, a falta do Estado como mediador de conflitos e o êxodo rural. Questões humanas como as paixões, a saudade, o desenraizamento e a fé. A casa própria como “sonho do brasileiro” ilustra como a questão da posse da terra e da moradia atravessam gerações e ainda são mote para conflitos. O desafio – seja na viola, seja no verso, seja na disputa de terra ou na quantidade de bens adquiridos (pés de café ou cabeças de gado) – ilustra como os caipiras duelam por conta da semelhança de seus conhecimentos, como aponta Franco (1969).

É importante considerar que o caboclo, o caipira, o vaqueiro ou boiadeiro, o malandro e os pretos-velhos são personagens que, mesmo subalternizados, são tipos significativos e em sintonia com o discurso de identidade nacional da segunda metade do século XX.

José Dias Nunes, como um brasileiro comum, se apresenta um devoto de Nossa Senhora Aparecida. Como católico, não deixa de considerar inconscientemente elementos da

cosmologia banto e, assim, dos terreiros. É assim que recorre a benzimentos como terapia para doenças,<sup>295</sup> o que ilustra a preservação de hábitos tradicionais. Como tantos outros brasileiros, Tião Carreiro mantém o desejo por informações da falecida mãe através do médium Chico Xavier<sup>296</sup>. Isso não o torna um adepto do espiritismo, mas expressa seu interesse por respostas existenciais que o catolicismo parece não garantir. Sua simpatia pela religiosidade de Terreiro é apontada por dois entrevistados. Seu comportamento sisudo guarda valores do caboclo do interior que, a partir do convívio com os parceiros de dupla, das viagens pelo interior do Brasil, das apresentações em circos, do trabalho nas gravadoras e das apresentações em programas de auditório, se tornou consciente de seu valor. Discreto, Tião Carreiro, como tantos outros caipiras afastados de sua terra natal, aprendeu a desconfiar. Assim, foi se moldando artista pela experiência, como algo próprio dos violeiros.

---

<sup>295</sup> Segundo depoimento da filha.

<sup>296</sup> Segundo depoimento do amigo Luiz Faria.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Martha. **Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas (1870-1930)**. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

ALCANTARA, Renato de. **A tradição da narrativa no Jongo**. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALTUNA, Pe. Raul Ruiz de Asúa. **Cultura tradicional bantu**. Luanda: Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, 1985.

ALVARES, Cláudia Assad. Sufixos formadores de profissões em português: -ista x -eiro – uma oposição. **Cadernos do CNLF**, vol. VIII, n. 4, 2004.

AMANTINO, Márcia. Os escravos fugitivos em Minas Gerais e os Anúncios do jornal *O Universal* – 1825 a 1832. **Locus: Revista de História**, 12(2), 2006.

AMARAL, João Paulo. A trajetória do violeiro Tião Carreiro – das primeiras duplas ao sucesso do criador e rei do pagode. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 1, p. 144-173, jan.-jun. 2016.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta pra todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 34, p. 189-235, 2006.

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. **Revista Pós Ciências Sociais**, São Luís, v. 3, n. 6, p. 107-130, jul./dez. 2006.

AMORIM, Humberto. “A carne mais barata do mercado é a carne negra”: comércio e fuga de escravos músicos nas primeiras décadas do Brasil oitocentista (1808-1830). **Opus**, v. 23, n. 2, p. 89-115, ago. 2017.

ANDRADE, Mário de. **Música de Feitiçaria no Brasil**. 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro – Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

ANDRADE, Mário de. **Namoros com a medicina: terapêutica musical**. São Paulo, Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. “A Redenção dos Pardos: A Festa de São Gonçalo Garcia no Recife, em 1745.” *In: Festa: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp/Fapesp/Imprensa Oficial, 2001.

AZEVEDO, TEO. **A Folia de Reis no Norte de Minas e Vale do Jequitinhonha**. Montes Claros: Millenium, 2007.



BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. **Religião & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, dez. 2007.

BARROS, Sullivan Charles. As entidades “brasileiras” da umbanda e as faces inconfessadas do Brasil. **XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**, Natal, 2013.

BATUQUE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2992/batuque>. Acesso em: 23 abr. 2021.

BEZERRA, Janaina dos Santos. “Pompa e circunstância” a um santo pardo: São Gonçalo Garcia e a luta dos pardos por inserção social no XVIII. **História Unisinos**, v. 16, n. 1, 2012.

BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil**. Divisão de publicações e divulgação, 1974.

BORGES, Marlise. **Da música caipira à música sertaneja contemporânea: tradição, tribos urbanas e sociedade do espetáculo**. 4º Seminário Comunicação, Cultura e Sociedade do Espetáculo. Faculdade Casper Líbero, São Paulo, 2017.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996, p. 183-191.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo: um estudo sobre a religião popular**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

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

BRASIL. Biblioteca Nacional. **Três séculos de iconografia da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação, 1974.

BRASIL. Comissão Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais. “Povos de Terreiro”. **Portal Ypadê**, [S.l.], 7 jul. 2016. Disponível em: <http://portalypade.mma.gov.br/povos-de-terreiro>. Acesso em: 7 nov. 2020.

BRASIL. IPHAN. **Dossiê 5 – Jongo no Sudeste**. Coordenação: Letícia C. R. Vianna. Brasília: Editora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2007.

CAMPOS, Judas Tadeu de. Uma pesquisa pioneira para a compreensão da cultura caipira. **Rev. Estudos Avançados** 26 (76), dez. 2012.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

CANDIDO, Antonio. Cururu. **Remate de Males**, Campinas, dez. 2012.

CARRADORE, Hugo Pedro. **Retrato das tradições piracicabanas: história e folclore**. Piracicaba: Equilíbrio, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **A língua mina-jeje no Brasil: um falar africano em Ouro Preto no século XVIII**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 2002. (Série Clássicos).

CASTRO, Yeda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 14, p. 81-106, 1983.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2005.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania nas Américas: o exemplo do Brasil. **Africanias.com**, n. 6, p. 1-14, 2014.

CASTRO, Thiago Righi Campos de. A Paulistânia, o mineiro e o italiano: processo histórico, acesso à terra e a experiência histórica e cultural numa moda de viola. **XXIV Encontro Regional da ANPUH-São Paulo**. Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.

CAVAGGIONI, Glória Bonilha. **Batuque de umbigada: memória e práxis de resistência**. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, SP, 2018.

CHAVES, Edilson Aparecido. História e música na sala de aula: o consagrado e o excluído. **XXIII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**, Londrina, 2005.

CLARAS, Lucas Fíngolo; ORLANDO, Evelyn de Almeida. A construção de uma sensibilidade para o trabalho a partir de canções da obra de Tião Carreiro e Pardinho. **Educação Em Foco**, v. 23, n. 41, p. 274-292, 2020.

COITO, Roselene de Fátima. Batuque: a identidade dos corpos. **Acta Scientiarum Language and Culture**, Maringá, v. 30, n. 2, p. 221-224, 2008.

CONCEIÇÃO, Alaíze dos Santos. Entre santos e caboclos: práticas religiosas e devoções negras no Recôncavo. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015.

CORRÊA, Lays Matias Mazoti. O remelexo do devir caipira: processo(s) identitário(s) na contemporaneidade. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 24, p. 90-116, 2015.

CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear viola**. Brasília/Curitiba: Edição do Autor, 2000.

CORRÊA, Roberto. **Viola Caipira**. Brasília/Curitiba: Musimed, 1983.

CORRÊA, Roberto. **Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte**. 2014. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COSTA, Pedro Nonato da. **As modalidades e a técnica do repente**. Teresina: FUNCOR, 2010.

DAIBERT JR., Robert. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 7-25, jan.-jun., 2015.

DIAS, Paulo. Comunidades do Tambor. *In: Percussões do Brasil*. São Paulo: SESC Vila Mariana, 1999.

DIAS, Saulo Sandro Alves. Desatando os nós do pagode sertanejo: a rumba no violão do maestro Itapuã. **XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, São Paulo**, 2014.

ELIAS, Norbert. **Mozart: a sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENGLER, Steven. A umbanda e a glocalização. **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 12, n. 20, p. 11-44, jul.-dez. 2011.

ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião popular portuguesa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

FALCÃO, Christiane Rocha. A dança de São Gonçalo da Mussuca. **UNIREvista**, v. 1, n. 3, jul. 2006.

FAUSTINO, Jean Carlo. Rosinha e Catimbau: análise de um processo de transformação social através da música caipira. **História Social**, Campinas, n. 13, 2008.

FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.

FAUSTINO, Jean Carlo. A dignidade dos vivos e dos mortos: a representação da morte nas modas de viola. **Brasiliana – Journal for Brazilian Studies**, v. 7, n. 1, p. 174-189, 2018.

FAUSTINO, Jean Carlo. Os desafios da viola: o processo civilizador paulista segundo a música caipira. **XII Simpósio Internacional Processo Civilizador**. Recife, 2009.

FAUSTINO, Jean Carlo. A história vista debaixo da viola de Tião Carreiro. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 4, p. 554–569, 2021.

FAUSTINO, Jean Carlo. O Caipira, o boi e a viola: representação e superação simbólica do caipira diante do êxodo rural em São Paulo. **Cadernos CERU**, v. 20, n. 2, p. 115-131, 2009.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Tambor de mina, cura e baião na casa Fanti-Ashanti/MA**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura/Governo do Estado do Maranhão, 1991.

FERRETTI, Sérgio. Sincretismo e hibridismo na cultura popular. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 11, n. 21, jan.-jun. 2014.

FERREIRA, Elton Bruno. O cotidiano caipira sob a ótica de Cornélio Pires. **XXIX Simpósio Nacional de História (ANPUH)**, Brasília, 2017.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. 2.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

FRY, Peter. “Feijoada e *soul food*: 25 anos depois”. In: ESTERCI, Neide, FRY, Peter e GOLDENBERG, Mirian (Orgs.) **Fazendo antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GAMA, Elizabeth Castelano. **Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é este?** Trajetória de João da Goméia (1914-1971). 2012. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. Um paradoxo entre o existir e o resistir: a moda de viola através dos tempos. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 90, p. 283-305, 2017.

GONÇALVES, Meire Lisboa Santos. **A música sertaneja brasileira de raiz: da memória à representação cultural**. 2018. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

GREGOLIM JUNIOR, Luiz Manoel. **Presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira: análise de composições de Tião Carreiro e Pardinho**. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer chorar as pedras: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço**. Campo Grande: Editora UFMS, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Versão 3.0. São Paulo: Objetiva, 2009.

IKEDA, Alberto T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, n. 111, p. 21-36, 2016.

IKEDA, Alberto T. “Música na Terra Paulista: da viola caipira à guitarra elétrica”. In: SETUBAL, Maria Alice. (Org.). **Terra Paulista: histórias, artes, costumes** – Vol. 3:

Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial do Estado de S. Paulo, 2004, v. 3, p. 141-167.

KAGAME, Alexis. A percepção empírica do tempo e concepção da história no pensamento bantu. *In: As culturas e o tempo: estudos reunidos pela UNESCO por Paul Ricoeur e outros*. São Paulo: Edusp, 1975.

KILMINSTER, Richard. Introduction to Elias. *Theory, Culture and Society*, 4 (2-3), 1987.

LIMA, Edilson Vicente de. A modinha e o lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música urbana no Brasil. *Textos do Brasil*, v. 12, p. 46-51, 2006..

LIMA, Edilson Vicente de. **A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos**. 2010. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LIMA, Edilson Vicente de. O enigma do lundu. *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n. 2, p. 207-248, 2010.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folclore de São Paulo (melodia e ritmo)**. 2.ed. São Paulo: Ricordi, 1954.

LEAL, Rhaiane das Graças Mendonça. **Nacionalismo militante: uma análise da correspondência de Monteiro Lobato e Arthur Neiva (1918-1942)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e da Saúde) – Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2020.

LEITE, Gildeci de Oliveira. **Jorge Amado: da ancestralidade à representação dos orixás**. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Ed. Revista do Brasil, 1918.

LOBO, Chico; SOMBRA, Fábio. **Conversa de violeiro – viola caipira: tradição, mistérios e crenças de um instrumento com a alma do Brasil**. São Paulo: Kuarup, 2015.

LOPES, Camilo Antônio Silva. **Vaqueiros, seleiros, carreiros e trançadores: uma etnografia com coisas, pessoas e signos**. 2016. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *Artcultura*, v. 6, n. 9, 2006.

MACHADO, Jeferson Luís. **Os sufixos -eiro e -ista na construção de nomes de ocupação laboral: um estudo sob a perspectiva da morfologia construcional**. 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria e Análise Linguística) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

**Macumba no Sertão 3** (Viola na Macumba). M@rcelo Bissi, 2016. 1 vídeo (14 min 55 s). Canal do intérprete. Disponível em: [https://youtu.be/linz\\_KHqCoA](https://youtu.be/linz_KHqCoA). Acesso em: 4 nov. 2018.

MALANDRINO, Brígida Carla. “**Há sempre confiança de se estar ligado a alguém**”: **dimensões utópicas das expressões da religiosidade bantú no Brasil**. 2010. Tese (Doutorado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MALAQUIAS, Denis Rilk. **O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira**. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, ciência e religião**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MARRA, Juliana Ribeiro. **Catira: performance e tradição na dança caipira**. 2016. Dissertação (Mestrado em Performance Cultural) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MARQUES, Ângela Cristina Borges. **Umbanda sertaneja: cultura e religiosidade no sertão norte-mineiro**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MARQUES, Ângela Cristina Borges. Umbanda, quimbanda e candomblé: tensão moral produtora do novo religioso. **XI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de História das Religiões**, Goiânia, 2009.

MARQUES, Ivan. Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 27-42, 2012.

MARTÍN BARBERO, Jesus. **Dos Meios à Mediação. Comunicação, Cultura e Hegemonias**. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1997.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FERREIRA, Elton Bruno. Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950). **História Crítica**, n. 57, p. 37-54, 2015.

MELON, Cláudio Armelin. Música caipira ou música sertaneja? O jogo da contenção e absorção no século XX. **Revista Espaço Acadêmico** (UEM), v. 13, p. 57-66, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2002.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MIRANDA, Luiz Francisco Albuquerque de. O deserto dos mestiços: o sertão e seus habitantes nos relatos de viagem do início do século XIX. **História**, v. 28, n. 2, p. 621-643, 2009.

MORAES, André Aparecido de Souza. Viola brasileira, qual delas? **Revista da Tulha**, v. 6, n. 1, p. 9-35, 2020.

MORAIS, Marluce Lima de. Patrimônio imaterial e vivências religiosas: a dança em honra a São Gonçalo em Alto Longá, Piauí. **XXVII Simpósio Nacional de História**, Natal, 2013.

MOTA, Leonardo Ferreira da. **Violeiros do norte: poesia e linguagem do sertão nordestino**. 3.ed. Fortaleza: UFCE, Imprensa Universitária, 1962.

MOTT, Luiz. Feiticeiros de Angola na América Portuguesa vítimas da inquisição. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 5, n. 9/10, 2008.

NASCIMENTO, Uelba Alexandre do. As influências afro na música brasileira (1900-1920). **XXVII Simpósio Nacional de História (ANPUH)**, Natal, 2013.

NOGUEIRA, Pedro Antônio Pires. **O diálogo intra-religioso na umbanda: um estudo a partir da figura do caboclo**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da ancestralidade. **Entrelugares: revista de sociopoética e abordagem afins**, v. 1, n. 2, mar.-ago. 2009.

OTAVIO, Valéria Rachid. **A Dança de São Gonçalo: re-interpretação coreológica e história**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

**O UNIVERSAL**. Ouro Preto, 1838.

**O UNIVERSAL**. Ouro Preto, ano XV, n. 62, 15 de abril de 1839.

**O UNIVERSAL**. Ouro Preto, 1858.

PAULA, Andréa Cristina de. **A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

PEDRO, Renato Cardinali. **Práticas e aprendizagens da viola de dez cordas no Rio Grande do Sul**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

PEDROSA, Frederico Gonçalves. **O processo de ensino/aprendizagem da viola caçara na ilha de Valadares: possibilidades e limites de sua didatização**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

PELICIA, Luiz Henrique. Sertanejo Raiz - Década de 1980 e os grandes acontecimentos na história da música sertaneja. **Portal Sertanejo Oficial**. [S.l.], 31 out. 2014. Disponível em: <http://www.sertanejooficial.com.br/2014/sertanejo-raiz-decada-de-1980-e-os-grandes-acontecimentos-na-historia-da-musica-sertaneja/>. Acesso em: 28 jan. 2022.

- PEREIRA, David Lugli Turtera. Expansão dos Tupi-Guarani pelo território brasileiro: correlação entre a família linguística e a tradição cerâmica. **Revista TOPOS**, v. 3, n. 1, 2009.
- PESSOA, Marlos de Barros. **Formação de uma variedade urbana e semi-oralidade: o caso do Recife, Brasil**. Tübingen: Niemeyer Verlag, 2003.
- PERES, Eraldo. **FÉsta brasileira: folias, romarias e congadas**. São Paulo: SENAC; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- PINGO, Lisandra Cortes. **Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola**. 2018. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- PINTO, João Paulo do Amaral. **A viola caipira de Tião Carreiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – 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**, v. 3, p. 31-43, 2010.
- PINTO, João Paulo do Amaral. A trajetória do violeiro Tião Carreiro: das primeiras duplas ao sucesso do criador do rei do Pagode. **Revista da Tulha**, v. 2, n. 1, p. 144-173, 2016.
- PINTO, Altair (Org.). **Dicionário da Umbanda**. 6.ed. Rio de Janeiro: Eco, 2007.
- PIRES, Cornélio. **As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (o Queima-Campo)**. Itu, SP: Editora Ottoni, 2004.
- PIRES, Cornélio. **Musa Caipira**. São Paulo: Rumo Gráfica, 1985.
- PIRES, Cornélio. **Quem conta um conto...** Itu, SP: Editora Ottoni, 2002.
- PIRES, Pedro Stoeckli. O conceito de magia nos autores clássicos. **R@U**, v. 2, n. 1, p. 97-123, 2010.
- POLIM, Renata dos Santos. **Umbanda – pontos riscados e cantados: memórias, negros e índios**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2014.
- QUEIROZ, Renato da Silva. **Caipiras negros no Vale do Ribeira: um estudo de antropologia econômica**. São Paulo: Edusp, 2006.
- REIS, João José. Identidade e diversidade étnicas nas Irmandades negras no tempo da escravidão. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 7-33, 1996.
- REIS, Leonardo Abreu. **Memória Familiar no Cacique de Ramos**. 2003. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.



REIS, Letícia Vidor de Souza. A “Aquarela do Brasil”: reflexões preliminares sobre a construção nacional do samba e da capoeira. **Cadernos de Campo (São Paulo – 1991)**, v. 3, n. 3, P. 5-19, 1993.

REZENDE, Livia Lima. Força africana, força divina: trânsitos entre África e Brasil através da figura umbandista dos pretos-velhos. **Mosaico**, v. 7, n. 10, 2016.

RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, desvio e danação: As minorias na Idade Média**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIZZO, Carlos Eduardo. **Viola, minha viola: a cultura caipira na televisão brasileira**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Mídia, Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

RHODE, Bruno Faria. **Umbanda, uma religião que não nasceu**: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação do universo umbandista. **Revista de Estudos da Religião**, ano 9, p. 77-96, mar. 2009.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. **História da bruxaria**. 2.ed. São Paulo: Aleph, 2019.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à província de São Paulo**. São Paulo: Martins; Edusp, 1972.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. **Revista Opus**, v. 8, n. 1, p. 102-113, fev. 2002.

SANT’ANNA, Romildo. Moda caipira: dicções do cantador. **Revista USP**, n. 87, p. 40-55, 2010.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é a viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Editora Unimar, 2000.

SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias africanas. **Cadernos de Tradução**, v. 39, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Jocélio Teles dos. **O poder da cultura e a cultura no poder**: a disputa simbólica da herança cultural negra no Brasil. Salvador: EDUFBA, 2005.

SANTOS, Larissa. Exposição sobre Spix e Martius traz passado e presente do País. **Jornal da USP**, 8 mar. 2019. Disponível em: <https://jornal.usp.br/?p=229010> Acesso em: 23 abr. 2021.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto da. **Representações de caipira nas práticas literárias de Cornélio Pires**. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2008.

SILVA, Cleverton Luiz da. O caipira que faz sucesso na cidade. **II Encontro Internacional sobre Imaginários Sonoros**, Curitiba, 2013.

SILVA, Fábio Nunes da. **A viola caipira à frente na representação de uma cultura**. 2020. Tese (Doutorado em Ciências) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Culturas africanas e cultura afro-brasileira: uma abordagem antropológica através da música**. São Paulo: Unifesp, 2013.

SILVA, Marlon de Souza. Saravá, Bethânia! A valorização das religiões afro-brasileiras na obra da cantora Maria Bethânia (1965-1978). **XXV Simpósio Nacional de História (ANPUH)**, Fortaleza, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**, v. 55, n. 2, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Religiões afro-brasileiras: construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960). **Revista USP**, n. 55, p. 82-111, 2002.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Exu Brasil: o senhor de muitos nomes**. 2013. Tese de livre-docência. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Intolerância religiosa: impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2007.

SILVA, Vagner Gonçalves da. “Jorge, Amado de Exu, e vice-versa”. In: DAIBERT JR., Robert & DAIBERT, Bárbara Simões. (Orgs.) **Nas bolsas de mandinga: religiosidades afro-brasileiras em narrativas literárias**. Juiz de Fora: Ed. MAMM-UFJF, 2016, p. 137-162.

SILVEIRA, Leandro Manhães. **Nas trilhas de sambistas e “povo do santo”**: memórias, cultura e territórios negros no Rio de Janeiro (1905-1950). 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SLENES, Robert. **“Eu venho de muito longe, eu venho cavando”**: jongueiros cumba na senzala centro-africana. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007.

SODRÉ, Muniz. **Samba o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOLERA, Oswaldo Olavo Ortiz. **A magia do ponto riscado na Umbanda esotérica**. 2015. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUSA, Rainer Gonçalves. As diferentes noções de mudança dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro. **Fronteiras**, Dourados, MS, v. 10, n. 17, p. 137-161, jan./jun. 2008.

SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola instrumental brasileira**. Rio de Janeiro: ArtViva, 2005.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo**. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8.ed. Campinas: Papyrus, 2008.

SWEET, James H. **Recrutar África: cultura, parentesco e religião no mundo afro-português (1441-1770)**. Lisboa: Edições 70, 2007.

TABORDA, Márcia. **A viola de arame: origem e introdução no Brasil**. **Em Pauta**, v. 13, n. 21, 2002.

TAVARES, Bráulio. **Função da música na cantoria de viola**. **Synergies Brésil**, n. 9, p. 31-37, 2011.

THORNTON, John K. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico (1400-1800)**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao Rádio e TV**. São Paulo: Ática 1981.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1972.

TRINDADE, Vitor da. **Oganilu: o caminho do Alabê** – visita aos instrumentistas da religião dos Orixás. Embu das Artes: Agência Popular Solano Trindade, 2019.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás**. 4.ed. Salvador: Corrupio, 2011.

- VIANNA, Hermano. Caipira hoje. **Festival Caipira Groove**, Campinas, 2002.
- VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- VICENTE, Eduardo. **Chantecler: uma gravadora popular paulista**. Revista USP, n. 87, p. 74-85, 2010.
- VILELA, Ivan. **Cantando a própria história: música caipira e enraizamento**. São Paulo: Edusp, 2013.
- VILELA, Ivan. **Na toada da viola**. Revista USP, n. 64, p. 76-85, 2005.
- VILELA, Ivan. **Caipira: cultura, resistência e enraizamento**. **Estudos Avançados**, v. 31, n. 90, p. 267-282, 2017.
- VILELA, Ivan. **“O caipira e a viola brasileira”**. In: PAIS, J. M. (Org.) **Sonoridades luso-afro-brasileiras**. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004.
- VIOLA, Braz da. **A viola caipira: técnicas para ponteio**. São Paulo: Ricordi, 1992.
- VIOLA, Braz da. **Coleção Artesanato Brasileiro**. São Paulo: Redecard, 2008.
- VIOLA, Braz da. **Manual do Violeiro**. São Paulo: Ricordi, 1999.
- VIOLA, Braz da. **Pagode de cabo a rabo**. São Paulo: Edição do Autor, 2003.
- VIOLA, Braz da. **Ponteios: o pulo do gato**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.
- VIOLA, Braz da. **Rio abaixo**. São Paulo: Edição do Autor, 2010.
- VIOLA, Braz da. **Troca de pares: um estudo sobre as escalas duetadas**. São Paulo: Edição do Autor, 2009.
- VIOLA, Braz da. **Um toque de viola: 10 peças para tocar**. São Paulo: Edição do Autor, 2001.
- VIOLA, Braz da. **Viola de cocho: método prático**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.
- VIOLA, Braz da. **Violeiros do Brasil**. São Paulo: Myriam Taubkin, 2008.
- WILLENS, Emílio. **Cunha, tradição e transição em uma cultura rural do Brasil**, 1947.
- ZAN, José Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)**, Louisiana, EUA, 2008.

## REFERÊNCIAS FONOGRÁFICAS

ALENCAR, TONICO & TINOCO. **Canoeiro do Mar**. *In:* Tonico e Tinoco. Jubileu de Prata. São Paulo: RCA Victor, 1968. 1 LP. Faixa 1.

BELMIRO, Jesus, CARREIRO, Tião & SANTOS, Lourival dos. **Preto Velho**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. A Grande Parada Sertaneja – Vol. 3. Vários intérpretes. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1984. 1 LP. Faixa 7.

BELMIRO, Jesus, SANTOS, Lourival dos & RUSSO, José. **Meus inimigos também são filhos de Deus**. *In:* Tião Carreiro e Paraíso. Prato do Dia. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1980. 1 LP. Faixa 5.

CARDOSO, Jaci & CREONE. **Pai Joaquim**. *In:* Trio Parada Dura. Casa da Avenida. São Paulo: Copacabana/Discos Chororó, 1977. LP faixa 5.

CARREIRO, Tião & CARREIRINHO. **Ana Rosa**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Linha de Frente. São Paulo: Chantecler, 1964. 1 LP. Faixa 6 (3min37).

CARREIRO, Tião & CRIOLO. **Segredo da Chave**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Abrindo Caminho. São Paulo: Chantecler, 1971. 1 LP. Faixa 4.

CARREIRO, Tião & SANTOS, Lourival dos. **Ara pô**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Hoje eu não posso ir. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1972. 1 LP, Faixa 5.

CARREIRO, Tião & SANTOS, Lourival dos. **Chora Viola**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Pagodes. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1977. 1 LP. Faixa 5.

CARREIRO, Tião & SANTOS, Lourival dos. **Navalha na Carne**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Navalha na Carne. São Paulo: Chantecler, 1982. 1 LP. Faixa 8 (3 min).

CARREIRO, Tião, SANTOS, Lourival dos & VICTOR, Sebastião. **Filho da Liberdade**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Abrindo Caminho. São Paulo: Chantecler, 1971. 1 LP. Faixa 12.

FRANCO, Dino. **Um pouco de minha vida**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Abrindo Caminho. São Paulo: Chantecler, 1971. 1 LP. Faixa 6.

MANGABINHA, PARRERITO & ROMANITO. **Senzala de Preto Velho**. *In:* Trio Parada Dura. Sempre. São Paulo: Atração, 1998. 1 CD. Faixa 8.

MARCHI, Edward de. **Macumba na Encruzilhada**. *In:* Vieira e Vieirinha. Na viola. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1978. 1 LP. Faixa 9.

MINEIRO, Zé, SANTOS, Lourival dos & CARREIRO, Tião. **Sete Flechas**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Duelo de Amor. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1975. 1 LP. Faixa 11.

RANCHARIA. **Pai Carreiro**. *In:* Criolo e Seresteiro. Tela da Vida. São Paulo. Califórnia Ltda, 1968. 1 LP, Faixa 6 (2min03).

SANTOS, Lourival & CARREIRO, Tião. **Abrindo Caminho**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. Abrindo Caminho. São Paulo: Chantecler, 1971. 1 LP. Faixa 1.

SANTOS, Lourival dos & CARREIRO, Tião. **Eu não saio mais daqui**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. Esquina da Saudade. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1974. 1 LP. Faixa 2.

SANTOS, Lourival dos & CARREIRO, Tião. **O patrão e o empregado**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. No Som da Viola. São Paulo: Continental, 1983. 1 LP. Faixa 6.

SANTOS, Lourival dos & CARREIRO, Tião. **Tá do jeito que eu queria**. *In*: Tião Carreiro e Paraíso. Tá do jeito que eu queria. São Paulo: Caboclo/Continental, 1978. 1 LP. Faixa 3.

SANTOS, Lourival dos, CARREIRO, Tião & GUIDINI, Júlio. **Baianinho**. *In*: Tião Carreiro e Praiano. O Fogo e a Brasa. São Paulo: Continental, 1992. 1 LP. Faixa 1.

SANTOS, Lourival dos, CARREIRO, Tião & MANGABINHA. **Pagode do Pai Tomé**. *In*: Tião Carreiro e Paraíso. Prato do Dia. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1980. 1 LP. Faixa 2.

SANTOS, Lourival dos, PARDINHO & ROSA, Arlindo. **Azulão do Reino Encantado**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. Rancho do Vale. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1977. 1 LP. Faixa 9.

SANTOS, Lourival, SANTOS, Moacir & CARREIRO, Tião. **Vaqueiro do Norte**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. Rio de Pranto. São Paulo: Alvorada/Chantecler, 1976. 1 LP. Faixa 9.

SANTOS, Lourival dos & ZICO. **Caboclo Ventania**. *In*: Zico e Zeca. Caminhos da Vida. São Paulo: Caboclo/Continental, 1972. 1 LP. Faixa 11.

SANTOS, Moacyr & CLAUDINO, Zé. **Fundanga**. *In*: Tião Carreiro e Pardinho. Rancho dos Ipês. São Paulo: Continental, 1967. 1 LP. Faixa 12.

SOUZA, Herotildes de & XAVANTINHO. **Frango Assado**. *In*: Pena Branca e Xavantinho. Velha Morada. São Paulo: Rodeio/WEA, 1980. 1 LP. Faixa 2.

SULINO, SANTOS, Lourival dos & SANTOS, Moacyr dos. **Resposta do Mineiro e o Italiano**. *In*: Sulino, Marrueiro e Douradense. São Paulo: Continental, 1968. 1 LP. Faixa 1.

TEIXEIRA, Renato. **Romaria**. *In*: Renato Teixeira. São Paulo: RCA Victor, 1978. 1 LP. Faixa 7.

TEIXEIRA, Renato. **As Plantinhas do Mato**. *In*: Rolando Boldrin e Renato Teixeira. São Paulo: Kuarup, 2005. 1 CD. Faixa 6.

TORRES, Raul. **A cuíca está roncando**. *In*: Tônico e Tinoco. 38 anos – Tônico e Tinoco e seus convidados. São Paulo: Chantecler, 1980. 1 LP. Faixa 5 (4min32).

TORRES, Raul & CARREIRINHO. **Malandro da Barra Funda**. *In*: Tião Carreiro. Solos de Viola Caipira. São Paulo: Caboclo/Continental, 1979. 1 LP. Faixa 6.

TORRES, Raul & CARREIRINHO. **O Vagabundo (Malandro da Barra Funda)**. *In:* Sérgio Reis. Sérgio Reis. São Paulo: RCA Victor, 1979. 1 LP. Faixa 11.

TORRES, Raul & PACÍFICO, João. **Macumbeiro**. *In:* Raul Torres. Caboclo Cantadô. Selo Revivendo. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990. 1 LP, Faixa 4 (2min47).

VIEIRA, Isaiás & PEREIRA, Ademar Marques. **Feiticeiro**. *In:* Vieira e Vieirinha. 30 anos de viola e catira. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1980. 1 LP. Faixa 9.

VIEIRA, Teddy & ROSA, Arlindo. **Boi Sete Ouro**. *In:* Tião Carreiro e Pardinho. Repertório de Ouro. São Paulo: Sertanejo/Chantecler, 1964. 1 LP. Faixa 9.

## APÊNDICE A – Discografia de Tião Carreiro

1. *Rei do Gado*, 1961 (Álbum)
2. *Meu carro é minha viola*, 1962 (Álbum)
3. *Casinha da Serra*, 1963 (Álbum)
4. *Linha de Frente*, 1964 (Álbum)
5. *Repertório de ouro*, 1964 (Álbum)
6. *Os reis do pagode*, 1965 (Álbum)
7. *Boi Soberano*, 1966 (Álbum)
8. *Pagode na praça*, 1967 (Álbum)
9. *Os grandes sucessos de Tião Carreiro e Pardinho*, 1967 (Coletânea)
10. *Rancho dos Ipês*, 1967 (Álbum)
11. *Encantos da natureza*, 1968 (Álbum)
12. *Tião Carreiro e Pardinho e seus grandes sucessos*, 1968 (Coletânea)
13. *Em tempo de avanço*, 1969 (Álbum)
14. *Sertão em festa*, 1970 (Álbum)
15. *Show*, 1970 (Coletânea)
16. *A Força do Perdão*, 1970 (Álbum)
17. *Abrindo caminho*, 1971 (Álbum)
18. *Hoje eu não posso ir*, 1972 (Álbum)
19. *Sucessos de Tião Carreiro*, 1973 (Coletânea)
20. *Viola Cabocla*, 1973 (Álbum)
21. *A caminho do Sol*, 1973 (Álbum)
22. *Modas de Viola Classe A*, 1974 (Álbum)
23. *Esquina da Saudade*, 1974 (Álbum)
24. *Tangos em dueto*, 1974 (Coletânea)
25. *Modas de Viola Classe A – Volume 2*, 1975 (Álbum)
26. *Duelo de amor*, 1975 (Álbum)
27. *Os grandes sucessos de Tião Carreiro e Pardinho – Volume 2*, 1976 (Coletânea)



28. *É isto que o povo quer*, 1976 (Álbum)
29. *Rio de pranto*, 1976 (Álbum)
30. *Pagodes*, 1977 (Coletânea)
31. *Rancho do Vale*, 1977 (Álbum)
32. *Terra Roxa*, 1978 (Coletânea)
33. *Viola divina*, 1978 (Álbum)
34. *Disco de ouro*, 1979 (Coletânea)
35. *Golpe de Mestre*, 1979 (Álbum)
36. *Pagodes – Volume 2*, 1979 (Coletânea)
37. *Tião Carreiro em solo de viola caipira*, 1979 (Álbum)
38. *Seleção de ouro*, 1979 (Álbum)
39. *Homem até debaixo d'água*, 1980 (Álbum)
40. *Prato do dia*, 1981 (Álbum)
41. *Quatro Ases*, 1981 (Coletânea)
42. *Modas de Viola Classe A – Volume 3*, 1981 (Coletânea)
43. *Navalha na carne* 1982 (ÁLBUM )
44. *No som da viola* 1983 (Álbum)
45. *Modas de Viola Classe A – Volume 4*, 1984 (Álbum)
46. *Felicidade*, 1985 (Álbum)
47. *Estrela de Ouro*, 1986 (Álbum)
48. *A Majestade o pagode*, 1988 (Álbum)
49. *O fogo e a Brasa*, 1992 (Álbum)
50. *Som da terra – Volume 1*, 1994 (Coletânea)
51. *Som da terra – Volume 2 (Pagodes)*, 1994 (Coletânea)
52. *Som da terra –Volume 3 (Modas de viola)*, 1994 (Coletânea)

## APÊNDICE B – Transcrição das entrevistas

*Alex Marli*

*A entrevista ocorreu no dia 25 de setembro de 2020, às 15h00, no shopping Boulevard Tatuapé, em frente a uma loja. A entrevistada pediu que o encontro fosse nesse local por ser menos barulhento que o outro shopping (metrô Tatuapé) localizado naquelas imediações. A entrevistada autorizou que a entrevista fosse gravada e se disponibilizou a contribuir para a pesquisa a partir de perguntas por e-mail, por exemplo. O entrevistador começou o encontro elogiando o site dedicado a Tião Carreiro, idealizado pela entrevistada, pois trata-se de um espaço virtual rico em informações e que dispõe de toda a discografia do artista. Alex Marli reportou que tem bastante dificuldade de gerir o site, pois não tem como se dedicar exclusivamente a essa tarefa, e a quantidade de informações e novidades é grande.*

Alex Marli (AM): É porque eu ia até sugerir pra você, se você quiser me mandar uma série de perguntas.”

Thiago Pires (TP): Ah, boa, já tenho aqui.

AM: E eu converso com a minha mãe, vê se a gente... eu vou contar, assim, o nosso dia a dia, o que eu vi, assim, né? Então, é o seguinte: o meu pai sempre foi católico, inclusive lá em casa nós temos uma Nossa Senhora Aparecida, devoto de Nossa senhora Aparecida, que a minha mãe conta. A gente guarda ela, a gente quer mandar ela pra um museu, ela deve ter aproximadamente uns sessenta anos.

TP: A imagem?

AM: A imagem. Quando a minha mãe veio de Araçatuba com meu pai, que ele veio tentar carreira aqui, isso foi em 1956. Então, eles se instalaram ali na zona leste, Ermelino Matarazzo, Parque Boturussu, porque o Carreirinho que tava dando assim tipo uma força pra ele vir, morava ali, e ele deu assim tipo abrigo para o meu pai nesse início, né? E a gente ficou morando por ali, e depois a minha mãe alugou uma casa que tinha um terreno próximo que montava parque, parque de diversão. Hoje você nem vê mais, você não vê mais circo, né? Naquela época tinha circo. Esse lugar era um espaço que montava parque e circo e aí meu pai, acho que num dia ele tava de folga assim e foi com a minha mãe passear e comigo nesse

parque e jogando aquelas argolas, né?, ele pegou, encaçapou, e aí ele tem essa imagem que depois a minha mãe construiu um sobrado e ela ficava bem no pé da escada e quando ele chegava e ia subir a escada, ele chegava de viagem, que eu digo, né?, ele punha a mão nos pés de Nossa Senhora e subia, quando saía também colocava as mãos, então você vê por aí que é um devoto católico, vamos dizer assim, então, uma pessoa católica, de base católica. A mãe dele e a família dele que eu tenho conhecimento, eu tenho contato com eles até hoje, eles são evangélicos, então não tem nada a ver.

TP: Você chegou a fazer algum retorno para a região lá de Catitu, Catuti?

AM: Não, é Monte Azul. Eu fui lá em 2007, porque houve uma proposta de um centro cultural. A cidade é bem pequenininha e houve uma proposta de uma estação ferroviária desativada se tornar um Centro Cultural Tião Carreiro. Eu fui, fizemos assim uma cerimônia, tipo “pedra fundamental”, mas eu não sei a continuidade disso aí. Acho que não vingou.

TP: Mas aí era em Monte Azul?

AM: Catuti, mas ele era de Monte Azul, mas são cidades bem próximas.

TP: Pensei até que fosse o contrário.

AM: Não. Ele, na verdade, ele é de um distrito dentro de Monte Azul chamado Rebentão. Eu acho que lá na biografia deve ter. Então, e aí o que que acontece...

TP: Aí não foi pra frente esse negócio do memorial lá?

AM: Não. Bom, falando da religiosidade, durante os anos que a gente conviveu assim [quando Tião morreu, ela tinha 36 anos], então você observava que o meu pai acreditava em benzimento, você entendeu? Quando ele ficava com algum problema de saúde, que isso já... ele... sempre acreditou. Teve uma época até que ele teve erisipela e ia atrás de benzedores e todo mundo falava que erisipela se curava com... sabe? Então, ele é uma pessoa... ele também, eu já vi ele trazer pessoas assim. Porque ele era uma pessoa muito invejada, o meu pai. Ele teve esse... então assim... eu já vi ele trazer gente assim tipo quando você é um benzimento em casa com ele... pessoas, talvez dessas religiões aí, umbanda ou... como eu era nova, eu não ligava muito nesse tipo de coisa, entendeu?... mas eu via o movimento. Então, eu acredito que ele também tinha essa crença. Agora, o que que eu acho, pelas pessoas que se relacionavam com ele, que nem uma vez que vieram fazer tipo de um benzimento lá em casa com ele, quem que veio foi o Abel e Caim da dupla, o Abel da dupla Abel e Caim.

TP: Logos esses, “Abel e Caim”? (*risos*)

AM: É. Exatamente! (*risos*) Que você vê a influência dos amigos também, né? Essa música... acho que é “Fundanga”, também é de uma pessoa do meio que ele também tinha amizade. Você vê assim que ele se relacionava. Acho que o próprio Sr. Lourival era um homem muito místico, o Sr. Lourival dos Santos. Inclusive, eu não sei se era sítio ou chácara, ele tinha... ele tinha uma... sabe aquelas pirâmides de vidro que a pessoa entra dentro?

TP: Ah, é?

AM. É, eu lembro que depois ele fez uma pirâmide de ouro, sabe?

TP: Ele tem um cordão que ele usa.

AM: Isso, então você vê aí a... uma pessoa mística, né?, vamos dizer assim, que acredita em outros tipos de... que tem outros tipos de crença, vamos dizer assim.

TP: A gente, lá na academia, a gente chama de religiões não canônicas, né?

AM: Isso porque a gente está acostumado com o católico, o evangélico, mas aí você... eu acho que todo mundo é um pouco assim, né? A gente vai lendo, aí você coloca em dúvida algumas coisas. Eu estou passando um momento disso. Eu descobri um, só um parêntesis, eu descobri um, uma ferramenta, vamos dizer assim, do Haváí que chama Ho’oponopono, eu não sei se você ouviu falar. Qualquer hora, você... e a partir dali eu comecei a pesquisar assim esse mundo do Ho’oponopono que você faz uma prática, né?, e... tipo uma limpeza psicológica, tal, e aí você começa a entrar num mundo de um monte de coisa atrás da física quântica e aí você vai indo... eu estou falando isso pra mostrar assim que de repente você começa até a pensar diferente das suas crenças, você acreditou em muita coisa até agora. Aí eles te mostram um mundo... sabe?, então aí eu acho que também já existia naquela época do meu pai, tipo assim, eu sou católica, mas aí de repente, sabe?...

TP: Muita gente chama de catolicismo popular.

AM: Isso, você também acredita no benzimento...

TP: A gente até fala muito que o cara, ele acredita no Frei Galvão e toma a pílula do Frei Galvão com uma oração dentro, né?

AM: Isso! Exatamente

TP: Ou seja, coisas que são de outras religiões, mas acabam sendo incorporadas também pela religião católica.

AM: Isso, então, assim: que ele fosse um frequentador...

TP: Um adepto.

AM: Que seguisse, um adepto [d]a umbanda ou [do] candomblé ou outro tipo de religião nesse tipo, eu nunca soube, mas que eu acredito que ele acreditava, sim, você entendeu?

TP: Entendi.

AM: Ele chegou, por exemplo, eu cheguei, quando ele estava com problema de erisipela, com ele, tal, é... e fiquei sabendo assim que... é... tem uma historinha, eu não vou citar nomes, né?, porque são pessoas conhecidas do meio artístico, uma vez falaram que uma pessoa tinha levado a foto dele em uma mulher, sabe?, num lugar assim, tipo uma pessoa... e que ele esteve lá e viu a foto dele lá, que essa pessoa tinha deixado lá, tipo assim, então, que ele não acreditava que aquilo fosse que a pessoa levou ali, talvez pra fazer alguma...

TP: Maldade.

AM: É uma história que as pessoas contavam, são coisas que a gente guarda assim que foram lá em casa e contaram, você entendeu? Então, relativo a isso aí é o que eu tenho pra falar, é mais ou menos isso, eu até vou, depois que você me mandar as perguntas, junto com a minha mãe, ver se ela se lembra [de] mais alguma coisa assim. A família dele, eles são evangélicos, e a da minha mãe, católica, mas ele nesse mundo de... viajando e tudo... sim, eu acredito e também que ele teve influência de amigos que tinham essas crenças, entendeu?

TP: Maravilha. O que acontece? É... Eu vou te mandar essas perguntas, deixa só eu ver aqui o que que é crucial que de repente pelo e-mail você não... Uma das primeiras, assim, que eu fiquei muito impressionado com esse negócio da tatuagem foi...

Na sua opinião não só como filha, mas, de certa maneira, fã, e de certa maneira gestora, como uma pessoa que está à frente da marca, de onde você acha que vem esse afeto tão grande do brasileiro comum pelo Tião?

AM: Olha o jeito dele! Você não conheceu. Eu não vou conseguir passar isso pra você.

TP: Por isso que eu falei, eu tenho que fazer essa pergunta porque eu acho que por e-mail não vai dar pra eu entender.

AM: Tem gente que pensa assim: “Ah, o criador do pagode, sim, é uma coisa superimportante, ele com uma forma de tocar a viola diferenciada, a viola, tinha uma forma de ser tocada, você pode acompanhar, ouvir, por exemplo, Torres e Florêncio, Zé Carreiro e Carreirinho, que eu adoro essas duplas que eu estou falando, e que o meu pai era fã. Tanto é que ele gravou um disco, chama-se *Felicidade*, todo inspirado, todas composições de Raul Torres, ele fez

inspirado no Zé Carreiro e Carreirinho, então são duplas mas que não tinham esse toque de viola. O próprio Zé Hamilton fala assim. Ele faz uma pergunta para o Carreirinho em um programa que ele fez no Globo Rural, e aí ele fala assim que o meu pai cantou com o Carreirinho, tudo, e depois separou porque meu pai tinha luz própria, ele foi embora, tipo assim...

TP: Foi caminhando.

AM: Isso.

TP: Muito bom.

AM: O meu pai. Algumas coisas que eu acho que diferenciam ele, assim, porque essa, vamos falar como? Uma adoração?

TP: Veneração.

AM: Veneração, então, porque ele era uma pessoa assim, ó: isso que é uma análise minha, que eu digo, e ia conversando com pessoas próximas que viajavam com ele assim: ele terminava um show, ele era uma pessoa que ele não ia embora, ele dava atenção a todo mundo que se aproximasse dele, assim, em termos de conversar, às vezes chamava tipo assim ‘vamos fazer um churrasco lá em casa’, então ele ia, você entendeu? Ele não levava a coisa totalmente pelo lado profissional. Tanto é que depois de muitos anos, agora uns quinze anos antes de ele, ou dez anos antes de ele falecer, o Sr. Toninho, que era uma pessoa aqui do Centro de São Paulo, começou a empresariar ele e organizar este tipo de coisa, sabe, porque nem sempre... você não tem obrigação.

TP: Se ele dissesse ‘não’ pra um, já dava problema.

AM: É, você entendeu? Mas ele não! Ele não tinha essa coisa de... se você convidar, ele ia, ele ia para um churrasco, ele amanhecia, ele cantava, eu acho que isso aproximou muito ele do público, você entendeu? Na verdade, ele, nesse aspecto, ele não se portava profissionalmente, tipo assim: uma hora de show, acabou o show, e tal, até o próximo show, ou fazer aquela social; não, é... o Delei, eu vou ver se acho esse vídeo, era importante você ver, ele cita assim, que ele viajou com meu pai, é como ele se comportava, que fazia filas de pessoas assim pra pegar o autógrafo dele, você entendeu? Ele assim nem... assim, ele achava até engraçado, porque parece que ele não tinha muita consciência [de] que aquilo era ele, que ele estava naquilo.

TP: Esse ego de artista, né?

AM: Sabe quando, eu não acredito que isso é comigo? Esse monte de gente... ele dava uma risada, assim e ele tinha um jeito particular dele, às vezes de contar uma... eu acho que ele tinha uma franqueza às vezes até bruto... às vezes bruto mas que até isso eu acho que o povo gostava. O Abel, do Abel e Caim, uma vez ele me contou conversando com ele, porque eu falei: “eu quero pegar o seu depoimento pro livro”, porque eu não sabia quando esse livro ia ser escrito. Aí eu falei pra ele e ele falou pra mim: “olha, só pra eu lhe explicar mais ou menos: o seu pai, ele falou que tinha aqui mais ou menos em São Paulo, aqui na Cruzeiro do Sul, um lugar em que eles iam jogar bola que era campo da... era uma empresa de ônibus que fechou e agora até esqueci o nome”. E dizem que eles estavam jogando bola lá e meu pai era ruim de bola. Ele entrou algumas vezes nesse negócio de bola e viola, mas ele era ruim de bola.

TP: Ficava com a viola.

AM: É. E diz que ele estava em frente ao gol, chutou a bola e chutou fora. Em frente, não tinha como errar. E ele conseguiu errar e diz que o povo que estava ali aplaudiu. Tipo assim, que até um erro dele o pessoal achava que era legal. Ele errou. Era tão simples de fazer aquele gol e ele errou. Então, o pessoal aplaudia. Então isso, que ele falou pra mim, isso é Tião Carreiro, você entendeu? É tipo assim, ele faz uma coisa errada e o pessoal aplaude, acha que é a maior graça.

TP: Criou uma relação ali de veneração, né?

AM. Isso.

TP: Bem, é... Você acha que o Lourival tenha sido assim o parceiro mais próximo?

AM: De composição?

TP: Sim.

TP: Até mesmo de afeto mesmo, né?, de sair da questão profissional e ter assim uma relação de amizade?

AM: Ele tinha mesmo, porque, assim, eu lembro que o meu pai saía de casa quando estava em época de escolha de repertório, de ensaio de música, e se reunia na casa do Sr. Lourival. Ele era aquele compositor, assim, tipo aquele parceiro, vamos dizer, que acompanha a dupla, e meu pai assim até em aconselhamento era uma pessoa ponderada, você entendeu? O Sr. Lourival, e ele vinha em casa também pra eles falarem sobre música, ficavam conversando e

meu pai também. Iam, gravavam, escreviam, ficavam lá nesse movimento de criação. Eu acho que ele foi a pessoa mais próxima, sim.

TP: Uma coisa que eu fiquei sabendo na semana passada através do João Paulo, que fez até um trabalho...

AM: Isso, eu ia falar sobre o João Paulo, o João Paulo tem um trabalho...

TP: Eu conversei um pouco com ele também, e fiquei até sabendo através do João Paulo que o Mairiporã faleceu semana passada.

AM: Faleceu.

TP: Mais um que eu ia entrevistar.

AM: Nem precisa ficar se sentindo porque assim, tem um menino escrevendo um livro que também está fazendo um trabalho de doutorado, ele é da área de literatura. Ele é de Mirassol, perto de São José do Rio Preto. O nome dele é Leandro Valentim. Ele tem Instagram, ele tem Facebook, você pode entrar em contato com ele. Toca muito. Já fizemos várias lives lá em casa...

TP: Ahhh, sim, eu sei quem é.

AM: Sabe quem é, né?

Ele que está escrevendo, e ele me ligou, deve estar fazendo uns 20 dias atrás, olha que barato, ele me disse que já tinha tentado fazer uma entrevista com o Mairiporã e não tinha dado certo, por questões de horário e não sei o quê... Bom, aí ele ligou e falou com minha mãe. Primeiro, ele falou comigo, aí eu falei assim, ó: “vou tentar ver com a minha mãe, pois ela tinha um papo assim... que nem de amigo com o Mairiporã”, porque assim ela conheceu ele bem. Apesar [de] que ele e meu pai não tinha[m] um bom relacionamento, porque houve uma separação do meu pai com o Pardinho, que meu pai atribuía a ele: uma fofoca, uma fofoca, uma conversa que houve, que ele leva e traz, né? Então, meu pai não terminou bem com ele, mas a minha mãe, que não era uma pessoa do meio, ela mesmo depois andou ligando pra ele e tal, e aí nós ligamos para ele faz uns vinte dias, pra ele conceder uma entrevista pro Leandro, porque o Leandro está fechando as entrevistas assim e ele estava faltando. Ele considerava, apesar [de] que eu achava que não deveria fazer entrevista com ele, porque eu achava [que,] como eles não tinham um bom relacionamento, que talvez ele fosse falar coisas que não eram interessantes no livro, porque eu acho que você tem que destacar coisas que o público quer ouvir, tipo de fofquinha, essas coisas... eu achava, mas não, o que que aconteceu, ele já não



tava bem de saúde, e ele pegou, o Leandro ia vir numa quinta, minha mãe falou com ele, o Mairiporã, se ele podia receber o Leandro na quinta-feira. Ele não falou na quinta, mas ele falou assim: “manda ele ligar pra mim que eu combino com ele”. Mas eu acho assim... minha mãe está assim também, está com idade, não tem vontade de receber ninguém, tem os problemas de saúde, então você já está fora daquele mundo que você viveu, sabe?

Eu até entendo ele. Aí o Leandro ligou, ele não marcou naquele dia. Disse que não ia dar e tudo e na outra semana ele faleceu e não conseguiu fazer a entrevista. Ele ia fazer, mas não conseguiu.

TP: Bem, acontece, né? Só pra ter uma ideia, você comentou que está em um momento de refletir com outras coisas e religiosidades. Você tem alguma religiosidade assim?

AM: Não, eu sou católica, é mais é que nem eu te falei, eu ando lendo muita coisa, sabe quando você começa a ler isso aqui e isso te mostra pra uma outra coisa? Então, eu vou lendo, eu vou buscando. Eu não vou dizer que eu tô, de repente eu estou bem focada em uma coisa, daqui a pouco eu vejo outra que me tira um pouco, então eu estou assim. Mas eu sou católica, eu não sou aquela que... praticante que vai na igreja e tudo, mas eu fui criada dentro da religião, então é que nem esse negócio, esse Ho’oponopono, que seu estava te falando, que fala que a gente tem que eliminar as crenças limitantes, mas é muito difícil, porque você cresceu ouvindo muita coisa que foi colocada na sua cabeça, então pra você acreditar em outras coisas é difícil, também, entendeu?

TP: Tranquilo. É, algumas coisas eu vou te mandar no e-mail, eu sei, outras eu não sei; por exemplo, se Paraíso e Praiano ainda são vivos e se seriam acessíveis.

AM: Estão vivos. O Paraíso é uma pessoa muito bacana, que pode te dar... contar histórias. Eu fui lá com o Leandro, o Leandro fez umas duas entrevistas com ele.

TP: Ah, que legal.

AM: Ele contou da época, como que foi ele se aproximar do meu pai e tudo, porque meu pai tinha separado do Pardinho e tal e estava participando de um festival da Record em Piracicaba, e aí ele conta os detalhes, é muito interessante ouvir.

TP: O Praiano ainda é vivo também, né?

AM: O Praiano é vivo. O Praiano mora em Indaiatuba, e o Paraíso, ele está aqui localizado aqui na Avenida Rio Branco. Ele tem um escritório, ele canta com o Mococa. É Mococa e Paraíso.

TP: Moacir dos Santos, será que ele teria alguma coisa?

AM: Já faleceu. Era um excelente compositor, mas infelizmente já...

TP: O João Paulo falou muito do Luiz Faria?

AM: Ele está vivo. Ele mora em Campinas.

TP: Parece que foram muito amigos também...

AM: Isso, ele esteve lá em casa com meu pai... na verdade, meu pai tinha um amigo, chamava Fauzi Kanso, tem até vídeos, meu pai na casa dele e tal, tem vídeo no YouTube. O canal da filha dele é Carol Kanso e tem vídeos assim domésticos, eles cantando com a participação do Luiz Faria. O Luiz Faria está vivo, se você conseguir falar com ele, você pode saber alguma história assim desses encontros.

TP: Por último, você já falou um pouquinho, mas como que é ser gestora de uma marca? Que eu acho que tem a ver com a primeira pergunta, que é o fascínio que as pessoas...?

AM: Isso aí eu vou te falar qual é o meu problema: por exemplo, todo mundo pensa pela grandiosidade, que a gente ficou bem financeiramente. Bem, que eu digo, bem tipo hoje, Zezé Di Camargo, essas duplas que tem, Jorge e Mateus... Não! Nós não ficamos, nós somos pessoas simples de condição financeira... Vamos dizer assim... não é alta, vai. Eu não sei como é a sua, mas, assim, pessoas comuns que trabalham, entendeu?

TP: Precisam trabalhar! (*risos*)

AM: Precisam trabalhar, entendeu?

Tanto é que, por exemplo, assim, eu comecei essa questão da marca, não foi por questão financeira. Qual foi a minha ideia quando eu comecei com a marca? Primeiro que eu vi a necessidade de registrar o nome, porque uma vez eu quis trabalhar, fazer um projeto com meu pai, e não consegui porque uma pessoa disse que ia me impedir porque disse que o projeto já era dela, uma produtora. Então aí eu vi, assim, “nossa, eu que sou filha não vou conseguir?” A pessoa me atrapalhou com o projeto. Então, tinha uma dupla que ele trabalhava com marcas e patentes, e ele foi na minha casa e me orientou, me mostrou um mundo que eu não imaginava com relação à marca. Ele falou: “o seu pai ele se tornou uma marca”, tanto é que o *slogan* que a gente usa é: “Tião Carreiro, uma marco, uma marca”, você entendeu? Porque hoje ele é uma marca. E aí, eu falei assim: o legal de montar uma marca é que você sempre vai estar falando no nome, então, ele como músico vai passando o tempo, as pessoas vão assim ficando mais esquecidas, mas eu quero estar sempre falando dele, então você também

tendo uma marca... Nós procuramos a Rozini e fizemos a viola Tião Carreiro, né?, então toda hora você vê alguém...

TP: E está associando a imagem com um símbolo maior que é a viola.

AM: Inclusive o logo dele leva o rosto dele...

TP: Quem fez aquela silhueta? Porque é muito bonita.

AM: Um cara aqui do Tatuapé. Na época que eu comecei a mexer com isso. Mas ele nem sabia quem era Tião Carreiro. Agora, há pouco tempo, ele entrou no Facebook, ele ficou assim besta de saber que o que ele fez está por aí, entendeu? Adesivos que as pessoas colocam nos carros... ficou uma coisa bem... tem várias páginas, se você colocar Tião Carreiro, aparece um monte tanto no Instagram como no Facebook. Tudo o que você coloca Tião Carreiro vem um monte, né?, comitivas assim e tudo mais. Então aí eu registrei e apareceu uma pessoa querendo fazer roupas, aí eu fiz um contrato, e ele ficou durante cinco anos. Depois mudei e tudo, agora eu resolvi, eu e meu filho, começar, mas então a dificuldade é essa, porque, assim, você pra muita coisa, você precisa de ter dinheiro, então tudo o que eu faço é pequeno, não é talvez como o meu pai merecesse.

TP: Eu fiquei pensando, olhando lá no *site* que este ano faz sessenta anos de pagode.

AM: As únicas pessoas que lembrou disso, você agora, foi o Théo Azevedo. Você já ouviu falar no Théo Azevedo? Ele é um músico, uma pessoa folclórica, pesquisador do folclore do Nordeste, do norte de Minas, como que chama? Folia de Monte Belo, lá no norte de Minas, ele faz essas pesquisas.

TP: Aquela região do Jequitinhonha.

AM: Isso, ele tem livro, sabe?, sobre, inclusive você falou sotaques, ele tem livro sobre formas de falar, sim. Sabe que tem nessas regiões aí. Então ele fez um projeto, mas ele também estava com dificuldade. Ele pegou algumas duplas e gravaram pagodes, mas era legal assim um projeto, mas ninguém pensa nisso, né? A gravadora já... eu já cheguei a procurar eles, foi no ano passado.

TP: A Chantecler foi vendida?

AM: Foi. Da Warner, e aí ele falou que não tinha mais interesse, sabe, de fazer projetos assim. Eles acha[m] que não dá muito retorno financeiro.

TP: Como eu falei, depois até te mando os *links*, mando o *link* do meu CD também que eu gravei esse início de ano aí, e uma das coisas que eu estudo é também o universo da cachaça, e eu cheguei a ver uma cachaça com uma marca Tião Carreiro.

AM: Isso nós fizemos, nós fizemos e teve uma saída! Mas aí eu... o que que acontece, eu tenho que trabalhar com licenciamento, porque eu não tenho dinheiro, por exemplo, para fazer aquilo lá que foi feito. Foi um parceiro que eu arrumei. Teve uma saída, mas aí...

TP: Fatalmente... aí, nesse sentido, a gente pode até conversar depois, porque se você consegue um produtor registrado no Ministério da Agricultura, e você sendo detentora da marca, você consegue fazer. Esse produtor, ele vai criar um produto licenciado, vai pegar o produto que ele faz e vai botar o rótulo de vocês.

AM: Seria legal se eu tivesse uma grana e eu pego que nem nós fizemos. Nós fizemos umas... não sei quantas... uns kits, que é aquele que você viu. Aí eu peguei uma pessoa, né?, e aí nós compramos a pinga e tal, mas ele fez tudo na fábrica dele, mas vendeu pra mim, e eu revendia no *site* e, você entendeu?, e entre clientes que a gente participava. Mas sai muito caro, se você for fazer tudo isso... então, é melhor o licenciar porque o cara já é do ramo, ele já trabalha com aquilo, então ele me paga uma porcentagem, os royalties, né?, e ele vende, você entendeu? Eu posso pensar, sei lá, futuramente, se der certo, eu até fazer eu mesma, né? Pegar uma fábrica, uma pinga de qualidade, a gente tem... eu fui pra Capitólio [MG].

TP: Lá tem a Rodriguinha, que é boa...

AM: É, exatamente, lá eu encontrei Salinas, porque eu fico focada nessas coisas, porque eu não bebo, mas eu fico prestando atenção, porque eu quero saber o que que é bom, aonde tá a pinga boa, porque na hora que surgir uma ideia ou uma parceria... porque às vezes a gente precisa buscar, aí você tem a mais ou menos...

TP: Bem, eu praticamente terminei. Gostaria de convidar a participar do Rio de Violas, que é um festival de violas que acontece lá no Rio de Janeiro. Ano passado nós tivemos a oportunidade de ter o Chico Lobo, este ano o Ivan, o Paulo Freire.

AM: Mais o pessoal intelectual da viola...

AM: Deixa eu te falar uma coisa:

[Relatos em discurso indireto]

*Conta que, no ano passado, o artista Michel Teló estava fazendo um especial chamado “Bem Sertanejo” para o programa Fantástico, da Rede Globo, e que na oportunidade entrou em*

*contato com ela uma pessoa da produção do programa chamada Celso Lobo. Que estavam fazendo entrevistas com vários artistas sertanejos e sempre citavam o Tião Carreiro. Segundo ela Celso, compartilhou ser do Rio de Janeiro e não conhecer muito música sertaneja, mas que, quando perguntava para as pessoas qual seria a importância do Tião, as pessoas respondiam da seguinte forma: que Tião Carreiro está para o mundo da música sertaneja como Cartola está para o samba.*

*Lembro que Tião Carreiro, assim como Luiz Gonzaga, nascera no dia 13 de dezembro, dia de Santa Luzia. Pergunto se, em algum momento, ela já verificara alguma celebração em comemoração ao dia de nascimento de Tião. Ele responde que não, mas que é muito comum na data de falecimento, 15 de outubro, entrarem em contato com ela para entrevista. Diz que já tem duas entrevistas ao vivo agendadas para o dia 15 para rádios do interior, onde conta um pouco da história. E que em Araçatuba (SP) tem a Semana Tião Carreiro, que inclusive é uma data oficial aprovada pela Câmara da cidade.*

*A entrevistada conta que Tião Carreiro ganhou fama de beber pinga, mas ela não sabe o motivo. Contudo, ela aproveitou essa fama injusta para criar o rótulo de cachaça com o nome do pai.*

[Áudio 2]

*Este áudio foi feito após o término do que seria a entrevista. Avaliei que alguns depoimentos da interlocutora poderiam ser importantes e, por isso, pedi autorização a ela para voltar a gravá-la.*

AM: Eu acho, assim, que essa atração... porque, tudo bem, às vezes a música pode até nem ser dele, mas ele escolheu a música para compor o trabalho dele.

TP: No trabalho do João Amaral, aparece que através de entrevista com o Mairiporã, este último afirma que ele tinha total autonomia no repertório.

AM: Não. [A entrevistada olha com reprovação para o gravador.]

TP: Eu me refiro ao Tião.

AM: Mas é isso que eu falo, meu pai era o produtor dele mesmo, entendeu? Então, ele que fazia essas escolhas, então... Por que que fazia essas escolhas? Fica a pergunta, né? Por que essa música? Qual o atrativo? Por que que tocou ele? Então, eu acho que assim: a origem do

norte de Minas, que é uma origem dum pessoal, que tem até umas músicas que é... como que chama? Que toca no Nordeste assim pra chamar vaca...

TP: Aboio.

AM: Aboio! Tem uma que as mulheres fazem aquelas vozes quando cantam, sabe aquelas mulheres lá do Nordeste, assim? Porque ele é mineiro, mas é mineiro cansado, vamos dizer, é um baiano cansado como... porque Monte Azul é quase chegando...

TP: Tem um vídeo na internet que ele faz um verso de improviso, uma plateia grande pra caramba, até chovendo e aí...

AM: Pode ser no norte de Minas...

TP: E aí ele fala que o pai dele era baiano e aí eu fiquei pensando sobre isso, porque norte de Minas você já está ali muito próximo.

AM: Então, eu acho, assim, que o fato de ele ser uma pessoa de origem afrodescendente, né?, isso influenciou também a atração por essas músicas que tem essa religiosidade, eu acho que por ele estar próximo do Nordeste também, onde a crença é muito forte lá. Eu acho que tudo isso é um atrativo interno, dentro dele que atraía assim, ele ia escolher o repertório, quando ele ouvia, se sentia atraído por aquela música, e o interessante que o que você está buscando saber, até já fui perguntada sobre isso por um documentarista que estava fazendo um trabalho sobre a umbanda, e aí ele, eu não sei qual é a ligação dele com a música caipira, aí ele me procurou pra saber porque que dentro do repertório do meu pai tem tantas músicas assim. Então, eu não tenho uma explicação, certeza, é por isso, mas coisas que a gente observa e que a gente acha, eu, é a origem, a cor.

TP: O “Ara pô”, a primeira vez que eu escutei, ele me intrigou muito a segunda estrofe que ele fala...

AM: “É ponto de nego velho”...

*[Entrevistada e entrevistador cantam juntos]*

“Entrei na roda de jongo,/ Nego velho quem falou/ Eu tinha um laço de embira/ Quando eu era laçador/ Eu fui amansar uma tropa/ Só de burro pulador/ Quem levou laço de couro/ Foi só laço que estourou/ Meu laço era de embira,/ Meu laço não rebentou/ Arapô...”

TP: Fora a voz dele.

AM: É, e também esse conhecimento com essas palavras, né? Eu tive lá em Capitólio e passei em um lugar assim que tava, não sei, tinha uma Nossa Senhora do Grotão, aí depois passei num lugar, era Cachoeira do Grotão, aí fiquei me perguntando: “mas o que que é isso?” Porque o meu pai tem um pagode que se chama “Pagode do Grotão”. Grotão? Acho que é assim... Vou confirmar com a minha mãe, aí eu queria saber qual a ligação dessa palavra, eu não sei o que que é essa palavra, né?, e lá em Capitólio eu vi muito escrito nos lugares, nome de cachoeira, nome de uma Nossa Senhora com esse nome, e meu pai é mineiro também, né? Sei lá, acho que a origem também dele, norte de Minas, e também a origem descendente...

TP: Ali, aquela região de Montes Claros, já é muito cruzamento de coisa da Bahia, do Nordeste, com Minas.

AM: Você sabe que a Bahia é um estado onde essa religião é muito forte lá, eu já tive lá e...

#### *Perguntas enviadas por e-mail*

Neste momento, além de gerir a marca do Tião, você exerce alguma outra atividade profissional?

Você possui alguma formação (curso superior) em área específica?

Você saberia dizer se o pai e a mãe do Tião eram de Monte Azul mesmo ou se vieram de outro lugar?

Você conseguiu perguntar para sua mãe se o Tião possuía alguma religiosidade além da católica?

Sabe dizer como era a relação do Tião com seus instrumentos?

Você teria o contato do Sr. Toninho, que trabalhou como produtor dele?

Você teria o contato da pessoa que lhe procurou a respeito do documentário sobre a umbanda?

Você citou um vídeo que teria uma pessoa descrevendo o comportamento dos fãs em relação ao Tião após os shows. O nome da pessoa seria Delei. Você teria o vídeo ou mesmo o contato do Delei?

Você fala de um livro que estaria sendo escrito quando cita um depoimento do Sr. Toninho. Quanto a esse livro, o projeto foi à frente?

*Sebastião Gonçalo (Carreiro)*

Entrevista com Carreiro, da dupla Carreiro e Carreirinho, feita no dia 24 de janeiro de 2020, em Guarulhos, no espaço/ponto de cultura do também violeiro Sr. Oliveira. É importante apontar que nesse dia o Sr. Carreiro estava à espera do “Pardinho Filho”, filho do Pardinho, com quem ia se apresentar em uma festa.

Thiago Pires (TP): Bem, o Sr. prefere que eu lhe chame de Carreiro ou de Sebastião?

Carreiro (C): Pode ser Carreiro, porque Sebastião ninguém conhece mesmo, né? (*risos*)

TP: O senhor conheceu o Tião desde quando, assim?

C: O Tião, ah, eu conheci ele, a primeira vez que eu vi ele foi mais ou menos em [19]63, eu conheci ele, conheci ele e o Pardinho.

TP: Já com o Pardinho?

C: É, foi em um show até... Foi lá... Que eu sou nascido em Três Corações (MG), e eles foram cantar num sítio, e aí foi onde que eu conheci. Depois, quando eu vim pra cá, aí eu passei a conhecer mais a família dele, a Alexia, a Dona Nair.

TP: Legal.

C: Tive bastante contato com ele. Inclusive, ele cantou com o Carreirinho durante quatro anos, a dupla Tião Carreiro e Carreirinho, então o Carreirinho me falava muito dele também.

TP: Já falava, já?

C: Já. É, então, aí depois ele voltou a cantar com o Pardinho novamente, e a dupla ficou quase até o fim.

TP: Entendi. Então o Sr. chegou a conhecer a família, né?

C: Ah, conheço. Conheço a Dona Nair. A Alexia é gente fina.

TP: Legal.

TP: O Sr. em Três Corações já ponteava uma violinha?

C: Estava [*cantava*] na rádio local. Esse tempo eu tinha uma dupla lá, era Tião Canoeiro e Remador. Vez em quando, quando eu vou pra lá, o Remador ainda tem um boteco lá e eu vou tomar umas no boteco dele e nós conversa. Ainda existe, desde 1962.



TP: Quer dizer que se eu chegar lá, Tião Canoeiro, só não é mais... quer dizer, o Remador é o que tem o bar lá?

C: É.

TP: O Remador só não é mais famoso do que o Pelé lá?

C: É, é conhecido. E eu, às vezes eu chego lá e tem gente que ainda lembra desse tempo e me chama de Canoeiro.

TP: Que legal!

C: Aí depois que vim pra cá...

TP: O Sr. chegou, assim, a acompanhar alguma situação de gravação de música ou com o Tião Carreiro ou com o Pardinho?

C: O Tião e o Pardinho, eu assisti no estúdio eles gravando um disco, aquele “A coisa tá feia e tá preta”.

TP: Ah, legal.

C: É, aquele eu assisti eles gravarem.

TP: Legal, e na época era tudo os dois, né? Não tinha essa coisa de gravar separado, já gravava os dois juntos?

C: Era[m] os dois. Antigamente, era viola e violão e não tinha mais nada, né? As pessoas mesmo tocavam, o Tião era muito bom de viola e de violão também. Pardinho também era muito bom. Então, eles gravavam eles mesmo[s] tocando. Depois que veio essa, essa onda aí de outros violeiros tocar.

TP: Sei.

C: Fica mais fácil, né?

TP: A gente escutando a obra, eu até comentava aqui com o Sr. Oliveira, escutando a discografia do Tião, a gente vai ver que tem uma fase que tem um bocado de tango, tem samba...

C: Tem! Naquele tempo, o tango era muito preferido, né? O Zé Carreiro e Carreirinho gravava muito tango, o Tião Carreiro também gravou muitos tangos e bom! Não posso falar que ficou ruim, porque ficou bom.

TP: Legal, e o Sr. se lembra assim de alguma situação de bastidor mesmo de gravação ou inusitada, ou alguma gravação que de repente um não pôde ir, aí o outro fez, sei lá, “ah, vamos mudar aqui a ordem das músicas, a ordem da gravação”, o Sr. se recorda de alguma coisa assim, inusitada?

C: Eu lembro, comigo mesmo aconteceu isso, de às vezes chegar na hora, ou o Carreirinho. Com o Tião, eu não fiquei sabendo disso, não, que às vezes por força maior, às vezes outras pessoas cantava[m] no lugar, mas sai os dois na capa.

TP: Acabava que não tinha registro dessas outras pessoas?

C: Não, no começo não tinha nem foto.

TP: *(Risos)* É verdade. O Sr. teve alguma situação assim ou de viagem ou de acompanhar ou Tião ou o Pardinho?

C: Não, em viagem com eles eu nunca fui. Não.

TP: Uma coisa que eu tenho conversado com outras pessoas, né?, elas falam muito que o Tião, ele tinha uma certa autonomia para escolher o repertório dele, né?, e muitas das vezes a gente pega os álbuns hoje e a gente não consegue ver quem era o produtor do disco.

C: Ah, antigamente eles não punha[m] nem quem tava tocando, né? É não saía o nome. Depois de uns tempo[s] pra cá pra frente, aí eles punham o nome das pessoas, o violão...

TP: A ficha técnica?

C: Isso, isso. Mas antigamente não tinha isso, não punha, não, só punha o compositor.

TP: Entendi. Enfim, a informação que eu tive é que o Tião acabava escolhendo as músicas que ele ia gravar, né? Ele tinha uma autonomia muito grande nesse sentido.

C: Ele tinha e tinha bom gosto. Ele mesmo falava que o Pardinho fazia pouco, mas, quando ele fazia, ele acertava.

*(Risos)*

C: Tem muita coisa que... Mas o Pardinho, ele era muito assim, ele não ligava muito pras coisas, às vezes ele fazia... “Ah, não precisa pôr meu nome, não”. Agora, o Tião já... ele sempre gravava, mas tinha que ter parceria, essas coisas, agora pra musicar ele era muito bom.

TP: Tem uma história que o Tião, ele não entrou no “Chora Viola”, não, no “Pagode em Brasília”, e quando teve o “Rio de Lágrimas”, aí o pessoal falou: “Pô, você botou aí a viola, você botou as coisas, você tem que entrar aí”, aí ele falou: “Eu vou entrar como compositor”.

Quando a gente vai ver a discografia dele, a gente vê que com vários autores ele está ali muito presente, né? Quando o senhor fala essa questão do Pardinho, talvez essa primeira situação que aconteceu com o Tião fizesse ele ficar ligado que “pô, se estourar uma outra música aí e eu não estiver com o nome, eu vou perder, né?”

C: Tinha isso, porque ele, claro que isso aí vendia pra ele alguma coisa. Porque antigamente a gravadora pagava os direitos para as pessoas e depois de uns tempo[s] aí, ela não pagava mais, então as pessoas arrecadam o dinheiro da “tocagem” do disco. Toca na rádio, então tem aquela porcentagem, é pequena, mas tem, então quem toca muito aí recebe mais.

TP: Imagino, né?

C: É.

TP: E essa relação do Tião com o Pardinho aí que vai, separa e volta e... O senhor chegou a acompanhar um pouco disso?

C: Cheguei. Eu canto com o filho do Pardinho, então o filho do Pardinho não... tem muita gente que fala que o Tião e o Pardinho, eles não combinava[m], mas não era bem assim, não, o Pardinho fala para mim, eles só falavam o que [era] necessário, eles não tinham, assim, e o Pardinho um dia falou pra mim: “Olha, o negócio é o seguinte: a minha vida particular é minha, ele não mexe, e na dele também não, eu também não mexo”. Então nós tem esse...

TP: É bem reservado.

C: Isso.

TP: Na discografia do Tião, eu conversava aqui com o Sr. Oliveira, né?, a gente vê que tem música que fala de tudo. Eu estava comentando com ele, tem uma música que fala de carpideira, aquele pessoal que ganhava para chorar, tem música para caminhoneiro, tem música para policial e a gente vê que tem muita música falando da questão religiosa, né? O Sr. acredita que o Tião era ou seria uma pessoa religiosa de alguma maneira, ele manifestava a religiosidade dele?

C: Olha, ele, eu sei que ele era católico, mas você sabe que cada um... tem assim uma ficção, não sei se é ficção ou que que é que tem fé nalguma coisa, então o Lourival dos Santos, ele era pro lado assim do espiritual, e o Tião também acreditava, disse que ele fazia visita pra Mãe Menininha, mas era pro bem dele mesmo, pra carreira e tudo, mas ele era uma pessoa assim, nesse ponto ele era reservado.

TP: Existem alguns vídeos do Tião, que a gente sempre observa, como eu comentei, né?, vez ou outra a gente vê ou de receber um ou outro vídeo de gente que está sabendo que você está pesquisando, ou pesquisando no YouTube, e a gente vai ver vídeo tanto de show quanto às vezes até [de] uma situação como um jantar, um almoço, uma coisa mais informal, o Tião sempre de terno, camisa social, nunca vi um vídeo do Tião com a camisa aberta social...

C: É verdade.

TP: O Sr. acha que ele era uma pessoa preocupada com a aparência nesse sentido?

C: Ele era vaidoso. Era vaidoso, o Tião gostava de umas joias, umas coisas, vaidoso ele era. Pardinho já era mais simples, agora o Tião era mais cuidadoso, mas o Pardinho também andava certinho, mas ele não ligava muito para isso.

TP: Então, o Sr. comentou do Lourival, o Tião assina várias músicas em parceria [com ele]. Qual o Sr. acha que foi o parceiro mais próximo, parceiro de composição, né?, do Tião assim?

C: Olha, o Carreirinho foi um, ele gravou muito do Carreirinho, né? Gravou muitas modas e regravou também. Muitas modas, portanto, quando ele começou... ele veio no rastro do Zé Carreiro e Carreirinho, o Pardinho mesmo falava, o Carreirinho me contava também que quando ia cantar num circo, então o Tião e o Pardinho, eles acompanhavam circo, então antes do Zé Carreiro e Carreirinho cantar, eles que abriam o show. Era Zé Mineiro... e o Pardinho, sempre foi esse nome, e então aí depois o Zé Carreiro e Carreirinho ia[m] fazer show. Depois, diz que eles ia[m] pro hotel pra dormir, aí eles iam lá pedi[r] pra eles cantar, pra eles ver, perguntar de moda, essas coisas... então, o Tião Carreiro e Pardinho veio nesse rumo aí, portanto esse nome de Tião Carreiro foi baseado em Zé Carreiro e Carreirinho.

TP: Ótimo. O Sr. falou do Lourival, o Sr. acredita que essa relação do Lourival com o Tião, ela não era só uma relação do âmbito profissional, de repente eles eram amigos mesmo...

C: Eles eram amigos, e o Lourival sempre acertava nas composição, né? O Tião cuidava da melodia, o Lourival escrevia e o Tião foi bom até o fim da vida dele, com melodias ele acertava muito. Então, foi assim, o Lourival dos Santos ficou junto com eles até o fim, né?

TP: Entendi.

*(Chegada de uma pessoa)*

TP: Dando uma pesquisada, eu fiquei sabendo que o Tião teve uma fase que teve problema de pele, ele teve erisipela e, até onde a gente sabe, ele, no final da vida, ele faleceu diabético, teve complicação decorrente do diabetes. O Sr. chegou a acompanhar essa fase?

C: Negócio de pele, assim, eu não fiquei sabendo, não conheci bem a história, não. Eu sei que ele tinha o diabetes e teve uma vez que ele teve hepatite e mal circulação, ele, no fim da vida dele, os rins não funcionava[m] mais... inclusive, tem uma história dele, eu não sei se você quer saber...

TP: Uai, tamo aí...

C: Que assim me contaram, e o rapaz veio aqui pra São Paulo quando ele estava passando mal pra doar o rim pra ele, porque deu certo. Fizeram os exames e deu certo e diz que o Tião pôs ele num hotel aqui e ficou até e depois não deu tempo, porque o Tião foi piorando e disse que esse negócio, o Tião foi cantar acho que lá pro lado de Goiás, aí chegou um rapazinho lá com uma gaiola de passarinho, ele não tinha dinheiro pra entrar no circo, pra dar o passarinho pro dono do circo pra deixar ele entrar. Aí o cara do circo contou pro Tião, aí disse que o Tião falou “não, não pega passarinho dele, não”. Chamou ele [e] falou: “Olha, você vai entrar de graça, e [se] você veio pra escutar nós tocar, você vai escutar”. E disse que o Tião, nesse ponto, ele era bom. O Carreirinho mesmo falava: “o Tião, ele pode ser o que for!, mas ele era um homem direito”.

O Tião pegou um pacotinho de dinheiro, assim, nem contou e deu pra ele e falou: “você pode entrar no circo e leva o seu passarinho embora”. Depois, quando ele ficou sabendo que o Tião estava aqui, ele veio e ofereceu para, se der certo os exame[s], e os exame[s] deu tudo certo, mas não deu tempo.

TP: Que história, hein?!

Agora, me diz uma coisa, eu tive a oportunidade de entrevistar a filha dele, e uma pergunta que eu fiz pra ela é decorrente do *site* que tem lá na internet, que você entra lá, tem uma parte só de homenagens e fotografias, que é o seguinte: um monte de gente fazendo tatuagens do Tião Carreiro e adesivo do Tião Carreiro... Da onde o Sr. acha que vem esse fascínio, esse afeto que as pessoas acabaram criando com o Tião com o passar do tempo?

C: Ah, isso foi porque ele era muito assim... popular, né? Quando ele gostava da pessoa e fazia amizade, era tudo pra ele, então... e aí as pessoas ficava[m] fã[s], né?, das músicas e dele também, do jeito dele e fazia, inclusive aqui em São Paulo mesmo tem a Rozini, que faz as violas tudo com as fotos dele, né?

TP: A filha dele fala assim: “Thiago, era o jeito dele”.

C: Era.

TP: “Não tem como eu te explicar, porque era um negócio que às vezes ele era até meio bruto. Mas as pessoas se identificavam com isso.”

C: A pessoa tinha impressão disso. Outra coisa: isso é conversa do Pardinho, que ele falou pra mim. Um dia, tava eu, o Pardinho e o Praiano. O Praiano perguntou pro Pardinho assim: “Ô Pardinho, eu ia falar um pouco que falam que o Tião bebia muito, que fazia show assim meio tonto”, aí o Pardinho, daquele jeitinho assim, falou: “Não! Ele nunca bebeu”. Ele falava meio fanhoso, o Pardinho. “Nunca bebeu, eu que às vezes bebia alguma caipirinha, alguma coisa”, inclusive tem uma vez que nós fomos fazer um show, ele falou pro Chicão Pereira, o Chicão Bambu, “óia, você fala pro outro lá”, o outro era o Pardinho, “quando ele vim cantar comigo, não vir com esse cheiro de bagaço, não”.

*(Risos)*

C: Mas isso é o Pardinho mesmo contando que falou que ele não bebia, não.

TP: A entrevista que eu fiz com a filha dele, ela fala: “Thiago...”, ela depois criou uma loja de produtos e tal e uma das coisas que eles criaram foi uma cachaça com o rótulo Tião Carreiro, ela falou: “Ele não bebia”, ela falou a mesma coisa, “mas ele tem essa fama, então eu vou criar uma cachaça com o rótulo Tião Carreiro, que aí pelo menos ele leva a fama...”.

C: E a pinga vende bem, né?

Ele e o Pardinho, os dois era[m] gente boa, só que ele era mais fechadão, aonde o povo falava que era meio duro, essas coisas, mas quando ele gostava da pessoa, ele gostava.

TP: Tem algumas referências até que a Alex deu, como o Fauzi Kansa, que era um amigo dele, tem o próprio... tem um outro que aparece até no trabalho do João. O senhor se lembra de outros amigos dele que não eram do universo da música mas que acabavam frequentando a casa?

C: Tem só que é da música, aquele Donizete, do Divino e Donizete, não saía de lá. Aqui mesmo em São Paulo ele ia.

TP: Donizete é de...

C: Do Divino e Donizete.

TP: Sim, mas ele é de Ribeirão Preto?

André Moraes: De Rio Preto.

C: Rio Preto, inclusive gravou muitas modas do Donizete, sucesso.

TP: Bem, então vamos lá. A gente tem no repertório dele, não só repertório de disco, mas de show... O único álbum que tem gravado ao vivo, álbum mesmo, não é gravação amadora, tem algumas músicas que estão dentro dessa temática que eu estou pesquisando: “Fundanga”, “Chora Viola”, aí vão ter outras músicas que não estão nesse álbum, mas o próprio “Baianinho”, “Tá do jeito que eu queria”, o próprio “Ara pô”, “Sete Flechas”, “Segredo da Chave”, a própria história do “Boi Sete Ouro”, de uma certa maneira, ela traz esse universo da encantaria, enfim, dentre outras músicas, elas falam de valores do universo das religiões que estão muito associadas ao que a gente chama de religiões de Terreiro, né?

C: É.

TP: O sr acha que havia um interesse do Tião de gravar essas músicas por que tipo de situação? Você acha que o público se interessava por isso? Você acha que isso era um interesse dele, ou os dois? Se ele gravasse alguma coisa assim com essa temática, o público...

C: Eu acho que o Tião, ele gostava desse estilo, e o Lourival dos Santos gostava também, então o Lourival dos Santos falava: “Ô Tião, tem isso daqui...”, e ele aí pegava e gravava. Eu acho que isso era um gosto dele também, que ele tinha, porque... disse que ele gostava muito da Mãe Menininha, sempre ele pedia conselho pra ela, mas isso eu não vi e ele não me falou. Isso é por boca do povo. Mas eu acredito que, porque você sabe, às vezes a pessoa tem simpatia por certas coisas, né? Pra falar a verdade, eu também gostava dessas músicas dele que fala[m] disso.

TP: Já que o Sr. falou do Sr., né? Convivendo nesse universo da viola, no mundo dos bares, essa é uma pergunta que agora eu vou fazer pro Sr., o Sr. é uma pessoa religiosa?

C: Sou, sou católico, mas eu acredito em toda religião. Eu acho que tudo... eu acho que até um candomblé é religião. Eu, se eu passasse na porta de uma igreja, pode ser Igreja Adventista e tudo, eu entro e sinto Deus presente do mesmo jeito de eu entrar em uma Igreja Católica.

TP: Interessante. E o Sr. acha que a música é um canal pra chegar até as pessoas ou Sr. acha que a música é só um detalhe?

C: Não, eu acho que a música é muito comunicativa. As pessoas gostam e acabam gostando do cantor também, né? Então... A única coisa que eu acho errado, e isso eu acho que quase todo mundo acha, é a pessoa ser metido dentro da profissão, aí fica uma pessoa antipática... Mas eu, o Oliveira, às vezes a gente recebe muito elogio falando assim: “Ó, eu não pensava que você era assim, não, pensava diferente”, a vida é essa, as pessoa[s] é isso, né?

*Luiz Faria*

*Este questionário faz parte da etapa de entrevistas e depoimentos para o “Projeto Ara pô”. O objetivo dessa pesquisa é identificar e entender a aparição de palavras, personagens e termos relacionados ao universo das religiões de Terreiro que aparecem em algumas das obras da discografia do violeiro Tião Carreiro.*

1. O Senhor é natural de qual cidade?

Flórida Paulista (SP).

2. O Senhor tem quantos anos?

72 anos.

3. Qual sua atual ocupação?

Aposentado.

4. O Senhor pode discorrer um pouco sobre sua relação com a música?

Como ouvinte, desde os dois anos de idade (70 anos). Como participante, desde 1965 (55 anos de vivência/experiência).

5. E com a viola, quando começou?

Aos dez anos de idade (62 anos).

6. O senhor se lembra que ano específico conheceu o Tião Carreiro?

De maior relacionamento pessoal, em 1968.

7. O Senhor pode falar um pouco sobre sua relação com Tião Carreiro?

Tião Carreiro foi um grande amigo. A partir do momento em que depositava confiança na pessoa, não tinha segredos e demonstrava isso claramente. Sou um desses privilegiados.

8. O Senhor chegou a conhecer o Pardinho também?

Conheci o Pardinho também em 1968. É uma das personalidades mais marcantes que conheci; além de imenso talento vocal-interpretativo, um raro exemplo de simplicidade.

9. O senhor teve contato com o compositor Lourival dos Santos?

Meus contatos pessoais com o Lourival dos Santos foram poucos.



**10.** Escutando cuidadosamente a discografia de Tião Carreiro é possível observar que existem músicas para diferentes temáticas. Muita música falando do universo rural, de vaqueiro, peão... mas também tem músicas falando do universo urbano com temas como caminhoneiros, policial, malandros como o malandro da barra funda... O Senhor sabe me dizer se era o próprio Tião que escolhia as músicas que seriam gravadas?

Sim, era dele a seleção do repertório.

**11.** O Senhor poderia me falar sobre a relação com os diversos compositores?

Embora admirador de muitos deles, só tive maior relacionamento pessoal com o “Sulino”- da dupla “Sulino e Marrueiro”.

**12.** Saberria informar o nível de proximidade de Tião Carreiro com Lourival dos Santos?

Uma indissolúvel amizade pessoal e profissional, dois talentos que se somavam por toda a carreira de ambos.

**13.** Qual seria o maior parceiro de composição do Tião?

Pelo maior número de composições, Lourival dos Santos.

**14.** Algumas músicas da discografia do Tião chamam atenção por abordar uma religiosidade específica. É o exemplo de “Sete Flechas”, “Pai Tomé”, “Fundanga”, “Tá do jeito que eu queria (Mãe Menininha)”, “Segredo da Chave”, “Ara pô” e a própria “Chora Viola”, cuja letra fala de “Fiz um ponto lá na mata/ Caprichei e dei um nó”. O senhor saberia dizer do porquê dessas letras entrarem na discografia do Tião?

Se não todos os temas, a maioria deles foi sobejamente explorada pelos compositores e essa temática não passou despercebida. Tião se norteava pela qualidade da música (letra e melodia).

**15.** Acredita que essa seria uma temática que o público de alguma maneira se identificava com ela?

Talvez o público adepto dessas expressões religiosas. No geral, era mais por admiração à qualidade da dupla.

**16.** O senhor sabe se o próprio Tião tinha identificação com essas músicas, com essas temáticas?

Não, não tinha. Tião era, a seu modo, propenso a buscar proteção espiritual consultando benzedores ou curadores, mas não se identificava com a temática.

**17.** O senhor sabe dizer se o Tião era uma pessoa religiosa?

Tião Carreiro era cristão. Poucos anos antes do seu falecimento confidenciou-me que gostaria de ir ao Chico Xavier para obter uma possível notícia do espírito de sua mãe, falecida havia muito tempo. Não consegui, porém, ir a Uberaba com esse propósito.

**18.** O modelo “Segovia” da viola utilizada pelo Tião ficou bastante associado à sua imagem.

Dá para entender que o bojo maior tinha muita relação com o som mais grave de sua viola. Mesmo assim, existem alguns poucos vídeos com ele utilizando o modelo cinturada ou, como alguns chamam, “paulistinha”. Esse modelo de cintura fina é tão presente nas violas paulistas como nas do norte mineiro, a exemplo das violas de Queluz. Independente do modelo de violas, é de conhecimento coletivo as várias práticas entre os violeiros que estariam associadas à proteção contra o que se chamaria de “mau olhado”. Guizos de cascavel, galhos de plantas no bojo do instrumento, agulhas quebradas no corpo do instrumento... O senhor sabe de algo do tipo na relação de Tião Carreiro com suas violas?

Tião Carreiro teve poucas violas, não mais que duas ou três ao longo da carreira, todas de excelente qualidade.

**19.** O Senhor se acha uma pessoa religiosa?

Procuro ser religioso, sem fanatismo. Sou espírita Kardecista.

**20.** O Senhor participa de alguma Folia de Reis?

Não participo, mas sou admirador.

**21.** Sobre esse assunto da religiosidade, o senhor acredita que mais alguém poderia falar sobre esse assunto?

Na atualidade não conheço ninguém que possa discorrer sobre esse assunto.

**22.** Tem mais alguma coisa que eu não perguntei que o senhor acha que poderia contribuir para a pesquisa?

Fique à vontade para outras perguntas cujas respostas possam contribuir com seu trabalho. A pesquisa séria é a única forma de fornecer elementos sobre assuntos que porventura desconhecemos. Boa sorte.

[Parte Gravada – 11 de novembro de 2020]

Em relação à questão de número 18:

Luiz Faria (LF): Sobre essa questão, nós vamos falar dos amuletos...

Thiago Pires (TP): Isso.

LF: ...como guizos de cascavel, figas, fitas vermelhas, patuás etc. São superstições dos violeiros amadores. Entre eles, havia uma espécie de “porfia” (competição). Os violeiros urbanos divulgam essas crendices como ocorrências vigentes. O público igualmente urbano acha que a prática é atual, mas os violeiros profissionais há muito tempo deixaram essas ingenuidades no folclore apenas. Entendeu?

TP: Entendi.

LF: Então, esses violeiros da cidade que não conhecem direito a história pegaram isso para contar em suas apresentações, como: “encontrar-se com o diabo à meia-noite nas encruzilhadas”, “tatear a barriga de cobra”. Isso tudo é bobagem, ficou para trás. Os profissionais não tocam nesse assunto. O Tião não tinha guizo de cascavel nem qualquer outro amuleto...

TP: Entendi.

LF: Aí você reproduz da maneira que você sabe escrever...

TP: Está ótimo, tranquilo. E uma última pergunta dessas que o senhor respondeu, só lembrando que agora está gravando, tá?

LF: Sim.

TP: O senhor se acha uma pessoa religiosa? Aí o senhor falou: “procuro ser religioso sem fanatismo, sou espírita Kardecista”. Aí por que eu estou fazendo esta pergunta? Eu não sei se o senhor já ouviu falar que o próprio Cornélio Pires era envolvido com o Kardecismo, né?, e eu, fazendo algumas entrevistas, me veio a informação de que o próprio Lourival dos Santos também era...

LF: Não. Lourival dos Santos era como Tião Carreiro. Ambos desenvolviam o tema com exploração comercial. Como eu lhe falei: “o tema não passou despercebido...”. Cornélio Pires, sim, se tornou espírita; ele visitava com frequência o Chico Xavier, que trabalhava em Uberaba nos tempos em que tinha boa saúde.

TP: Entendi.

LF: Cornélio, em determinada ocasião, passou por lá e disse para o Chico que ele, Cornélio Pires, estava perto de desencarnar (morrer) e, se possível, gostaria, como espírito liberto, de comunicar-se com o médium. Depois de uns cinco anos do falecimento, ele veio realmente falar com o Chico e lhe disse:

*Escuta-me, Chico amigo*

*Pede a Deus para que eu possa*

*Escrever hoje contigo*

*Alguma coisa da roça*

*Inspiração não se atrasa*

*Quero falar do sertão*

*Não saias hoje de casa*

*Preciso da tua mão*

Depois dessa trova que o Chico de ouvido marcou, Cornélio Pires, [em] espírito, publicou com o Chico Xavier cinco livros de trovas mediúnicas.

TP: Nossa! Uma outra coisa que me veio à mente agora é se, em algum momento, o senhor conversava sobre esses assuntos de religiosidade, de espiritualidade com o Tião. Se isso era um assunto que vocês eventualmente...

LF: Conversava muito superficialmente. O Tião, certa vez, alguns anos antes do seu falecimento, queria ir ao Chico Xavier, em Uberaba, para uma possível notícia do espírito de sua mãe, falecida havia muito tempo, mas não foi a Uberaba com esse propósito. Ele viajava muito; era constantemente requisitado.

TP: A rotina do artista às vezes não dá para ele se dedicar muito a esse lado da espiritualidade, né?

LF: Não dá, porque o artista é muito absorvido pela própria atividade profissional. Para o Cornélio Pires, foi melhor, porque era sozinho, era humorista, não tinha dupla, não cantava.

Ao Sr. THIAGO PIRES.  
RESPOSTAS AS PERGUNTAS, CONFORME  
ENUMERAÇÃO ENVIADA.

1. FLÓRIDA PAULISTA, SP.
2. 72 ANOS.
3. APOSENTADO.
4. Como ouvinte, desde os 2 ANOS DE IDADE (70 ANOS). Como participante, desde 1965 (55 ANOS DE VIVÊNCIA/EXPERIÊNCIA).
5. Aos 10 ANOS DE IDADE (62 ANOS).
6. DE MAIOR RELACIONAMENTO PESSOAL, EM 1968.
7. TIÃO CARREIRO FOI UM GRANDE AMIGO. A PARTIR DO MOMENTO EM QUE DEPOSITAVA CONFIANÇA NA PESSOA, NÃO TINHA RESERVAS E DEMONSTRAVA ISSO CLARAMENTE. FOU UM DESSES PRIVILEGIADOS.
8. CONHECI O PARTINHO TAMBÉM EM 1968. É UMA DAS PERSONALIDADES MAIS MARCANTES QUE CONHECI; ALÉM DE IMENSO TALENTO VOCAL-INTERPRETATIVO, UM RARO EXEMPLO DE SIMPLICIDADE.
9. MEUS CONTATOS PESSOAIS COM SOURIVAL NOS ANOS FORAM POUCOS.

10. Sim, era dele a seleção do repertório.
11. Embora admirador de muitos deles, só tive maior relacionamento pessoal com "Fulino" - a dupla "Fulino e Marqueiro".
12. Uma inafissolúvel amizade pessoal e profissional, dois talentos que se somavam por toda a carreira de ambos.
13. Pelo maior número de composições, Lourival dos Santos.
14. De não todos, os temas, a maioria deles foi sobretudo explorada pelos compositores e essa temática não passou despercebida. Tião se destacava pela qualidade da música (letra e melodia).
15. Talvez o público atento dessas expressões religiosas. No geral era mais por admiração a qualidade da dupla.
16. Não, não tinha. Tião era, a seu modo, profenso a buscar proteção espiritual consultando benzedeiras ou curadoras, mas não se identificava com a temática.



17. TIAO CARREIRO ERA CRISTÃO. POUCOS ANOS ANTES DO SEU FALECIMENTO CONFIDENCIOU-ME QUE GOSTARIA DE IR AO CHICO XAVIER PARA OTER UMA POSSIVEL NOTICIA DO ESPÍRITO DE SUA MÃE, FALECIDA HAVIA MUITO TEMPO. NÃO CONSEGUIU, PORÉM, IR A UBERABA COM ESSE PROPOSITO.
  18. TIAO CARREIRO TEVE POUCAS VIOLAS; NÃO MAIS QUE SUAS OUTRAS AO LONGO DA CARREIRA, TODAS DE EXLENTE QUALIDADE.
  19. PROCURO SER RELIGIOSO, SEM FANATISMO. SOU ESPÍRITA-KARDECISTA.
  20. NÃO PARTICIPO, MAS SOU ADMIRADOR.
  21. NA ATUALIDADE NÃO CONHEÇO NINGÉM QUE POSSA DISCORRER SOBRE ESSE ASSUNTO.
  22. É QUE A VONTADE PARA OUTRAS PERGUNTAS CUJAS RESPOSTAS POSSAM CONTRIBUIR COM SEU TRABALHO. A PESQUISA SÉRIA É A ÚNICA FORMA DE FORNECER ELEMENTOS SOBRE ASSUNTOS QUE PORVENTURA SE CONHECEMOS.
- BOA SORTE.

*Leiziana* - 23 de outubro de 2020.