

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA

VIVIANE DA SILVA

Canções do sertão: a poesia na música caipira

Versão corrigida

São Paulo

2020

VIVIANE DA SILVA

Canções do sertão: a poesia na música caipira

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Edu Teruki Otsuka

São Paulo

2020

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586c Silva, Viviane da.
Canções do sertão : a poesia na música caipira / Viviane da Silva ; orientador Edu Teruki Otsuka. – São Paulo, 2020.
140 f.

Dissertação (Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.
Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Música caipira. 2. Análise literária. 3. Moda de viola. 4. Literatura popular. I. Otsuka, Edu Teruki, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Viviane da Silva

Data da defesa: 02/09/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Edu Teruki Otsuka

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 10/11/2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

SILVA, Viviane. **Canções do sertão**: a poesia na música caipira. 140 f. il. 2020. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Aprovado em: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Eduardo Vieira Martins, meu primeiro orientador, que acolheu o meu projeto e que nas conversas que tivemos, sempre demonstrou atenção e generosidade. Agradeço por tornar possível meu Mestrado.

Ao Prof. Edu Teruki Otsuka, que passou a orientar-me após a licença do Prof. Eduardo, e cuja ajuda foi essencial na qualificação e para a conclusão deste trabalho. À Profa. Marta Kawano, com suas contribuições e sugestões durante o Exame de Qualificação.

Ao Prof. Ivan Vilela, agradeço pelas orientações e correções importantes no Exame de Qualificação, pela disponibilidade de sempre e por me proporcionar um espaço de diálogo acolhedor.

Agradeço a minha bisavó, senhora Maria Eugênia, que transmitiu valores e histórias que foram se perpetuando pela boca da minha avó Florinda, da minha mãe Helena, e da minha para minha filha Ísis, e que fizeram de nós uma família curiosa e interessada em aprender. Agradeço ao meu pai, Wanderlim, conhecido por todos como Joaquim, pela inspiração que me deu para escrever sobre as músicas que ele ouvia seu rádio nas manhãs dos finais de semana.

Ao meu companheiro e pai dos meus filhos, Tiago Barone, por tantas vezes que teve que ser pai e mãe enquanto eu me ausentava, pelas conversas e incentivo. Agradeço à Elizete, que me ajuda nas tarefas de casa e que também deu suporte para que eu pudesse me ausentar em tantos momentos. Não posso esquecer do meu cachorro Ozzy e do meu gato Vlad, que são amigos silenciosos que estão sempre presentes.

Aos meus amigos e amigas queridos, Daniel, com quem tanto conversei sobre literatura a vida toda e Ana, Kelly e Fernanda, que me ouvem quando preciso e sempre estão dispostas a uma palavra de encorajamento.

Meu agradecimento ao Mauricio Correia de Almeida e ao Paulo Cesar Guimarães, pelo apoio que me deram na Unifesp. Agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram comigo neste trabalho.

Como saímos da religião, mas o *religare* não sai de nós, agradeço a Deus e Nossa Senhora por tudo. Por fim, obrigada meus filhos Ísis, Igor e Heitor. Que tudo isso seja exemplo para vocês. Que vocês voem mais alto, ou, de forma digna, para onde quiserem. É por vocês que tudo vale a pena.

“Sertão é dentro da gente”
Riobaldo, Grande Sertão Veredas

SILVA, Viviane da. **Canções do sertão**: a poesia na música caipira. 2020. 140 f. il. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

RESUMO

A presente dissertação busca analisar um conjunto de canções, que tratam de diferentes temáticas do universo caipira, verificando como seu modo de vida, sua cultura e poesia são representados em suas músicas. À luz das pesquisas de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiros, tratamos das mudanças econômicas que descaracterizaram a vida do caipira, culminando em perda do tradicionalismo e, para muitos que migraram para a cidade, a dificuldade de adaptação ao novo local. Além disso, buscamos reconhecer o valor literário e social das canções, entendendo-as como um gênero voltado ao imaginário coletivo, que possui caráter utilitário, sentimentos de pertencimento e comunhão com seu meio social e que funciona como uma forma de reenraizamento da cultura caipira na cidade grande. A partir de um olhar que engloba o folclore, sociologia e análise literária, buscamos tornar próximo para o leitor, através da palavra e das imagens que suscitam, a visão do cantador caipira sobre seu universo, o que engloba sua adaptabilidade ao capitalismo crescente, seu respeito ao sagrado, a beleza ou saudade com que vê o seu sertão, e os sentimentos que não escapam a qualquer um de nós.

Palavras-chave: Música caipira. Análise literária. Moda de viola. Literatura popular.

SILVA, Viviane da. **Songs of the hinterland: the poetry in country music.** 2020. 138f. il. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

ABSTRACT

This dissertation seeks to analyze a set of songs, which deal with different themes from the country universe, analyzing how its way of life, its culture and poetry are represented in their songs. In the light of Antonio Candido and Maria Isaura Pereira's researches, we talk about the economics changes that mischaracterized the country bumpkin's life, culminating in a loss of traditionalism and, for those who migrated for the city, the difficulty of adapting to a new location. Furthermore, we seek to recognize the songs literary and social value, seeing them as a genre which is focused on the collective imagination, that has a utility character, feelings of belonging and communion with its social environment and which functions as a way of rerooting the country culture in the big city. From a look that includes folklore, sociology and literary analysis, we seek to make it close to the reader, through words and images that evoke, the country singer vision about the universe, what encompasses its adaptability to the growing capitalism, their respect to the holy, the beauty or the longing with which they see their hinterland and the feelings that don't escape any of us.

Key words: Country music. Literary analysis. Moda de viola. Popular literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|-------------------------------------------------------------------------|-----|
| Gráfico 1 - Brasil: população rural e urbana (em %) | 13 |
| Figura 1 - Caipira picando fumo – Almeida Junior, 1893 | 24 |
| Figura 2 - O violeiro – Almeida Junior, 1899 | 25 |
| Figura 3 - Cozinha caipira – Almeida Junior, 1895 | 25 |
| Figura 4 - Amolação interrompida – Almeida Junior, 1893 | 26 |
| Figura 5 - Quadrinho do Chico Bento | 27 |
| Gráfico 2 - Composição da população brasileira por religião – 1940/1991 | 75 |
| Figura 6 - Milagre da ferradura – Museu de Cera de Aparecida | 82 |
| Figura 7 - Estátua – O Cavaleiro ateu | 83 |
| Figura 8 - Pedra com as marcas da ferradura | 83 |
| Figura 9 - Festa de São João, Anita Malfatti | 121 |
| Figura 10 - São João – Di Cavalcanti, 1969 | 121 |

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| PRÓLOGOS DE UMA PESQUISA..... | 11 |
| OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA DO ESTUDO..... | 12 |
| ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO..... | 14 |
| 1 MÚSICA CAIPIRA..... | 16 |
| 1.1 A VIOLA E OUTRAS INFLUÊNCIAS..... | 19 |
| 1.2 A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO CAIPIRA..... | 21 |
| 1.3 FALA ERRADA?..... | 27 |
| 1.4 CANÇÕES CAIPIRAS GANHAM AS RÁDIOS..... | 28 |
| 1.5 AS FASES DA MÚSICA CAIPIRA..... | 30 |
| 2 FORMAÇÃO DO POVO CAIPIRA..... | 33 |
| 2.1 ANTONIO CANDIDO E A CULTURA CAIPIRA..... | 38 |
| 2.2 O CAIPIRA NAS PESQUISAS DE MARIA ISAURA PEREIRA DE QUEIROZ..... | 47 |
| 2.2.1 Taubaté..... | 50 |
| 2.2.2 Leme..... | 51 |
| 2.2.3 Paraibuna..... | 53 |
| 2.2.4 Sertão de Itapeçerica..... | 55 |
| 2.3 DISCUTINDO CANDIDO E MARIA ISAURA..... | 58 |
| 3 UM CÂNONE PARA A LITERATURA OCIDENTAL..... | 63 |
| 3.1 UMA LITERATURA PARA A SOCIEDADE..... | 66 |
| 4 ANÁLISE DAS MÚSICAS POR TEMAS..... | 72 |
| 4.1 MORAL E RELIGIÃO CAIPIRA..... | 74 |
| 4.2 HOMEM DO CAMPO X HOMEM DA CIDADE..... | 88 |
| 4.3 O TRABALHO NA VIDA DO CAIPIRA..... | 93 |
| 4.4 HISTÓRIAS FANTÁSTICAS..... | 100 |
| 4.5 O EMBLEMÁTICO BOI..... | 106 |
| 4.6 O AMOR..... | 119 |
| 4.7 SERTÃO..... | 127 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 135 |
| REFERÊNCIAS..... | 138 |

INTRODUÇÃO

Prólogos de uma pesquisa

Em 13 de outubro de 2016 o mundo recebia a notícia do ganhador do Prêmio Nobel de Literatura daquele ano.

Muitos estranharam – e criticaram – que o ganhador fosse o músico Bob Dylan. Contudo, a secretária da Academia Sueca, Sara Danius, justificava a escolha comparando o cantor aos poetas gregos: "Eles escreveram textos poéticos que foram feitos para serem ouvidos, declamados, muitas vezes com instrumentos [musicais], do mesmo jeito que Bob Dylan. Nós ainda lemos Homero e Safo, e nós apreciamos."¹ Os poetas gregos não cantavam textos escritos, e, ainda que fossem analfabetos, cantavam suas baladas. Bob Dylan já pertence ao mundo das letras. Sua escolha então, talvez não se deva por conta dos “poetas gregos que cantavam” mas porque o artista era bom no que fazia.

Apesar disso, a escolha elevava a música à categoria da literatura. Críticos mais puristas colocavam em jogo a decisão em detrimento de tantos ótimos autores literários de fato. Porém, não se poderia negar que essa escolha sugeria que música e literatura podem se misturar, ainda que em gêneros diferentes. Uma canção ou a letra de uma canção pode trazer uma poesia, um drama vivido, um romance, a história de um povo. A literatura, sendo arte que se manifesta pela palavra, também. Ambas nascem na tradição oral, ambas trazem histórias que ganharam o tempo na fala do povo, que se folclorizaram.

Neste ponto, peço licença para uma digressão:

Há muitos anos, aos finais de semana quando os pais não estavam trabalhando, uma família se reunia em uma pequena cozinha de uma casa em São Paulo. Enquanto o irmão pequeno dormia no quarto, a filha de aproximadamente sete anos observava os movimentos, sons, cheiros e sabores do ambiente: a mãe preparando o café cujo cheiro enchia a cozinha, o barulho do leite fervendo na panela, os quatro pães quentinhos esperando para serem comidos com manteiga, e o pai, que lutava contra o barulho do rádio até sintonizá-lo em um ponto onde pudesse ouvir suas músicas caipiras, que tanto o faziam lembrar sua terra, que havia deixado para trás. A menina ouvia as músicas sem se importar, mas com algumas, seja pela repetição ou por prestar atenção, chegava até a se emocionar com a história contada.

¹ Fonte: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/bob-dylan-ganha-o-premio-nobel-de-literatura-2016.html>

Os anos se passaram naquela toada. A menina, durante a adolescência, se aborrecia muito com aquelas canções “bregas e do interior” e muito diferentes do rock que ouvia com os amigos. Ao crescer - já sem o pai que falecera de doença de chagas, típica de quem morava em roça - os cafés da manhã, da então mulher, eram bem diferentes: o leite UHT era esquentado no micro-ondas, o café, instantâneo, o pão, quadrado e as notícias, que antes vinham pelo rádio, agora eram lidas no celular. Naquele dia, ao ler que o prêmio Nobel de literatura fora dado a Bob Dylan, a mulher pensou: “Se a música de Bob Dylan foi reconhecida pelo *olhar* da literatura, por que as histórias da nossa música caipira não?”

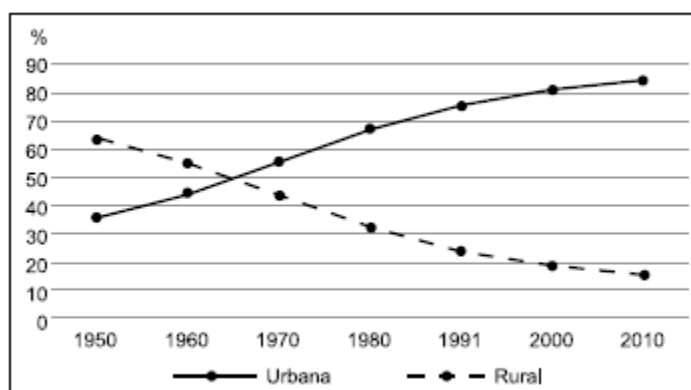
E foi exatamente essa indagação que a fez chegar neste trabalho.

Objetivos e justificativa do estudo

Temos como objetivo neste trabalho analisar um conjunto de canções, que tratam de diferentes temáticas do universo caipira, verificando como seu modo de vida, sua cultura e poesia são representados em suas músicas. Além disso, buscamos reconhecer o valor literário das canções, entendendo-as como um gênero voltado ao imaginário coletivo, caráter utilitário e sentimentos de pertencimento e comunhão com seu meio social.

Esse trabalho tratará, à luz das pesquisas de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz, das mudanças econômicas que alteraram a vida do caipira, das décadas de 1930 em diante. Essas mudanças ocasionam descaracterização da vida do caipira como era até então, perda do tradicionalismo, modo de vida, e, para muitos que migraram para a cidade, a dificuldade de adaptação ao novo local.

A questão do êxodo rural por questões econômicas foi tão complexa no Brasil, que pode ser visto no gráfico abaixo como ficou ao longo do período após 1950 a composição geográfica da população (Gráfico 1). Diante disso, as consequências dessas mudanças são inevitáveis, e também poderão ser observadas nas canções.



(Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE)

Gráfico 1 – Brasil: população rural e urbana (em %)

Uma forma de se voltar às raízes, para o caipira, é contar sua história pela música. Pelo estudo de suas canções saímos do olhar de “quem tem a pena” para entendermos o que foi a vida do caipira explicada por ele mesmo. “O cantar caipira aproxima a música caipira de uma etnomúsica, da mesma forma que seus poemas são tratados por Sant’Anna e outros pesquisadores como etnotextos.” (VILELA, 2015, p. 105).

Quando citamos o cantor Bob Dylan e seu folk, estilo que nasce da “música do povo” - e que ainda assim não o aproxima em nada de nossa música caipira - se houve uma estranheza inicial com o fato de terem premiado um autor de canções - era a primeira vez que o prêmio máximo da literatura era dado a um compositor, em vez de um autor calcado dentro do veículo institucional do livro - o que dizer de chamar de literatura algo que não está dentro do padrão dominante de cultura, como é o caso da música caipira?

Pelo seu imaginário, a música caipira foi feita pelo povo e para o povo. Sua voz, sua grafia na escrita, o que é cantado, mantêm a marca de sua raiz, de sua gente. “E assim sendo, o fazer literário do povo se vê rotulado de subliteratura, paraliteratura, contraliteratura, a situar-se no lado abaixo dos horizontes e das fronteiras do discurso chamado oficialmente de literário.” (SANT’ANNA, 2009, p. 37).

Neste sentido, para que os objetivos da pesquisa sejam alcançados, tivemos como ponto de partida alguns questionamentos:

- a) As mudanças sociais tratadas nas pesquisas de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz têm eco nas produções musicais do período ou posteriores?
- b) Podemos considerar que as canções caipiras são um retrato social de uma época ou

de uma cultura?

- c) Nas canções, a finalidade do fazer poético está calcada na estética ou no caráter coletivista e utilitário?
- d) Quais recursos estilísticos encontramos nas composições caipiras?

Estrutura da dissertação

Inicialmente trataremos à discussão o que é música caipira, quem a compõe e por que suas composições podem ser consideradas representação do povo caipira. Explicamos quem é o caipira, desde a criação do termo (como foram retratados pelos primeiros pesquisadores), como se formou a sociedade caipira, e nesse ponto recorreremos aos estudos de Darcy Ribeiro, até a criação de sua imagem, através das visões de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, além de representações do caipira na pintura, no teatro de revista e no cinema.

Para falar sobre o caipira a partir da década de 1930, recorreremos aos trabalhos de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz, ambos fizeram pesquisas *in loco* em diferentes cidades, apresentando aspectos sociais, obtenção de meios de vida, costumes, problematizando como o caipira reage em relação à expansão capitalista ocorrida no período.

Entramos também na questão da pertinência do estudo da música caipira dentro da literatura. Antonio Candido (1997) escreve *Formação da literatura brasileira*, em 1959, praticamente ao mesmo tempo que escreveu *Os parceiros do Rio Bonito*. “Essa ‘coincidência’ é indicativa da importância de se pensar a relação da sociologia com a crítica literária na obra de Antonio Candido” (JACKSON, 2002 p. 14). Em *Formação* o autor aborda a literatura canônica como necessária pela tradição que ela constrói; em outros estudos, alarga o conceito de literatura pois entende que as manifestações literárias são parte do próprio ser humano.

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional, ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2011, p. 176).

Assim, através de uma análise que leva em conta aspectos poéticos, culturais e interpretativos da música caipira, e tendo como premissa que manifestações artísticas de povos como o caipira “só podem ser bem compreendidos se estudadas por meio da

combinação de, pelo menos, três disciplinas, — ciência do folclore, sociologia e análise literária — que, isoladamente, não permitem interpretação justa”² (CÂNDIDO, 2006, p. 52), buscaremos tornar próximo para o leitor, através da palavra e das imagens que suscitam, o olhar do cantador caipira sobre seu universo, o que engloba como ele se adapta ou não às mudanças sociais, seu respeito ao sagrado, a beleza ou saudade com que vê o seu sertão, e os sentimentos que não escapam a qualquer um de nós.

² Segundo Prof. Alberto Ikeda, embora na época do estudo do Prof. A. Cândido e até as décadas de 1960/70 (como se nota no livro: **A Ciência do Folclore**, do Rossini Tavares de Lima) tenha ocorrido a preocupação de se constituir uma “Ciência do folclore”, isso nunca ocorreu, de fato. Os estudos de temas identificados como “folclore” estão na Antropologia, Sociologia e outras especialidades, mas não como “disciplina” autônoma.

MÚSICA CAIPIRA

Dança de São Gonçalo, Folia do Divino, Folia de São Sebastião, Folia de Reis, Congados e Fandangos: todas celebrações regionais que têm a música como parte importante quando acontecem. A música era presente também nas colheitas e mutirões, onde trabalhadores cantavam, dando ritmo ao trabalho de colher ou carpir. À noite, após a lida, era costume os homens do campo cantarem, acompanhados muitas vezes de seus cigarros de palha e aguardente.

As músicas eram uma crônica de seus dias, um registro do que viviam, suas paixões, conflitos, trabalho, diversão, valores e divertimentos. “A música caipira significa, no mínimo, o registro poético de um momento da vida de parte do povo. Um momento criativo, documental, de valor histórico e cultural. Uma crônica escrita por centenas de autores, músicos e poetas sobre o tempo em que viveram.” (RIBEIRO, 2015, p. 43).

A música caipira tem como base poemática o Romance, ou seja, o narrar uma história. Tal característica é típica em povos que não possuem escrita e contam suas histórias de forma rimada e ritmada, o que auxilia na memorização e perpetuação dessas narrativas.

O romance, de tradição ibérica, tornou-se inicialmente a base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Sempre narrando fatos, contando histórias, transmitindo valores, as canções sertanejas atravessaram o tempo mantendo vivas memórias, traços culturais e comportamentos de comunidade inteiras (VILELA, 2011, p. 64).

Inicialmente, na Idade Média, os romances eram histórias musicadas, acompanhadas de algum instrumento, sendo a viola o principal. Com o tempo passaram a assuntos históricos ou novelescos, adentrando tanto na oralidade do povo como no âmbito aristocrático, cada um com suas especificidades.

Em seu livro *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*, Romildo Sant’Anna aborda desde as concepções iniciais dos Romances, até posteriores, e como suas reminiscências estão presentes na música caipira. Para o autor,

Vale lembrar, inda que de passagem, que o romanceiro tradicional vindo ao Brasil representa uma etapa evolutiva já bastante refinada do antigo romance ibérico. Houve uma evolução semelhante à que explica o porquê da evolução da rima assonante ou parcial em rimas totais, nos romances modernos e, como veremos, nas formas populares brasileiras e, acentuadamente, na Moda Caipira (SANT’ANNA, 2009, p. 63).

A tradição de contar causos, histórias, de cantar de modo geral a vida, culminou nas duplas, que, com violas, ou uma viola e um violão, passaram a fazer apresentações. Na década de 1920 as duplas caipiras, como a conhecemos, já existiam. Grupos de artistas, da trupe de Cornélio Pires, visitavam várias cidades, contudo, eram ignoradas pela indústria cultural e pelas gravadoras, isso até Pires custear, em 1929, o primeiro disco caipira. A partir deste, o sucesso do gênero não parou de crescer.

A questão sobre a *essência* de a música gravada ser a mesma das músicas feitas antes das gravações foi um ponto de divergência inclusive para pesquisadores, até porque, em apresentações rurais, muitas vezes as canções eram grandes e, com as respostas, ganhavam contornos que faziam a mesma canção varar a noite. Já nos primeiros discos, em 78 rotações, não passavam de pouco mais de três minutos.

Muitos pesquisadores acreditavam que a indústria cultural descaracterizou a música caipira; dessa forma, não poderiam mais ser consideradas como tal. “Isto porque, em toda a sua existência, a música sertaneja, consciente ou inconscientemente, esteve, como está hoje - e agora talvez mais - ideologicamente comprometida. Ela sempre carregou consigo a marca de uma tomada de posição ideológica.” (CALDAS, 1979, p. 119). Para Caldas, ao ser incorporada na indústria cultural, a música caipira perdeu seu “elemento de natureza resistente e rude”.

Em seu artigo “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, José de Souza Martins observa que a música caipira sempre estará ligada ao que diz respeito à sociabilidade, ritos religiosos, aos trabalhos e lazer da população rural. Já a música sertaneja - para o autor, a partir do momento que é gravada, não é mais caipira, é sertaneja - podem ser observadas nas músicas a representação de classes sociais, com suas tensões e oposições, em conformidade com a visão marxista do autor.

Assim, tanto para Waldenyr Caldas como para José de Souza Martins, para ser música caipira, a música deveria manter uma autenticidade e pureza, voltada apenas para a sociabilidade dentro do meio rural. Sendo gravada, adentrando o meio fonográfico, já faria parte do que consideram a mercantilização da música.

Essa questão sobre autenticidade, ou não, da música caipira ao ser gravada foi umas das preocupações na execução dessa dissertação. Isso porque, se estamos falando de música caipira, deveríamos supor que precisariam ser feitas por caipiras? E o que dizer de compositores que, ainda que nascidos no interior, vivem em centros urbanos e possuem boa instrução?

“Para seus produtores e consumidores o estruturante é o imaginário que a suporta e permite sua existência dentro de um universo simbólico consciente” (PIMENTEL, 1997, p. 197). Assim, para o autor não deveria existir essa distinção com base na preocupação de perda de valores sociais ou com a mercantilização da música, pois, para público e gravadoras, o imaginário era o mesmo. De fato, ao analisar as canções, vemos que, em sua maioria, embora haja o caráter mercadológico, carregam preceitos de utilidade, valores, comportamentos, religiosidade típicos da cultura do povo caipira.

O autor compreende que, a partir da década de 1950, a poemática de muitas músicas muda, de assuntos agrícolas, para pastoris. Para Nepomuceno (2005), tais circunstâncias, somadas às influências de outros ritmos em voga, a exemplo da jovem guarda, fizeram com que o tratamento passasse de música caipira a sertaneja. Não queremos fazer aqui uma distinção de tempo rígida. Note-se que o termo “música sertaneja” a partir de 1910 e 1920 já era utilizado em São Paulo e Rio de Janeiro comumente, vejamos por exemplo a "Trupe sertaneja da Revista Cigarra", "Canções sertanejas" de Os batutas. O Tião Carreiro e Pardinho se autointitulavam músicos sertanejos enquanto Tônico e Tinoco, da mesma época, se intitulavam músicos caipiras

Apesar das mudanças nas temáticas das músicas, canções que falavam sobre temas identitários, sobre a roça, sobre agricultura ainda eram compostas e cantadas, porém, com menor sucesso e exposição midiática. E foi essa exposição midiática que tornou o termo “música sertaneja” mais difundido, ainda que já estivesse presente desde décadas anteriores.

Vemos como certos termos podem confundir-se. Importante dizer, portanto, que a própria música caipira, como dissemos, pode gerar diferenças de entendimento. Para alguns pesquisadores, ela é caipira somente até ser gravada. Para outros, mesmo a música caipira de consumo, ou seja, gravadas e difundidas pelos meios de comunicação, por manterem seu imaginário podem ser consideradas caipiras. O termo “moda de viola” muitas vezes é usado de forma genérica para designar a música caipira, porém, como a moda de viola, existe outras modalidades, como o cururu, cateretê, querumana, polca, guarânia, corrido, rancheira, pagode caipira, batuque mineiro, recortado, todos ritmos que fazem parte do escopo da música caipira.

Neste trabalho, trataremos de músicas caipiras já gravadas, não sendo estudada a música sertaneja, na concepção do sertanejo romântico e suas vertentes.

A viola e outras influências

A península ibérica foi berço e encontro de muitas culturas, destas, a influência dos árabes com seu alaúde acabou por fazer surgir os instrumentos de corda na Espanha e as violas em Portugal, onde cada região produzia uma viola distinta. De cinco violas antigas portuguesas, segundo Vilela (2011, p. 119), apenas duas não “fincaram raízes” no Brasil.

Além da diversão dos portugueses que vinham ao Brasil, os jesuítas perceberam que a música com a viola seria uma boa maneira para atrair os índios à religião católica. Desse modo, passaram a catequizá-los através de canções ou peças teatrais usando a língua *nheengatu*, uma mistura de português, língua espanhola e língua indígena que foi se formando com a convivência desses diferentes povos e que sobreviveu como língua corrente até 1927, quando foi proibida.

Devido à vegetação distinta de Portugal, por aqui, as violas começaram a ser feitas com buriti, bambu ou palmeiras, embora, dada a nossa variedade de madeira, esses materiais não foram dominantes. Mantiveram suas características originais por aproximadamente 500 anos, como aponta José Maria Campos (apud RIBEIRO, 2015, p. 373), “mantendo seu padrão original de tamanho, com cravelhas de madeira, cavalete trabalhado e a trasteira no mesmo nível do tampo.” Embora agora tenham cordas metálicas, inicialmente as cordas eram feitas com tripa de animais.

O autor refere ainda que “esse instrumento artesanal, singelo, permaneceu quase 500 anos no meio rural, nas mãos de gente simples, na sua maioria trabalhadores” (RIBEIRO, 2015). No entanto, além da viola não ser um instrumento “singelo” dada sua estrutura, ritmos e maneiras de tocá-la, ela também sempre esteve no meio urbano.

A fabricação feita artesanalmente começa a entrar em declínio quando fábricas paulistanas começam a fabricá-la no início do século XX, ocasionando uma mudança no instrumento que permitia que o toque ficasse mais dedilhado, em contraste com o toque “rapado” com cordas mais próximas ao tampo, como era anteriormente. Com o novo processo de fabricação, a viola fica mais barata, e começam a surgir as duplas caipiras de viola e violão ou que tocavam apenas viola.

Não foi somente o instrumento que veio com os portugueses que conquistava o povo da nova nação e posteriormente foi marca registrada da música caipira. A influência portuguesa se estendeu à maneira como os músicos compunham suas canções. A esse respeito, podemos citar que

A trova popular de São Paulo, e, portanto do Brasil, não é senão uma lenta evolução da trova popular portuguesa, quando não é a própria trova popular portuguesa conservada com ligeiríssimas alterações. Dá-se nessa matéria o mesmo que se dá com a língua. A linguagem do nosso caipira é uma adaptação da antiga linguagem popular portuguesa, da qual conserva intactos, ou quase intactos, muitos elementos arcaizados. Num e noutro caso, a nossa obra tem sido mais de nacionalização do que de criação (AMARAL, 1976, p. 83).

Vilela (2011) cita que, embora para Antonio Candido (2001), em *Os parceiros do Rio Bonito*, a música e poesia caipira derivam da cultura portuguesa, e que de maneira geral a arte popular deriva da erudita, na verdade ocorre o contrário, pois na literatura de cordel há romances que eram narrados na Idade Média, foram resgatados no período romântico e reescritos à maneira erudita. Para Sant'Anna, há um fluxo constante entre ambas.

Não podemos deixar de citar também que muitos desses portugueses que vinham ao Brasil eram pessoas sem muitos recursos, algumas vindas por degredo e contra sua vontade. Assim, apesar dessa confluência em algum momento com a música erudita, a moda de viola é uma música feita – ao menos inicialmente – por pessoas de camadas mais pobres.

Já de origem humilde em sua terra, aqui eles perdiam de vez o pequeno contato que eventualmente tivessem com o livro, a palavra escrita, a forma erudita de se expressar. Já que o índio também não escrevia, essa acabaria por ser uma das marcas da música caipira: a expressão oral, a informação boca a boca que passa de um a outro, de geração a geração, da comunidade aqui ao grupo de lá. Era alguma coisa como a 'rádio-peão' que, ainda hoje, entre índio e comunidades isoladas, é o meio mais eficiente de comunicação (RIBEIRO, 2015, p. 311).

A influência portuguesa na música caipira pode ser vista até hoje com a associação de música e dança com fins religiosos, da cana-verde e em certos temas de seus versos.

Uma das buscas de Antonio Candido em sua pesquisa sobre o cururu era buscar a confirmação de Mário de Andrade a respeito da origem do cururu. Mário, que tinha grande interesse pelo tema, achava que o cururu era resultante de uma "fusão ameríndio-jesuítica" ocorrida no começo da civilização. O trabalho de AC está baseado em uma reconstrução histórica feita a partir de relato de viajantes, que sugerem que a fusão provavelmente aconteceu (JACKSON, 2002, p. 34).

Podemos ver outra influência europeia, mais precisamente a espanhola, no costume caipira de bater palmas e sapatear nas catiras, e indígena, nas canções com fins religiosos que remetem ao período da catequização - o catolicismo acabou sendo a religião da grande maioria dos caipiras – e nos versos longos e improvisados do cururu. Apesar das influências a música caipira se tornou única e de grande representatividade.

A construção da imagem do caipira

No *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Câmara Cascudo define o caipira da seguinte forma: “Homem ou Mulher que não mora na povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público”. Apesar de ter sido um grande estudioso sobre o povo brasileiro, o autor reproduziu essa visão infeliz do caipira e carregada de preconceito, vejamos outras.

No *Solar - Grande Dicionário Enciclopédico* (1943), temos a seguinte definição para o termo caipira: “Nome com que se designa o habitante do campo. Sinôn: Araruana, balbacuara, baiano, baicuara, bruaqueiro, capuava, casaca, casacudo, chapadeiro, curumba, curau, groteiro, guasca, jeca, mandi, mandioqueiro, manjuca, matuto, muxanga, mcorongo, mucufo, muvuango ou mixuango, pioca, piraquara, queijeiro, restingueiro, roceiro, sertanejo, tabaréu, tapiocano. Rústico, labrego, inculto.”

Caboclo, outra forma de designar o caipira, tem a seguinte definição no *Dicionário Aurélio*: “Nome que se dá no Brasil aos indígenas de pele acobreada, geralmente mestiço de branco e índia.” Poderíamos pegar outros exemplos, e em muitos veríamos a associação do caipira ao campo, mas também à conotação negativa de rusticidade, timidez e ignorância no trato e na instrução.

Tais aspectos negativos podem se dar devido à maneira como o caipira foi descrito inicialmente por Saint-Hilaire³ e depois por Monteiro Lobato. O primeiro era viajante, naturalista e cronista francês, e esteve em viagem pelo Brasil durante as primeiras décadas dos anos de 1800. Em uma delas, mas precisamente em São Paulo, ainda que não utilize o termo caipira, é assim que ele descreve o homem livre, lavrador, que encontra no caminho:

Esses homens embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas dos campos. (...) À primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída de gente branca; mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos das mesmas traía, para logo, o sangue indígena que lhes corre nas veias, mesclado com o da raça caucásica... Pode-se acrescentar, ao demais, que à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez. (...) Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades (SAINT-HILAIRE apud BRANDÃO, 1983, p. 15-16).

Monteiro Lobato, desde criança, esteve em fazendas de sua família na região do Vale do Paraíba, estado de São Paulo. Quando cresce, herda de seu avó uma das fazendas. Dessa

³ Viagem à Província de São Paulo.

experiência tirou o retrato do que seria a figura do caipira para ele. Já como colaborador do Jornal *O Estado de S. Paulo*, em um artigo chamado *Velha Praga*⁴, em 1914, é assim que ele descreve o trabalhador rural que havia conhecido pessoalmente, e que se tornaria um de seus personagens mais conhecidos até hoje, o Jeca Tatu:

Uma espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive a beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele (o caboclo, ou jeca) refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiro, mudo e sorna (preguiçoso). Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se (LOBATO, 1994, p. 160).

A figura do Jeca Tatu apareceria novamente no livro *Urupês* com as mesmas conotações negativas. Apesar de, posteriormente, Monteiro Lobato ter suavizado as críticas ao caipira, mostrando que, na verdade, ele não deixava de ser uma vítima do descaso do governo⁵, seu personagem carrega até hoje uma visão que não corresponde às qualidades dessa população.

O caso de Monteiro Lobato sobre o Jeca Tatu não era somente para criticar o caipira em si, mas também a maneira como, segundo ele, “A nossa literatura é fabricada nas cidades por sujeitos que não penetram nos campos de medo de carrapatos. E se por acaso um deles se atreve e faz uma entrada, a novidade, entra a ver o velho caboclo romântico já cristalizado – e até caipirinhas cor de jambo (...). O romantismo indianista foi todo ele uma tremenda mentira; e morto o indianismo, os nossos escritores o fizeram mudar a ostra.(...) Em vez de índio, caboclo” (LOBATO, 2010, p. 292). Essa crítica era direcionada a Cornélio Pires, famoso por tornar conhecida uma outra visão do caipira.

Cornélio Pires não deixa de conhecer esses caipiras “Inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como ciganos, desleixados, sujos e mesmulambados, (...) Sua vida é caçar (com aviamentos arranjados aqui e ali a custa de pedinchices), pescar, dormir, fumar, beber pinga e tocar viola,” como descreve o caipira caboclo (PIRES, 2002, p. 20). Contudo, para ele, Lobato acaba por tornar a visão que ele tem de alguns caipiras, a visão que se tornou conhecida para todos os caipiras, tendo em vista que há tipos distintos de pessoas.

⁴ Velha Praga, SP, O Estado de S.Paulo, 12/11/1914.

⁵ O personagem Jeca Tatu foi usado em uma campanha sanitária em 1918, feita por cientistas do Instituto Oswaldo Cruz, que em sua pesquisa investigaram as condições sanitárias da população rural do país. Em 1924, é criado um personagem de rádio chamado Jeca Tatuquinho, voltado principalmente ao público infantil, que dava informações sobre saúde e higiene.

Como exemplo, citemos a diferença que Cornélio Pires faz entre o caipira branco, negro, mulato e caboclo. Embora procure exaltar as qualidades desses tipos, não deixa de privilegiar o caipira branco que é “descendente de estrangeiros brancos” e que “mesmo pobres são limpos, respeitadores, educados e hospitaleiros”, deixa claro também que estes são os mais preocupados em ‘civilizar’ os filhos: “seus filhos, engarupados no pangaré, frequentam aulas na cidade a uma e mais léguas de distância, quando não há escola no bairro.” (PIRES, 2002, p. 14).

Nesse ponto, façamos um parêntese para abordar uma questão colocada por Ribeiro (1972). Ele cita como são tratadas em nosso país diversas esferas como “conteúdos fundamentais como linguagem, o saber, a mitologia, a religião e a magia, as artes, os corpos de valores éticos e a integração de todos eles em um ethos que é a concepção de cada povo por si mesmo em face dos demais”. O Brasil, por ser um país outrora dominado pelos portugueses, como consequência, adotou muitos de seus costumes, o que é natural nesta situação. O grande problema é a classe mais abastada brasileira que, ao longo do tempo, sempre buscou “salientar sua branquitude e, no plano cultural, sua europeidade” (RIBEIRO, 1972, p. 108).

Assim, o que é nacional, vindo do povo, sempre foi visto com resistência por essa classe, e, por conseguinte, esses valores foram passados e repassados ao longo do tempo, de modo que “Gerações de brasileiros foram alienados por essa inautenticidade essencial de sua postura, que os tornava infelizes por serem tal qual eram e vexados pelos ancestrais que tiveram” (RIBEIRO, 1972, p. 109). Vemos essa mesma postura de valorização da branquitude e desvalorização do mestiço tanto na visão de Lobato como de Cornélio Pires, embora, para este, as qualidades positivas do caipira sempre se sobreporão às negativas.

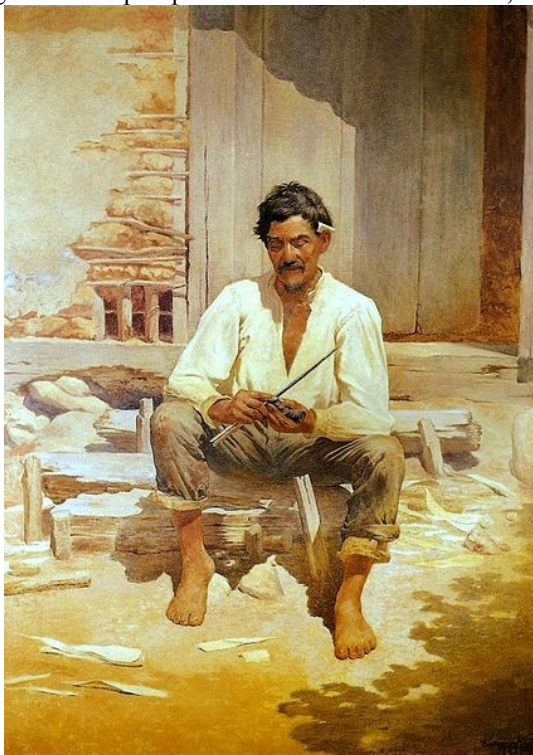
De rara inteligência – não vai nisso um exagero – são incontestavelmente mais argutos, mais finos que os camponeses estrangeiros. Compreendem e aprendem com mais facilidade, fato aliás observado por estrangeiros que com eles têm tido ocasião de privar (...) Os caipiras não são vadios: ótimos trabalhadores, tem crise de desânimo quando não trabalham em suas terras (...) Nesse caso o caipira é, quase sempre, uma vítima (PIRES, 2002, p. 50).

Através de seus livros e apresentações, Cornélio Pires buscava mostrar a importância dos traços e manifestações culturais do caipira como fonte riquíssima da cultura popular brasileira, porém, acreditava também na importância da educação e reformas sociais em sua vida, sem que isso alterasse suas características próprias. Sem dúvida foi quem mais trabalhou por construir uma imagem positiva do homem do campo.

Na literatura, Valdomiro Silveira é conhecido como escritor regionalista e também escreveu sobre os caipiras. Por haver nascido no interior de São Paulo e convivido com eles, escreveu seu livro *Leréias*, com seus personagens usando a fala dialetal caipira, sem torná-los estereotipados. No livro, conhecemos a visão do caipira no que tange experiências e anseios comuns a qualquer homem, com sentimentos nobres, outros nem tanto, de modo que sua literatura vai além do *tipo* caipira, pois o universaliza.

Outra forma de enxergar um pouco do que contribuiu para o imaginário sobre o caipira são as pinturas de José Ferraz de Almeida Júnior, célebre por destacar em seus trabalhos personagens anônimos. Em alguns de seus quadros - que reproduzimos abaixo - *Caipira picando fumo*, de 1893 (Figura 1), *O violeiro*, de 1899 (Figura 2), *Cozinha caipira*, de 1895 (Figura 3) e *Amolação interrompida*, de 1893 (Figura 4), todos na Pinacoteca do Estado de São Paulo, as telas mostram a vida do caipira muito diferente da vida do homem da cidade. Sugerem, inclusive, que o caipira executa, sem pressa, o que necessita fazer, como se o seu tempo fosse distinto do tempo marcado da zona urbana. O cigarro que seria comprado em uma loja qualquer na cidade, na tela parece ser feito sossegadamente pelo retratado, assim como o tempo para tocar uma viola e olhar a paisagem pela janela. A pintura *Amolação interrompida* (Figura 4) já mostra um pouco do tempo dedicado ao trabalho pelo caipira.

Figura 1 – Caipira picando fumo - Almeida Junior, 1893



Fonte: Borges (2014).⁶

Figura 2 – O violeiro – Almeida Junior, 1899



Fonte: Borges (2014).⁷

Figura 3 – Cozinha caipira – Almeida Junior, 1895



Fonte: [Borges](http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/archives/uploads/2014/08/Cozinha%20Caipira%201895.jpg) (2014).⁸

⁶ http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/archives/uploads/2014/08/Caipira%20picando%20fumo-1893.jpg

⁷ http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/archives/uploads/2014/08/Almeida_J%C3%83%C2%BAnior_-_O_Violeiro_.jpg

⁸ http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/archives/uploads/2014/08/Cozinha%20Caipira%201895.jpg

Figura 4 – Amolação interrompida – Almeida Junior, 1893



Fonte: [Borges](#) (2014).⁹

Em 1979, no teatro, o caipira também se viu representado na peça *Na Carreira do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini. O espetáculo foi dedicado a Antônio Candido, pois foi baseado em seu livro *Os parceiros do Rio Bonito*.

Em 1985, o filme *Marvada Carne*, de André Klotzel, também falaria do universo caipira. Além da pesquisa de Antonio Candido, as leituras de textos de Valdomiro Silveira, Lobato e Cornélio Pires também foram inspiração para sua realização. O filme aborda o caipira desde sua vida solitária no sertão do país, passando por seu imaginário, desejo de comer carne, seu modo de relacionar-se, até chegar em uma São Paulo na qual tem que se adaptar.

Nos quadrinhos, temos o referencial do caipira no personagem Chico Bento, de Maurício de Souza. Em agosto de 1982 foi lançada a primeira revista do personagem. Em entrevistas, o autor disse que teve a inspiração em seu avô, que nem chegou a conhecer, mas

⁹ http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/archives/uploads/2014/08/Almeida_J%C3%83%C2%BAnior_-_Amola%C3%83%C2%A7%C3%83%C2%A3o_Interrompida%2C_1894_.jpg

de quem “ouvira histórias hilariantes”. Chico é um personagem considerado preguiçoso, mesmo quando aparece executando alguma tarefa, o que demonstra como ainda era forte o imaginário difundido do caipira preguiçoso e desinteressado (Figura 5).

Figura 5 – Quadrinho do Chico Bento



Fonte: Depósito de tirinhas e quadrinhos - Pinterest.¹⁰

A respeito desse retrato do caipira como preguiçoso, calcado ao longo do tempo desde Lobato, consideramos pertinente a posição de José de Souza Martins ao citar que

O caipira preguiçoso estereotipado no 'Jeca Tatu' de Monteiro Lobato contrasta radicalmente com a profunda valorização do trabalho entre as populações caipiras do Alto Paraíba, nas vizinhanças da mesma região montanhosa em que Lobato trabalhou como promotor público e fixou as impressões que definiram este personagem... As observações deste autor estão diretamente fundadas na valorização dum modo de vida urbano contra o tradicionalismo agrário, o que constitui um dos núcleos da ideologia da modernização que se estrutura no país ao menos desde o início do século e que veio a ser um dos componentes básicos do extensionismo rural no Brasil (MARTINS, 1975, p. 4).

Fala errada?

Outro aspecto ligado à imagem é a questão da fala do caipira, muito estereotipada em diversos meios de comunicação. Na visão etnocêntrica de um Brasil que adotou a língua portuguesa e sua ortografia como padrão oficial, o falar do povo é tido como errado ou inferior. Contudo, no caso do modo de falar caipira, trata-se de uma herança que veio com o *nheengatu*.

Este termo significa “língua bonita” ou “língua fácil”, e era, até o século XVIII a língua falada em grande parte do Brasil, uma língua mestiça, mistura da língua indígena com a dos homens que aportavam no Brasil, que foi avançando pelo país com os bandeirantes, e até hoje há seu resquício em áreas rurais, principalmente em São Paulo.

¹⁰ <https://br.pinterest.com/pin/629448485388732260/>

No nheengatu há uma certa dificuldade em serem pronunciados sons com “l”, “lh” e “r” e algumas sílabas, com isso, palavras como vassoura são ditas “bassoura”, mulher é falado “muié”, galho “gaido”, córrego “córigo”, e assim por diante. O modo como o caipira fala não é errado, é uma fala dialetal, herdada do nheengatu.

Nas canções, além do português “errado”, devido à sonoridade e melodia, o caipira irá utilizar-se de certas licenças poéticas, como por exemplo, acentuar um fonema de forma distinta da natural ao cantar, acelerar uma palavra na canção, o que no final torna a música mais sonoramente interessante e original, no entanto,

O olhar único, etnocêntrico, definido pelo ensino e pela cultura normatizada das classes dominantes acaba por delinear os valores estéticos a serem utilizados por todos. Estes, em quase nada ou nunca contemplam manifestações diversas das suas (que muitas vezes é exótica), a não ser que tenham a chancela de alguma outra autoridade, também culta. Desta forma, o estigma sócio-histórico a que foi submetido o caipira e a sua cultura recaíram também sobre as suas manifestações artísticas, como é o caso da música caipira (VILELA, 2011, p. 52).

Além de todas essas abordagens, veremos agora outras fontes que contribuíram para a maneira como vemos o caipira, mas que também abriram espaço para a chegada de sua música nas rádios.

Canções caipiras ganham as rádios

O primeiro disco caipira foi lançado em 1929 por Cornélio Pires. Mas a música com temas caipiras em São Paulo começa a aparecer na década de 1900, através de apresentações de cantores com inclinações a temas rurais ou ao teatro de revista. Em 1908, por exemplo, Catulo da Paixão Cearense apresenta no Instituto Nacional de Música modinhas de violão identificadas com as populações interioranas.

Em sua tese, *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*, Virginia de Almeida Bessa observa que na década de 1910 muitas revistas montavam peças buscando retratar São Paulo. Companhias cariocas vinham à cidade e alteravam algumas situações para agradar o público interessado.

Em uma dessas peças, chamada *Fado e Maxixe*, de 1911, havia um personagem – caipira com forte sotaque convidado a cantar um cateretê – que em sua apresentação não consegue fazê-lo e acaba por misturar a letra da música com uma ária italiana. Fato que certamente dava graça à apresentação, mas que ao mesmo tempo criticava a forte presença de

italianos na cidade. Em outra peça da revista *O boato*, segundo a autora “o caipira é identificado a um só tempo como berço das tradições e símbolo do atraso.” (BESSA, 2009, p. 88) e em outras peças é mostrado a inadequação do caipira ao chegar na cidade.

Muitas dessas peças conhecidas como regionalistas, burletas caipiras ou operetas de costumes, foram apresentadas desde a década de 1910, o que atendia a um gosto crescente sobre o que é do sertão, ou da figura do homem do interior, o que Tinhorão chamada de “gosto pelo exótico nacional.”

O aproveitamento, por parte de compositores das cidades, de gêneros de músicas da zona rural, de caráter folclórico, remonta ao século XIX, e tem sua origem no interesse que o tema dos costumes do campo começa a despertar no público urbano frequentador do teatro de revista (TINHORÃO, 1974, p. 185).

Mas foi com Cornélio Pires que a figura do caipira, seu regionalismo e sua música ganham mais atenção nos meios de comunicação do país.

Cornélio Pires nasceu em 1884, em Tietê, estado de São Paulo. Foi escritor, conferencista, jornalista, compositor, contador de causos, poeta e folclorista. Foi também figura importante para a cultura caipira, pois se dedicou por toda a sua vida à divulgação desse universo através de livros, discos, filmes, artigos, conferências, apresentações em circo em excursões pelo interior e composições musicais. Em Tietê, sua cidade natal, há um belo museu que lhe foi dedicado, onde podem ser vistos vários objetos do autor, retratos e toda a sua obra. Também foi ele que desconstruiu a imagem negativa do caipira, como indivíduo atrasado, preguiçoso e ingênuo construída por Monteiro Lobato – abordado em capítulo anterior.

Em 1910, Cornélio Pires realizou no colégio Mackenzie, em São Paulo, uma apresentação sobre a cultura e música caipira que foi muito elogiada. Em 1915, realizava palestras sobre os caipiras e conferências humorísticas, além de lotar teatros contando causos. Assim, apesar do terreno que desde os anos de 1910 começava a ficar fértil para a divulgação da música caipira, Cornélio Pires teve resistência de gravadoras para gravar o seu disco. O fato é tão curioso que merece ser reproduzido:

Cornélio Pires propôs ao Diretor da gravadora¹¹ Columbia a gravação de vários discos caipiras. Como a proposta não foi aceita, sendo alegado que não havia mercado para isso, ele resolveu arcar com os custos do próprio bolso. Ainda assim, no sentido de dificultar a

¹¹ Vilela, 2011 apud Ferrete, 1985, p. 39-40.

proposta, o diretor disse a ele que o pagamento deveria ser em dinheiro, naquela mesma data e que teria que ser com tiragem de mil discos.¹²

Cornélio Pires, então, sai e procura um amigo no centro de São Paulo, para o qual pede dinheiro emprestado.

Ao voltar, deixa o diretor da gravadora surpreso com a quantidade de dinheiro vivo, ao que responde: "É que em vez de mil discos, eu quero cinco mil". Como naquele tempo não era costume uma prensagem inicial nesta quantidade, o diretor tentou convencê-lo que era muita coisa, mas Cornélio mais uma vez o surpreende ao responder "Cinco mil de cada, porque já no primeiro suplemento vou querer cinco (seis?) discos diferentes. Então são vinte e cinco (trinta) mil discos."

Embora Byington Jr. previsse um desastre comercial, isso não ocorreu. Cornélio Pires, que havia saído em direção a Bauru com os discos para vendê-los em seu automóvel – que parecia uma discoteca – conseguiu fazê-lo antes de chegar nesta cidade, teve então que pedir uma nova prensagem para aí sim vender em Bauru.

Esse foi o início do que levou o modo de falar e cantar do caipira ao disco, às rádios e, dessa forma, em grande escala, a todo o país. Foi também o estopim para o aparecimento de muitos artistas que viriam a partir de então.

As fases da música caipira

Na trupe Cornélio Pires e sua turma havia muitas duplas do interior, entre elas Mariano e Caçuça, Zico Dias e Sorocabinha, Antonio Godoy e esposa, Os parceiros, Arlindo Sant'Anna, José Eugênio, José Messias e seus foliões, entre outros. A temática era mais voltada aos costumes e situações vividas no campo.

Nessa época, músicos que não eram do interior também se interessavam pelo filão que se abria e todos queriam um lugar nas rádios. Raul Torres, nascido em Botucatu, mas que cantava emboladas nordestinas em São Paulo há alguns anos, volta a cantar músicas caipiras, porém, introduzindo outros instrumentos como triângulos e flautas. E diferente do seu início, a música caipira se consolidava como elo entre o rural e o urbano.

Nessa época ninguém se preocupava com o fato de o folclore continuar a ser 'terra de ninguém'. A caça aos seus tesouros, nos anos 30, estava no auge. A música anônima do povo interiorano oferecia um banquete à indústria fonográfica. Os artistas com acesso aos estúdios faziam a ponte entre a

¹² É esclarecido na narração do fato que as dificuldades impostas pelo diretor Byington Jr. eram mais no sentido de evitar que Cornélio tivesse prejuízo financeiro, pois segundo o relato o diretor gostava muito dele.

produção das roças e sertões perdidos do país e dos discos. O rádio experimentava um desenvolvimento fantástico, a sua 'era de ouro' (NEPOMUCENO, 2005, p. 119).

Um nome que também destacou-se na música caipira foi o de João Pacífico. Nascido em Cordeirópolis, morou em outras cidades do interior até vir para São Paulo aos 15 anos. Fora amigo de Mário de Andrade e de Guilherme de Almeida, e a ele devemos as toadas históricas, gênero em que há sempre uma declamação antes da parte cantada. João Pacífico trouxe muito lirismo à música caipira, mantendo-se sempre discreto, apesar de seu sucesso, principalmente como compositor.

Na década de 40, apesar da introdução da sanfona (trazida pelos italianos) por alguns músicos, a música caipira sempre manteve o violão e a viola como característica própria. Vilela (2011) cita que a maneira de cantar das duplas também muda, suas vozes tornam-se timbradas. Duplas com irmãos passam a ser mais comuns e o resultado é uma sonoridade mais inteira, mais coesa. Nessa fase, as duplas mais expressivas são Tonico e Tinoco e Vieira e Vieirinha. É nessa época também que o violeiro surge como ícone, como referência, apesar de desde sempre ter tocado sua viola; nesse contexto, Tião Carreiro expressará bem essa figura na próxima década, sendo, entre outros que surgiriam, um grande virtuose da viola.

Na década de 50 a música caipira chega ao seu apogeu. Os músicos tornam-se famosos, Zilo e Zalo e Cascatinha e Inhana vendem muito, Tião Carreiro e Pardinho são de uma qualidade ímpar. Quanto à temática, músicas sobre bois e vaqueiros passam a ser recorrentes, devido ao avanço da pecuária no Brasil, e há influências de músicos de outros países que vieram no pós-guerra, como o paraguaios nas guaranias e dos mexicanos com os vibratos.

Foi nesse período que uma mudança importante ocorre a respeito da música caipira, passando a ser chamada de *sertanejo*:

O que observamos a respeito do tratamento a ser dado a essa música é que outrora ela se intitulava caipira. Lembremos da Turma Caipira da Victor, da Turma Caipira de Cornélio Pires. Em um dado momento, que nos parece se situar entre os anos de 1950 e 1960, esses músicos passam a se intitular sertanejos, não gostando então de serem tratados por caipiras. Tonico e Tinoco, dupla mais antiga que Tião Carreiro e Pardinho sempre se autointitularam caipiras, mesmo convivendo com Tião Carreiro e Pardinho que se autointitulavam sertanejos (VILELA, 2011, p. 47 e 48).

Na década seguinte, 1960, houve uma certa decadência da música caipira, no sentido de perder espaço para outros estilos que ganhavam mais projeção - e por isso, vendiam mais. A modernidade vinha com a jovem guarda e a música caipira perde espaço nos meios de

comunicação. Fora isso, a música caipira ou sertaneja (autêntica) passava a ser substituída pela sertaneja, que mais parecia música romântica, inclusive em relação aos instrumentos; a viola desaparecia para dar lugar a instrumentos elétricos, as temáticas passaram do homem do campo a temas com ar mais “playboy”, e as vestimentas se tornaram mais parecidas com a de cowboys americanos. A música e os músicos caipiras, como eram entendidos até então, passavam a ser algo obsoleto, embora há trabalho de registro como os da Eni Carmargo, de músicas folclóricas, e de Marcos Pereira que também registra músicas do sudeste.

Na década de 1970 em diante, novos nomes, como Pena Branca e Xavantinho, davam novos ares à música caipira, mantendo a virtuosidade da viola como instrumento próprio da música caipira. Renato Teixeira e Almir Sater, embora flertem de certa forma com a MPB, seja compondo, como no caso de Renato Teixeira, com o sucesso “Romaria” na voz de Elis Regina, ou cantando, como no caso de “Cio da Terra” (letra de Chico Buarque e melodia de Milton Nascimento), nas vozes de Pena Branca e Xavantinho, ou Almir Sater, com seus personagens em novelas, contribuíram para que um público mais jovem conhecesse e se interessasse pela viola e músicas caipiras.

Nos anos 1980, o Sertanejo (romântico) se consolida com nomes como Chitãozinho e Xororó e, posteriormente, com Zezé de Camargo e Luciano e Leandro e Leonardo. Segundo Nepomuceno,

As baladas e rancheiras com roupagem pop cantadas em terças por Chitãozinho e Xororó criaram um abismo intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los como sertanejo.” (NEPOMUCENO, 2005, p. 198)

O sertanejo romântico continua transformando-se até chegar ao que hoje é chamado de sertanejo universitário. Esses gêneros não serão abordados neste estudo.

Quanto à música caipira atual, ela está nas cidades com nomes como Ivan Vilela, Roberto Correa, Bráz da Viola, Paulo Freire e Pereira da Viola, ligada à origem caipira, mas renovando-se devido aos anseios e vivências do homem de hoje.

É uma tendência em ascensão: levando a viola para universidades, salas de concerto, conservatórios de música e provocando interesse (às vezes surpreendente) de jovens da classe média urbana. Essa corrente tem permitido o surgimento de novos (e ótimos) violeiros e compositores, cujo trabalho consegue respeito e admiração dos ‘caipiras verdadeiros’ (RIBEIRO, 2015, p. 396).

Algumas cidades fazem encontros de jovens que querem aprender e tocar a música caipira. A viola, além de solo, está em conjuntos, orquestras, corais, festas e também em debates universitários. Na TV, Rolando Boldrin e principalmente a saudosa Inezita Barroso tanto trabalharam pela divulgação e continuidade da música caipira, talvez mais midiaticizada, mas ao menos, através de seus programas mais pessoas tinham contato com essas canções.

A música caipira se mantém viva após tantas décadas de sua origem como gênero musical. Diferente de “sertanejos universitários” que atendem a uma necessidade midiática mais intensa, que mudam rapidamente ao sabor das exigências do mercado, ela sobrevive pela sua beleza, qualidade e por deixar quem a ouve mais perto de um tempo que evoca uma saudade.

2. FORMAÇÃO DO POVO CAIPIRA

Bandeirante Fernão

Ai a bandeira Fernão Dias com seus homens escolhidos
 Com Zé Dias, Borba gato bandeirante destemido
 E o capitão João Bernal, Padre Veiga decidido
 Foram os guias da bandeira ai ai ao sertão desconhecido
 Também Matias Cardoso, Garcia Paes, Francisco Dias
 E Antonio Prado Cunha foram servindo de guia
 Junto Antonio Bicudo entraram na mataria
 Índio, escravo e mameluco ai ai animais de montaria
 Frei Gregório Magalhães deu benção e deu alento
 Dizendo a missa campal frente ao mosteiro São Bento
 E o bandeirante partiu com grandes carregamentos
 Cargueiro de munição ai ai fumo em rolo e mantimento
 Ai a bandeira avançou na Serra da Mantiqueira
 Cataguazes, Camanducaia pela selva brasileira
 Porlupo e Sapucaí foi avançando a bandeira
 Passou Sabará Bussú ai ai pela mata traiçoeira
 Vituruna e Paraopeba o bandeirante seguia
 Rio das Velhas, Roça Grande, Sumidouro prosseguia
 Passando por Tucumbira e a mata de pedraria
 Cerro Frio e Rio Doce ai ai foram chegar na Bahia
 Morreu na selva em delírio o bandeirante Fernão
 Sete anos de martírio em conquista do sertão

No lugar das esmeraldas que só foi uma ilusão
Surgiu São Paulo grandioso ai ai o diamante da nação.¹³

Não há assunto sobre o qual o caipira não fale. Como vemos acima, foi feita canção até para os grandes bandeirantes que desbravaram o país. Também retomaremos parte desse assunto neste capítulo. Para falar sobre o caipira a partir de pesquisas feitas sobre este grupo, vamos recorrer ao passado como fonte de informações, que reconstitui a sociedade caipira como nasceu, até chegarmos aos tempos atuais.

Utilizaremos os escritos de Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro* para tratar da formação do povo caipira, e posteriormente, dos estudos de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz.

Ribeiro (1995) traça um panorama desde a São Paulo de 1600, época dos bandeirantes que desbravavam os sertões da Paulistânia – região que compreendia os estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso, Paraná e, de certa maneira, Rio de Janeiro e Espírito Santo –, em busca de índios, para trabalhar em vilas e sítios, e para vendê-los como mercadoria. Ainda que vissem os silvícolas como mercadoria, com as índias, apesar de escravas, a miscigenação era permitida, pois mesmo eles eram mestiços de brancos com mulheres indígenas.

Durante muito tempo, houve investidas dos bandeirantes aos sertões do Brasil em busca de índios e, com o tempo, em muitas delas, milhares de pessoas acompanhavam. Havia empreitadas com cerca de 2 a 3 mil pessoas. No início do século XVII, missões jesuíticas inteiras, muito populosas, foram destruídas pelos bandeirantes paulistas. Essas missões localizavam-se nos estados do Paraná, Mato Grosso e Rio Grande do Sul.

Iam homens, mulheres, velhos, que ainda podiam combater e criança, divididos por famílias, como uma vasta cidade móvel, arranchando-se pelo caminho, fazendo roça, caçando e pescando para comer, mas seguindo sempre em frente para acossar aos missionários em seus redutos, vencê-los e apresá-los (RIBEIRO, 1995, p. 365).

Esses paulistas que, fora do processo econômico da colônia, ansiavam por ganhar dinheiro e tinham apenas o sertão em sua frente, lançavam-se com seu grupo de índios nessas empreitadas por terra e mais escravos. Apesar do termo, a relação dos índios com seus senhores era quase como a de um chefe com seus soldados – diferente da relação que se

¹³ Composição de Carreirinho, Ado Benati e Campos Negreiros, na voz de Tião Carreiro e Pardinho - Modas de Viola Classe "A" - 1974 - Chanteclerr - Calp-8064

estabeleceria com os negros africanos. Ao término das emboscadas e saques, muitos se fixavam em novos locais, como criadores de gado ou lavradores, porém, a maioria retornava ao local de origem.

São Paulo surge, por isso, com uma configuração histórico-cultural de povo novo, plasmada pelo cruzamento de gente de matrizes raciais díspares e pela integração de seus patrimônios culturais sob a regência do dominador que, a longo termo, imporá a preponderância de suas características genéticas e de sua cultura (RIBEIRO, 1995, p. 368).

Para aqueles que adentravam os sertões do país, a mão de obra indígena não era a única forma de fazer dinheiro. Desde o início da colonização, o que muito se buscava era o ouro e as pedras preciosas e, com a vinda dos escravos, havia mais mercados a explorar. E assim foi, ao longo dos séculos que se seguiam, confluindo-se com toda a movimentação que acontecia no país, que se desenvolvia à custa de escravos que vinham da África para trabalhos em engenhos de cana-de-açúcar, principalmente no Nordeste.

Na metade do século XVIII, foi descoberta uma região muito rica para a mineração. Uma nova onda de migração ocorre no país, milhares de pessoas de diversos pontos se deslocam para os locais de mineração, dentre eles muitos da região Sudeste.

Muitas cidades, principalmente as próximas das zonas com minérios, cresceram muito, e ainda ostentavam certa opulência. Portugal ainda retinha a riqueza ganha à custa das terras brasileiras, contudo, após algumas décadas de exploração massiva da terra, as regiões antes ricas em minérios em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, agora estão esgotadas.

Novamente, há grande número de pessoas migrando de diversos locais dentro do país, e aqueles que outrora saíram de suas casas para tentar a vida com a mineração, têm de novamente voltar. Começa a acontecer uma queda na economia, antes galgada pela exploração de minérios e escravos. A região Centro-Sul acompanha essa estagnação, e aqueles que não são fazendeiros, negociantes ou mercadores, vivem em uma condição suficiente para seu próprio consumo e necessidade.

Começa então um modo de vida baseado na produção artesanal, animais para criação e cultivo de terra para próprio consumo, não apenas na região central do país, mas descendo para São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná. Distantes uns dos outros, sem pertencer à economia que vigorava naquele momento, sem ser escravo, sem ser índio, mas sendo um povo à margem, inclusive da monarquia que comandava até então, a região com esse modo de

vida é dada como área cultural caipira. Segundo Saint-Hilaire (apud CANDIDO, 2001, p. 58)¹⁴, “Uma população fraca, disseminando-se por uma extensão imensa, torna-se mais difícil de governar: vivendo a grandes distâncias uns dos outros, os lavradores perdem pouco a pouco as ideias que inspiram civilização.” Importante dizer que o negro também adentra na cultura caipira, por todo o território brasileiro. Em muitos locais com fazendas com mão de obra escrava, com a abolição da escravatura, ainda que mantivesse parte de sua cultura, o negro também se “caipiriza”.

Formava-se então um grupo que, por características comuns, denominava-se caipira. Como herança do bandeirante itinerante, por algum tempo o caipira ainda é muito móvel, não se fixa muito tempo em um mesmo local. Queima parte de florestas, faz uma pequena casa, alguma criação e, plantando o que necessita para comer, sai e faz o mesmo em outro local.

A destruição das matas não é a única consequência lamentável desse sistema. Uma população fraca, disseminando-se por uma extensão imensa, torna-se difícil de governar: vivendo a grandes distâncias uns dos outros, os lavradores perdem pouco as ideias que inspiram civilização. E acentua que ‘reforma do sistema de agricultura’, com uso do arado e dos adubos, fixaria o homem na terra, suprimindo a necessidade de buscar chão sempre novo (CANDIDO, 2001, p. 58).

Novamente, mudanças de ordem econômica fazem o caipira ter que se adaptar. Com o crescimento da cultura do café e fazendeiros queimando extensas áreas de florestas para plantação, além de não ter mais a facilidade de mudar de local como antes, passando a fixar-se em um mesmo ponto, o caipira acaba tendo que ceder a fazer parte de colonatos, ser um assalariado, ou ainda, parceiro. Segundo Ribeiro (1995), o caipira “apega-se a essa saída com todas as suas forças, procurando tornar-se parceiro, como meeiro, financiado pelo proprietário a quem entrega metade da produção; ou como terceiro, trabalhando por conta própria, mas pagando pelo direito do uso da terra um terço das colheitas.”

Independentemente de qualquer uma dessas formas de trabalho, o caipira ainda mantém sua forma de vida, no sentido de ter o tempo para o lazer, o descanso e o trabalho. Esse lazer era parte de sua cultura, pescar, reunir-se para contar causos ao final do dia, cantar, tocar sua viola. Ele resiste, apesar das inevitáveis mudanças que ocorrem no país. Dentre elas, a ampliação do mercado da carne, que também queima vastas extensões de terra para pastoreio, e a imigração italiana.

¹⁴ SAINT-HILAIRE, Auguste. **Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais**. Vol.1, 1938. 178 p.

Os italianos vêm ao Brasil já preparados para o trabalho dirigido, remunerado, e melhor remunerado de acordo com a produção de cada um, uma espécie de bônus. O caipira, apesar de trabalhador, não tinha essa predisposição para o trabalho com hora marcada, extenuante, ainda que muito diferente do escravo.

O escravo e o colono europeu foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encanar. E, quando não se fez cidadão, foi progressivamente marginalizado, sem renunciar aos fundamentos da sua vida econômica e social. Expulso da sua posse, nunca legalizada; despojado da sua propriedade, cujos títulos não existiam, por grileiros e capangas – persistia como agregado, ou buscava sertão novo onde tudo começaria (CANDIDO, 2001, p. 107).

Com essas mudanças e ainda com o fim da escravidão, os caipiras menos favorecidos acabam por permanecer como parceiros, em condições precárias, ou tornam-se posseiros invasores, mão de obra barata, ou optam por ir às cidades tentar ser um proletário.

Cornélio Pires também escreve sobre a dificuldade do caipira em relação aos italianos, pois, ainda que tenham nascido nessas terras, eles não têm os mesmos benefícios que os imigrantes e têm que se sujeitar a trabalhar com menores salários. O trabalho ainda é usado para pagar dívida na única venda (mercadinho do próprio fazendeiro) disponível para comprar bens de consumo de que necessita, ou seja, o pouco que recebe tem que devolver ao patrão.

O trabalhador estrangeiro tem suas cadernetas, seus contratos de trabalho, a defesa do ‘patronato agrícola’ e seus cônsules. Trabalha e recebe dinheiro. Ao nacional, com raras exceções, o patrão paga mal e em vales, com valor em determinadas casas, onde os preços são absurdos e os pesos arrolados (PIRES, 2002, p. 298).

Os negros, agora forros, tornaram-se assalariados – porém sem a predisposição ou eficiência que o imigrante possui, devido à recente condição de homem livre –, ou seguem para regiões marginais das cidades ou, ainda, preferem “caipirizar-se”, vivendo da economia de subsistência.

Outro resultado dessa incorporação maciça de trabalhadores estrangeiros foi a de retardar a proletarização e conseqüente politização como operários fabris dos antigos caipiras e dos ex escravos, que só teriam oportunidade de ascender aos setores mais dinâmicos da economia modernizada depois de esgotada a disponibilidade de mão de obra europeia (RIBEIRO, 1995, p. 397)

Não significa que, para Ribeiro, a imigração foi a causadora dos problemas da sociedade caipira em São Paulo, principalmente a mais pobre, mas sim as mudanças sociais, cuja industrialização era seu ápice; as novas necessidades substituem o modo antigo de produção, de subsistência. O caipira já não tem tanto tempo para o lazer, uma vez que o que produz já não atende mais ao que necessita para viver.

Podemos dizer também que o que se pode entender como a indolência do caipira, por não ter predisposição ao trabalho regrado, é uma forma de resistência a um novo estilo de vida que era imposto ao homem do campo a qualquer custo, por um novo meio de organização do trabalho, ritmo e de controle do tempo, após o regime de escravidão.

Nessas condições, muitos vão para a cidade e se tornam trabalhadores braçais, ajudantes em fábricas ou em outras profissões que não requeiram maior instrução. Há os que vão para tentar a sorte com a música, uma das únicas formas que os une a um tempo e um modo de viver que já não existe mais, e que também seria uma forma de resistência e apego às suas raízes.

Antonio Candido e a cultura caipira

Franguinho na Panela

No recanto onde moro é uma linda passarela
 O carijó canta cedo, bem pertinho da janela
 Eu levanto quando bate o sininho da capela
 E lá vou eu pro roçado, tenho Deus de sentinela
 Tem dia que meu almoço é um pão com mortadela
 Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
 Têm franguinho na panela
 Eu tenho um burrinho preto bão de arado e bão de sela
 Pro leitinho das crianças, a vaquinha Cinderela
 Galinhada no terreiro e um papagaio tagarela
 Eu ando de qualquer jeito, de botina ou de chinela
 Se na roça a fome aperta, vou apertando a fivela
 Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
 Têm franguinho na panela
 Quando eu fico sem serviço, a tristeza me atropela
 Eu pego um bico pra fora, deixo cedo a corrutela
 Eu levo meu viradinho, é um fundinho de tigela
 É só farinha com ovo, da gema bem amarela

É esse o meu almoço, que desce seco na goela
 Mas lá no meu ranchinho, a mulher e os filhinhos
 Têm franguinho na panela
 Minha mulher é um doce, diz que eu sou o doce dela
 Ela faz tudo pra mim, e tudo que eu faço é pra ela
 Não vestimos lã nem linho, é no algodão e na flanela
 É assim a nossa vida, que levamos na cautela
 Se eu morrer, Deus dá um jeito, mas a vida é muito bela
 Não vai faltar no ranchinho, pra mulher e os filhinhos
 O franguinho na panela¹⁵

Pão com mortadela, farinha com ovo, frango na panela, fome que aperta. Apesar dessas enumerações a música em questão nos mostra um mundo onde o caipira está resignado, e por que não feliz, com sua vida. Antonio Candido em suas pesquisas escreveu sobre a vida do caipira, suas dificuldades, inclusive, sua dieta minguada e seus mínimos vitais. Neste capítulo, conheceremos um pouco mais do trabalho de Antonio Candido em relação aos caipiras, e de que modo essa pesquisa acabou influenciando em seu trabalho com literatura. Candido decidiu escrever sobre a cultura caipira, em sua tese de doutorado em Ciências Sociais da então Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, pesquisa desenvolvida entre 1947 e 1954, que resultou em seu livro intitulado *Os parceiros do Rio Bonito*. No prefácio, explica que a tese partiu do desejo de "analisar as relações entre literatura e sociedade, e nasceu de uma pesquisa sobre a poesia popular." (CANDIDO, 2001, p. 11).

Esse interesse inicial, que parte da "poesia popular", pode ter se dado pelo fato de que, desde 1941, enquanto era estudante de Sociologia, Candido exercia a atividade de crítico literário da revista *Clima*. Em 1943, começa a atuar como crítico literário no jornal *Folha da Manhã*, onde ficaria até 1947. Em 1945, Candido é derrotado em um concurso um tanto polêmico¹⁶ para a cadeira de Literatura Brasileira, da Universidade de São Paulo.

Durante dezesseis anos, até 1958, Candido também se dedicava a atividades de docência e pesquisa na cadeira de Sociologia II da Universidade. Porém, no mesmo ano, participa da fundação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, onde se torna professor de literatura brasileira, deixando, assim, permanentemente suas atividades

¹⁵ Franguinho na Panela - Composição Moacyr dos Santos e Paraíso - Pode ser ouvida nas vozes de Lourenço e Lourival.

¹⁶ Candido estava "empatado" com Souza Lima, mas o Conselho Universitário optou pelo concorrente, segundo Jackson (2002, p. 43). "Ele ficou em segundo, com média mais alta"

profissionais no campo da sociologia, para dedicar-se à literatura, como já havia mostrado interesse em fazer.

Até 1964, a produção sobre literatura de Candido já era extensa. Sem contar os artigos em periódicos, havia publicado *Brigada ligeira* (1945), *Introdução ao método crítico de Silvio Romero* (1945), *Ficção e confissão: estudo sobre a obra de Graciliano Ramos* (1956), *O observador literário* (1959), *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos* (1959), e com José Aderaldo Castello, *Presença da literatura brasileira: história e antologia* (1963).

Embora a pesquisa com o povo caipira tenha sido concebida entre os anos de 1947 e 1954, apenas em 1964 foi publicada a primeira edição de *Os parceiros do Rio Bonito*, pois o autor queria, ao longo desse período, “melhorá-lo e ampliá-lo” (CANDIDO, 2001, p. 13).

Segundo Luís Carlos Jackson, em seu livro *A tradição esquecida: Os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido* e no ensaio *O Brasil dos caipiras*, na época que Candido era estudante, um novo olhar para a sociologia brasileira havia sido dado, mas não pelos brasileiros. Quando cursava Ciências Sociais, dentre professores franceses que teve, os que mais o influenciaram foram Jean Maugué e Roger Bastide. O próprio Candido diria em uma entrevista: “Sofri influência muito grande do professor Roger Bastide, não apenas em sociologia, mas em literatura, porque sempre escreveu sobre literatura, era muito crítico e nós conversávamos a respeito.” (JACKSON, 2002, p. 32).

Temas como folclore e camadas excluídas também interessavam Bastide, além de ser uma das preocupações de Antonio Candido em *Parceiros*. Além desses professores, o alemão Emílio Willems, que havia assumido o curso de Antropologia na FFCL-USP, o norte americano Donald Pierson, da Escola Livre de Sociologia e Política, também o influenciaram na pós-graduação.

Com eles, vinha o interesse pelo estudo de grupos sociais diversos, principalmente os mais excluídos, e uma nova forma de fazer pesquisas no campo da sociologia. Estas deixariam de ser feitas debruçadas sobre o material teórico e dogmático, para se tornarem mais próximas à realidade, buscando analisar a sociedade brasileira de forma mais investigativa, baseando-se em pesquisas de campo, e estudos de comunidades, de maneira a romper com os métodos vigentes até então.

A pesquisa de campo de Willems era sobre cultura rural no Brasil, e também contava com a colaboração de nomes como Florestan Fernandes e Gioconda Mussolini, estudantes de pós-graduação da ELSP. Quando finalmente saiu o livro, intitulado *Cunha*, este não foi bem recebido, e teve Caio Prado Jr. como seu maior crítico.

A preocupação metodológica de não generalizar de maneira indevida, provavelmente, levou Willems a evitar uma formulação tão direta como essa em Cunha e, também, a não concluir o livro com um prognóstico acerca do destino provável de tais sociedades diante da modernização do país, embora sua reticência possa ser interpretada como uma aposta discreta na sobrevivência social e cultural do caipira. Seu alinhamento com Pierson, por outro lado, fortaleceu a leitura de sua obra como parte de um projeto acadêmico e político conservador, inviabilizando uma recepção favorável pelos cientistas sociais vinculados institucionalmente à FFCL-USP (JACKSON, 2009, p. 78).

Candido, por sua vez, valoriza a pesquisa empírica proposta por Williams, tanto que, ao empreender a sua, permanece alguns meses em fazendas do interior de São Paulo¹⁷, para analisar o modo de vida caipira com o caipira. Contudo, Candido não se restringe à análise objetiva e imparcial, como Emilio Willems e Donald Pierson, pois, além de considerar o aspecto da vida social, também o problematiza, como por exemplo, ao sugerir uma reforma agrária.

Ao se deparar com as condições daquela comunidade, a pesquisa, que parte de um interesse que une literatura e sociedade (tão presente em todo o trabalho do autor), se aprofunda em questões sociológicas e torna-se referência no assunto. “E foi assim que, tendo partido da teoria literária e do folclore, o trabalho lançou uma derivante para o lado da sociologia dos meios de vida, e quando esta chegou ao fim, terminou pelo desejo de assumir uma posição em face das condições descritas.” (CANDIDO, 2001, p. 12).

Candido interessa-se pelas mudanças que vê acontecendo naquela sociedade, sobretudo no que diz respeito a como ela se adapta a novas formas de economia, que passam a vigorar em São Paulo. Em suma, sua finalidade é compreender como pessoas que antes viviam em torno dos “mínimos vitais” têm que se adaptar à diminuição de suas terras por grandes latifúndios, o que culmina em outros problemas sociais. Além da questão econômica, Candido avalia que a crescente economia urbana, cujas necessidades passam a permear a vida do homem do campo, promove a mudança de como ele lida com sua própria cultura, seu modo de vida.

Dentre as fontes teóricas consultadas para a elaboração do estudo, Candido menciona Marx, Redfield, Audrey Richards, Malinowski, Lévi-Strauss e o brasileiro Sérgio Buarque de Holanda, que dão sustentação às três partes do estudo, a saber, a reconstrução histórica, pesquisa etnográfica e interpretação sociológica.

¹⁷ Antonio Candido também visitou outras cidades do Estado de São Paulo, e também Santa Catarina, nos anos de 1951, 1952, 1953, Minas Gerais em 1952, Mato Grosso, em 1954.

Antes de iniciar o primeiro capítulo, o autor também aborda a diferença entre cultura (e sociedade) rústica e cultura (e sociedade) caipira. Enfatiza que o termo “rústico” não é utilizado em sentido de *rude, tosco*, mas sim no sentido de representar a população cabocla de todo o país e as culturas camponesas de forma geral. Já quando se refere à cultura e sociedades caipiras, exprime uma forma de ser, um tipo de vida, ligados particularmente à “área de influência histórica paulista.” (CANDIDO, 2001, p. 28).

A primeira parte – tomando por base documentos escritos, tais como relatos de viajantes –, analisa a formação do povo caipira como fruto da mestiçagem dos índios com os portugueses, dialogando assim com os escritos de Darcy Ribeiro, no capítulo abordado anteriormente.

Por características comuns como língua, costumes, modo de trabalho, valores e culinária, chega-se a um grupo social que se denomina caipira. Como em um ciclo da própria natureza, que ele conhece e da qual tira sua sobrevivência, o caipira queimava um pequeno terreno, fazia roça, se instalava nesse sítio por um tempo para, em seguida, abandoná-la e refazê-la em outro local.

Apesar da mudança de local de moradia ser típica na vida do caipira, ao passarem a se firmar em uma localidade, o bairro, segundo o autor, passa a ser a estrutura fundamental da sociedade caipira. Este se caracteriza como um agrupamento de algumas famílias, dispersas entre si, mas que possuem um sentimento de pertencimento àquela localidade, e que comumente se reúnem, devido à práticas religiosas e à necessidade de ajuda mútua.

Ao abordar mais de perto o modo de vida caipira, Candido comenta sobre os “mínimos vitais”, a dieta “pobre e minguada”, que os tornaria incapazes para o trabalho mais árduo, o que explica sua tão comentada preguiça, que na verdade seria decorrência da fome física e do estado psíquico provocado por ela:

O feijão, o milho e a mandioca, plantas indígenas, constituem, pois, o que se poderia chamar de triângulo básico da alimentação caipira, alterando mais tarde a substituição da última pelo arroz. (...) O leite, o trigo, a carne de vaca eram e são excepcionais na dieta do caipira, constituindo índice de urbanização acima da média (CANDIDO, 2001, p. 68, 71).

Apesar da carne de vaca ser exceção durante a pesquisa, ele observa que a caça era uma atividade corriqueira ao homem do campo, assim, oriundos dessa atividade, outros animais serviam à necessidade de carne na alimentação.

A vida do caipira girava em torno desses mínimos vitais, representado pela dieta mencionada, e o mínimo social, que dizia respeito às relações, ao limite e funcionamento dos bairros, fornecendo o mínimo para a condução de relações entre os moradores.

Dir-se-á, então, que um grupo ou camada vive segundo mínimos vitais e sociais quando se pode, verossimilmente, supor que com menos recursos de subsistência, a vida orgânica não seria possível, e com menor organização das relações não seria viável a vida social: teríamos fome no primeiro caso, anomia no segundo (CANDIDO, 2003, p. 35).

Daí o caráter da economia de subsistência do caipira, e a relação da obtenção de suas necessidades básicas, na verdade vitais, com a cultura. A alimentação e as relações sociais pelo mutirão ou pelas festas religiosas refletem a ligação do grupo com seu meio específico. Esse “círculo fechado”, que dobra essa população sobre si mesma, culmina em um desequilíbrio, quando condições externas atuam de forma que o meio de vida tradicionalmente praticado já não dá conta de acompanhar essas mudanças.

Apesar da uniformidade dos meios de vida, Candido descreve detalhadamente a respeito do tipo de morador da região, que podia variar: tanto o fazendeiro como o sitiante eram permanentes, ou seja, embora houvesse uma grande diferença quanto ao tamanho da propriedade, ambos possuíam suas terras e nelas plantavam. No entanto, o fazendeiro não é integrante da cultura caipira, é participante.

O morador transitório não possuía propriedade, era o cultivador nômade, o agregado ou o posseiro, que poderia, a qualquer momento, ter que sair da terra e buscar um novo local para morar. A respeito desses, Brandão (1983, p. 35) observa que “caipiras que os outros¹⁸ viram beirando a miséria eram sujeitos sem a posse legal da terra, moradores ‘de favor’ em alguma fazenda cuja propriedade por certo expulsara outros caipiras de suas terras, ou então ocupantes posseiros de uma franja de sertão ‘sem dono’, de onde um dia seriam expulsos também.”

Aqui entramos no cerne do livro, que coloca a parceria como meio de condição econômica, que permite que o caipira redefina seus incentivos tradicionais, de modo a reajustar seus velhos padrões de vida ao novo contexto social e econômico. A parceria se dá quando um proprietário cede um pedaço de terra para ser cultivada, que deve lhe pagar com uma parte dos produtos obtidos na colheita.

¹⁸ Talvez o autor se referisse aos autores da seguinte citação que faz em seu livro: “Por uns cinco ou seis anos, repetia-se a queimada antes da plantação, até que o lugar era abandonado e o mato tornava a crescer. Esse tipo de lavrador tinha poucos investimentos a perder: um casebre construído precariamente de taipa, coberto de folhas de palmeira, de chão batido, mais uma tulha de milho e um monjolo.” (Dean, Warren, *Rio Claro*)

Outro ponto relevante para Candido é que na comunidade caipira, ainda que com casas distantes umas das outras – algumas até mais isoladas –, o agrupamento territorial desses moradores, cujos limites dizem respeito à ajuda mútua que eles oferecem uns aos outros, constitui o bairro. Neste sentido, o bairro tem importância fundamental na manutenção da cultura, pois pelas necessidades dos moradores ou por uma festa religiosa, esses vizinhos se encontram e formam esse agrupamento básico, onde ocorre a vida social do caipira. “Há nos bairros uma solidariedade que se exprime pela participação nas rezas caseiras, nas festas promovidas em casa para cumprimento de promessas, onde a parte religiosa, como se sabe, é inseparável das danças.”¹⁹

Em sua pesquisa, Candido aborda pormenores da vida do caipira. Quanto às relações familiares, desde cedo meninos e meninas aprendem os afazeres considerados pertinentes ao seu sexo. Os meninos ajudam os pais e os irmãos maiores na lida do campo e as meninas auxiliam a mãe nos afazeres domésticos e as mais velhas cuidam dos irmãos menores.

Todos os membros da família podem cuidar das criações (animais) no quintal. No campo, o trabalho é realizado normalmente pelos homens, mas em épocas de maior demanda, as mulheres também podem ajudar; porém, a comida de casa dificilmente será preparada pelo homem. A mulher caipira pode até se colocar dentro de casa como igual ao marido, mas na presença de estranhos sua postura será mais reservada.

Uma forte característica da comunidade caipira é que o grupo familiar é uma unidade de produção. “Sob a direção de um pai e marido os familiares ora trabalham reunidos, como nos dias apressados do plantio, ou nos dias ainda mais apressados de uma colheita, ora se dividem, entre o rancho e a roça, em diferentes tipos de serviços.” (BRANDÃO, 1983, p. 68).

Essa relação com o trabalho muda com o tempo, não em termos familiares, mas quanto aos produtos. Antes, a maioria das necessidades era atendida pela produção da própria casa. Roupas eram feitas na residência, sementes eram moídas com o pilão, a comida era produzida na própria roça, na prensa de mandioca era produzida a farinha. Com o tempo, não se fabricava mais a rapadura em casa ou se limpava o arroz. Passou-se a comprar esses e outros itens no ‘mercadinho’ no bairro, o que para Candido (2001, p. 178) evidencia uma “perda ou transferência de elementos culturais”. O homem do campo passa a depender cada vez mais do bairro e do comércio para adquirir bens de consumo. Sobre a economia de subsistência do caipira, Candido afirma:

Dominante a princípio na área estudada, coexistiu em seguida com a agricultura comercial, que não se arraigou de maneira a destruí-la, nem

¹⁹ Ibid.

destruir o velho cerne da cultura caipira. O mesmo não se dará, no entanto, ao que tudo indica, na atual fase de expansão da economia capitalista (...) A vida tradicional sobreviveu até aqui em muitas áreas, embora mais ou menos alterada. Parece difícil que possa, daqui por diante, resistir à expansão capitalista (CANDIDO, 2001, p. 204).

Para o autor, a consequência dessa questão para a vida do homem do campo é a incorporação dessas regiões à economia moderna, o que traria a ruptura do equilíbrio da cultura caipira em nível ecológico, econômico, cultural, social e psíquico.

Essa inquietação emocional diante das transformações sociais vividas pelo caipira aparece, segundo Candido, em um apego ao passado que já não volta mais, mas que não era necessariamente melhor do que a situação atual, em relação aos mínimos vitais já abordados.

Ocorre o que ele nomeia como “saudosismo transfigurador”, que trata-se de uma utopia, manifestada principalmente pelos mais velhos, que comparam a situação atual com um passado no qual havia mais “abundância, solidariedade e sabedoria.” (CANDIDO, 2001, p. 244).

Neste sentido, relatos colhidos pelo autor sempre referem o passado com maiores colheitas, mais respeito com os mais velhos, um tempo em que todos tinham as próprias terras, onde, através do causos e histórias, os velhos ensinavam sua sabedoria aos moços e passava-se a metade do ano caçando. Os caipiras sabem que são imagens ideais, mas “é a sua maneira de criar uma idade de ouro para o tempo onde funcionavam normalmente as instituições fundamentais de sua cultura” (CANDIDO, 2001, p. 245).

No terreno da realidade, no entanto, a expansão do mercado capitalista forçaria o caipira a diminuir seu tempo para o lazer e aumentar o esforço físico; com isso, cercearia sua participação em formas coletivas de trabalho, como o mutirão, ou em formas coletivas culturais, como as festas religiosas²⁰. Assim, ele se individualiza, renuncia a padrões tradicionais, muitas vezes abandona o campo pela cidade, o que por fim o conduz à perda de identidade.

Candido assinala que, para se adaptar às novas condições, ainda que o caipira permaneça no bairro rural, a influência da cidade é inevitável. “O caipira é condenado à urbanização, e todo o esforço de uma política rural baseada cientificamente (isto é, atenta aos estudos e pesquisas da Geografia, da Economia Rural, da Agronomia e da Sociologia) deve ser justamente no sentido de urbanizá-lo, o que, note-se bem, é diferente de trazê-lo para a

²⁰ Em seu livro *Folclore e mudança Social na cidade de São Paulo* (1961:30), Florestan Fernandes observa que “Na época em que a pesquisa foi realizada (em torno de 1941), o nosso folclore estava em adiantado processo de desintegração. Já não era o mesmo folclore rico e vivo de outrora, capaz de renovar-se por suas próprias forças, de inspirar os homens e de mover suas ações ou suas concepções da vida”. De modo geral, para ele, a urbanização leva à desagregação da cultura popular, devido à rapidez das mudanças.

cidade” (CANDIDO, 2001, p. 282). Para o autor, a sociedade caipira que ele havia conhecido tendia ao desaparecimento.

Algumas das posições do autor são distintas das de Maria Isaura Pereira de Queiroz, também pesquisadora da FFCL-USP, que estudou a vida caipira em outras regiões do estado de São Paulo. Para ela, o isolamento, que segundo Candido contribuiu para a manutenção da cultura caipira por tanto tempo, ou mesmo o contato com a cidade como elementos destruidores de sua cultura, não fazia tanto sentido, na medida em que moradores estavam em constante movimento, migrando constantemente para outros locais, seja em razão de necessidades econômicas, ou movimentando-se devido às práticas religiosas, "mas servindo-se sempre de todos os pretextos para não ficarem dentro de seus grupos de vizinhança." (QUEIROZ, 1976, p. 129) As similaridades e distinções entre ambos serão discutidas em capítulo posterior.

A pesquisa de Candido tornou-se um clássico na sociologia e, nas palavras de Florestan Fernandes²¹ (1961 apud JACKSON, 2009), sobre *Os Parceiros*:

A pesquisa foi feita com enorme sacrifício pessoal e a elaboração do livro foi lenta e exigente. Por seu intermédio, um tipo de homem pobre "livre" ganhou espaço na estante dos clássicos. Iluminou-se uma parcela do Brasil dos de baixo, o que eles são, como gente e portadores de uma civilização excluída e de uma sociedade subalternizada... Descritos e interpretados como uma totalidade, eles configuram os parceiros que não são ouvidos e ganharam, por meio do livro, presença histórica nos subterrâneos de uma sociedade civil em tensão com o que ela não é mas deveria ser (JACKSON, 2009, p. 50).

A pesquisa etnográfica foi fundamental, pois com ela foi possível reconstruir a vida dos caipiras tradicionais, através de seus próprios depoimentos, ao mesmo tempo em que fornece informações do grupo como um todo e suas mudanças. Candido, através de uma cidade no interior de São Paulo, traça a formação de um povo e sua importância na formação do próprio país.

²¹ FERNANDES, Florestan. **Folclore e mudança social na cidade de São Paulo**. São Paulo: Editora Anhambi, 1961.

O caipira nas pesquisas de Maria Isaura Pereira de Queiroz

Terra Roxa

Um granfino num carro de luxo
Parou em frente de um restaurante
Faz favor de trocar mil cruzeiros
Afobado ele disse para o negociante
Me desculpe que eu não tenho troco
Mas aí tem freguês importante
O granfino foi de mesa em mesa
E por uma delas passou por diante
Por ver um preto que estava almoçando
Num traje esquisito num tipo de andante
Sem dizer que o tal mil cruzeiro
Ali era dinheiro para aqueles viajante aai aai
Negociante falou pro granfino
Esse preto eu já vi tem trocado
O granfino sorriu com desprezo
O senhor não tá vendo que é um pobre coitado
Com a roupa toda amarrotada
E um jeito de muito acanhado
Se esse cara for alguém na vida
Então eu serei presidente do estado
Desse mato aí não sai coelho
E para o senhor fica um muito obrigado
Perguntar se esse preto tem troco
É deixar o caboclo muito envergonhado ai, ai
Nisso o preto que ouviu a conversa
Chamou o moço com modo educado
Arrancou da guaiaca um pacote
Com mais de umas cem
Flor de abóbora embolado
Uma a uma jogou sobre a mesa
Me desculpe não lhe ter trocado
O granfino sorriu amarelo
Na certa o senhor deve ser deputado
Pela cor vermelha dessas notas
Parece ser dinheiro que estava enterrado
Disse o preto não arregale o olho

É apenas o restolho do que eu tenho
 Empatado ai, ai
 Essas notas vermelhas de terra
 É de terra pura massapé
 Foi aonde eu plantei há sete anos
 Duzentos e oitenta mil pés de cafés
 Essa terra que a água não lava
 Que sustenta o Brasil de pé
 Você tando montado nos cobre
 Nunca falta amigo e algumas muié
 É com elas que nós importamos
 Os tais Cadillac, Ford e Chevrolet
 Pra depois os mocinhos granfinos
 Andar se exibindo que nem coroné ai, ai
 O granfino pediu mil desculpas
 Rematou meio desenxavido
 Gostaria de arriscar a sorte
 Onde está esse imenso tesouro escondido
 Isso é fácil, respondeu o preto
 Se na enxada tu fores sacudido
 Terra lá é a peso de ouro
 E o seu futuro estará garantido
 Essa terra é abençoada por Deus
 Não é propaganda lá não fui nascido
 É no estado do Paraná
 Aonde que está meu ranchinho querido ai, ai²²

Com a pesquisa de Antonio Candido, conhecemos caipiras que vivem com seus mínimos vitais e que estão à mercê das mudanças sociais. Mas será sempre assim? Esta canção do compositor Teddy Vieira nos mostra um caipira atuante no comércio com o que produz, e que lhe dá lucro, sem deixar de estar na posição de um homem “da terra”, trabalhador e agricultor. Neste capítulo, veremos como as pesquisas de Maria Isaura Pereira de Queiroz podem elucidar essa atuação do caipira diante de uma sociedade capitalista na qual ele deveria se adaptar.

²² Terra Roxa - Composição de Teddy Vieira. Tião Carreiro e Carreirinho CHANTECLER - 07/1962 - CH-10.282

As pesquisas da socióloga, ligadas à população rural brasileira, começam a ser feitas na década de 1950. A autora pesquisou diversos grupos, seus modos de vida, como se socializam entre si, suas manifestações artísticas e folclóricas, em vários estados brasileiros, mais precisamente em bairros rurais, delineando o que seria o campesinato no Brasil.

Neste trabalho, pretendemos recorrer a seus estudos sobre bairros rurais caipiras, através dos quais a autora aprofunda a pesquisa de Antonio Candido em *Os parceiros do Rio Bonito*.

Para Candido, com a chegada da industrialização e com a intensificação das fazendas produtoras de café, o pequeno proprietário estaria fadado à desorganização de seu meio de vida e cultura, mas estaria mesmo? Essa é uma das questões nas quais a autora se debruçava. Seu intuito é verificar se, de fato, a industrialização e o capitalismo culminaram na dissolução do modo de vida caipira ou se, ao contrário, deu condições para ele se perpetuar.

Como definição de bairro rural, a autora segue os parâmetros utilizados por Candido, que o descrevia como um local disperso, mas suficiente para que todos tivessem a noção de pertencimento a ele. Geralmente possuía uma capela, as famílias organizavam mutirões, ajudando-se mutuamente quando precisavam de mais força de trabalho, e costumavam fazer festas religiosas, que era um dos poucos momentos em que os vizinhos podiam confraternizar, já que as casas costumavam ser distantes umas das outras. Pela distância entre os bairros, muitas manifestações folclóricas persistiam, bem como costumes antigos nas comunidades locais.

Candido estudou bairros compostos por camponeses sitiantes, vivendo de seus mínimos vitais. Mas a autora também se questiona se haverá bairros de agricultores, pois cita a distinção entre dois tipos de lavradores: o camponês, que vive do que ele mesmo produz, vendendo ou trocando o que não usará para consumo próprio, e o agricultor, que produz para mercados que podem ser de locais a internacionais.

Para ela, “agricultor se define sempre como estreitamente dependente da cidade ou de outras áreas agrícolas.” (QUEIROZ, 1973 p. 6). Embora sejam sitiantes ou agricultores, na sociedade caipira ambos produzem de forma autônoma, com a ajuda da família, sendo distintos do fazendeiro ou grande produtor, uma vez que estes não executam o trabalho, apenas comandam o trabalho de terceiros.

Ao iniciar sua pesquisa, a autora parte da questão do campo de estudo do que seria o bairro rural, já que estudos anteriores traziam campos diversos. Os estudos de comunidade de Willems se restringiam a um município, o de Pieron, a um povoado e os arredores, de

Wagley, uma cidade rodeada por povoados que dependeriam dela. Antonio Candido pesquisou o bairro como uma unidade mínima da população rural caipira.

O modo como a autora estuda os bairros a serem pesquisados não se dará apenas com o bairro em si, como uma unidade à parte de outras, mas com a relação desses bairros com o município ao qual pertençam, e com as grandes cidades próximas com as quais se relacionam. Para isso, a autora optou por bairros rurais, e também por áreas mais urbanas, com o intuito de verificar se nas áreas mais desenvolvidas o modo de vida caipira teria realmente acabado. Os bairros estudados pela autora são: Taubaté, Paraibuna, Leme e Itapeverica.

Taubaté

Taubaté é uma das cidades mais antigas de São Paulo. Nela, as plantações de café contribuíram muito para o seu desenvolvimento, mas com a crise cafeeira houve decadência de sua economia na década de 1930. Tais mudanças motivaram plantações de outras culturas, como o arroz, além da industrialização que começava a crescer desde então. A região, que fica no Vale do Paraíba, foi local onde sempre residiu a civilização caipira, porém, à época da pesquisa, já era uma região modernizada, com indústrias, escolas, saneamento, entretenimento, e com grande parte da população vivendo na zona urbana.

Contudo, quase na fronteira de Taubaté com Redenção da Serra, a autora encontrou uma área chamada Bacia do Ribeirão das Antas, região com dois bairros rurais, onde a população vive dispersamente. A economia está ligada à criação para utilização do leite, nas famílias há padrões de comportamentos mais antigos²³, antigamente faziam uso do mutirão para trabalhar a área cultivada e essa ajuda mútua agora era substituída pelo trabalho assalariado para aqueles que podiam pagar.

Outra característica dessa região é a pobreza, no âmbito do saneamento básico, e onde a frequência na escola não era mantida, sobretudo devido à necessidade de mão de obra durante as colheitas. A ligação com a religião é muito forte, sendo a romaria para Aparecida, cidade próxima à região, muito cultivada pelos moradores.

A autora cita que, apesar do aparente isolamento, o morador dessa área rural dialoga com a cidade, na medida em que vende o seu leite para indústrias da região. Outros vendem as sobras da colheita na cidade, recorrem a ela quando precisam de serviços administrativos,

²³ A autora cita a forte submissão dos filhos aos pais, lida na roça desde criança e tratamento de doenças por benzedeiros.

entram em contato com pessoas de outros bairros nas romarias, não sendo estranhos à vida urbana, o que poderia fazer parecer que a conservação de traços típicos teriam se perdido.

Embora alguns traços como o mutirão fossem substituídos pelo trabalho assalariado, outros como as festas religiosas, consultas a curandeiros²⁴, trabalho na terra feito pelas gerações posteriores e agricultura autônoma, indicam que não houve quebra de traços específicos. As pequenas mudanças foram adequações necessárias à economia geral e à própria dinâmica interna desses bairros rurais.

Citando James Watson²⁵, que em seu trabalho refere que zonas rurais próximas a zonas urbanas inevitavelmente seriam influenciadas por estas se modernizando, vemos que isso não ocorre na região estudada pela autora. Ao contrário:

É uma das zonas mais ‘atrasadas’ do município, enquanto outras zonas deste, mais distantes da cidade, são mais desenvolvidas. Dir-se-ia que o próprio fato de estar à beira da cidade, podendo portanto dela se servir para uma série de atividades, contribui para tornar mais lento o processo de modificação e desenvolvimento (QUEIROZ, 1973, p. 29).

Assim, o fato de uma região fazer parte de uma cidade urbanizada não significa que, por este motivo, a civilização caipira terá deixado de existir naquela área. E mesmo com as mudanças ocorridas com a chegada dos grandes fazendeiros do café, e posteriormente das indústrias, a civilização caipira se perpetuou, justamente por ser uma camada social composta, em sua maioria, por roceiros e sitiantes que, segundo a autora, outrora obscurecidos pelo estilo de vida dos mais abastados da região, voltam a aparecer quando aqueles se mudam para outras localidades e o modo de vida caipira volta a ser parte da economia do local.

Leme

Na cidade de Leme, que à época da pesquisa já fazia parte de uma região urbanizada com baixo índice de municípios rurais, a autora pesquisou o bairro de Taquari, que fica a 15 km da sede municipal. Aquela região, no passado, havia sido berço de fazendas dedicadas principalmente à pecuária e, em menor escala, à agricultura. Após a década de 1940, estas

²⁴ Segundo Xidieh (1972, p. 75), “Há benzedores para todos os males e doenças. Alguns se especializam só em doenças de animais ou plantas e há os que se dedicam só à cura de um único tipo de mal. Assim, na zona rural e mesmo em alguns bairros citadinos, encontramos os que curam torceduras e eczemas; dor de barriga e de criança; só reumatismo; broca e empanzimento de cavalo; vacas cocoteiras e lambevu de cachorro, etc. e etc.”

²⁵ WATSON, J. *Brazil: papers presented in the institute for brazilian studies*. Vanderbilt: Univ. Nashville, 1953.

fazendas foram sendo vendidas e seus terrenos fragmentados, de modo que muitas famílias de italianos passaram a comprar sítios na região.

O bairro de Taquari é formado por pequenos proprietários e por meeiros, que dividem a colheita com os donos da terra nas quais trabalham. Nas épocas de colheita, tanto um como outro podem recorrer à mão de obra assalariada. Em épocas de necessidade de mão de obra menor, pode ocorrer a ajuda mútua que, neste caso, configura-se pela troca de dias de serviço, ou seja, aquele que precisa da ajuda dos vizinhos e a recebe fica em débito, tendo que ajudá-lo quando necessário, o que é feito sem problemas, por tratar-se de um compromisso de honra.

Quanto à infraestrutura do bairro, as casas são de tijolos, há igreja, bares, escolas, e mesmo as habitações nos sítios são em sua maioria de tijolos. Seus ocupantes possuem rádios, máquinas de costura, entre outros itens mais urbanos. Não é tão distante a situação econômica de proprietários e meeiros, ou das pessoas da cidade e dos sítios. Apenas alguns costumes os diferenciam, como por exemplo o fato de que as mulheres de proprietários raramente trabalham na roça, enquanto as de meeiros vão com mais frequência; as crianças também trabalham na roça com os familiares.

Vemos que o bairro de Taquari, diferente do Bacia do Ribeirão das Antas, é um bairro rural, porém mais urbanizado. Tal fato não altera alguns costumes locais, que são típicos nas comunidades caipiras. A vida religiosa no bairro de Leme também é intensa, e é o momento de recreação que mais agrada a comunidade. Festas juninas são feitas em casas de famílias, cada uma com seu santo preferido. Manifestações folclóricas também fazem parte da vida do bairro, ainda que muitos moradores sejam descendentes de italianos, que inclusive se “caipirizam”, aceitando e participando dessas manifestações. A pesca também é uma atividade corriqueira no rio Mogi-Guaçu, sendo a recreação de muitos moradores da região.

De um modo geral, segundo a autora, não há tanta diferença entre os moradores da cidade e da zona rural da região. Tal dado aparentemente torna o morador rural de Taquari diferente dos sitiantes tradicionais, afastando-o talvez do que seria a definição usual de morador de bairro rural. Contudo, a autora refere que características como as relações familiares, de trabalho, a ajuda mútua, as festas religiosas, o folclore, mantêm-se como a civilização camponesa tradicional.

Destas observações se depreende, como primeira consequência, que o bairro rural tradicional é uma das formas de bairro rural, coexistindo com uma outra forma, a do bairro rural cujos sitiantes, tendo já adotado uma agricultura comercializada, não abandonaram todavia as relações sociais e o modo específico de ‘habitat’ que define o bairro rural (QUEIROZ, 1973, p. 50).

Taquari coexiste com Leme, sem depender em nada dela economicamente, e tem relações comerciais com outras cidades da região, como Campinas, Piracicaba ou São Paulo.

Com a pesquisa feita nesta região, a autora amplia o conceito de bairro rural, pois segundo ela não existe um único padrão desse tipo de local. O bairro rural pode ser tradicional ou moderno, com a diferença entre eles no tipo de agricultura feita em um ou outro. No caso do tradicional, uma economia voltada para a subsistência, no caso do segundo, uma agricultura voltada à comercialização, sem deixar de trazer em seus costumes características do modo de vida tradicional caipira.

Paraibuna

O terceiro estudo feito pela socióloga foi Paraibuna, localizado na Serra do Mar. Em 1963, quando pesquisada pela autora, era uma zona de baixíssima densidade demográfica; só 1,7% das pessoas viviam em zonas urbanas. Essa localidade, anteriormente ocupada por plantações de café, foi substituída por outras culturas, até que virou uma zona mais voltada à criação, o que gerou grande êxodo rural, de modo que antigos habitantes decadentes convivem com outros poucos, que começam a comprar sítios na região. Com o desmembramento do terreno, antes dedicado à cafeicultura, a região possui muitos sítios pequenos.

Os três bairros verificados são Itapeva, Campo Redondo e Bragança, e estão distantes, ficando em torno de 10km da sede do município. Para transporte, utilizam uma estrada de rodagem com muitas curvas e com atoleiros quando chove.

O trabalho nas colheitas ainda é feito de forma doméstica. Porém, em épocas de maior necessidade, aquele que pode pagar pode ter auxílio de alguns assalariados, mas também do mutirão, no qual, por amizade, o trabalho é feito em troca de outro dia de serviço quando necessário.

De modo geral, os bairros pesquisados eram bem pobres à época da pesquisa, as casas eram feitas de taipa e chão batido. Em um dos bairros não havia escola, o vestuário das pessoas era de aspecto descuidado e, se algumas famílias tinham muitos filhos, cerca de 5, em outras os jovens haviam ido para outras cidades em busca de trabalho, deixando parentes mais

idosos. Muitas casas estavam fechadas devido ao êxodo. Diante desse quadro, o ensino escolar²⁶, tradicional²⁷ e religioso, era comumente dado em casa ou por vizinhos.

Quando há catecismo, este é ministrado as mais das vezes por pessoas pertencentes ao bairro. Assim, o exemplo é nos bairros a principal técnica de adaptação dos imaturos à vida social do grupo, - o exemplo que constitui talvez a principal técnica de socialização, educação e instrução nas sociedades ditas tradicionais (QUEIROZ, 1973, p. 60).

Manifestações folclóricas, como a festa de São Gonçalo, o Congo e o Moçambique, não eram mais feitas devido ao custo. A Folia de Reis, nos bairros de Itapeva e Bragança, não ocorreu mais devido à mudança dos músicos para outras localidades.

Outro evento também socializador entre os bairros estudados era o político. Tanto em Itapeva, como Capão Redondo e Bragança, havia ao menos um cabo eleitoral em cada um, que fazia a ligação entre a política e os sitiante. A “força” desse cabo tinha significância, na medida em que era alguém confiável para ambos os lados, o político e o sitiante, e seja para os analfabetos ou letrados, a política era um assunto sempre debatido quando trazido à baila, às vezes culminando em discussões acaloradas.

Os três bairros de Paraibuna podem ser descritos, em relação aos estudados anteriores, como tendo mais condições econômicas que o da Bacia do Ribeirão das Antas em Taubaté, mas menos em relação a Taquari, em Leme.

Os sitiante desses bairros não são camponeses, embora plantem um pouco em suas terras para subsistência, sua economia gira na venda do leite da criação, portanto, uma economia comercial. Porém, as atividades de ajuda mútua, a relação entre as famílias, as relações religiosas dentro de cada bairro e as instituições, como a Conferência de São Vicente, que ocorre na região, fazem com que, apesar da dispersão habitual, ou do ritmo próprio de cada bairro, seus habitantes tenham uma forte noção de pertencimento.

É, pois nos momentos de reunião que podemos medir a extensão de um bairro, saber até onde ele se estende espacial e socialmente, uma vez que a forma de habitação é dispersa: pertencem ao bairro aquelas famílias que vivem num raio tal, que lhes permite vir a pé com regularidade ao centro, a fim de participar das reuniões coletivas (...) Quando a existência de uma comunidade está em função de sua reunião periódica num determinado núcleo, estamos diante do que em Sociologia e Antropologia Social se define como um ‘grupo de vizinhança’, isto é, indivíduos associados por residirem

²⁶ Crianças acima de 12 anos já trabalhavam nas colheitas com a família. As famílias, em geral, valorizavam a educação, principalmente como um meio de o filho ir para a cidade trabalhar; contudo, pela necessidade da lida da roça, era grande a evasão escolar.

²⁷ As mulheres mais velhas ensinavam as mais novas os serviços domésticos, como cozinhar, bordar e cuidar de crianças. Na região, partos ainda eram feitos por ‘curiosas’.

na mesma zona e cuja existência depende da cooperação recíproca nas mais variadas atividades. (QUEIROZ, 1973, p.75)

Diante do exposto, os bairros rurais de Paraibuna mantêm uma relação independente em relação à cidade, parte mais urbanizada da região. Apesar de ter constante contato com ela, seja quando necessitam de seus serviços administrativos, quando diariamente o caminhão da usina vem retirar o leite, ou quando vão à cidade fazer alguma compra, a vida rural e a vida urbana coexistem seguindo rumos paralelos. Os sítiantes dessa localidade estão integrados à zona urbana, mas mantêm a conservação de seus costumes onde vivem, mantendo a ligação com o que é a civilização caipira.

Sertão de Itapecerica

Na última localidade estudada na pesquisa, em Sertão de Itapecerica, foi estudado o município de Juitituba, em especial o bairro de Laranjeiras que fica isolado por montanhas que dificultam o seu acesso. Nele, a autora verificou que há o maior exemplo do que seria o ritmo de vida da sociedade caipira tradicional.

No bairro, composto por 30 casas, das quais muitas estavam vazias pelo fato de seus habitantes só virem dos sítios em ocasião de festas, os locais eram bem mais humildes que as dos sítios, justamente por serem apenas “de passagem”. Para que a pesquisa tivesse uma visão mais ampla, o bairro então foi pesquisado junto com outros ao seu redor.

A autora faz uma abordagem diacrônica, voltando à década de 1850, para explicar como era a região a partir desse período. Os moradores, em sua maioria, eram donos das terras, não havia muita distinção entre ricos e pobres, a agricultura era suficiente para o seu consumo e as técnicas agrícolas eram semelhantes, como a queimada de terras para fazer novos sítios ou aumentar as plantações. O que produziam era suficiente para o seu sustento, mas o que sobrava era levado a São Paulo, para ser trocado por tecidos, itens para casa, aguardente, etc. Os mutirões eram frequentes e as festas religiosas também congregavam as pessoas.

À cidade de Itapecerica, os sítiantes iam para serviços administrativos, o que inclui votar, casar, pagar impostos, entre outros. Esse ritmo de vida foi acontecendo até 1920, porém, com o desenvolvimento demográfico e industrial da cidade, e o econômico do estado de São Paulo, mais sítiantes começaram a vir para outros bairros da região. Assim, com menos roças para “abrirem” como antigamente, o carvão passava a substituir o que sobrava das colheitas e era vendido em São Paulo.

Devido à venda do carvão, os sitiantes perderam o contato com a cidade de São Paulo, além de muitas famílias pararem de produzir alimentos voltando-se apenas à sua produção. Para vendê-lo, dependiam de um intermediário, que também lhes vendia produtos, ficando à mercê do preço que este lhe passava, ou seja, perdiam no preço de venda do carvão e no preço que compravam outros produtos.

Como a terra se esgotou, começaram a arrendar terra de familiares, para plantio de outras culturas, começando assim o sistema de parceria na região. Não pagavam impostos das terras que “descansavam”, devido ao uso desregulado e, com isso, a arrecadação do município diminuiu. Tais fatores trouxeram um grande abalo econômico à região, o que acabou por acarretar a redução de um nível satisfatório de vida. Alguns moradores de produtores passaram a ser empregados assalariados em carvoarias.

A entrega da Rodovia BR-2 trouxe algum alívio à população, devido à valorização das terras ao redor dela, que puderam ser vendidas. A partir daqui os dados levantados são do momento da pesquisa da autora.

Sitiantes que venderam suas terras passaram a trabalhar para os novos compradores, ou abriram pequenos negócios. Aqueles menos favorecidos arrumaram trabalhos em outras regiões ou se tornaram assalariados.

Em suma, o modo de vida também mudava, pois a demanda de trabalho era grande tanto para os assalariados, como para quem plantava, pois ambos também trabalhavam com carvão. O homem dessa região já não conseguia mais participar de festas religiosas, ou alguma atividade de socialização com seus vizinhos e amigos.

Tal modificação redundou em diminuição do nível econômico de vida, em franca decadência sócio-econômica e cultural, para habitantes do bairro de Laranjeiras e de outros congêneres. Poder-se-ia pensar que, como apontou Antonio Candido em seu trabalho *Os Parceiros do Rio Bonito*, este era o único caminho para as famílias de sitiantes (QUEIROZ, 1973, p. 100).

Contudo, em um outro bairro, Palmeiras, quando a terra extenuou-se e não puderam mais trabalhar com carvão, e quando este teve o preço diminuído, adaptaram-se à nova realidade, mudando para o setor de serviços, abrindo armazéns próximos à estrada, trabalhando como motoristas ou outros tipos de prestações, o que manteve seu patamar financeiro sem muita alteração.

Apesar dessas mudanças, segundo a autora, os sitiantes não perdem seu caráter de camponeses, visto que continuavam a plantar o mínimo para sua subsistência, mas

complementando a renda com outras atividades. A ajuda mútua, porém, seja pelo trabalho ou festas religiosas, diante dessa nova configuração do ritmo de trabalho, tornou-se inviável.

As festas vão então se tornando mais espaçadas, os mutirões tendem a desaparecer, o bairro deixa de ser bairro (...) O resultado da decadência pode ser ou a ingressão do sitiante num outro regime de trabalho e de reunião (num trabalho cuja a organização lhe escapa, como é o caso do assalariado que trabalha em sítio em fim de semana) ou um isolamento e uma miséria cada vez maiores nas famílias, que não são mais solicitadas por nenhum interesse à participação nas atividades coletivas. Nos dois casos, não há mais possibilidade para o bairro tornar a existir. (QUEIROZ, 1973 p.111)

Inicialmente, os caipiras do Sertão de Itapeçerica eram produtores voltados ao consumo próprio, em seguida, regidos pelas mudanças econômicas, passam a ser produtores de carvão e, novamente devido a mudanças na terra ou econômicas, mudam para um outro tipo de trabalho.

Os sitiantes, que outrora tinham um nível de vida mais igualitário, passam a ser de diferentes estratos sociais: há os sitiantes, os carvoeiros e os comerciantes, sendo os carvoeiros assalariados. Percebe-se que o ponto de partida foi o isolamento, na medida em que deixaram o contato com a cidade de São Paulo; ao se isolarem, tenderam a cair em um nível econômico inferior, ou a perderem seu meio de vida tradicional.

As conclusões da autora partem do ponto que é o equilíbrio entre as relações entre o campo e a cidade que assegura a continuidade do meio de vida caipira.

Com a pesquisa, a autora conclui que, apesar dos municípios estudados serem bem heterogêneos, o necessário para configurá-los como bairros rurais caipiras estava presente em todos eles: famílias reunidas sob uma figura masculina responsável pela agricultura ou criação de animais, ajuda mútua, congregação para festas religiosas, camadas sociais mais ou menos igualitárias, ritmo de vida que alterna reunião e dispersão, alternância entre trabalho e festas religiosas.

Igualmente, a autora verificou que há bairros rurais povoados por camponeses, ou seja, que vivem de uma agricultura de subsistência, podendo ter outra atividade para complementar os recursos, e os bairros formados por agricultores ou pecuaristas já voltados para a comercialização de seus produtos.

Verifica-se também que os sitiantes se envolvem com questões políticas através de cabos em seus municípios, e que procuram a cidade com frequência para serviços administrativos, mostrando que são adaptados a essas necessidades impostas pela cidade, embora alguns ainda possam recorrer ao misticismo para questões de saúde.

A sociedade caipira, na visão de Maria Isaura Pereira de Queiroz não é uma sociedade estática, ao contrário, é uma sociedade dinâmica, em transformação, sem deixar de permanecer com seus valores básicos e, por isso, comparada às mudanças ocorridas na cidade, passou a se tornar exótica, na medida em que a cidade se transforma mais rapidamente. “O que se modificou foi a vida citadina; quanto ao caipira, permaneceu sempre o mesmo, e foi se tornando mais ‘exótico’ à medida que os meios de comunicação, ao se expandir, o tornavam mais acessível à gente da cidade, - gente que se considerava inteiramente diferente dele.” (QUEIROZ, 1973, p. 150)

Essa dinâmica na vida do caipira, como vimos no estudo da autora, é permeada por mudanças, que fazem parte da própria estrutura de cada bairro, sua relação com os bairros vizinhos e com o global, bem como as novas relações de trabalho, que partem da cidade e acabam chegando aos bairros rurais. A população caipira se adapta a elas, sem perder seu modo de vida tradicional, ou se deixa ‘engolir’ por ela, como no caso de bairros do Sertão de Itapecerica, nos quais os roceiros acabam por perder a independência e autonomia econômica, característica básica das populações camponesas.

O que nos resta dizer é que o caipira pode parecer diferente do homem da cidade mas, para a autora, “diferença, porém, não quer dizer inferioridade; não há razão concreta que fundamente tal julgamento de valor”.

Discutindo Candido e Maria Isaura

“Pros filhos não passar fome
 Aborrecido com sorte
 Dalí resolvi mudar
 E numa cidade grande
 Com a família fui morar
 Por eu ser analfabeto
 Tive que me sujeitar
 Trabalhar no matadouro
 Para o pão poder ganhar”

Trecho de Herói sem medalha, de Teddy Vieira

Maria Isaura parte dos escritos de Antonio Candido para falar sobre o campesinato brasileiro, não apenas pela questão da relação com a terra, mas também quanto às

representações ideológicas, culturais e sociais. Enquanto Candido restringiu sua pesquisa à população caipira, Maria Isaura pesquisou várias localidades do Brasil, abrangendo os estudos daquilo que considera ser o campesinato brasileiro. Neste estudo, focamos sua pesquisa nos bairros rurais caipiras.

Para ambos, os bairros rurais configuram-se como um local marcado principalmente pelo pertencimento, nos quais os vínculos sociais unem os membros. Este grupo de vizinhança coopera um com o outro, em atividades de cunho econômico, religioso e político, sendo esta a solidariedade vicinal tão característica dessa população. Um exemplo desse auxílio mútuo é o mutirão, como troca de serviços na falta de mão de obra.

As ideias de ambos também confluem quanto ao estilo dos bairros rurais; normalmente a capela era o núcleo e os moradores cercavam dispersamente seus arredores. Famílias autônomas, de constituição hierárquica, lavravam suas roças como queriam. E o sistema de parceria era o mais comumente feito entre os donos das terras e aqueles que ainda não as possuíam. Os sitiantes também marcavam seu próprio ritmo de trabalho e dedicavam um tempo ao lazer, com a caça, a pesca ou atividades religiosas em grupo.

Na análise de Antonio Candido sobre os meios de vida caipira, ele chama a atenção para o fato de a industrialização e as grandes propriedades agrícolas, com suas grandes fazendas de café, por exemplo, causarem profundas transformações na vida do sitiante, transformações inevitáveis em sua cultura, ocasionando sua degradação.

Tais mudanças devem-se principalmente ao fato de que o caipira, acostumado a seus “mínimos vitais e sociais”, diante das novas necessidades trazidas pelo capitalismo, passaria a intensificar o ritmo de trabalho, sem alcançar o resultado necessário para a manutenção desse novo meio de vida; não conseguiria, na venda de seus produtos, acompanhar os preços do que necessita; diante das grandes propriedades, não teria mais a mobilidade como saída para formar uma nova roça, e não teria também o tempo para o lazer e socialização. Essa falta de equilíbrio entre as necessidades vitais e sociais, e as condições econômicas para satisfazê-las, acarretariam um desequilíbrio em seu meio de vida tradicional.

Mesmo a parceria, tida como uma forma de resistência diante dessas mudanças, pelo fato de o caipira lidar com a terra, com o cultivo, ainda que não ficasse com toda a produção para ele, não seria suficiente para atenuar essa condição diante das transformações sociais. Diante desse quadro, para Candido, a sociedade caipira como ele conhecera tendia a seu fim.

Para Maria Isaura, contudo, o equilíbrio entre as relações do campo e da cidade permitiria a manutenção da cultura e meio de vida caipira, algo que a pesquisa de Candido demonstra não ser possível.

Estaria realmente o pequeno proprietário condenado à desorganização socioeconômica, ou era possível um reerguimento? Este implicaria uma melhor adaptação ao mundo moderno, que o trabalho de Antonio Candido parecia indicar ser inviável (QUEIROZ, 1973, p. 2).

Candido vê o isolamento do caipira como parcial, para ele o sitiante que ainda vive dentro de um estilo de vida tradicional mantém alguma forma de contato com o citadino, ainda que muito esporádico, devido à escala reduzida da produção excedente para venda. Para Maria Isaura, por motivos variados, dentre os quais destacamos os administrativos (registro de nascimento, casamento), o contato entre o homem do campo e a cidade é mais costumaz.

A diferença entre ambos, nesse sentido, não varia muito, e pode refletir características próprias dos locais estudados, pois cada grupo, de acordo com a economia de sua região, dialoga com a sociedade ao redor de forma variada, partindo do isolamento até a participação em seus mercados.

Ainda quanto à produção, Candido parte da premissa de que o sitiante tradicional planta somente para consumo próprio ou pouco excedente, já que volta-se comumente para uma economia fechada: “A cultura do caipira, como a do primitivo, não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada.” (CANDIDO, 2001, p. 107).

Enquanto, para Candido, nos bairros rurais é feita a agricultura de subsistência por membros da própria família, Maria Isaura atenta para o camponês agricultor, aquele que consegue inserir-se em um mercado, no qual produzirá para vender em seu município ou em outros, chegando até a produzir para mercado internacional. Assim, não existe para a autora apenas um tipo de bairro rural, mas várias configurações destes, sem que os agricultores abandonem os tipos característicos de relações sociais e com o ambiente rural.

Como vimos no capítulo anterior, no estudo do bairro de Laranjeiras, no Sertão de Itapeçerica da Serra, a autora analisa que os trabalhadores deste bairro, devido às necessidades impostas pela economia da região, perdem cada vez mais a autonomia, inserem-se no sistema de trabalho assalariado, já não marcam seu ritmo de trabalho, perdem o tempo para o lazer, e ainda não conseguem mais comparecer a festas ou reuniões com outros moradores do bairro, perdendo, portanto, seu modo tradicional de vida

Este caso se aproxima muito da visão de Candido quanto à degradação do meio de vida caipira, causado pela industrialização e capitalismo. Contudo, a autora aborda que esse não é o mesmo caso de outros bairros da mesma cidade, ou de outras que estudou, onde nos

bairros rurais, ainda que com orientação urbana, não se abandonam aspectos tradicionais, o que exclui o prognóstico fatalista de decadência econômica e cultural. “É, pois, através das relações econômicas que se efetua o entrosamento dos bairros numa sociedade global, da qual fazem parte; tal entrosamento desmente as antigas noções de isolamento e de marginalidade, fruto de uma abordagem defeituosa de nossos problemas rurais.” (CANDIDO, 2001, p. 35)

O equilíbrio abordado pela autora entre bairro rural e economia global se daria de modo que a integração dos bairros rurais com centros urbanos possa ocorrer paralela e independentemente, em uma relação em que um complementa o outro, fornecendo oportunidades de negócios para compra e venda de produtos agrícolas, permitindo que as comunidades rurais mantenham sua autonomia e, com isso, seus modos de vida tradicionais. Para ela, o isolamento seria um fator de destruição do modo de vida da civilização rústica.

Contudo, a autora considera que a decadência do modo de vida caipira sofre a influência do capitalismo, na medida em que novos contratos de trabalho fora do espaço rural tolhem o tempo e o contato do camponês com seu meio, ou o impossibilitam de trabalhar em sua roça de subsistência, afastando-o da vizinhança, dos encontros, festas religiosas, manifestações folclóricas e lazer.

Para ambos os autores, o contato do agricultor com a roça é elemento crucial dentro de sua independência e vida tradicional rural. Porém, para Candido, independente da relação com a terra – seja como parceiro, agregado, sitiante, posseiro –, quanto maior a estabilidade com sua lavoura, maior a possibilidade de sobrevivência e manutenção da cultura. Neste sentido, diante do aumento das fazendas com grandes plantações, a parceria seria uma forma de resistência, diferente de camponeses que não possuem nenhum vínculo com a terra. Por esta razão, Candido advoga a favor da reforma agrária.

Sem planejamento racional, a urbanização do campo se processará cada vez mais como um vasto traumatismo cultural e social, em que a fome e a anomia continuarão a rondar o seu velho conhecido. Para ficarmos no caso analisado, podemos ver que a situação do parceiro rural – transitória e instável – exprime, de um lado, a miséria do trabalhador em terra própria para lavrar, e sem condições para dirigir o próprio destino; de outro, a incapacidade econômica, técnica ou administrativa do latifundiário (CANDIDO, 2003. p. 281).

Já Maria Isaura, por estar mais centrada na relação e equilíbrio entre as zonas rurais e as cidades, para a manutenção do meio de vida tradicional das populações rurais, não faz menção a essa questão. Porém, como Candido entende que, em face dos grandes latifúndios, os camponeses que se voltem para a agricultura de abastecimento tenham mais independência.

Concluimos que apesar dos trabalhos de Maria Isaura Pereira de Queiroz e o de Antonio Candido divergirem em muitos pontos, sob alguns aspectos o da autora complementa o de Candido. Ela mesma assinala que o trabalho de Candido foi feito em bairros rurais em decadência, nos quais o consumo se reduzia cada vez mais; já o trabalho da autora passa também por bairros prósperos. O trabalho de Candido, com toda a importância que ele tem, é um trabalho de caso, muito recortado. O de Maria Isaura é mais abrangente.

Essas diferenças contribuem para uma maior compreensão da civilização caipira e seu desdobramento entre passado tradicional e adaptabilidade, diante das transformações sociais e econômicas. Ambos são estudos importantes e referenciais sobre o tema.

Estudos mais recentes sobre a cultura caipira, como o de Vilela (2011), abordam que a visão de Candido de que a cultura caipira não está mais em desenvolvimento, mas que deve ser referida à cultura da cidade que “vai absorvendo as variedades culturais rústicas e desempenha cada vez mais papel de cultura dominante, impondo suas técnicas, padrões e valores”, não é compartilhada por diversos autores, como inclusive pelo próprio Ivan Vilela.

Ora, nossas pesquisas e de outros, quais sejam Oswaldo Elias Xidieh, Marshall Sahlis, Alfredo Bosi, Ecléa Bosi e Carlos Rodrigues Brandão, mostram claramente que a cultura dos migrantes, embora modificada, resistiu em seus valores fundamentais como a solidariedade, um jeito menos cobiçoso de se olhar para o mundo, a independência moral que Candido trata como um traço bandeirante. Preocupados mais com o ser que o ter, à margem econômica do sucesso pessoal, as populações de migrantes resistem em bairros periféricos das grandes cidades, sustentados pela solidariedade e por uma rede de relações comunitárias, que muitas vezes a cidade desconhece (VILELA, 2011, p. 36).

Apesar do tempo, a cultura caipira resiste ainda hoje nas Folias de Reis, Festas de São Gonçalo, Festas do Divino, encontros de violeiros, desafio de cururu, todos podendo ser vistos na cidade de São Paulo e redondezas. A música se faz presente em todas essas manifestações, como forma de reenraizamento.

Após analisarmos o caipira pela ótica de dois pesquisadores, através das letras de músicas, analisaremos a representação do caipira e de seu universo através de sua literatura.

UM CÂNONE PARA A LITERATURA OCIDENTAL

“Eu sou a caneta dourada
que escreve nos tabelião
Eu escrevo pros governos
a lei da constituição
Escrevi em papel de linho,
pros ricaço e pros barão
Só ando na mão dos mestres,
dos homens de posição.”

Trecho de *A Enxada e a Caneta* de Teddy Vieira

Atendendo ao compromisso que firmou com José Barros Martins, da Editora Martins, de escrever uma história da literatura brasileira – embora não tenha atendido exatamente à encomenda, já que escreveu “uma história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura” –, Antonio Candido escreveu *Formação da literatura brasileira*, entre os anos de 1945 e 1951, revisando entre 1955 e 1957, e publicando em 1959.

A opção por discutirmos as relações de Candido com a cultura caipira, em contraponto com os princípios norteadores de *Formação*, deve-se ao fato de que este livro foi escrito quase conjuntamente a *Os parceiros do Rio Bonito*, concebido entre 1947 e 1954.

Interpretamos *Os parceiros do Rio Bonito* não como trabalho isolado, mas como expressão de preocupações concretas do autor que influenciaram, também, parte de sua produção crítica literária. Embora a parte mais substantiva de sua obra esteja comprometida com a crítica literária, em muitos momentos esta aproxima-se da sociologia, como acontece na *Formação da literatura brasileira* (1959), obra mais importante do autor. A pesquisa e a escritura do texto aconteceram praticamente ao mesmo tempo que Antonio Candido escreveu PRB. Essa "coincidência" é indicativa da importância de se pensar a relação da sociologia com a crítica literária na obra de Antonio Candido. (...) PRB não é apenas uma monografia antropológica (ou um bom estudo de comunidade), mas uma interpretação mais ampla de nossa formação social (JACKSON, 2002, p. 14).

Contudo, diferentemente do que ocorre nos *Parceiros*, em *Formação da literatura brasileira*, as camadas mais pobres da população não atuam. Neste livro, é evidente o caráter restrito, em termos de abrangência social, pois nele veremos, através do processo de constituição da tradição literária brasileira, uma abordagem da literatura produzida exclusivamente pela elite letrada. O objetivo era a escolha do que viria a constituir o cânone

literário, percebemos um enquadramento histórico e social, com um ajuste para o que representaria nossa nacionalidade cada vez mais autônoma, embora, para Candido, mais importante do que o momento em que nossa literatura tornou-se independente da portuguesa, é o modo como o sistema literário se constituiu.

Candido deixa claro que nossa literatura é um ramo secundário da literatura portuguesa. Isso porque não há como dissociá-la da produzida pela nação que inicialmente nos “deu” a sua língua desde o tempo da colonização, assim, partimos de uma situação de dependência cultural em relação a Portugal, para o encontro de uma tradição que nos seja própria, brasileira e independente.

Para o autor, até o Arcadismo e o Romantismo, o que se fazia no Brasil eram “manifestações literárias”, como as do Barroco, por exemplo, uma vez que nossa literatura só poderia surgir com a construção do “sistema literário”. Esse sistema teria como tripé o público – sem os quais a obra não vive –, a obra e os autores. Esses entrariam em contato entre si, na medida em que se tornam “herdeiros” uns dos outros, olhando para as obras que os precederam, criando assim uma tradição na qual buscavam conscientemente fazer uma literatura nacional.

Isso começou a acontecer no Arcadismo e no Romantismo, em uma dialética entre o universalismo e o particularismo, ou seja, a integração de valores estéticos europeus, se incorporando à realidade brasileira. O Arcadismo, de perspectiva preponderantemente universalizante, através de uma linguagem clássica (universal), procurou incorporar poeticamente o índio e a paisagem local, além dos problemas, sentimentos e visões fundamentais ao homem.

No Romantismo ocorreria uma perspectiva mais particularista, na qual os românticos buscariam descrever seu nacionalismo de forma singular. Contudo, a questão da língua era um entrave para esses escritores, pois, para eles, como ser uma nação independente se temos a mesma língua que nossos colonizadores? Eles acabaram por aceitar como critério político o surgimento da nação: enquanto nação independente teriam uma literatura independente. Para (CANDIDO, 1999, p. 12), “a literatura não ‘nasceu’ aqui: veio pronta de fora, para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova.”

Se no Arcadismo o Brasil teve como nomes notáveis Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama e Tomás Antonio Gonzaga – que souberam exprimir em suas poesias uma individualidade peculiar, além da forma neoclássica com que descreveram a natureza que os cercava, abrangendo aspectos locais como a figura do índio –, no Romantismo, a individualidade e o índio como herói nacional foram retomados, mas sob novas formas

poéticas. Entre tantos autores românticos, Gonçalves Dias seria o poeta cujos versos trariam maior excelência, ao exprimir sua contemplação da natureza e expressão do eu.

Um ponto que nos interessa é que, na *Formação*, Candido não faz questão de abordar na literatura o nosso caráter de povo mestiço ou cultura popular, tal como fez José Veríssimo na *História da literatura brasileira*. Ao contrário, ele mostra que, se antes a cultura popular coexistia com a erudita, da perspectiva dos grupos literários que começavam a se formar, fazia-se necessário que a segunda se sobrepusesse à primeira. Um exemplo disso são as agremiações literárias, como um autopúblico em um país no qual não havia público literário. Candido cita:

No caso da colônia brasileira é preciso ajuntar que representavam neste sentido, um reforço da política de imposição da cultura erudita do tipo europeu, em detrimento das manifestações de cunho popular, que assumiam relevo ameaçador em certos casos. Há mesmo vários exemplos de coexistência das duas culturas em certas comemorações, revelando a concordância e a necessidade de consolidar a do tipo europeu (CANDIDO, 1959, p. 75).

A literatura nacional que se formava deveria ter um caráter civilizador, assim, sua formação e a formação da nação andariam juntas. Com padrões que abrangessem os universais, a literatura brasileira se inseriria na literatura ocidental. Para Candido, a formação dessa literatura nacional, que começa a configurar-se como sistema literário no Arcadismo, chega a seu amadurecimento com Machado de Assis, que soube aproveitar a contribuição de seus predecessores e ao mesmo tempo aproveitar as sugestões dos modelos europeus.

As ideias de construção nacional de forma integrada à literatura, tal como Candido objetiva na *Formação*, e que para tal deveria encontrar seu alicerce em uma sociedade coerente no campo social e político, estaria fadada a não ser viabilizada, justamente porque não éramos – e não somos – uma sociedade coerente, como são os países dos quais tentamos igualar nossa literatura. Um dos ensaios que o autor trata dessa inviabilidade é “De cortiço a cortiço” (CANDIDO, 1993).

Ao analisar *L'Assommoir*, de Zola, é mostrada a vida apenas dos pobres, pois o detentor do capital já era colocado em um mundo diverso do qual o trabalhador vivia. No Brasil, isso não seria possível, pois essas figuras ainda estavam ligadas pela escravidão, que em *O cortiço* aparecem, não com o escravo, mas na relação intensa entre diversos tipos sociais, que se embrenham, através da exploração do trabalhador, do dinheiro dos aluguéis arrancado do pobre ou do roubo comumente empregado. Embora haja uma similaridade entre os romances, o nosso é embasado na experiência brasileira. Neste sentido, embora a alegoria

não apareça em romances naturalistas, a imagem do cortiço poderia remeter à imagem do Brasil.

Embora os modernistas ainda objetivassem um “projeto nacional”, ressignificando conceitos, trabalhando com elementos locais como as culturas indígenas, afrodescendentes, vanguardas europeias e abrangendo nossas peculiaridades nacionais, como a malandragem, a economia capitalista que buscava transformar tudo, inclusive a cultura, em capital, já não permitia essa integração nacional.

Sobre isso, Otsuka (2009) observa que, “com a desagregação, que passou a ser o destino de grande parte do mundo contemporâneo, também se dissolveu a miragem de uma construção nacional futura, revelando-se, entre outras coisas, a estreiteza do quadro em que se tinham movido os antigos projetos superadores, do nacional-desenvolvimentismo ao marxismo industrializante”. A questão capital seria, portanto, uma das mudanças que culminariam no fim de um projeto literário de nação, que pudesse ter continuidade, tal como foi mostrada em seu início, algo sobre o qual Antonio Candido já tratava em seus ensaios.

Uma literatura para a sociedade

“De fato eu vivo no chão,
Pra poder dar o que comer
e vestir o seu patrão
Eu vim no mundo primeiro
quase no tempo de Adão
Se não fosse o meu sustento
ninguém tinha instrução.”

Trecho de *A Enxada e a Caneta*, de Teddy Vieira

Vimos em *Formação* o quanto a construção de nosso cânone literário, que caminhava junto com um projeto de nação, seria importante para nos representar como brasileiros, por ser a expressão de nossa realidade local, trazendo traços distintivos que nos constituem como autônomos do que foi a herança portuguesa.

Em “Vanguarda: renovar ou permanecer”, Candido percebia a mudança da relação do tripé obras, autores e público. Os autores, principalmente na poesia, seja da primeira geração modernista ou posterior, alcançam o que seria o ponto alto de uma literatura nacional, mas também se voltam para uma literatura que exprima o seu próprio fazer poético, ainda que tenha que recorrer à portuguesa – como fez Drummond em *Claro enigma* – e o público, cada

vez mais distante da obra literária, devido ao analfabetismo ou ao desenvolvimento de novos meios de comunicação:

La llegada de la cultura de masas, de la primacía del cine y la televisión en un momento de florecimiento de la literatura brasileña, cuando existía un sistema autónomo y de gran fuerza creadora, pero inserto aún en un medio cultural donde la alfabetización es minoritaria, ha provocado que la literatura tenga a cerrarse sobre si misma, en un elitismo lingüístico y experimental que ya no cuenta ni entra en diálogo con las experiencias de un conjunto social y que, por lo tanto, rompe aquele triángulo del sistema literario compuesto por el circuito entre el conjunto de autores, un estilo o modo de expresión y el público (CRUZ, 2014, p. 85).

Para Roberta Errazuriz Cruz (2014, p. 86), as vanguardas modernistas representam “un límite en el pensamiento de Candido”, pois, se por um lado há nelas um caráter inovador e a função antropofágica (que aprofunda a dialética do particularismo x universalismo), na prática fica complexo vislumbrá-las no futuro, pela ótica da tradição.

Mas o trabalho de crítico de Antonio Candido, com sua percepção sobre a realidade social e seu contorno na literatura, não deixaria dúvidas de que o caminho não apontava mais para a continuidade de uma tradição literária, que pudesse dar conta da manutenção de um cânone nacional. A própria mudança que ocorria entre a relação obra, autor e público, como exploramos acima, já indicava esse revés no caminho. Assim, ele comenta sobre essa nova perspectiva com que a literatura deve ser olhada:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade, que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo, neles mesmos. Como conjunto de obras de arte, a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões (CANDIDO, 1989, p. 63).

Liberdade esta que faz com que o crítico, em muitos momentos, observe também o que não é considerado literatura canônica, mas que é feito por pessoas que têm sua necessidade de expressão. Nesse sentido, em muitos momentos Candido amplia o olhar para o que é literatura, o que não deixa de ir ao encontro de sua tese da arte literária como formadora, civilizadora e atuante na melhoria do ser humano. Ampliemos essas questões.

Quanto à literatura de populações camponesas ou rústicas, e aqui, como em um círculo, voltamos à questão da qual partimos neste trabalho. Candido irá retomá-las em alguns de seus textos, não pelo prisma sociológico, mas literário.

No ensaio “A literatura e a vida social”, Candido faz um paralelo entre o artista e o público de sociedades mais rústicas, e o artista e o público de sociedades mais numerosas, em

idades mais desenvolvidas. Quanto ao primeiro, retoma a sociedade caipira estudada anteriormente: “na vida do caipira paulista vemos manifestações como a cana-verde, onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, trocando versos e apodos; ou o cururu tradicional, onde o número de cantadores pode ampliar-se ao sabor da inspiração dos presentes, ampliando-se os contendores”. Já no segundo caso, o público não apenas cresce, mas também se ramifica, na medida em que a estrutura social se torna mais complexa. Desse modo, vemos, em ambos os casos, que a relação entre público, obra e artista, tratadas na *Formação*, está presente, mas agora abrangendo também os artistas do povo.

Na mesma obra, em “Estímulos da criação literária”, Candido inicia seu ensaio com uma colocação realista, mas sobretudo humana, de como os estudos, de maneira geral, têm sido feitos sob o olhar “do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros”. Exemplifica essa questão fazendo uma analogia da visão que se tem dos povos primitivos ou rústicos, e da visão que um adulto à época de Rousseau tinha sobre as crianças, não considerando adequar o que poderiam fazer de acordo com sua idade.

Essa adequação do modo de ver orienta para o fato de que, quando se fala em povos primitivos ou de populações rústicas, como a caipira, o olhar para suas manifestações artísticas deve ser relativizado, devido às condições de seu meio social e cultural, “e talvez a meditação sobre tais diversidades ajude a compreender certos aspectos da criação literária, tanto dos primitivos quanto, em certa medida, dos grupos rústicos iletrados nas sociedades civilizadas.”

O autor refere que as manifestações dessas populações mais humildes só podem ser compreendidas se levarmos em consideração o folclore, sociologia e análise literária, conjuntamente, ainda que um desses estudos fosse preponderante, pois isolados não dariam conta de compreender a dimensão da obra e seu contexto social. Para ele, assim como pode ocorrer com a literatura erudita, a literatura oral de grupos rústicos pode se tornar atemporal e universal, na medida em que surjam novas formas de comunicação entre grupos: “Daí o encanto e a emoção que as lendas e canções primitivas despertam em nós, mesmo precariamente traduzidas e arrancadas ao seu contexto.”

Importante para o autor é a conjugação da análise estrutural com a verificação da sua função social, pois a literatura feita por povos iletrados ou rústicos não pode ser dissociada de sua vida em comunidade; a individualidade ocorre, mas de forma menor, diante do que é coletivo. A oralidade presente nesse contexto também não poderia ser desligada dele, do ato interpretativo; assim, o estudioso de literatura, que trata as formas orais como texto, transpondo-a para nosso mundo de valores, ou que tentasse abordar esse tipo de obra sem o

preparo sociológico, não alcançaria tudo o que poderia em termos de análise, e erraria em transpor o que é oral para o que é escrito.

Na palestra que resultou no texto “A literatura e a formação do homem”, Candido trata das funções da literatura. A função corresponde ao processo de adequação a uma finalidade, aferição do valor/validade, que permeiam a relação do escritor, leitor (que de forma mais ampla é o público), a obra, e como este público a recebe.

O autor não deseja substituir o enfoque estrutural que, segundo ele, “é responsável pelo maior avanço que os estudos literários conheceram no nosso tempo”, mas conciliar a noção de estrutura e função. Assim, no estudo da obra literária, sua verificação se daria como objeto de conhecimento, seu valor e sua função como reflexo das experiências humanas, “como força humanizadora, não como sistema de obras.”

Candido analisa as funções, começando pela psicológica, que corresponde à necessidade de ficção que todos temos, independente do grupo social, idade, nível de instrução.

A literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal, cujas formas mais humildes e espontâneas de satisfação talvez sejam coisas como a anedota, a adivinha, o trocadilho, o rifão. Em nível complexo surgem as narrativas populares, os cantos folclóricos, as lendas, os mitos. No nosso ciclo de civilização, tudo isso culminou de certo modo nas formas impressas, divulgadas pelo livro, o folheto, o jornal, a revista: poema, conto, romance, narrativa romanceada (CANDIDO, 1999, p. 83).

A função formadora da literatura baseia-se no fato de que a educação, nos países civilizados, deu-se através das letras, do estudo das línguas e literatura; contudo, esta não forma segundo a pedagogia oficial, mas através da reflexão de contrastes, como se dá na própria vida. Como função “de conhecimento de mundo e do ser”, a literatura poderia “representar de maneira cognitiva, ou sugestiva, a realidade do espírito” e, como função social, representar a realidade social e humana sob a qual é feita. Na palestra, Candido analisa essa representação social e a literatura, exemplificando a figura do caipira em dois autores regionalistas, Coelho Neto (1864-1934) e Simões Lopes Neto (1865-1916).

No primeiro, o autor critica sua narrativa que, na busca de representar a fala do homem caipira, sem que o narrador abandone a linguagem culta, escancara o contraste entre o homem do campo e o da cidade, que pode denotar motivos ideológicos: o pitoresco do homem rústico ante a “superioridade” do civilizado. Já no segundo caso, o narrador também é um homem rústico, o que evita a situação de dualidade, sem deixar de possuir estética

literária, embora em ambas o “regionalismo” não deixe de tratar o homem rústico com certo ar pitoresco.

Outro autor que muito se interessou pelo folclore, principalmente na música popular, foi Mário de Andrade. Em seu *Ensaio sobre música brasileira*, visto como projeto estético e social, além de pesquisar e tratar a música de cunho folclórico como reflexão para o músico erudito, refere que ela oferecia instrumentos de análise que a literatura não tinha. Já em *Gramatiquinha da língua portuguesa*, Pinto (1990) tem como inspiração muitas características do dialeto caipira. Em carta para Drummond,²⁸ o autor afirma que não está “cultivando exotismos e curiosidades de linguajar caipira”, porque ele sabia que o regionalismo de obras da época, ainda que com o desejo de mostrar a linguagem do povo, tornava a população rural pitoresca. Mário queria mostrar o escrever brasileiro e sua oralidade, sem torná-la falsa ou exótica. Outro momento em que Mário trata da cultura caipira na arte é quando comenta que a obra de Tarsila do Amaral possuía brasilidade não apenas pela temática, mas pelo desenvolvimento da forma e cores caipiras “o feito teria sido possível graças à operação que Antônio Candido chamou de ‘desrecalque’, isto é, a partir do momento em que a artista deixara de se envergonhar de seu país” (MARQUES, 2002). É provável que Mário de Andrade e Antonio Candido tenham influenciado um ao outro nessas concepções sobre o universo folclórico e caipira.

Em “O direito à literatura”, Candido aborda que a literatura deve ser um direito básico de todo ser humano, assim como a alimentação, vestuário, moradia, instrução, saúde, resistência à opressão, à opinião, lazer, enfim, direito àquilo que nos garante integridade física e moral.

Neste texto, a literatura é novamente colocada para responder à necessidade de ficção, independentemente do tempo e da cultura do indivíduo. Assim, talvez não exista equilíbrio social sem ela, pois ela teria um papel e uma função humanizadora, “processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor”. Porém, como força da realidade, a literatura também é um instrumento que atua dialeticamente, “confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate”, nos proporcionando um olhar mais reflexivo sobre o que nos cerca.

Em suma, nesse belo texto, Candido coloca a literatura em uma dimensão ampla da vida humana, como fator de formação e educação do indivíduo, como expressão artística

²⁸ Carta de Mário a Drummond, 18 fev. 1925. In:op.cit, p.100

(independente da condição social do artista que a produz), como formadora de personalidade e como um direito inalienável.

Essa pesquisa por algumas obras de Antonio Candido evidencia o quanto, mais do que um excelente crítico literário, ele era, sobretudo, humano.

O caráter formativo está presente em toda a sua obra, seja na formação do povo caipira que atua na formação do país, seja na formação da literatura como formadora de uma nação e na literatura em si mesma, como formadora do que de melhor há nos indivíduos, em sentido psicológico, educativo ou social.

A sua abordagem sobre literatura canônica e literatura em amplo sentido possuem razões distintas. Quando falamos na literatura formadora de uma nação, o cânone é necessário pela tradição que ele constrói, pelo processo de construção de um sistema literário, pela nossa constituição como nação individual, com uma literatura individual, que possui também um caráter civilizador e universal, sem deixar de evidenciar nossas características particulares.

Porém, ao alargar o conceito de literatura, abrangendo suas formas mais populares, seja o folclore, a oralidade ou as cantigas, o faz porque sabe que essas manifestações literárias são parte do próprio ser humano e de sua necessidade de ficção, pelo seu desejo de expressar o seu eu, o meio em que vive, sua cultura. E também deixa claro o pleno direito que todos têm de conhecer literatura. Direito que coloca a literatura como mais uma de nossas necessidades essenciais para a sobrevivência e dignidade física e espiritual.

O sociólogo, que nunca abandonou o crítico literário, conhece bem o que é nosso país, a matéria com a qual fomos feitos, a luta de classes que moveu nossa história e o papel da literatura na vida das populações. Terminemos com uma citação de Schwarz (2009, p. 54): “Contrariando os nossos hábitos novidadeiros, ele as submete à verificação da experiência cultural acumulada no país, que não é posta de lado, ou melhor, que é valorizada como um fator de conhecimento.”

ANÁLISE DAS MÚSICAS POR TEMAS

As análises que serão feitas levarão em consideração aspectos poéticos, culturais e sociais do povo caipira e como eles são representados através de suas músicas.

Em algumas letras poderá ser percebido que a grafia não obedece ao português padrão, estando bem próxima à forma como é cantada ou na forma de falar de seu intérprete. E assim serão mantidas. Romildo Sant'Anna (2009, p. 132) assinala que para o público dessa música “a palavra não é espetáculo em si mesma, como na poesia, nos livros; o espetáculo se dá pela conexão dialógica da palavra com o mundo cultural.”

Esse preâmbulo não significa que não estejamos diante de um material cujo objetivo, além de moralizar ou divertir, não tenha um fim estético, afinal, trata-se de textos com ritmo, melodia, rima e que, além disso, contam histórias, já que herdaram essa característica do *Romance*.

Ocorre apenas que o caráter desse cantador está muito ligado ao seu público em particular, caipira, interiorano ou que foi para a cidade, mas busca reencontrar suas raízes, isso porque, inicialmente, a música caipira era voltada principalmente ao seu grupo próximo, seja para descontração ou com viés moralizante. Com a difusão do rádio, essas canções são transmitidas para mais pessoas, e ela passa a contribuir para a perpetuação de causos e histórias – neste sentido, apesar da forma poética, percebemos que as letras possuem características da prosa²⁹ - que garantem, se não a coesão, um sentimento de pertencimento daquele grupo.

Todavia, quando surgem possibilidades de comunicação entre os grupos, a sua universalidade pode afirmar-se, e até mais do que sucede com as obras da literatura erudita, — pois se de um lado ela radica em experiências peculiares ao grupo, de outro encarna certos temas da mais acentuada intemporalidade, como os de alguns mitos, análogos em vários povos (CANDIDO, 2000, p. 52).

É preciso considerar que analisar as canções levando em conta aspectos poéticos, sociais e interpretativos não expande o método de análise a ponto de torná-lo sem critérios. Nas letras onde aspectos formais puderem ser mais trabalhados, haverá maior tratamento do tema. Em outras nas quais sua originalidade estiver em questões sociais, esse aspecto será mais retratado.

²⁹ Logicidade, historicidade e narratividade.

Se, durante o Romantismo, houve uma época em que se tornou moda musicar poemas para agregar poesia à população mais pobre, aqui fazemos o contrário, buscamos trazer a beleza e literatura popular ao campo acadêmico.

Ora, durante o Romantismo deu-se uma invasão ainda mais completa da poesia pela música, devido não apenas ao emprego sistemático dos procedimentos métricos mais melódiosos, mas porque generalizou-se o hábito de musicar poemas eruditos. Este traço une os dois períodos e contribui em ambos, mas sobretudo no Romantismo, para dar à poesia uma penetração popular maior, quebrando a separação abrupta entre cultos e incultos num país onde os homens instruídos eram pequena minoria (CANDIDO, 1999, p. 39).

Através da análise das letras das canções, entraremos em contato com o imaginário caipira em diversas esferas, como veremos em cada um dos temas a seguir. A escolha dos temas levou em conta assuntos da literatura universal que nasceram da cultura oral, ou seja, temas comum a todos os povos, com exceção talvez do boi, dado seu simbolismo na cultura brasileira.

Colocamos cada um desses temas dialogando com outros textos, antigos como a bíblia, novos como matérias de sites da internet, mostrando como este universo calcado na oralidade desde tempos remotos, ainda mexe com o imaginário moderno. Neste sentido, podemos dizer que há nessas canções “autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem seu relacionamento, definindo uma vida literária: públicos, restritos ou amplos, capazes de ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem.” (CANDIDO, 1999, p. 15).

O período utilizado para a escolha das canções situa-se nos anos nos quais elas passaram a ser gravadas³⁰, 1929 até a década de 1970, com exceção de uma no tema “Eu e o outro” que é da década de 1990. Tampouco utilizamos canções de festas que inclusive, ainda são feitas em grandes cidades, como é o caso das Folias de reis, Festas do divino, de São Gonçalo, isso porque são especificamente religiosas.

Para grande parte das canções foram feitas inúmeras gravações, mas ao lado do nome da música, procuramos colocar o nome dos compositores e a data da primeira gravação³¹ conseguidas pela internet e verificadas em visitas ao acervo da discoteca do Centro Cultural São Paulo. A maioria das gravações foi feita em 78 rotações, ou seja, em um disco que ainda

³⁰ Não utilizei nas análises nenhuma letra de canção para qual só houvesse o registro da letra, como é o caso do livro *Sambas e cateretês*, no qual Cornélio Pires registrara várias canções de modas que havia ouvido durante suas pesquisas, mas não há registro sonoro.

³¹ Fonte do *site*: <https://www.recantocaipira.com.br>. Com as visitas feitas ao Centro Cultural São Paulo vimos e ouvimos o que estava disponível, pois o Centro não possui todo o material feito na época.

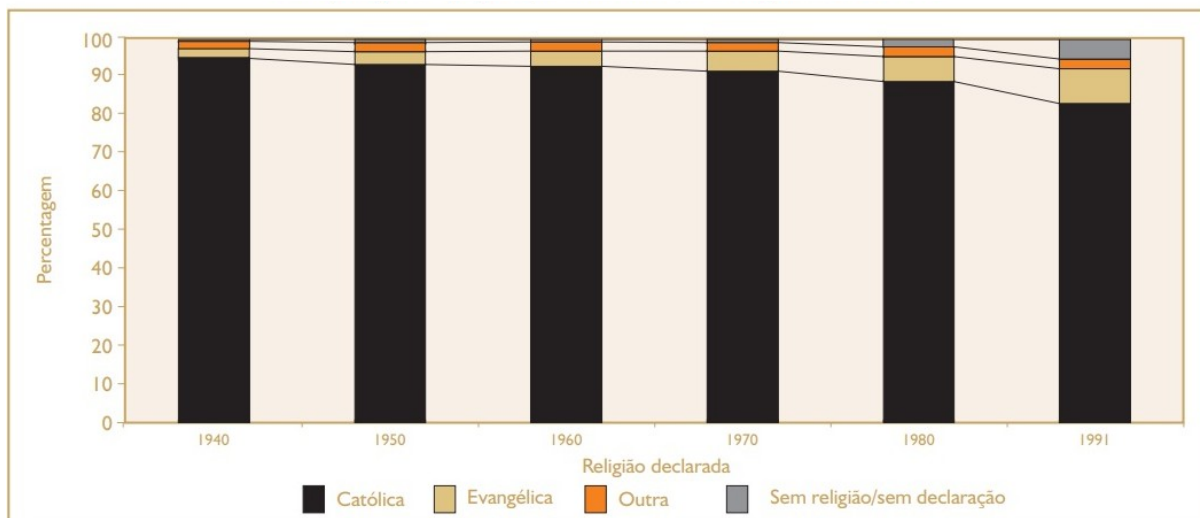
não era feito em vinil, o que exige um manuseio cuidadoso dos funcionários do Centro Cultural São Paulo, e nos quais cabiam apenas duas músicas, uma em cada lado do disco.

Outro fato que chama a atenção na pesquisa é que não existe sequer uma partitura no acervo, de alguma música caipira. Foi informado pelos funcionários que a partitura depende do interesse do músico em escrevê-la, mas muitas, principalmente da cultura mais popular, cujas gravações são antigas e feitas de forma improvisada, não estão lá.

Igualmente, para sabermos como a letra foi composta, procuramos o registro das músicas, mas devido ao tempo os registros iniciais também se perderam. Vemos com isso como não há respeito ou interesse à preservação da memória de manifestações culturais brasileiras. Coletar essas manifestações e preservá-las foi o grande esforço de Mário de Andrade enquanto viveu. Para as análises, procuramos levar em consideração a letra, não necessariamente as variações de modulação que ocorrem quando cantadas.

Moral e religião caipira

Para entendermos a importância que a religião tem na cultura caipira, lembremos que, durante séculos, o catolicismo foi a religião predominante no Brasil, o país chegou a ser o maior país católico do mundo (praticantes e não praticantes, segundo censo). Independentemente de nossas preferências religiosas, ou mesmo da ausência de religião, não há como negar que, fazendo parte da cultura brasileira desde o início da colonização portuguesa - a primeira missa rezada em 26 de abril de 1500 – a Igreja Católica participou ativamente da colonização do país, ganhando espaço territorialmente com os bandeirantes e fortalecendo-se posteriormente nas populações rurais, principalmente em uma época de baixa mobilidade das mesmas (Gráfico 2).

Gráfico 2 – Composição da população brasileira por religião – 1940/1991

Fonte: Anuário estatístico do Brasil 1998. Rio de Janeiro: IBGE, v. 58, 1999.

O tema moral e religião dentro do universo caipira não poderia deixar de se fazer presente neste trabalho, pois o catolicismo não apenas foi a religião principal das comunidades rurais, como permeava todas as relações, desde o trabalho à construção familiar, contudo,

É um catolicismo todo especial porque reajustado, através do tempo, ao impacto de culturas diferentes entre si, devido à disseminação da população rústica por extensas áreas geográficas, em vista da parca assistência que os meios religiosos competentes puderam dar às populações, e, conseqüentemente, pelo esquecimento e abandono das práticas, usos e costumes estrita e rigorosamente católicos (XIDIEH, 1967, p. 111).

Assim, o catolicismo apresentado em muitos causos e canções ganha contornos de outras influências ou práticas (muitas consideradas heréticas) como a feitiçaria – muito abordada nos estudos de Xidieh – que a distanciariam das práticas tradicionais da igreja, sem no entanto, diminuir o valor da fé.

Para Candido e Maria Isaura, a religião tinha para essa população, um caráter recreativo e religioso, fazendo-se presente nas casas, para agradecer pelo trabalho feito pelo grupo, ou nos festejos em datas especiais. Era pois, um fator de sociabilidade.

Como veremos, sua importância também está no fato de servir como ensino moral, edificante e de boas práticas dentro daquela sociedade que tanto carecia de instrução formal.

1 – Couro de boi – Palmeira e Teddy Vieira – (Palmeira e Biá 09/1954 RCA Victor no. 80.1337)

Declamado:

Conheço um velho ditado
que é do tempo do zagais,
diz que um pai trata dez filho,
dez filho não trata um pai.
Sentindo o tempo dos anos
sem pode mais trabalhar,
o velho pião estradeiro
com seu filho foi morar.

O rapaz era casado
e a muié deu de impricá,
ou se manda o veio embora
se não quiser que eu vá.
O rapaz coração duro,
com o velhinho foi falar.

Para o senhor se mudar,
meu pai eu vim lhe pedir,
hoje aqui da minha casa,
o senhor tem que sair.
Leve esse couro de boi
que eu acabei de curtir,
pra lhe servir de coberta,
adonde o senhor dormir.

O pobre veio calado,
pegou o couro e saiu,
seu neto de 8 anos,
que aquela cena assistiu,
correu atrás do avô,
seu paletó sacudiu,
metade daquele couro,
chorando ele pediu.

O velhinho comovido,
pra não ver o neto chorando,
partiu o couro no meio
e pro netinho foi dando.
O menino chegou em casa,
seu pai foi lhe perguntando,
pra que você quer esse couro,
que seu avô ia levando.

Disse o menino ao pai,
um dia vou me casar,
o senhor vai ficar velho
e comigo vem morar,
pode ser que aconteça,
de nós não se combinar,
essa metade de couro,
vou dar pro senhor levar.

A primeira gravação da toada “Couro de Boi” foi feita em 1954 por Palmeira e Biá. A canção fala sobre um velho peão que vai morar com o filho, mas como a nora não o quer na casa, é colocado para fora, ainda que, para não o desamparar totalmente, o filho lhe dá um couro de boi para se cobrir. No final, a canção traz um fundo moral através do neto do velho peão.

Na cultura caipira é muito comum o contar causos e histórias como forma de educar os mais jovens, histórias essas que muitas vezes eram contadas de geração para geração. Nesta canção vemos esta representação familiar nas três gerações que atuam juntas: o velho, seu filho e seu neto, embora o que mova o fundo moral da narrativa seja justamente a quebra do que é esperado dentro dessa hierarquia familiar.

A canção, escrita em redondilha maior³², se inicia com uma declamação. Segundo o *Dicionário de termos e expressões da música*³³ trata-se de “entonação de um texto com nuances e acentuações de contorno melódico”, ou, no *Dicionário Michaelis*, o primeiro significado é “Falar em voz alta (geralmente poesia) com entonação apropriada e gestos expressivos e cheios de dramaticidade; recitar”. A declamação neste caso³⁴ é, portanto, um meio de chamar atenção para o que está sendo dito.

O cantador não apenas usa esse recurso, como usa outro gênero, a saber, o ditado popular. Ditados e provérbios são atemporais, sem um autor que os tenha criado, pois são criações de um povo, de uma comunidade, oriundos da tradição oral. Vejamos:

“Conheço um velho ditado / que é do tempo do zagais³⁵/ diz que um pai trata dez filho / dez filho não trata um pai.”

Tanto o ditado como o provérbio são facilmente repetidos com o passar dos anos e gerações, pois têm “uma construção verbal totalmente favorável à memorização.” (MACHADO, 1994, p. 32) Além de recursos como a contradição “um pai trata dez filho, dez filho não trata um pai”, a rima “zagais/pai”, a assonância “ditado / zagais / diz / pai / filho”, e

³² As redondilhas, tanto menor como maior, eram comumente usadas na poesia popular espanhola e portuguesa. Redondilhas maiores e menores também são muito utilizadas pelos cordelistas.

³³ Editora 34.

³⁴ Há quem estude a declamação como gênero literário, como é o caso do trabalho “Declamação como gênero: definição, origens e prática”, de Barbara da Costa Silva, na revista da USP “Hodiernamente, *declamação* engloba diferentes significados: um, mais lato, de composição retórica elaborada tendo a vista a consulta e referência e, sobretudo, a exibição; outro, mais estrito, de discurso judicial ou deliberativo baseado em situações inventadas, comumente associado a Sêneca e Quintiliano. Essa dificuldade em definir declamação surge, contudo, de um esforço da crítica em caracterizar algo que na própria Antiguidade não seria tipificado.”

³⁵ Tempo do zagais: segundo o *Dicionário de Folclore Brasileiro*, zagaia ou azagaia, era uma arma branca, como uma lança, usada pelos índios para caçar onça. Tempo do zagais é também o “tempo do onça” ou algo muito antigo, arcaico.

o próprio ritmo melódico alternando as sílabas tônicas e átonas: “**Conheço** um **velho ditado** / que é do **tempo** do **zagais**, / **diz** que um **pai** trata **dez** filho, / **dez** filho não **trata** um **pai**.”

O ditado popular é uma forma literária que mostra uma experiência. É a verdade aparente para quem o usa, é a sabedoria popular, que, com a ajuda de recursos linguísticos e sociais, perpetua-se com facilidade.

Esse cantador, que “conhece” e que detém um conhecimento que já é antigo, e portanto, para aquela cultura, válido pela experiência dos mais velhos, é aquele que irá contar a história, e que, além disso, emite opiniões sobre o que narra. Fica claro até pela escolha semântica na caracterização do velho, que ele o vitimiza: “velhinho”, “Pobre véio calado”, “velhinho comovido”.

A inversão “Para o senhor se mudar, meu pai em vim lhe pedir” e “Hoje da minha casa, o senhor tem que sair” além de atender ao que pede a rima (pedir/sair) denota também uma falta de jeito do filho diante do que dirá ao pai, ou ainda, uma inversão da ordem natural familiar, que é o filho sair da casa dos pais e não pedir que o pai saia.

Existe uma sucessão de rimas, que se seguem no poema: saiu/sacudiu/, assistiu/pediu, chorando/dando, perguntando/levando, casar/morar, combinar/levar. Apesar de serem todas verbais, o forte do poema está nas questões morais, movidas pelo personagem do menino.

É ele que dá a lição de moral na história, quando demonstra através de sua atitude, como um espelho, a má atitude de seu pai. A atitude do menino pode demonstrar uma outra característica muito recorrente no universo caipira, que é uma certa “malandragem” muitas vezes, honesta e simples, para conseguir o que se quer.

Infere-se, pela data da composição (em torno de 1950), pela forma como o cantador conta a história e pelo ato de curtição do couro, que ocorre em um espaço fora da cidade. Isso porque, primeiro deve ocorrer o abatimento do animal, depois a limpeza do couro (processo longo e trabalhoso) para enfim ele estar pronto para ser curtido (sem falar que para ficar mais macio e tingido ainda teria que passar por outro processo). Como o filho dá ao pai, para ele se cobrir um couro que acabou de curtir, fica implícito que ele mesmo fez todo o processo desde o abatimento do animal

A beleza desta toada está nas dimensões morais que ela alcança para seu público ouvinte ou leitor. Dela, pode-se tirar uma lição sobre ingratidão, desamparo na velhice, exemplos que damos aos filhos. Em um nível maior, o couro de boi, que outrora era de um animal vivo, e que foi sacrificado para dele extrair carne e couro, exerce também o papel de

metáfora do “sacrifício” do próprio velho, dimensão que pode ser estendida ao sacrifício de Jesus, pai de todos os cristãos³⁶.

No fim, fica o sentimento coletivo de que os idosos, que já trabalharam tanto, devem ser respeitados, cuidados e que os valores devem ser observados desde criança.

2 – A marca da ferradura – Lourival dos Santos e Riachão (Tonico e Tinoco 06/1956 – Continental no. 17292) 78 Rotações

Vou contar o que aconteceu
com um rico fazendeiro.
Um home sem religião
o seu Deus era o dinheiro.
Foi ansim que ele disse
no meio dos cumpanheiro:

“Na Aparecida do Norte
que é a terra do romeiro.
Na igreja entro a cavalo
nesse meu burrão ligeiro.
Quem quiser fazer uma aposta
tenho muitos mil cruzeiro.”

Ele teve um resposta
sem demora ali no meio
Dum véinho religioso
que lhe deu esse conseio.
“Na Aparecida do Norte
nós devemos ir de jueio.”

O coitado do véinho
ele já surrou de reio.
“Quero mostrá pra voceis
que de nada eu não receio.
Saio daqui no meu burro
só no artar que eu apeio.”

Ele saiu de viage
na Aparecida chegou.
Era de manhã cedinho
quando a missa começou.
Chegando no pé da escada
seu burrão arrefugou.

Sua espora sangradeira

³⁶ A música “Couro de Boi” fez tanto sucesso, que em 1955 foi lançada a “Resposta do Couro de Boi” (07/1955 - RCA VÍCTOR - Nº 80.1456 A - Resposta do Couro de Boi, Palmeira e Biá). Nela, o filho se mostra muito arrependido pela ingratidão que cometeu e por ter feito o enterro do pai em vida. Após o neto chorar muito por saudade do avô, o filho vai procurá-lo. Mas fica sabendo da morte do pai, caído, ao lado do couro de boi. Manda então, que seja feito uma pedra com dizeres que ali jazia "o melhor dos pais". Ao final, rezando pelo pai na capela, vê um clarão e tem uma visão do pai que lhe diz "Meu filhinho, aqui estou não chore mais. Pelo muito que te amei, teu pecado perdoei, pois um pai é sempre pai." Ocorrendo então, a redenção do filho ingrato. E nesse ponto vemos o maravilhoso no universo caipira, que como veremos é recheado de histórias com fantasmas, almas de outro mundo, diabo, e santos agindo na vida das pessoas.

sem piedade funcionou.
 O burro foi judiado
 mais na igreja não entrou.
 Se o dono não respeitava
 seu burrão arrespeitou.

Esta cena verdadeira
 muita gente presenciou.
 O burro deu um corcovo
 o seu dono ele matou.
 O dinheiro compra tudo
 mais a morte não comprou.

A alma do fazendeiro
 com certeza não sarvou.
 Bem na porta da igreja
 onde o burrão refugou.
 A marca da ferradura
 lá na escada ficou.

Esta toada versa sobre um famoso milagre ocorrido na cidade de Aparecida. Um rico fazendeiro que desafia a fé dos romeiros e a própria religião, aposta com seus companheiros que entraria na Igreja de Aparecida do Norte com seu burro (vamos tratar como cavalo, dada a representação no Museu de Aparecida). Apesar do conselho de um velho romeiro, o fazendeiro além de dar-lhe uma chicotada, assim que chega à cidade tenta botar em prática seu intento, contudo, embora chicoteie seu animal para que ele entre na igreja, encontra um destino fatal através dele.

A canção é feita em redondilha maior, separadas em sextilhas, com tônicas na terceira e sétima sílabas poéticas. Nota-se que no esquema de rimas, alternam-se versos sem rima no primeiro, terceiro e quinto verso de cada sextilha. Se levássemos em consideração apenas o segundo, quarto e sexto verso, teríamos o esquema AAA na primeira e segunda sextilha, BBB na terceira e quarta, e DDD da quinta à oitava sextilha.

No decorrer da música é estabelecida uma relação dicotômica que veremos em várias letras. A do homem do campo pobre, ou o que o representa, versus o homem rico e opressor. Essa comparação entre o fazendeiro e o velhinho religioso aparece respectivamente: entra a cavalo x entra de joelhos, aposta x respeita, desafia x aconselha, sem piedade x coitado, espora sangradeira x judiado, desrespeitoso x respeitoso, morto x vivo, não salvo x alma salva (por Deus).

Fica claro o juízo de valor diante desses tipos sociais, e também o modo como o homem do campo geralmente age diante do poderoso. Como bem destaca Xidieh sobre a concepção do homem poderoso para o caipira “no mundo rústico, a sua presença é notada, a

sua opinião imposta e aceita, as suas virtudes consagradas e os seus vícios temidos.” (XIDIEH, 1967, p. 126).

O autor também destaca que o caipira é um resignado. Ele aceita a sua sina, mas seu “pagamento” vem através da benção de Deus nesta vida (através dos filhos, da colheita) ou depois dela, com a salvação. O que não ocorre com o fazendeiro, que morre “em pecado”.

Apesar de não haver fala como nas fábulas clássicas, como as de Esopo ou Fontaine, na poesia é dada ao cavalo uma prerrogativa antropomorfista, ou seja, sendo um animal, ele tem uma atitude normalmente feita por um ser humano, que no final, acaba sendo o mote para uma lição de moral.

Se vemos diferenças bem marcadas entre o velho religioso e o fazendeiro, o mesmo não ocorre entre ele e o animal, ao contrário, podemos traçar vários paralelismos entre eles. Este “véinho”, como um papel ou função dentro do mundo rústico representa o que seriam os idosos e/ou religiosos romeiros que andam distâncias muito grandes até chegar ao seu local de peregrinação. Em tal ação, carregam seus pertences, carregam metaforicamente sua fé e o “peso da vida” por seus trabalhos diários na roça. O cavalo é o animal que por excelência carrega o homem ou ainda, se considerarmos o burro, este carrega pertences ou trabalha no arado.

Além dessa relação, o fazendeiro rico trata tanto homem como animal da mesma maneira, ele chicoteia o homem quando este lhe dá um conselho ao dizer que em Aparecida deve entrar de joelhos, “O coitado do véinho ele já surrou de reio” e esporea o cavalo quando este lhe oferece uma resistência: “Chegando no pé da escada seu burrão arrefugou. Sua esporea sangradeira sem piedade funcionou”.

A personificação do animal com vistas à moral religiosa nessa canção ocorre quando o cavalo, diferente do rico fazendeiro, se recusa a entrar na igreja, independente do sofrimento que passa com a esporada do fazendeiro. “O burrão foi judiado mais na igreja não entrou. Se o dono não respeitava seu burrão arrespeitou.”

Diferente da canção analisada anteriormente, na qual, através da resposta vemos o ciclo “erro, arrependimento, redenção”, nesta, a lição de moral é mais rígida. O fazendeiro é morto pelo animal que monta: “O burro deu um corcovo o seu dono ele matou. O dinheiro compra tudo mais a morte não comprou. A alma do fazendeiro com certeza não sarvou.” O ciclo é então “erro, punição”.

Apesar do apelo dramático, talvez com vistas a um maior sucesso quando cantada nas rádios, não foi apenas por este apelo que a música obteve sucesso. A canção “A marca da

Ferradura” tem grande valor no cancioneiro caipira porque foi adaptada de um milagre registrado em Aparecida.

Estamos nos referindo ao Milagre da Ferradura, cuja transcrição é a seguinte: “Em meados do século XIX, um cavaleiro de Cuiabá, que passava por Aparecida, zombou dos romeiros que peregrinavam em direção ao povoado. Em desafio, ele tentou entrar com o cavalo na igreja de Nossa Senhora, mas foi impedido quando a pata do animal ficou cravada na pedra”. Reconhecendo seu erro, desce do cavalo, entra na Igreja de mãos postas e pede a Nossa Senhora Aparecida que o perdoe, passando a acreditar em seus milagres e em seu grande poder (LIMA, 2017).

Essa é uma narrativa curta, que começou a ser contada no século XIX e atravessou o tempo porque envolve, para aquela sociedade algo muito importante, sua fé. Tamanha é sua força da cultura caipira, que acabou sendo colocada, junto com seus personagens, no museu de cera dentro do Memorial de Aparecida (Figura 6).

Figura 6 – Milagre da ferradura – Museu de Cera de Aparecida



Fonte: Foto de Carlos Augusto da Silva, Memorial de Aparecida³⁷

Além da representação acima, dentro do museu, do lado de fora, próximo à igreja matriz, também pode ser vista a estátua que representa o cavaleiro da narrativa (Figura 7).

³⁷ <https://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/0c/55/c0/8a/cavaleiro-tenta-invadir.jpg>

Figura 7 – Estátua - O cavaleiro ateu



Fonte: Paróquia Nossa Senhora Aparecida³⁸

Abaixo, a pedra que teria sido pisada pelo cavalo, que “negava-se” a entrar na igreja (Figura 8).

Figura 8 - Pedra com as marcas da ferradura



Fonte: Foto de Thiago Leo, Museu Nossa Senhora Aparecida³⁹

Diante dessas considerações, é oportuno citar Cascudo (2006, p. 23) quando ele refere que “O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. (...) Assim, um poema,

³⁸ <https://www.rs21.com.br/wp-content/uploads/2018/10/o-cavaleiro-ateu-foto-paroquia-nossa-senhora-aparecida.jpg>

³⁹ <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn%3AANd9GcTjP0hjTCHfEcABIEiUsfpTjXcJZ2H0CgscvZlhXGw9SiFo0W1E&usqp=CAU>

um trecho de história que a simpatia popular divulgou, a música de uma canção, nacional pela memória coletiva, marcham para a despersonalização que as perpetuará no Folclore.”

Como verificamos, tal a força de uma narrativa oral do século anterior, que continuou perpetuando-se através de uma canção, virando inclusive – respeitadas as alterações para atender ao meio de divulgação – filme em 1971⁴⁰. Podemos dizer que esta canção já faz parte do folclore caipira e, portanto, do folclore brasileiro.

Outro aspecto interessante na canção são os locais nos quais a história se passa, o caminho até Aparecida, onde o fazendeiro desafia os romeiros, a cidade de Aparecida onde ele chega e particularmente a igreja. Percebemos que o espaço vai se fechando, do espaço maior, onde o fazendeiro domina (compra o que quer com seu dinheiro, desafia, surra) ao espaço menor, porém sagrado, no qual a fé e a simplicidade dominam, inclusive um animal, mas onde o “grande” é aniquilado.

Tudo isso também faz lembrar o texto bíblico “Sermão da montanha” no qual há trechos como “Bem-aventurados os que têm um coração de pobre, porque deles é o Reino dos céus!”⁴¹ e “Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e as traças corroem, onde os ladrões furtam e roubam.”⁴² cuja paráfrase talvez intencional, está no final da canção em “O dinheiro compra tudo mais a morte não comprou. A alma do fazendeiro com certeza não salvou.”

Existe um outro trecho bíblico⁴³, conhecido como “Balaão e sua mula” no qual, apesar da insistência, melhor dizendo, do castigo infligido pelo dono em sua mula, essa recusa-se a seguir o caminho, pois foi impedida por anjos de Deus, que faz com que a jumenta fale com Balaão; ele então vê o anjo, reconhece o poder de Deus e assim, em uma atitude respeitosa, sai de sua “cegueira espiritual” e volta a obedecê-lo.

Vemos nessas duas passagens que existem ecos de textos bíblicos com a história desta narrativa oral, que por sua vez, culminou na canção. Assim, nessa letra a moral caipira está estritamente ligada à moral religiosa, aos valores cristãos, que comumente eram passados pela oralidade, tendo em vista que éramos um país com grande grau de analfabetismo, e onde pessoas não liam bíblias, mas ouviam seus padres e repassavam essas histórias entre os seus.

⁴⁰ Data de lançamento 19 de abril de 1971 (1h 47min) Direção: Nelson Teixeira, elenco: Tônico, Tinoco, Nelson Teixeira e mais, gêneros Drama, Musical, nacionalidade: Brasil fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-241824/>

⁴¹ Bíblia católica, São Mateus 5,3. e “Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e as traças corroem, onde os ladrões furtam e roubam.” (São Mateus, 6,19)

⁴² Bíblia católica. São Mateus, 6,19.

⁴³ Números 22.

Se para muitas pessoas não chegava ou mesmo importava o rigor do conhecimento, aquilo que sua educação formal não lhes passava, suas crenças lhes justificavam.

3 – A moça que dançou com o Diabo – Jayme Ramos e Teddy Vieira - 08/1953 Continental no. 16782 - 78 Rotações

Numa sexta feira santa
Há muitos anos atrás
Na cidade de São Carlos
Publicaram nos jornais,
Uma moça muito rica,
Contrariou o gosto dos pais,
Num baile que fez em casa,
Ela dançou com o satanás.

Quando o baile começou
Regulava as nove horas
Chegou um moço bem vestido,
Arrastando um par de esporas,
Dando viva para o povo,
Como vai minha senhora!
Quero conhecer a festeira
Porque estou chegando agora.

O velho disse pra filha
Hoje o baile está mudado
Estamos no fim da quaresma
E isso pode ser pecado.
A mocinha respondeu,
O senhor que está cismado
Jesus Cristo está no céu,
E nós aqui dança largado.

Pegando na mão da moça
o moço saiu dançando
Tocava valsa e mazurca,
O cabra tava virando.
Com o chapéu na cabeça
A moça foi incomodando,
O senhor dança direito
Que mamãe não está gostando,

Ele foi e disse pra moça,
minha hora já chegou,
Eu preciso ir embora
que o galo já cantou
Tirou o chapéu da cabeça e os
Dois chifres ele mostrou,
Parecia um touro velho,
Daqueles mais pegador,

O diabo soltou um bufo
e sumiu numa explosão,
Pra aquela gente sem fé

isso serviu de lição,
 No meio da correria,
 dois grito e confusão
 Ficou louca a moça rica,
 Filha do major Simão.

Gravada em 1953 por Vieira e Vieirinha, essa letra trata de um caso conhecido na cidade de São Carlos⁴⁴, que posteriormente virou um curta metragem⁴⁵. A letra pode soar engraçada para quem a lê nesses tempos modernos, mas quando a ouvimos através de seus intérpretes, notamos que é uma moda de viola clássica, cantada de forma que não transparece nem um pouco do humor caipira que ouvimos em muitas canções, mesmo sutilmente.

Isso porque para o caipira, o período da quaresma, em especial a sexta-feira santa, é um período que deve ser guardado com muito respeito. Em seu livro *O Encantamento da Sexta-Feira Santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro*, José Carlos Pereira afirma:

No interior de São Paulo, lobisomem era praga de mãe ou homem que dançou na Sexta-Feira Santa. As mulheres, geralmente as que namoram o padre ou que tivessem dançado nesse dia proibido, viravam mula-sem-cabeça. Aqueles que desrespeitassem as recomendações religiosas estavam vulneráveis à ação de encantamento desse dia (PEREIRA, 2005, p. 32).

E foi justamente o que aconteceu na história narrada, houve uma violação deste dia santo. O cantador nos apresenta uma redondilha maior. Os tipos de rimas se alternam entre as 2 primeiras oitavas e as últimas. Essa oscilação, ainda que intencional, pode refletir a oscilação do pai da jovem diante da situação: fazer uma festa na sexta-feira santa⁴⁶.

Notemos que ele mais uma vez faz questão de legitimar sua narrativa informando que “publicaram nos jornais”, ou seja, não é apenas um caso; para ele, é uma verdade. A moça em questão notadamente não faz parte do universo caipira, pois “era muito rica”, e assim sendo, estabelece-se a distinção da visão do povo humilde, que respeita a data, e do orgulhoso, que não respeita nem a época religiosa, nem os pais: “Contrariou o gosto dos pais”.

⁴⁴ Achei digno de nota um comentário de 2018, escrito por um morador da cidade, colhido pela internet, que dizia que a casa do major Simão ficava na Rua Episcopal, próximo ao Colégio São Carlos. “Uma casa antiga, verde, abandonada, pois ninguém queria comprá-la”. O colégio a comprou, a casa foi demolida e cedido lugar a um novo prédio do colégio. Fonte: <https://youtu.be/LOBa87sFTxs>.

⁴⁵ Curta-metragem ‘A Moça que Dançou com o Diabo’, dirigido por João Paulo Miranda Maria e produzido pelo Kino-Olho, grupo de Rio Claro, SP. Foi indicado à Palma de Ouro no 69º Festival de Cannes.

⁴⁶ A sexta-feira santa é considerada um dia de guarda para a igreja católica, pois sendo um período que reflete o luto e a tristeza, no qual o fiel poderia recolher-se, meditar sobre a morte de Jesus, não há nem missa na data. Isso explica o porque de se fazer uma festa na data ser tão incomum para o homem do campo.

Após o visitante misterioso pedir para conhecer a festeira, seu pai lhe fala, sem certeza “Hoje o baile está mudado, estamos no fim da quaresma e isso **pode** ser pecado.” Não existe convicção em suas palavras, ou que não quer desagradar a filha, e mais uma vez, temos a distinção do que comumente vemos nos grupos caipiras, que é figura do pai como chefe ciente de seu papel na família.

A resposta da moça marca a cisão do que é do céu com o que é da terra: “O senhor que está **cismado**. Jesus cristo está no céu. E nós aqui dança largado.” Enquanto o pai cisma – desconfia, suspeita, reflete – ela **sabe** que pode fazer o que quiser.

O **moço** pega então sua mão e juntos dançam valsa e mazurca⁴⁷. E demonstra não se importar com bom costumes, na medida em que, até então, não tirou o chapéu para cumprimentar a moça, e por dançar de forma indecorosa: “Com o chapéu na cabeça. A moça foi incomodando, O senhor dança direito. Que mamãe não está gostando.” Aqui estão presentes características que remetem à sedução, mistério, elegância (na dança), inobservância da ordem e moral, que são próprias do imaginário ocidental sobre o diabo.

Na narração, chega o momento em que o desconhecido tira o chapéu e mostra os dois chifres: “Parecia um touro **velho**”. Note-se que, se antes era chamado de moço, agora sua descrição é outra. Simbolicamente evidencia beleza e prazer, que trazem consigo desejo, a vaidade, egoísmo, imoralidade, ou toda inclinação para o mal (feiuras morais) que podem ser identificadas em livros sagrados judaicos ou cristãos.

Por fim, chegamos à moral da história: “Pra aquela gente sem fé isso serviu de lição”. Aquela gente, “muito rica” não é a gente caipira. É a gente poderosa e arrogante: “Filha do **major** Simão”.

Nessa letra, tivemos contato com o sobrenatural, tão presente na cultura caipira:

Piedoso é o homem que guarda os dias de preceito, e o próprio grupo rústico piedoso estabelece o quadro de caracterizações para os que não respeitam esses dias. *Arrenegado, abusado, sem fundamento, com parte com o demo*, é quem trabalha aos domingos, trabalha e como carne na semana santa, caça e mata animais na sexta-feira maior, se põe a maldar dos que não são piedosos, que não abriga os grupos andantes penitenciais e de promessa, que não dá o dismo do santo etc. (XIDIEH, 1967, p. 116).

⁴⁷ A marzuca é uma dança originalmente polonesa, dançada em pares, em compassos ternários, que difundiu-se por diversas regiões e países, sendo “adaptada” em cada uma dessas localidades. No Brasil, no nordeste, passa a chamar-se “mazuca” e é dançada batendo-se mãos e pés com homens e mulheres em círculos. Já no Rio Grande do Sul, é mais parecida com a original, dançada aos pares, com o ritmo rancheria.

No caso da moça, que, ao contrário do pai, não reflete, mas dá a mão ao diabo, ou, em outras palavras, dá vazão ao seu prazer (festejar e dançar) ao dizer “Jesus cristo está no céu, E nós aqui dança largado”, é dada a loucura como punição.

Poderíamos abordar que a música mostra também que à mulher não era dado direito de divertir-se como gostaria, afinal, por que ela não podia dançar como e com quem queria? Fato é que essa questão era tão restrita à época que nem seria o caso colocá-la aqui, uma vez que as sociedades rurais, em geral, eram mais conservadores, machistas inclusive⁴⁸ e este não é o foco do nosso estudo. A atitude da moça foi além de seu tempo, mas até hoje, mesmo para aqueles que vivem na cidade, ainda seria considerada uma transgressão⁴⁹.

A figura do pai é colocada, se não como conivente ao menos como fraca diante da filha. A loucura da moça e a fraqueza do pai mostram que apesar de poderosos socialmente, para aquele grupo, ambos são fracos em sentido moral.

Homem do campo x homem da cidade

Na canção *O milagre da ferradura*, analisada anteriormente, abordamos sobre a dicotomia homem da cidade e homem do campo que aparece na canção. Não apenas naquela música, mas em outras, veremos essa polarização, ora mais crítica quanto a essas diferenças, ora mais voltada a si mesmo, com valorização do que se é, o reconhecimento como homem caipira dentro de sua cultura e da terra que cuida, na qual trabalha e valoriza.

Como estamos tratando de canções narrativas e poéticas, e sabedores que o poeta caipira sabe contar uma boa história, podemos dizer que essa polarização também carrega um traço dramático que torna a canção mais interessante, cria-se um antagonismo na história contada na qual o caipira sai vencedor, seja pela esperteza, esforço ou consciência moral e religiosa. Se nas histórias contadas pelos letrados os povos humildes aparecem como oprimidos, na história contada pelo homem do campo, é ele que se sobressai.

Para José de Souza Martins, “a figura mais pobre de bens e atributos é capaz de ironizar as supostas grandezas e virtudes não-naturais da cidade e da sua dominação sobre o

⁴⁸ Recomendo a leitura da tese a Amanda Ágata Contieri, *As mais tocadas: uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas*. Campinas, SP: s.n. 2015.

⁴⁹ Há uma reportagem de 14/04/17, de um jornal de São Carlos que fala sobre esta história e como ele ainda está presente para os moradores atuais, no qual podemos ler “A aposentada Edelícia Ferrari de Oliveira, de 81 anos, conta que sua mãe transmitia a lenda enfatizando a necessidade do respeito. “Dizem ainda que o túmulo da moça está no Cemitério. Passei essa história aos meus filhos e netos para reforçar a tradição. Não gosto que desrespeitem a data”. A matéria completa pode ser lida no site: <https://www.acidadeon.com/saocarlos/NOT,3,3,1239831,Quem+e+a+moca+que+dancou+com+o+Diabo.aspx>

tempo. Nas presumíveis avaliações do caipira a cidade se torna grotesca, os seus personagens mais característicos tornam-se ridículos.” (MARTINS, 1975, p. 132) No entanto, para este autor, quem compõe e canta não é o “verdadeiro caipira”, portanto, esse grupo urbano que passa pelo caipira, por necessidades ideológicas, utiliza-se da “figura social e tradicionalmente depreciada” do caipira para “polarizar a crítica ao mundo urbano.”

Assinalamos também que outro tema que será discutido à frente, que é o saudosismo em relação ao sertão, muitas vezes traz consigo a idealização do sertão, em contraponto a uma cidade que é depreciada na canção. Ou seja, a mudança social do caipira, discutida em todo este trabalho, que sai do campo para a cidade, acaba sendo representada nas canções também através desses antagonismos que envolvem a perda de suas raízes, a mudança para a cidade, e o reencontro com as raízes através da música, modo de vida ou apego a valores e costumes. Vejamos dois exemplos de canções a seguir, cujas representações do homem do campo tratam dessas questões.

A Enxada e a Caneta – Teddy Vieira e Capitão Barduíno – 07/1954 – Colúmbia – CB – 10062

Certa vez uma caneta foi passear lá no sertão
Encontrou-se com uma enxada, fazendo uma plantação.
A enxada muito humilde, foi lhe fazer saudação,
Mas a caneta soberba não quis pegar na sua mão.
E ainda por desaforo lhe passou uma repreensão.

Disse a caneta pra enxada não vem perto de mim, não
Você está suja de terra, de terra suja do chão
Sabe com quem está falando, veja sua posição
E não esqueça a distância da nossa separação.

Eu sou a caneta dourada que escreve nos tabelião
Eu escrevo pros governos a lei da constituição
Escrevi em papel de linho, pros ricaços e pros barão
Só ando na mão dos mestres, dos homens de posição.

A enxada respondeu: de fato eu vivo no chão,
Pra poder dar o que comer e vestir o seu patrão
Eu vim no mundo primeiro, quase no tempo de Adão
Se não fosse o meu sustento ninguém tinha instrução.

Vai-te caneta orgulhosa, vergonha da geração
A tua alta nobreza não passa de pretensão
Você diz que escreve tudo, tem uma coisa que não
É a palavra bonita que se chama educação!

Nesta clássica canção, temos um belo apólogo, no qual podemos associar a palavra oral em contraponto à palavra literária, cultura em contraponto à agricultura, todos no homem da cidade, que personificaria a caneta, e no homem do campo, personificado pela enxada.

Essas circunstâncias na canção, diversa de outras em que o caipira vai à cidade, sente-se fora de seu meio, ocasionando nas músicas elementos nostálgicos ou críticos à cidade, vai nos mostrar um homem do campo dentro de seu espaço, consciente de seu lugar.

Neste sentido, a enxada, usada para capinar ou cavar a terra, e por isso associada a trabalho pesado, ganha um contorno diferente ao ser usada para "fazer uma plantação". A escolha semântica por esses termos remete ao fato de que, apesar da educação formal do homem da cidade, é o caipira que “ensinará” o cidadão, “plantará” a compreensão do que é realmente importante, ou seja, a moral da história.

Na canção, vemos um caipira consciente do seu saber, daquilo que é cultura para ele. Interessante que, etimologicamente, cultura “significa ‘ação de tratar’, ‘cultivar’ ou ‘cultivar a mente e os conhecimentos’”. Originalmente, a palavra cultura se originou a partir de outro termo latino: *colere*, que quer dizer ‘cultivar as plantas’ ou ‘ato de plantar e desenvolver atividades agrícolas’.”⁵⁰

Embora o caipira demonstre cordialidade e aproximação – “A enxada muito humilde foi lhe fazer saudação” os elementos opostos estão no apólogo como um todo, sujo / dourado, humilde / soberba, saudação / repreensão.” –, É o cidadão que expressa literalmente essa oposição no último verso da segunda estrofe: “E não esqueça a distância da nossa separação.”

A terceira estrofe traz elementos como a maior instituição do país (governo), com homens de alta posição (ricos e barão) e alta posição cultural (mestre) contrastando com a figura do caipira que responde que de fato vive no chão.

Essa constatação de “inferioridade”, que traz consigo certa mordacidade é o mote dramático da canção, ao mostrar o reconhecimento do valor do caipira devido à dependência que a cidade tem em relação ao homem do campo. É este que trabalha para lhe garantir a alimentação e vestuário (através da extração do algodão); sem esses elementos básicos, o cidadão não teria sua instrução e, portanto, aquilo que o faz sentir-se superior. Outra característica do elemento dramático na canção é a referência da presença da enxada desde o início dos tempos, “Eu vim no mundo primeiro, quase no tempo de Adão.”

No texto, vemos que a representação feita de ambos nos leva a crer que a pretensa superioridade do homem da cidade diante do caipira, de fato é infundada, pois mesmo a instrução não fez dele um homem educado: “Você diz que escreve tudo, tem uma coisa que não. É a palavra bonita que se chama educação!”.

⁵⁰ Dicionário Etimológico

O Doutor e o Caipira – Goiano e Geraldino – 1994 – Warner Music - CD

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

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

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

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

Esta canção é de 1994, época em que a música caipira já não fazia sucesso e em que a sertaneja já tomava as rádios do país. No entanto, o compositor e violeiro Valdomiro Neres Ferreira (Goiano) procurou manter a raiz caipira em suas canções, tendo tido contato com violeiros renomados como Tião Carreiro e Leo Canhoto, dos quais chegou a gravar algumas músicas.

A escolha desta canção mais recente, de 1994, se deu pelo fato de que a questão da valorização do homem do campo por si mesmo nesta música é bem clara, embora essa valorização não apareça por si só, mas sempre em relação ao homem da cidade. Candido comentava sobre uma espécie de resistência do caipira por manter viva a sua cultura, Vilela (2011) fala em reenraizamento, quando o homem do campo vai para a cidade, mas lá, mantém viva, talvez de forma ainda mais forte que no campo, a sua cultura.

José de Souza Martins talvez discutiria que existe uma questão de classes, na qual, ainda que ambos personagens vivessem além dos mínimos vitais, haveria uma “recusa conservadora do capitalismo configurado na cidade e na expansão urbana” (MARTINS, 1975, p. 147) pelo olhar do homem que se coloca como caipira. Isso porque, em uma relação antagônica, ele mostra orgulho do que é de onde vive, mas admira a cidade e usufrui dela.

Diante dessas questões, optamos por uma análise desta música com um olhar paralelo à visão da Maria Isaura Pereira de Queiroz. Ela atenta para os sitiantes que se envolvem comumente com a cidade por questões políticas, para serviços administrativos e de saúde. Muitas regiões já não eram estáticas em sua época de pesquisa, ao contrário, tinham uma sociedade dinâmica, em transformação. À época da canção, podemos dizer que muitas regiões de sitiantes e fazendeiros já estavam integradas à cidade, mesmo mantendo costumes mais típicos, como é representado nesta música na terceira estrofe.

Na primeira estrofe chama atenção o fato de que, embora o cantador dê os motivos para ser chamado de caipira e estar ciente de seu valor, ele “não se zanga” por ser assim chamado. Existe, portanto, um juízo de valor recorrente no meio em que está, o de que chamar alguém de caipira possa soar pejorativo.

Outro ponto na primeira estrofe é a relação de paralelo entre o caipira e o cidadão no que diz respeito à infância. “Sua infância foi lições de faculdade / Não tive estudos minha escola foi trabalho”. Este trecho mostra que a ambos eram dadas responsabilidades que não eram compatíveis com a fase em que viviam. Não se estuda lições de faculdade quando criança. Uma criança não deve trabalhar desde cedo, mas estudar. No caso de ambos, porém, essa “quebra” de valores culmina na “realização profissional” de ambos: “Hoje é grande doutor” / “Não me conhece como um profissional”

Ao contrário do desconforto na cidade que vemos em algumas canções, o cantador acha importante ter viajado para a “frondosa capital” e se diz “surpreso vendo tanta aparelhagem”. Embora diga ao médico “Lá onde eu moro o senhor se sentiria como eu me sinto neste hospital”, essa passagem não denota a oposição de idéias que vimos, por exemplo, na canção anterior, mas uma relação de igualdade, onde cada um exerce bem seu ofício, onde vive e trabalha.

Embora não exista a fala do médico, infere-se que por agora serem “bons amigos”, o caipira e o doutor têm uma relação de respeito mútuo.

Se de alguma forma a canção anterior representava a visão negativa sobre as mudanças que o contato com a cidade impunha à vida do morador do campo, nesta, mais recente, vemos a representação do que Maria Isaura abordava sobre o equilíbrio entre as

relações do campo e da cidade. Para ela, este equilíbrio permitiria a manutenção da cultura e meio de vida caipira. Entendemos que a época em que esta música foi feita explica a diferença em relação às outras músicas, de décadas anteriores, neste trabalho. À época desta canção, o homem do campo já estava adaptado ou reenraizado em relação à cidade.

Embora tenhamos utilizado essa canção neste trabalho, pelo grande número de músicas que ouvimos, principalmente as mais antigas, quando aparece uma temática em que o homem do campo e o da cidade, ou o próprio ambiente rural e urbano, são presentes nas canções, na maioria delas há um juízo de valor no qual o primeiro se sobressai sobre o segundo, seja expresso na letra, através dos personagens ou no saudosismo do sertão em relação à cidade. Gosto de pensar que diante do preconceito social ou caricaturização que sempre houve em relação ao mundo rústico em geral, desta vez “escreve a história quem tem a pena” ou neste caso, a viola na mão.

O trabalho na vida do caipira

A questão do trabalho na vida do caipira é muito presente nas pesquisas de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz. Vimos em capítulos anteriores que apesar de a autora entender que o entrosamento entre bairro rural e economia global seja benéfico para a cultura caipira, ao pesquisar, por exemplo, o bairro de Laranjeiras, no Sertão de Itapeçerica da Serra, ela analisou que os trabalhadores, devido às necessidades impostas pela economia da região, perdem cada vez mais a autonomia, inserem-se no sistema de trabalho assalariado, já não marcam seu ritmo de trabalho, perdem o tempo para o lazer, e ainda não conseguem mais socializar com outros moradores do bairro, perdendo, portanto, seu modo tradicional de vida.

Este caso se aproxima muito da visão de Candido quanto à degradação do meio de vida caipira, causado pela industrialização e capitalismo.

Nas músicas a seguir nos propusemos a analisar como essa questão aparece nas canções e se as mudanças sociais são refletidas em suas letras.

Caçando e pescando – Cacique e Geraldo Mineiro - Cacique e Pajé – Volume -2 -1979 – Chantecler – LP = 2.11.405.245

Fiz um rancho no espraído na beira da lagoa
Derrubei um pé de cedro e construí minha canoa
Pra fazer a pescaria a matola vai pra proa
Tem um cachorro malhado pra caçar é coisa boa

Quando a tarde vem chegando navego duzentas braça
 Armo a rede e armo o covão e bebo minha cachaça
 Depois vou pescar de vara onde o anzol não embaraça
 Pra espantar as muiçoca eu pito e faço fumaça

Eu guardo os peixes miúdo num samburá de taquara
 Quando é de madrugada eu me escondo nas coivara
 Ponho a Laport na mira... Esperando a capivara
 Tiro o couro e a gordura porque sei que a coisa é cara

Eu fico todo o domingo na sombra de um timburi
 Tomando o meu bom traguinho esperando os paturi
 Quando descem pra lagoa vou pra baixo adiverti
 Quando a noite vem chegando volto pro rancho dormi

Antônio Alvarenga, o Cacique, e seu irmão Pajé, eram mesmo descendentes de índios caiapós. Com a morte de Pajé, Cacique teve que mudar a dupla algumas vezes. Ambos nasceram na roça, mas mudaram-se para uma cidadezinha chamada Monte Aprazível, onde chegou a ser barbeiro. Cacique sempre foi considerado um ótimo violeiro e compositor.

Este cururu, apesar de feito já no final da década de 70, retrata um tempo no qual o caipira podia manter sua forma de vida, ou seja, período em que os sitiantes marcavam seu próprio ritmo de trabalho e dedicavam um tempo ao lazer com a caça, a pesca ou atividades religiosas em grupo. Pescar, reunir-se para contar causos ao final do dia, cantar, tocar sua viola, era algo que marcou uma época antes das inevitáveis mudanças que ocorreriam no país e as quais veremos nas próximas canções.

O ritmo de trabalho feito pelo próprio caipira está na canção como um todo, pois vemos que o cantador usa verbos em primeira pessoa em todas as estrofes, ou seja, ele é dono das ações e nada externo interfere no que faz. Ao contrário, tudo o que descreve é acompanhando de uma marcação temporal que denota calma, espera, ritmo com a natureza: "Quando a tarde vem chegando", "Depois vou pescar", "Quando é de madrugada", "Eu me escondo (...) esperando a capivara". "Eu fico domingo na sombra de um timburi / Esperando os paturi", "Quando descem pra lagoa", "Quando a noite vem chegando / Volto pro rancho dormi."

Apesar da pescaria e da caçada serem um lazer, incluímos neste tema de trabalho, porque o caipira podia lucrar com a empreitada, podendo vender o couro e a gordura do animal caçado, como vemos na canção no trecho "Tiro o couro e a gordura porque sei que a coisa é cara."

Cornélio Pires dizia a respeito dos caipiras: "Inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como ciganos, desleixados, sujos e mesmulambados (...) Sua vida é

caçar (com aviamentos arranjados aqui e ali a custa de pedinchices), pescar, dormir, fumar, beber pinga e tocar viola” (PIRES, 2002, p. 15).

Cornélio foi um grande admirador e propagador da cultura caipira; no entanto, há um certo preconceito nesta fala, mas o que queremos destacar é que vemos muitos desses aviamentos para pescaria citados pelo autor nesta canção, o que também é um mergulho no vocabulário caipira⁵¹, com a sua inegável fonte na cultura indígena: Matola, covo (cesto para apanhar peixes), samburá (cestinho) de taquara (tipo de bambu), coivara (pau carbonizado que resta de queimada), timburi (árvore; a palavra timbó designa vários vegetais usados por pescadores para tontear o peixe), paturi (produto do cruzamento de pato com marreca).

Por fim, partimos dessa música que descreve um tempo no qual a calma, o sossego, o ritmo próprio, o descanso e lazer prevalecem, para outras nas quais podemos verificar como as mudanças sociais e econômicas marcaram a vida do caipira e sua relação com trabalho.

Mágoa de Boiadeiro - Nonô Basílio e Índio Vago - Pedro Bento, Zé da Estrada e Celinho - 1977 - Beverly - BCD-862

Antigamente nem em sonho existia
Tantas pontes sobre os rios
Nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
Pra trazer o pantaneiro
no rodeio da boiada

Mas hoje em dia tudo é muito diferente
Com o progresso nossa gente
nem sequer faz uma ideia
Que entre outros fui peão de boiadeiro
Por este chão brasileiro
os heróis da epopeia
Tenho saudade de rever nas currutelas
As mocinhas nas janelas
acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso
Que a marcha do progresso
é a minha grande dor

Cada jamanta que eu vejo carregada
Transportando uma boiada
me aperta o coração
E quando olho minha traia pendurada
De tristeza dou risada
pra não chorar de paixão

O meu cavalo relinchando pasto afora
Que por certo também chora
na mais triste solidão
Meu par de esporas meu chapéu de aba larga
Uma bruaca de carga

⁵¹ O significado das palavras covo, samburá, taquara, coivara e timbó são encontradas em Amaral (1955).

um berrante um facão

O velho basto o sinete e o apero
 O meu laço e o cargueiro
 o meu lenço e o gibão
 Ainda resta a guaiaca sem dinheiro
 Deste pobre boiadeiro
 que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira
 E o tema que me inspira
 é a fibra de peão
 Quase chorando imbuído nesta mágoa
 Rabisquei estas palavras
 e saiu esta canção

Canção que fala da saudade das pousadas
 Que já fiz com a peonada
 junto ao fogo de um galpão
 Saudade louca de ouvir o som manhoso
 De um berrante preguiçoso
 nos confins do meu sertão

Apesar de a gravação ser de 1977, a música é bem anterior, pois em 1967, os compositores ficaram em terceiro lugar com esta canção no Festival de Música Sertaneja da Rádio Nacional - hoje Globo.

Essa bela toada trata do sentimento do boiadeiro diante das modernizações que ocasionaram a mudança no ritmo de trabalho do peão, antes responsável por levar a boiada, e que fora substituído por caminhões que transportam os bovinos como carga pelas estradas do Mato Grosso do Sul e para outros cantos do país.

Em tom melancólico, a canção é marcada pelo saudosismo desde seu início, no qual o cantor, em um regresso imaginário a seu passado, tem saudade de uma época sem “tantas pontes sobre os rios ou asfaltos nas estradas”.⁵² O cantor fala sobre os “cinco sinueiros”, homens que tocam as boiadas, necessários para levá-la de um ponto a outro, “mas hoje em dia tudo é muito diferente” e depois “Com progresso nossa gente / nem seque faz idéia / que entre outros fui peão de boiadeiro/ por este chão brasileiro/ heróis da epopéia”. Note-se o esmero do uso da expressão “epopeia” para designar a aventura, as surpresas, proezas e a grandiosidade de ser um peão de boiadeiro.

Foram os espanhóis que trouxeram o gado para o Mato Grosso do Sul no século XVI, o que acabou por se integrar à cultura local, tendo como referência a figura do peão. Segundo Borges (2001), a partir anos de 1730 começa a haver exploração da atividade com gado,

⁵² Imaginário porque em 1919 seria completada a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, que ligava Bauru em São Paulo até Corumbá no Mato Grosso do Sul. O progresso já começava a se instaurar na região, ainda que seguisse a passos lentos.

embora somente com a expansão de latifúndios pecuaristas, já no fim do século XIX, que ela passa a ter importância econômica no país.

Examinemos em primeiro lugar a idealização de uma economia ‘natural’ ou ‘ética’, já utilizada por muitos para contrastar com a investida impiedosa do capitalismo. Nela havia muito pouco de ético ou natural. No sentido técnico mais simples – a idéia de que se tratava de uma agricultura de subsistência “natural”, ainda que não afetada pelos impulsos de uma economia de mercado – já é uma noção bem duvidosa (WILLIAMS, 1989, p. 57).

Embora não estejamos abordando a agricultura, mas a pecuária, o cantador traz seu passado idealizado na figura de um sertão mais selvagem e na necessidade do boiadeiro, antagonizando-o com o progresso atual na substituição do homem pela estrada (transportes), sem atentar para o fato de que já estava preso em um sistema que atende ao mercado, fato que se explica no *saudosismo transfigurador* citado por Candido, no qual o passado adquire nuances positivas, ainda que não fosse tão positivo assim. Neste ponto recuperamos a estrofe inicial do cantador, na qual simbolicamente a ponte e o asfalto (progresso/capitalismo) passam por cima (subjugam) do rio e da estrada (sertão/cultura caipira).

O poeta diz ter saudade “de rever nas currutelas / as mocinhas nas janela / acenando uma flor”. Currutelas eram pontos com boates às margens dos rios. Ao associarmos essa passagem ao sexo e mocidade, e portanto ao prazer, a “mancha do progresso” culmina também na derrocada do que há de mais instintivo no homem. O boiadeiro que antes era parte de uma “epopeia”, se apequena diante da “jamanta que eu vejo carregada”.

A melancolia da canção alcança seu auge no trecho “O meu cavalo, relinchando pasto afora / e por certo também chora/ na mais triste solidão”, pois retrata a identificação do homem com o animal, como se fossem um em seu sentimento de tristeza e solidão. A tristeza, saudade e solidão vai se estender a objetos, antes tão necessários e ainda queridos, atentemos ao carinho expresso no uso do pronome: “Meu par de esporas / Meu chapéu de abas largas / uma bruaca de cargas / um berrante e o fação. / O velho basto, o sinete e o aperro / o meu laço e o cargueiro / o meu lenço e o jibão”, mas que hoje nada valem: “Ainda resta a guaiaca sem dinheiro” culminado no fracasso do peão “pobre boiadeiro / que perdeu a profissão.”

Dizendo-se apenas um caipira, que não é poeta, mas que se inspira na “fibra de peão”, (embora esteja a ponto de chorar) o poeta justifica a canção que rabiscou, para falar da “Saudade louca de ouvir o som manhoso / de um berrante preguiçoso / nos confins do meu sertão”.

Este modesto poeta fez um arranjo poético bem trabalhado e bonito nesta canção. A letra é composta por sextilhas, com estrofes compostas⁵³, e apesar da diversificação das rimas entre consoante e toante, existe um padrão rítmico que se estabelece da seguinte forma: rimas no primeiro e segundo verso (com exceção da primeira estrofe), rima no terceiro e sexto verso, e no quarto e quinto verso.

Essa poesia triste é mais uma das que marcam as dificuldades e tensões do homem do campo diante das mudanças econômicas que acontecem em sua volta, o tiram de sua forma de vida e cultura, e sobre as quais ele nada pode fazer.

Minha Vida - Tião Carreiro e Pardinho – 2-1975 – Modas de Viola Classe A – Chantecler – LP 1.71.405.582

Trago na lembrança quando era criança
 Morava na roça gostava da troça
 Do munjolo d'água da casa de tábuas
 Quando o sol saía internada eu subia
 Pras vacas leiteiras tocar na mangueira
 Fui muleque sapeca levado da breca
 Gostava da viola e ainda ia na escola
 Eu ia todo dia numa égua tordilha

Era meu destino já desde menino
 Pra ir nos fandango era igual um curiango
 Às vezes no arreo meu irmão já veio
 Fazia loro de embira pra ir nos catira
 Ficava de lado com os olhos estalado
 Vendo sapatiar mas não podia entrar
 Bebia um quantão já ficava entrão
 Umas moda com alguém eu cantava também
 Com quinze ano de idade eu mudei pra cidade
 Sai da escola já era rapaizola
 Deixei de estudar fui caxeiro num bar
 Trinta mil réis por mês pra servir os freguês
 Vendendo cachaça aturando ruaça
 Pra mim só foi boa a minha patroa
 Que vivia amolado com meu ordenado
 Trabalhei sete mês recebi só uma vez

Eu não via dinheiro entrei de pedreiro
 Pra aprender o ofício mas foi um suplicio
 Sol quente danado enbolsando telhado
 As cadeira doía eu me arrependia
 Mas não tinha jeito era meter os peito
 No duro enfrentei mas não me acostumei
 Só um pouco retaco meu físico é fraco
 Só pensar no trabalho quase que me desmaio
 Tive grande impulso com outro recurso
 Viola é tão fácil é só mexer os traço
 Fazer modas boa quando o povo enjoa
 Fazer moda dobrada e selecionada
 Pras festa que for não passar calor

⁵³ Versos de tamanhos diferentes.

Evitar de beber pra voz não perder
Dinheiro no bolso vem com pouco esforço
Neste meu céu de anil divertindo o Brasil

Nesta canção vemos abordados tanto o potencial do caipira para a música, desde a tenra idade, como diversas mudanças de ordem econômica que o fazem ter que se adaptar a essas necessidades.

Vemos também outras representações que puderam ser discutidas nesta dissertação, de uma época um pouco anterior ao momento em que a industrialização começava a alterar a vida do caipira, como a moradia simples do homem do campo, “Morava na roça (...) da casa de tábuas”, a distância da casa para a escola, “Eu ia todo dia numa égua tortilha”, objetos para necessidades básicas feitos com as próprias mãos “Fazia loro de embira”.

As necessidades oriundas das mudanças sociais alterariam a educação no campo: “Sai da escola / já era rapaizola / deixei de estudar”. Na pesquisa da Maria Isaura Pereira de Queiróz, ela observa que as famílias em geral valorizavam a educação, principalmente como um meio de o filho ir para a cidade trabalhar; contudo, por este motivo ou pela necessidade da lida da roça, era grande a evasão escolar no início da adolescência.

Com o crescimento da cultura do café e de grandes queimadas de terra para seu cultivo, sem a facilidade de mudar-se de um sítio a outro, o caipira acaba tendo que ceder a fazer parte de colonatos, ser parceiro, ser um assalariado ou ir para a cidade, como acontece nesta canção. Neste caso, além dos problemas no trabalho “Pra servir os freguês / vendendo cachaça / aturando arruaça”, o cantador enfrenta outro problema, a falta de pagamento “Trabalhei sete mês / recebi só uma vez”.

A este respeito, José de Souza Martins (1975) observa que “a economia brasileira de hoje não disfarça as suas raízes na economia escravista de há algumas décadas que, produzindo para o mercado, produzindo mercadorias, assentava-se sobre relações de produção não-capitalistas.” Embora o autor aborde essa questão pensando na industrialização que se iniciava pouco após a libertação da escravidão e que apenas cresceu desde então, carregando essa marca nas relações de trabalho, a situação agrária no país como um todo bem como do trabalhador do campo teve que suportar e absorver as condições de modernização e as consequências do capitalismo, inclusive uma que muitas vezes não respeitava o trabalhador.

A indolência do caipira também aparece nesta canção: “Meu físico é fraco / Só de pensar no traíço / Quase me desmaio”. Este trecho traz um momento cômico na canção, no entanto, endossa uma situação trazida por Candido, a de que a expansão do capitalismo diminui o tempo para o lazer e aumenta o esforço físico, algo que não fazia parte da vida do

caipira, que anteriormente dividia bem o tempo para o trabalho e também para o descanso e lazer.

O cantador, contudo, usa seu dom para a música como forma de resistência a esse novo estilo de vida imposto por conjunturas econômicas ao homem do campo. Apesar de, como muitos, ter ido para a cidade e se tornado um trabalhador braçal, teve o impulso “Com outro recurso / Viola é tão fácil / É só mexer os traço / Fazer modas boa / Quando o povo enjoa / Fazer moda dobrada / E selecionada / Pras festas que for” e assim, volta às suas raízes, ainda que esteja na cidade.

Há outro ponto a ser ressaltado neste trecho, e, aqui, tomo emprestada a citação de Romildo Sant’Ana que cita o poeta cantador “tem consciência de que seu fazer é esnobe, pela artesanía semântica e musicalidade verbal que ostenta; reivindica atenção pela lisura artificiosa do que produz e franqueza satisfatória em seus enleios” (SANT’ANNA, 2009, p. 110). Isso porque diz que fazer moda é fácil “só mexer os traço” após ter produzido uma moda em oitavas, dez sílabas poéticas e com rimas internas.

Por fim, quanto ao trabalho, após tantas experiências muito parecidas com a de tantos outros migrantes que saem de sua terra natal para conseguir ganhar a vida na cidade, é na música que o cantador poeta irá realizar-se, deixando de ser um, para ser todos, ao sair pela festas “divertindo o Brasil”. Essa canção é sem dúvida um clássico.

Histórias fantásticas

Em *Conversas ao Pé do Fogo*, Cornélio Pires relata as entidades que povoam o imaginário caipira, entre elas, o saci, o lobisomem, mula sem cabeça, mãe d’água. Mas também não são poucas as histórias que retratam assombrações, fantasmas, almas vindas de outro mundo: “Na porta do rancho – e esta é uma imagem mil vezes lembrada em modas e toadas de viola – os homens ‘cismam’ na boca da noite, entre a música, alguns goles de pinga e um cigarro de palha.” (BRANDÃO, 1983, p. 74). Contar histórias de medo e de horror vem de tradições muito antigas, como a tradição oral galego portuguesa, nas baladas macabras, inspiradas na cultura popular alemã. A cultura letrada se apossou da cultura popular e transformou aquelas histórias de fantasmas, vampiros, e afins em literatura erudita, mas elas também nasceram na cultura oral.

Como tudo no universo caipira traz consigo um teor prático àquela sociedade, as histórias envolvendo esses personagens retratam algum ensinamento moral ligado à religião

(no caso, a não observância de algum preceito que acaba trazendo uma consequência) ou uma fatalidade ou sina, sobre as quais nada se pode fazer.

O contador popular sabe como os fatos são naturalmente, mas não se furta a desafiar a lógica, e assim, abre-se o espaço para o sobrenatural, que apesar de assim o ser, consegue deixar na dúvida o ouvinte. As histórias foram inventadas, ou não? Na dúvida, essas narrativas conquistavam muito sucesso seja em apresentações de circo ou nas músicas onde eram contadas.

A Capa do Viajante – Jacozinho e Piracáia – A capa do viajante – Jacó e Jacozinho - 1965 – Continental – PPL=12206

Vou contá o que aconteceu isto é pura verdade
De um moço que viajava gostava da vaidade
Numa véspra de domingo ele chegou numa cidade
Foi no crube dançar baile proveitar da mocidade
Encontrou com a mocinha os doi dançaro à vontade

Antes do galo cantá rigulava 11 hora
A moça falou pra ele eu prciso ir imbora
À noite tá chuviscando mais a sua capa escora
Você vai junto comigo os dois saíro pra fora
Saíram de braço dado na rua contando história

Chegaram lá na avenida fizeram a separação
Ela foi pra casa dela, e ele foi pra pensão
E deixou seu endereço sobrescrito no cartão
Levou a capa do moço só pra dar demonstração
Que ela já era morta tava livre da ilusão

No outro dia bem cedo levantou foi procurar
A casa do pai da moça custô muito pra ele achar
Bateu parma no portão o véio mandou entrar
E sentou numa cadeira e pegaram conversá
Perguntou da sua filha o véio pegou chorá

A minha filha caçula se chamava Aparecida
Tá fazendo muito tempo que ela foi falecida
Morreu foi pro cemitério e já passou pra outra vida
O moço falou pro velho com a voz meia tremida
Onti eu estive com ela passeando na avenida

O véio falou pro moço ocê não qué acreditá
Nóis vamo no cemitério que eu quero li mostrá
A sepultura da filha só pra ver que jeito tá
O moço saiu com ele foram andando divagá
Chegaro no cemitério a capa dele tava lá

Em “A literatura e a formação do homem”, Candido fala sobre a necessidade universal do homem por fantasia, pela ficção. Essa necessidade não é apenas do civilizado, ao contrário,

os grupos nos quais o analfabetismo ainda era recorrente, tinham na literatura oral, nos causos, anedotas, histórias ao pé do fogo, a resposta a essa necessidade universal.

A fantasia nunca é apenas para entreter, nela muitas vezes existe o desejo de chegar a alguma explicação que o conhecimento e a lógica ainda não alcançaram, ou ainda, especulam-se questões que não se entendem ou se temem⁵⁴. O caso das histórias de fantasmas ou assombrações no universo caipira está dentro desse contexto, nesta em especial há também o elemento da saudade da filha morta, do desejo de ter um último contato com o ente querido.

Este cururu inicia com o cantador garantindo que a história é verdadeira, e apresentando o personagem do moço que gostava de vaidade - aqui fica a referência a um pecado capital - e que chega na cidade em uma véspera de domingo (dia que usualmente é de descanso dos fiéis). O moço então dança à vontade com uma moça que, perto da meia-noite, decide ir para casa. Ambos, jovem e moça vão “de braço dado na rua contando história”. Interessante que existe uma materialização da moça, ela não é uma alma esfumaçante, etérea. Ela toca, dança, conversa e escreve: “E deixou seu endereço sobrescrito no cartão.”

Outro recurso na canção, é o rapaz contrariar o costume de acompanhar a moça até sua casa devido ao horário, quase meia-noite, pois o casal se separa. Quem deixaria uma moça sozinha a esta hora? Mas podemos entender essa passagem como um recurso narrativo para criar um clima de tensão.

A moça leva a capa do rapaz, “Levou a capa do moço só pra dar demonstração / Que ela já era morta tava livre da ilusão.” Curiosa a onisciência do cantador em relação ao motivo pelo qual a moça leva a capa do rapaz. Aqui já notamos o caráter prático ao qual nos referimos no início, existe um fundo moral na história, em suma, que “para a morte não se leva nada”. Mas o cantador continua construindo sua narrativa de modo que entendemos que essa onisciência se dá apenas com seu desfecho.

No dia seguinte o rapaz segue até a casa da moça. O pai, comovido, lhe diz o nome da filha, Aparecida, e revela que ela falecera há muito tempo. Com a voz tremida, o moço conta ao pai que esteve com sua filha, ambos então vão ao cemitério e encontram a capa do rapaz sobre o túmulo da moça.

Em *Coisas que o povo diz*, Câmara Cascudo refere que “O povo sabe, na visão apavorante do espectro, se a alma é boa, deixando o Paraíso em missão orientadora, ou má,

⁵⁴ No artigo “A aparição do demônio na fábrica, no meio de produção”, de 1994, José de Souza Martins pesquisa um caso em uma fábrica em São Caetano na qual haviam muitos relatos de que um demônio aparecia em um dos locais novos e com maquinários mais modernos da fábrica. O texto é excelente e fica a indicação de leitura, em linhas gerais, as mudanças nos modos de produção e de relações de trabalho fazem com que todo o imaginário a cerca do que é mal, do capitalismo (dinheiro) ganhando mais espaço, da opressão do trabalhador, ganhem forma na figura do demônio visto na fábrica.

vinda do Inferno num ‘comando’ satânico. E se realmente alma do outro mundo ou visagem engendrada pelo Medo, que é um deus poderoso.” (CASCUDO, 2009, p. 40).

No caso desta canção, apesar de dançar, passear e conversar com o rapaz até bem tarde da noite, a moça o faz, segundo o pensamento do cantador, para mostrar que não levamos nada para a morte, tanto material – a capa que foi deixada sobre o túmulo - como as ilusões da vida, sejam elas desejos, vaidades, prazeres. Seu nome, Aparecida, reitera sua boa missão, segundo a ótica do povo descrita por Cascudo, e também engendra um paralelo com a própria santa⁵⁵, cujo milagre foi aparecer no rio para os pescadores.

Relógio Quebrado – Teddy Vieira e José Russo⁵⁶ - Pode ser ouvida em Lourenço e Lourival – RGE LP = 308-6376 – CD 65.202 Som Livre

Vou contar uma passagem
na vida de dois irmãos
Que viviam discutindo
a respeito religião

José que era o mais velho
tinha sua devoção
Na hora de ele deitar
fazia sua oração

O seu irmão Durvalino
falava dando risada

Deixe de falar sozinho,
isso não adianta nada
É melhor você ir dormir
pra acordar de madrugada
Eu não vou perder o sono
pra ouvir conversa fiada

Se você não acredita,
não precisa acreditar
Mas que existe outros mundo,
pra você quero provar

Se um dia eu morrer primeiro,
minha alma se salvar
Vou fazer uma surpresa
que você não vai gostar

Um dia José foi embora
e pro seu irmão falou
Fique com o relógio,
lembrança do nosso avô
E nunca mais se encontraram,

⁵⁵ Referência ao milagre do Nossa Senhora da Aparecida, ocorrido segundo as histórias em Guaratinguetá, no Rio Paraíba, em 1717.

⁵⁶ Não temos a data da composição, mas é anterior ao ano de 1965, quando Teddy Vieira veio a falecer em um trágico acidente de carro.

muitos anos se passou
O relógio desmanchado
na parede ali ficou!

Certa noite o Durvalino
acordou muito assustado
Ouvindo aquelas batidas
devagar, bem compassadas
Contou doze badaladas,
seu corpo ficou arrepiado
Meia noite que marcava
no seu relógio quebrado

Passou a noite nervoso
com o que lhe aconteceu
No outro dia cedinho
telegrama recebeu
Abriu pra ver o que era,
seu corpo estremeceu
Dizia que à meia noite,
seu irmão José morreu!

Esse cururu, escrito em redondilha maior, também trata do sobrenatural, do fantástico, e também tem um caráter prático, mais uma vez ligado à religião.

Na canção, dois irmãos, um religioso e outro não, vivem discutindo sobre o tema, que o primeiro trata com respeito e reverência enquanto o outro faz pouco caso, encarando como “conversa fiada” as orações do irmão devoto.

O devoto diz ao irmão “Se você não acredita, não precisa acreditar/ Mas que existe outros mundo, pra você quero provar”. Curioso que a preocupação não é de provar a existência de Deus ou da fé, mas sim provar que existe o sobrenatural, nisso vemos o que apontam Xidieh (1967) e Sant’Anna (2009) sobre o catolicismo caipira recheado de crendices que fogem ao catolicismo romano tradicional, mostrando-se sincrético e carregando marcas das narrativas orais que tanto ocupam o imaginário popular. A esse respeito, Câmara Cascudo ressalta que:

A circulação desses mitos dependeu da movimentação demográfica. Os indígenas não se deslocaram tão intensamente quanto os portugueses. As migrações do tupi, do sul para o norte, não explicariam a difusão dos seus mitos na população brasileira posterior. Os africanos ficaram nas zonas de trabalho e quando fugiam, criando os quilombos, jamais foram esses muito distanciados das áreas iniciais da fixação. A divulgação deveu-se principalmente aos mestiços, mamelucos, cafuzos, mulato, curibocas, acompanhando a marcha bandeirante e pesquisas de ouro e diamantes. (CASCUDO, 2012, p. 114).

Vemos que a motivação caipira por contar causos e histórias foi motor da difusão por várias regiões do país do que hoje é nosso folclore brasileiro. Não apenas no campo das

assombrações, mas de todo um arcabouço de histórias que abrangem o universo fantástico do país.

Nesta canção, um dos elementos usados para transmitir a atmosfera macabra da história são as sensações físicas do personagem. Diferente da história anterior na qual o fantasma se materializa, nesta existe apenas a sugestão do sobrenatural, podendo ser visto nas passagens “Contou doze badaladas, seu corpo ficou todo arrepiado” e “Abriu para ver o que era, seu corpo estremeceu”.

Quando uma alma passa, a chama das velas ou das lâmpadas treme como se fosse tocada por uma aragem. Quando sentimos um estremeção súbito, inotido, um inexplicável arrepiamento no dorso, leve eriçar de cabelos, uma sensação rápida de frio, o gesto instintivo de erguer os ombros, não tenha dúvida, a *Morte passou* por perto, roçando-nos. (CASCUDO, 2012, p. 40)

Para a sociedade caipira, não devemos duvidar da religião ou do misterioso. Dentro do misterioso está também o poder do tempo, marcado na figura do relógio.

O relógio inicialmente é apenas uma lembrança, tanto no sentido de ser presente do avô, quanto como algo que pertence ao domínio da memória, do passado “Fique com o relógio / lembrança do nosso avô”. Não era, contudo, um relógio de que se pudesse fazer uso, estava quebrado, então, para que serviria? Os irmãos se separam “Nunca mais se encontraram, muitos anos se passou” e aí temos outro afastamento de tempo, mas em direção oposta, ao futuro, quando porventura iriam se encontrar, tendo o relógio “desmanchado na parede” como parâmetro dessa passagem do tempo. Este relógio então, além de manter viva a memória do avô, ou, da tradição, nos mostra que não importa o tempo, sempre podemos mudar nossa forma de entendermos o mundo ou nossas atitudes, neste caso, a maneira do irmão mais novo enxergar a religiosidade alheia.

Isso porque, anos depois, o relógio volta a funcionar, marcando, corretamente, com dose badaladas, a morte do irmão mais velho, anunciada depois através do telegrama. E aqui temos o caráter prático e moralizante da história: palavra dada é palavra cumprida – o caipira jamais falta com uma palavra dada, nas sociedades rurais, para acordos não havia necessidade de assinaturas ou papéis, a palavra do caboclo valia sua honra - com a religiosidade não se brinca, tal como fazia o irmão mais novo, e daí a sina em vivenciar o contato com o desconhecido. E por fim, que para o caipira, outros mundos existem, podendo influenciar o nosso; não se deve duvidar do desconhecido.

O emblemático boi

Toda cultura tem seu animal simbólico, e na cultura caipira, muitos animais ganham notoriedade em suas vidas e em suas músicas. Entre eles, o boi tem uma grande importância, ou porque houve uma época em que provar de sua carne era algo muito difícil, ficando apenas no campo do desejo, ou porque posteriormente, com o advento da agropecuária, o animal foi alçado a companheiro de lida, de vida, de destino, em diversas manifestações populares são ressaltadas sua destreza, agilidade, e forças, Gilda de Melo e Souza afirma que

A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era ‘o bicho nacional por excelência’ e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: ‘na zona gaúcha, na toada do Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no côco norte-riograndense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca.’ Num país sem unidade e de grande extensão territorial, ‘de povo deleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera’, o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento ‘unanimizador’ dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade (SOUZA, 1979, p. 17).

Como vemos, a autora, em sua análise e interpretação de *Macunaíma*, confere ao boi uma dimensão maior dentro da cultura brasileira como um todo. E não é de hoje que este animal aparece em nossa literatura. Mário de Andrade escreverá *As melodias do Boi*, apresentando documentos folclóricos sobre manifestações populares com o animal, José de Alencar em *O sertanejo* fala do boi Dourado, boi selvagem “gado barbatão” cujas qualidades fizeram dele um animal quase mítico, que por anos não era capturado por nenhum homem, até ser pego pelo herói da narrativa, o sertanejo Arnaldo Louredo. O autor também foi o primeiro a publicar, no final do século XIX, um poema cuja origem está na tradição oral, chamado *Rabicho da Geralda*, boi fugido que por muito tempo também não se deixou ser pego por nenhum vaqueiro. Eduardo Vieira Martins (2002), autor de uma dissertação sobre o romance *O sertanejo* de José de Alencar, assim comenta:

Ao aproximar seu herói do grande boi celebrado na cantiga, o narrador amplifica suas qualidades, alçando-o a um patamar mais elevado do que poderia fazer por mera enumeração de seus feitos. Esse tipo de comparação, sempre afirmando a superioridade do Dourado, é uma tentativa de projetar sobre ele a tradição de feitos atribuídos a outros bois, fazendo dele o sucessor e o maior desses mitos. A idéia simbolizada pelo touro indômito seria a da força e energia da terra sertaneja (MARTINS, 2002, p. 194).

O fato de serem bois não domesticados chama a atenção de Alencar, que vê nesses animais livres no mato, em território americano – em especial, no sertão brasileiro – uma distinção com o velho mundo. Desta maneira pode, através de seus escritos, enaltecer as habilidades e caráter do brasileiro, de sua terra, descrever costumes, criando uma literatura nacional que, seguindo a concepção romântica, é livre de Portugal.

Tanto em Gilda de Melo e Souza quanto em Alencar vemos o boi como parte de uma identidade nacional. Tal como citado pela autora, em diversas regiões do país, contam-se histórias como Boi Bumbá, Boi Santo, Boi Vaquim, sem contar com o Festival Folclórico de Parintins com o Boi Caprichoso e Boi Garantido.

Saindo do campo da literatura para o geográfico, os primeiros bovinos que vieram para o Brasil foram introduzidos em 1534 em São Paulo e em 1935 em Pernambuco, disseminando-se para outros estados, com destaque inicial para os do nordeste devido a melhores condições de deslocamento, pastagens, alimentação do gado, engenhos, e mercado consumidor para o couro.

A partir daí, tornaram-se de suma importância no desenvolvimento do país. “Apesar do crescimento considerável da pecuária bovina brasileira desde o período colonial, somente a partir da década de 1960 passou a ocorrer maior expansão da atividade no país. Nos anos 1960 foram introduzidas novas raças, como resultado da política de governo para esse setor, além de melhorias na criação.” (TEIXEIRA; HESPANHOL, 2014).

Essa informação nos interessa porque foi nesta época, em torno da década de 1950 e 1960 que essa expansão na pecuária brasileira pode ser sentida em várias canções caipiras, principalmente da dupla Tião Carreiro e Pardinho. Embora neste ponto do trabalho nos detenhamos na figura do boi em especial, uma série de músicas, que tornaram-se grandes sucessos caipiras foram feitas destacando o apogeu deste período, com consequências boas ou ruins para o homem do campo⁵⁷. Lembremos que a cultura do boi é muito antiga, sendo o boi utilizado como boi de arado, boi de carro, festejado nas festas populares, porém, na década de 50 em diante sua importância se dá de forma industrial, como boi de corte.

Para as análises das canções veremos os aspectos simbólicos que a figura do boi tem dentro do imaginário caipira. Na maioria das vezes, o boi e homem são como um só ser, ou o boi adquire aspectos humanos, em detrimento de sua natureza animal. Seguindo essa linha, analisamos canções que trazem, respectivamente: o boi herói, o boi que se sacrifica, boi assassino, boi como velhice, e boi como a própria morte.

⁵⁷ Na análise da música “Mágoa de Boiadeiro”, as mudanças no transporte do gado trazem consequências negativas para o cantador.

Boi Soberano - Tião Carreiro e Pardinho – 1966 – Chantecler – CH 3125 - Compositor
Carreirinho

Me alembro e tenho saudade
 do tempo que vai ficando
 Do tempo de boiadero
 que eu vivia viajando
 Eu nunca tinha tristeza,
 vivia sempre cantando
 Mês e mês cortando estrada
 no meu cavalo ruano
 Sempre lidando com gado,
 desde a idade de 15 anos
 Não me esqueço de um transporte,
 seiscentos bois cuiabanos
 No meio tinha um boi preto
 por nome de soberano
 Na hora da despedida
 o fazendeiro foi falando
 Cuidado com esse boi
 que nas guampa é leviano
 Esse boi é criminoso,
 já me fez diversos danos
 Toquemo pelas estrada
 naquilo sempre pensano
 Na cidade de Barretos,
 na hora que eu fui chegando
 A boiada estourou, ai,
 só via gente gritando
 Foi mesmo uma tirania,
 na frente ia o soberano
 O comércio da cidade
 as porta foram fechando
 Na rua tinha um menino
 decerto estava brincando
 Quando ele viu que morria
 de susto foi desmaiando
 Coitadinho debruçô
 na frente do Soberano
 O soberano parô, ai,
 em cima ficou bufando
 Rebatendo com o chifre,
 os bois que vinham passando
 Naquilo o pai da criança
 de longe vinha gritando
 Se esse boi matá meu filho
 eu mato quem vai tocando
 E quando viu seu filho vivo
 e o boi por ele velando
 Caiu de joelho por terra
 e para Deus foi implorando
 Sarvai meu anjo da guarda
 desse momento tirano
 Quando passô a boiada,
 o boi foi se arretirando
 Veio o pai dessa criança
 e comprô o soberano

Esse boi sarvô meu filho,
ninguém mata o soberano!

Esta moda de viola é considerada um dos clássicos da música caipira. Com a voz e apenas uma viola acompanhando o cantador, toda a atenção vai para o que é cantado. Sentimento de nostalgia, é assim que começa a canção. O cantador conta o que se lembra e aquilo de que tem saudade, de sua liberdade, de viajar, de lidar com bois, e lembrando uma ocasião em especial, na qual trabalhou com 600 bois, conta sobre um diferente, um preto chamado de Soberano.

E aqui conhecemos o personagem principal da narrativa. Os adjetivos dados ao animal pelo fazendeiro são “leviano”, “criminoso”, que já fez “diversos danos” e que deve-se ter cuidado. Presume-se que o animal, se não colocado à margem, deve ao menos ser mantido em distância segura, até chegar ao seu destino para morrer.

Na continuidade da narrativa, quando a comitiva chega na cidade de Barretos, a boiada estoura, ou seja, saem dispersados, podendo pisotear o que há pela frente, “Foi mesmo uma tirania” e como que liderando a desordem, “Na frente ia o Soberano”.

Em meio a comércios se fechando e pessoas gritando, uma criança desmaia em frente ao Soberano, porém, o contrário do que seria esperado do animal por sua descrição inicial, ele para em frente ao garoto “rebatendo com o chifre os bois que vinham passando”, espera com o menino e só se retira quando a boiada passa. O pai do menino, agradecido pelo “anjo”, o compra e impede que seu destino de morte se cumpra.

A música tem elementos antropomórficos na medida que dá ao boi, características humanas, tanto positivas como negativas. No caso das primeiras, coragem, força, proteção, que contrastam com as citadas inicialmente. Mais uma vez vemos a intervenção divina atuando em uma narrativa caipira, pois para o pai, o boi aparece como o anjo guardião de seu filho.

Se a narrativa é sobre um tempo de saudade, é porque o mesmo não pode ser dito de sua atualidade. A saudade é da época da aventura, da liberdade, da força de quem cuida de muitas cabeças de gado, do homem quase indomável, porém bom, que tem seus valores, mas que é empregado e não fazendeiro. Apesar da proximidade, estão cada um em seu lugar. Tal homem, tal boi diante do dono do gado.

Interessante pensar que aquele que era visto como “leviano”, “criminoso” e danoso aos olhos do fazendeiro foi o instrumento divino, na concepção do pai, para salvar a vida de uma criança. O animal, ainda que fosse diferente, instável, de certa forma indomável, tinha

um “coração” heróico⁵⁸, desapegado de si (poderia ser pisoteado também) para salvar o fraco. Nesse sentido, podemos dizer que essas características não deixam de fazer parte da forma como o próprio boiadeiro vê a si mesmo.

Por fim, independentemente de suas características não tão ortodoxas, esse boi se destacou pela cor diante de outros 600 animais, ao ir na frente de todos no estouro da boiada como que os conduzindo, foi o mais forte ao rebater vários que “lutavam” com ele para proteger o garoto, foi enfim, herói. Assim, remetendo a novelas clássicas nas quais o rei era personagem de grande notoriedade frente aos demais, o boi fez jus desde sempre ao seu nome: Soberano⁵⁹.

Travessia do Araguaia - Dino Franco e Décio dos Santos – Biá e Dino Franco – Encontro de Poetas – 1975 Chantecler LP 2.11.405.097

Naquele estradão deserto,
 uma boiada descia
 Pras bandas do Araguaia
 pra fazer a travessia.
 O capataz era um velho
 de muita sabedoria
 As ordens eram severas,
 e a peonada obedecia.
 O ponteiro moço novo,
 muito desembaraçado
 Mas era a primeira viagem
 que fazia nestes lados
 Não conhecia os tormentos
 do Araguaia afamado
 Não sabia que as piranhas
 eram um perigo danado.

Ao chegarem na barranca
 disse o velho boiadeiro,
 Derrubamos um boi n'água
 deu a ordem ao ponteiro
 Enquanto as piranhas comem,
 temos que passar ligeiro,
 Toque logo este boi velho
 que vale pouco dinheiro.

Era um boi de aspa grande
 já roído pelos anos.
 O coitado não sabia

⁵⁸ Uma outra canção em que poder ser visto um exemplo do boi como herói é a Nelore Valente também cantada por Tião Carreiro e Pardinho.

⁵⁹ Devido ao sucesso, outras músicas também falam do boi Soberano, é o caso de “Retrato do boi Soberano”, com a história contada pelo garoto salvo na primeira, na canção já adulto e violeiro, e de “Laço do Boi Soberano” de Abel e Caim; nesta um rapaz é salvo pelo laço feito com o couro do boi Soberano, ou seja, no imaginário caipira, até depois de sua morte, este boi mantém sua fama de herói.

do seu destino tirano
 Sangrado por ferroadas
 no Araguaia foi entrando.
 As piranhas vieram loucas
 e o boi foram devorando.

Enquanto o pobre boi velho
 ia sendo devorado,
 A boiada foi nadando
 e saiu do outro lado,
 Naquelas verdes pastagens
 tudo estava sossegado,
 Disse o velho ao ponteiro,
 pode ficar descansado.

O ponteiro revoltado
 disse que barbaridade,
 Sacrificar um boi velho
 pra que esta crueldade.
 Respondeu o boiadeiro
 aprenda esta verdade,
 Que Jesus também morreu
 pra salvar a humanidade

O sacrifício de animais vem de uma tradição muito ancestral, bem anterior ao cristianismo; veremos nesta canção essa temática, que remete tanto à questões religiosas como sociais.

O início desta guarânia fala sobre a descida ao rio Araguaia para a passagem do gado. Descida essa conduzida por um capataz velho “de muita sabedoria”, que dava “ordens severas”, mas que a “peonada obedecia”. Por outro lado, o ponteiro que os acompanhava é descrito como moço novo, de “primeira viagem”, que “não conhecia”, “não sabia”. A falta de conhecimento do rapaz é reiterada, como uma espécie de contraste com o velho (aquele que sabe). E é ao jovem que é dada a ordem para derrubar o boi velho. Romildo Sant’Anna cita uma passagem de Câmara Cascudo na qual lemos: “os boiadeiros, nos pontos de passagem infestados por tão temido bicho, costumam, antes de transposição de toda a boiada, tanger na água as reses mais fracas e magras, que sacrificam, como obrigado tributo, ao tremendo apetite das piranhas.” (SANT’ANNA, 2009, p. 361).

A quarta estrofe trata do momento fatídico do boi, que não tinha ideia do sofrimento que lhe seria imposto, e que, ao entrar no rio, sangrava com as ferroadas das piranhas que o devoravam aos poucos.

Sossego era o que havia no novo cenário. Todo o sacrifício que era infligido ao boi velho, era para que os outros vivessem, para que passassem sãos e salvos, para que chegassem ao outro lado, bois atravessando seus corpos, como as mudanças sociais e pessoais atravessam as pessoas.

O animal sacrificado geralmente é aquele que não tem mais serventia, ou muito velho, ou fraco, não possui “mais valia” social, pelo olhar de um mundo capitalista. Podemos fazer um paralelo com a própria situação do caipira que, se fica sozinho no campo, já não consegue acompanhar as transformações sociais, e assim, é deixado a sua sorte, num abandono social, como muitos que vivem em situação de pobreza. O jovem da canção, que, inocente, não entendia a necessidade da morte do animal, seria o elo entre o passado e o futuro, tendo que se adaptar ao saber antigo e às transformações sociais, como a tocar a boiada e exercer sua função em seu trabalho de ponteiro.

No boi vemos os símbolos da dependência e obediência, da morte como renúncia da própria vida pela vida do outro, o sofrimento do inocente, o martírio, a carne oferecida em sacrifício por algo maior e, finalmente, a utilização da matéria, no corpo que sangra, como mediadora de forças espirituais: o sacrifício que gera vida e transformação. Essa relação fica evidenciada no paralelo religioso no trecho “Que Jesus também morreu pra salvar a humanidade”.

Boi Fumaça - Lourenço e Lourival - 08/1958 - CHANTECLER - CH-78.0011 A
Compositores Sulino e Moacir dos Santos.

Do tempo que eu fui peão ai eu nem gosto de alembrá
De um transporte que fiz lá de Goiás prá Cuiabá
Num dia de sexta-feira, veja só o que foi se dá
Quando a tarde foi caindo deu um forte temporal.

Relampiava e trovejava, clareando o mundo inteiro
O temporal foi deixando os animais em desespero
Nesta viagem nós levava quinhentos bois pantaneiro
E na frente caminhava, um "Boi Fumaça", traiçoeiro.

Mesmo de baixo de chuva nossa viagem continuava,
Por não ter lugar de pouso lá onde nós se encontrava.
Meu filho era o ponteiro que na frente caminhava,
Repicando o seu berrante, a boiada acompanhava.

Chegando numa porteira foi assim que aconteceu:
Seu burro não encostava, e pra abrir ele desceu.
O boi fumaça investiu e o menino não percebeu,
Na guampa do pantaneiro, no ar ele suspendeu.

Fiquei louco nessa hora, quando meu filho gritou,
Eu quis salvar a sua vida mas já não adiantou,
O chifre do boi Fumaça com seu sangue avermeiou
Minhas lágrimas sentidas com a chuva misturou.

Perdi meu filho querido nesta viagem traiçoeira,
Mai guardei no coração suas palavra derradeira:

- Eu queria ser peão, mas findou minha carreira,
Papaizinho me enterra aqui perto dessa porteira.

Abandonei essa vida meus prazeres pra mim morrer
Mas não posso me esquecer daquele gorpe traiçoeiro
Quando escuto um berrante, me arrepiava o corpo inteiro
Alembro do filho querido e o tempo que eu fui boiadeiro

Possivelmente o compositor desta moda de viola foi influenciado, tematicamente, pela “O Menino da Porteira” de Teddy Vieira e Luizinho, um clássico caipira, gravado por Luizinho, Limeira e Zezinha em 1955 na RCA Víctor e por Sérgio Reis anos depois, com quem tornou-se amplamente conhecida. Apesar de O Menino da Porteira ser um cururu, e Boi Fumaça ser uma moda-de-viola, as canções têm muitos paralelos, vejamos:

Toda vez que eu viajava pela estrada de Ouro Fino
De longe eu avistava a figura de um menino
Que corria abrir a porteira e depois vinha me pedindo
Toque o berrante, seu moço, que é pra eu ficar ouvindo

Quando a boiada passava e a poeira ia baixando
Eu jogava uma moeda e ele saía pulando:
Obrigado, boiadeiro, que Deus vá lhe acompanhando
Pra aquele sertão afora meu berrante ia tocando

Nos caminhos desta vida muitos espinhos eu encontrei
Mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei
Na minha viagem de volta qualquer coisa eu cismeie
Vendo a porteira fechada, o menino não avistei

Apeei do meu cavalo e no ranchinho à beira chão
Vi uma mulher chorando, quis saber qual a razão
Boiadeiro veio tarde, veja a cruz no estradão
Quem matou o meu filhinho foi um boi sem coração

Lá pras bandas de Ouro Fino levando gado selvagem
Quando passo na porteira até vejo a sua imagem
O seu rangido tão triste mais parece uma mensagem
Daquele rosto trigueiro desejando-me boa viagem

A cruzinha no estradão do pensamento não sai
Eu já fiz um juramento que não esqueço jamais
Nem que o meu gado estoure, que eu precise ir atrás
Neste pedaço de chão berrante eu não toco mais

Na primeira canção, o cantador cria com a primeira e segunda estrofes, uma atmosfera que antevê o fatídico, em uma sexta-feira⁶⁰, em meio a relâmpagos que clareavam tudo em volta e a animais assustados, um boi “Fumaça” e traiçoeiro caminhava na frente de todos. Parafraseando a narrativa, o filho do cantador era um jovem ponteiro, que com o berrante fazia os bois o acompanharem. Ao tentar abrir uma porteira, o boi Fumaça o pega por trás,

⁶⁰ Ao regravar esta canção, a dupla Lourenço e Lourival canta “Numa sexta-feira santa”.

suspende no ar e o mata. O rapaz pede para ser enterrado próximo à porteira e o pai assim o faz. Na última estrofe vemos que devido a tamanha tristeza, o pai perde o prazer na vida, e toda vez que ouve berrante, sente dor e saudade do filho e do tempo de boiadeiro.

Na música “O menino da porteira”, é um boi “sem coração” que mata o menino que sempre abria a porteira para o boiadeiro que passava. A cena não é descrita, pois o boiadeiro sabe da notícia depois do fato, mas há elementos que nos tornam próximos ao sentimento de tristeza do boiadeiro, como a passagem “A cruzinha no estradão do pensamento não sai” e “Neste pedaço de chão eu não toco mais.” O menino é enterrado próximo à porteira e se faz lembrar sempre que o boiadeiro passa por ali.

Em ambas, há a renúncia a um prazer, da vida como um todo, em menor escala, de tocar o berrante, ato que tanto alegrava o jovem e o menino, e que é parte intrínseca à vida de boiadeiro. Em ambas existe o ambiente que traz consigo a imagem do infortúnio, a tempestade na primeira, e na segunda no trecho “Quando passo na porteira (...) o seu rangido tão triste mais parece uma mensagem”. E em ambas vemos a resignação.

E aqui a razão por ter escolhido estas canções. No símbolo do boi para o homem do campo, está também a desdita.

O boi não é somente o herói, o que se sacrifica, também pode trazer a desgraça. É o boi “Fumaça” ou aquilo que não podemos tocar ou guardar, aquilo que se dispersa de nossas mãos, entre nossos dedos, o que é traiçoeiro, imprevisível. Que pai pensa em enterrar o seu jovem filho? “ Fiquei louco nessa hora, quando meu filho gritou / Eu quis salvar a sua vida mas já não adiantou / Minhas lágrimas sentidas com a chuva misturou.” Quem imagina a morte de uma criança com tantos anos pela frente “Nos caminhos desta vida muitos espinhos eu encontrei / Mas nenhum calou mais fundo do que isso que eu passei” (“O menino da porteira”).

A porteira marca simbolicamente a passagem da vida para a morte, a dor dos entes queridos que se vão e sobre o que nada podemos fazer, o caminho que não será aberto de volta.

Xidieh cita em sua obra que o caipira era um homem resignado, ele aceitava e respeitava sua sina, pois acreditava em um poder maior que de tudo cuidava: “Em primeiro lugar, há aceitação da sina, traço inalienável que com os indivíduos vem desde o nascimento, ou, às vezes, antes do seu nascimento, e eles podem nascer marcados ou serem marcados num dado momento de sua existência”. (XIDIEH, 1972, p. 95)

Nesta canção vemos a saudade, a dor, renúncia e tristeza, mas não a queixa contra o destino. A instabilidade da vida está na figura desse boi “Fumaça”, que nos pega sem percebemos e quando menos esperamos⁶¹.

Boi de Carro - Anacleto Rosa Júnior, 1959 - Lado A - CABOCLO - CS-156

Na manguera
Da fazenda do Lajado
Conheci um boi maiado
Descaído como quê
Tempo de moço
Quando eu era candiero
Boi Maiado era ligero
Trabaiava com você.

Boi de carro
Hoje véio rejeitado
Seu congote calejado
Da canga que te prendeu
Boi de carro
Eu ainda sô teu cumpanheiro
Eu to véio sem dinheiro
Teu destino é iguá o meu

Boi de carro
Sem valia tá afrontado
De puxá carro pesado
Costume que os patrão faiz
Eu trabaiei
Trinta ano e fui quebrado
Do lugá foi despachado
Diz que eu já não presto mais.
Boi de carro
Seu oiá triste parado
Ruminando já cansado
Cô desprezo do patrão
Boi de carro
Eu também to ruminando
Essa mágoa vô levando
Dos home sem coração.

Boi de carro
O seu dia tá marcado
Pro corte foi negociado
P'rá matá no fim do meis
Adeus maiado
Meu sentimento é profundo
Vou andando pelo mundo
Esperando a minha veiz

⁶¹ Outra moda que traz um boi como responsável de uma morte é a Catimbau, no qual pela braveza do boi Ventania e a falta de habilidade de Catimbau, ele se enrola no laço e tem sua cabeça decepada.

Nesta bela toada, cantada também pela saudosa Inezita Barroso no disco "Clássicos da música caipira" lançado em 1962, temos o boi como aspecto da velhice do próprio homem cantador. E o poeta marca sua velhice fazendo em todas as estrofes um paralelo entre ele e o boi, homem e animal, como que fundidos em sua condição na vida, no trabalho e no mundo.

O poeta inicia lembrando-se de sua juventude quando era candieiro, ou seja, responsável por ir a frente do carro de boi. Movimentar o carro era tarefa de ambos, homem e boi "Boi Maiado era ligero / Trabiava com você".

Carros de boi foram trazidos ao Brasil pelos portugueses desde o início da colonização para auxílio na construção das primeiras vilas, transportando madeiras pesadas e blocos de pedra. Foram muito utilizados na cultura canavieira, e também na Guerra do Paraguai transportando munições, alimentos e muitas vezes pessoas feridas em batalhas.

Até hoje servem de transporte de pessoas aproximando-as dos sertões às cidades. E assim, de maneira rústica, vagarosa, mas eficiente, o carro de boi é um instrumento que está presente em praticamente todas as regiões do país, ainda que seja um transporte "ultrapassado", relegado aos sertões.

Nesta canção, porém, mais importante que o carro de boi, é o boi de carro. A canção como um todo deixa isso claro em sua repetição "Boi de carro" que corta as estrofes, como um adjetivo que caracteriza o animal e o homem, que trabalham juntos e que possuem uma vida parecida.

Canção, que, de maneira triste, nos mostra que homem e o boi estão velhos e sem dinheiro, possuem o mesmo destino, ambos estão cansados e "quebrados" pelo excesso de trabalho, e que não servem mais, desprezados pelo patrão, tristes e magoados, ambos com o dias contados, esperando para morrer.

Assim, o homem e o boi são a imagem de uma velhice infeliz, de quem tanto trabalhou nesta vida, mas que na canção não tem esperança de mudança e apenas aguarda seu fim. Mas terá sido sempre assim? O carro de boi, como o homem e o animal marcam também, simbolicamente, o próprio rumo da vida caipira, que implica em perda da identidade, mudança de vida, com tempo para o lazer para o trabalho árduo, na dissolução dos laços sociais e declínio da valorização de suas tradições.

Boi Amarelinho – Raul Torres - Raul Torres e Ascendino Lisboa 12/1933 – Víctor – no 33730

Eu sô aquele boizinho
Que nasceu no mês de maio

Desde que nasci no mundo
Foi só pra sofrê travaio

Fizero logo o batismo
Lá nas marge do riozinho
Por causa da minha cor
Eu fui chamado Amarelinho

Meu pai era um boi turuna
Que nasceu num sapezá
Seu nome era Barbatana
Por sobrenome de Marruá

Quando eu tava de ano e meio
Já fizeram amansação
Em vez de amansá de carro
Amansaro de carretão

Carreiro que me guiava
Era um mulato pimpão
Me dava co pé da vara
E chuchava ai co ferrão

Me dava co pé da vara
Só fazendo judiação
Eu preguei uma chifrada, ai
Que varou no coração

Ai meu senhor já disse
Eu vou mandá esse boi pro corte
Não travaia no meu carro
Boi que já deve uma morte

Eu tava no arto da serra
E avistei dois cavalheiro
Com dois laço na garupa
E dois cachorro perdigueiro

Pois era o senhor patrão
Que vinha me visitá
E o marvado carnicero
Que já vinha negociá

Adeus campo da Varginha
Terreno dos ananáis
Os zóio que me vê hoje,
Amanhã não me vê mais

Eu entrei no matadô
Não encontrava saída
O mió jeito que tem
É entregar a minha vida

O marvado carnicero
Já correu afiá o facão
Pra largá uma facada
Bem certa no coração

Botei meu juêio em terra

Só pra vê sangue corrê
E o marvado co a caneca
Inda aparava pra bebê

Vou fazê minha promessa
Pra quem meu côro tirá
Que o mundo dá muita vorta
E sem camisa há de ficá

Nesta canção o boi aparece não como causador da morte, mas como a própria morte do animal/homem.

A identificação é tanta que fica expressa na canção no trecho "Eu sô aquele boizinho", e dali em diante vemos um ser que foi batizado, tem um pai com nome e sobrenome e que passou por situações difíceis.

Apesar da tenra idade do animal, ele é amansado em um carro muito maior do que deveria "Em vez de amansar de carro, amansaro de carretão" além de sofrer maus tratos do carreiro que o guiava. Como resistência ao que sofria, o animal mata o carreiro com uma punhalada que acerta seu coração e por consequência de seu ato, seu senhor já escolhe seu destino.

Entre esse momento na canção e o final, quando ele é morto com uma facada no coração, temos uma história tensa e fatídica, pois o boi, que antropomórfico conta a história, vê seus algozes chegando de longe, identifica o "carniceiro", pede-se de sua terra "Adeus campo de Varginha" e sem esperança nenhuma se entrega a sua sina, até ser gopeado, e ver seu próprio sangue correr.

Se transpusessemos essa situação para uma situação real, com pessoas do campo, embora nada justifique um assassinato, conseguiríamos ver um homem rústico que desde pequeno sofreu abusos em seu meio de trabalho. Se levássemos em conta que ainda hoje, 2019, crianças são exploradas em plantações, fornos e carvoarias, não veríamos uma realidade tão distante. Como essa criança irá crescer? Quais expectativas têm? E se, em um momento de ira diante do que sofre, decidisse ir contra seu algoz? Não o matando, mas de outra maneira que fosse, como exigindo seus direitos?

Na relação de vencedor e vencido, de proprietário e trabalhador, de quem manda e de quem é subjugado, nos sertões do país, o destino conhecido por este homem do campo também estaria traçado e, no mínimo, é de não ter respeitados direitos fundamentais e mínimos, ou, em âmbito muito maior, de pagar com a própria vida, infelizmente. Podemos dizer que é uma realidade distante?

Neste sentido, nesta canção temos o boi que, com sua natureza animal e defensiva, mata, mas que antes disso, fora subjugado por seu meio do nascimento à morte. Morre o boi, morre o homem, nesta narrativa que de forma dramática, poderia ser uma metáfora da morte da condição natural da vida no campo, em face de mudanças econômicas que começaram décadas atrás – a música é de 1933 - mas que ainda hoje marcam a distinção de quem trabalha na terra e de quem é dono da terra.

O amor

Adentramos agora o terreno do sentimentalismo presente em músicas caipiras. Como veremos, elas trazem tanto o lirismo intimista e romântico, como sentimentos mais patológicos, levando as ações ao trágico.

Sentimentalismo atrela-se a paixão, signo extraído do vocábulo pathos (o ser em si; morte existencial e solitário da vida), justamente o tino existencial e a radicalidade que sedimentam a lírica e a sua manifestação poética. Nem é preciso afirmar que o sentido da paixão vincula-se diretamente à latinidade ibérica e aos superextratos etnológicos africanos e indígenas. Porém, se podemos pensar numa paixão brasileira, isto se deve ao mestiço de três raças formadoras (...) O sentimentalismo mestiço funciona como estímulo liberador, de extravasamento, de transbordamento do “eu” para limites da afetividade do misticismo e do pré-lógico (SANT’ANNA, 2009, p. 172).

Não nos interessa delimitar um “sentimentalismo caipira” apesar de tratarmos de questões inerentes à cultura. Ao contrário, entendemos que temas líricos-amorosos são universais. A descrição da amada, a fuga ou idealização na natureza, o estado melancólico e as contradições sentimentais postas em palavras, perfazem toda a literatura oral ou canônica desde sempre, variando, se não em temática, nas características formais de cada cultura, mais ou menos ligadas à virtuosidade do fazer literário. Vejamos todas essas peculiaridades nas seguintes canções.

Você vai gostar (Lá no pé da serra) - Letra de Elpidio Santos

Fiz uma casinha branca
 Lá no pé da serra
 Prá nós dois morar
 Fica perto da barranca
 Do Rio Paraná
 O lugar é uma beleza
 E eu tenho certeza
 Você vai gostar

Fiz uma capela
 Bem do lado da janela
 Prá nós dois rezar

Quando for dia de festa
 Você veste o seu vestido de algodão
 Quebro meu chapéu na testa
 Para arrematar as coisas do leilão
 Satisfeito eu vou levar
 Você de braço dado
 Atrás da procissão
 Vou com meu terno riscado
 Uma flor do lado e meu chapéu na mão
 Vou com meu terno riscado
 Uma flor do lado e meu chapéu na mão

Elpídio dos Santos foi um dos grandes compositores de música caipira, mas não somente. Era musicista e fez composições para diversos gêneros, que estudava, e depois compunha com uma maestria única. Nascido em São Luiz do Paraitinga, interior de São Paulo, desde jovem incorporou a música em sua vida, ainda que trabalhasse com outras atividades. Suas músicas foram cantadas por diversos artistas como Irmãos Galvão, Tonico e Tinoco, Cascatinha e Inhana, Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, além disso, convidado pelo próprio Mazzaropi, compôs várias músicas para seus filmes. Morreu em 1970.

Apesar de não ser caipira de nascimento, incluímos sua música nesta análise pela sua contribuição a vários artistas do gênero, e pelas nuances que incorporam o erudito de sua formação, ao popular do tema da canção.

Nesta música, o poeta cantador oferece para sua amada o que julga valoroso para ele, o amor é demonstrado com o que é útil: a casa para moradia, a capela para ritos religiosos, o rio onde se pesca o alimento, a festa popular para diversão. “Qualquer elaboração oral por mais que pareça simples divertimento encerra sempre algo de utilidade, de preceito, de etiqueta” (XIDIEH, 1967, p. 6).

Além dessa enumeração de valores e padrões que fazem parte da cultura rural, a forma como são colocados fazem da canção quase uma aquarela de um casal em uma quermesse. Permitimos-nos essa comparação, pois a música traz alguns elementos típicos nas seguintes descrições ou imagens: “Casinha branca”, “pé da serra”, “perto do rio”, “é uma beleza”, “capela bem ao lado da janela”, um casal “vestido de algodão”, “chapéu na testa”, “terno riscado” “flor do lado e chapéu na mão”. Essas imagens sugerem uma beleza plástica que faz a quem lê “enxergar” as cenas da canção.

Durante o modernismo, levados pela liberdade de criação e pelo desejo de mostrar um “Brasil real” pintores brasileiros como Di Cavalcanti e Anita Malfatti também mostraram sua visão do universo rural em sua obra. Colorido, simplicidade, vestuário típico, casais, igrejas, compunham essas e outras obras que retratam a cultura popular. Para ilustrar a correspondência entre música e pintura reproduzimos duas obras abaixo (Figuras 9 e 10).

Figura 9 – Festa de São João, Anita Malfatti – sem data



Fonte: Revista Prosa, Verso e Arte⁶²

Figura 10 – São João – Di Cavalcanti, 1969



Fonte: Revista Prosa, Verso e Arte⁶³

⁶² https://www.revistaprosaversoearte.com/content/uploads/2017/06/Festa-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-de-Anita-Malfatti-s.data_-696x529.png

⁶³ <https://www.revistaprosaversoearte.com/content/uploads/2017/06/Festa-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-Di-Cavalcanti-696x556.jpg>

Essa preocupação maior em mostrar uma face do Brasil desconhecida ou relegada ao exótico ou regionalista, fez com que o que era caipira, rústico ou popular ganhasse um espaço como nunca até então. Aliado a isso, havia um sentimento nostálgico naqueles que viviam na cidade vindos do interior. Havia um imaginário que dizia respeito ao sertão, ao bucólico, e ele estava nesta canção, e nas pinturas citadas.

Sob outro aspecto de análise, note-se que desde o título da canção, o poeta cantador já antevê que a amada irá gostar do que ele vai lhe mostrar. Não vemos a voz da amada, mas uma série de ações feitas pelo homem, nas quais a mulher executa o que é imaginado: “Pra nós dois morar”, “Pra nós dois rezar”, “Você vai gostar”, “Você veste o seu vestido de algodão”, “Eu vou levar você de braço dado”.

Antonio Candido, em *Os Parceiros do Rio Bonito*, aborda a corte e casamento na vida do caipira. A pesquisa aponta uma sociedade patriarcal e tradicional. A mulher tinha sua voz dentro da família, mas ainda era subordinada à do homem.

Se relativizarmos essa questão por compreender como era a sociedade à época da canção, o que vemos é um poeta cantador que demonstra seu amor, não usando de subjetividade, mas com a exposição de elementos que para ele são sinônimos de segurança, beleza natural, união, religiosidade e diversão entre os seus. O valor de seu cortejar não está na divagação do sentimento, mas na utilidade, condição e qualidade social⁶⁴ do relacionamento.

Cabocla Tereza - João Pacífico e Raul Torres - Interpretação: Raul Torres e Serrinha - Disco 78 rpm / RCA Victor / Ano: 1940 / Álbum: 34.642 / Lado B

Lá no alto da montanha
 Numa casa bem estranha
 Toda feita de sapê
 Parei numa noite à cavalo
 Pra mór de dois estalos
 Que ouvi lá dentro batê

Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:
 "Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer a vingança
 Pra morte de nosso amor"

Pela réstia da janela

⁶⁴ A canção Franguinho na Panela, de Lourenço e Lourival, também aponta esses elementos de utilidade dentro da cultura caipira e seu eco no que diz respeito ao amor a mulher, filhos e família. “Minha mulher é um doce diz que sou o doce dela / Ela faz tudo pra mim, e tudo que eu faço é pra ela / Não vestimos lâ nem linho é no algodão e na flanela / É assim a nossa vida, que levamos na cautela / Se eu morrer Deus dá um jeito, mais a vida é muito bela / Não vai faltar no ranchinho pra mulher e os filhinhos / O franguinho na panela.”

Por uma luzinha amarela
De um lampião apagando
Eu vi uma cabocla no chão
E um cabra tinha na mão
Uma arma alumiando

Virei meu cavalo a galope
Risquei de espora e chicote
Sangrei a anca do tar
Desci a montanha abaixo
Galopando em meu macho
O seu doutô fui chamar

Vortemo lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu doutô
Topemo o cabra assustado
Que chamando nós prum lado
A sua história contou

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe deste lugar.

No alto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperar

E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a tereza, dotô
Felicidade não quis

Os meus sonhos nesse olhar
Paguei caro meu amor
Pra mordi de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue ferver
Jurei a tereza matar
O meu alazão arriei
E ela fui procurar

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Essa cabocla eu matei
É a minha história dotô

João Batista da Silva ficou conhecido como João Pacífico devido ao seu temperamento calmo e discreto. Natural de Cordeirópolis, interior de São Paulo, aos 15 anos veio para São Paulo, em plena época da Revolução Paulista (julho de 1924). Suas composições o tornaram muito respeitado na música caipira, sendo o criador da chamada Toada Histórica, um gênero na música caipira no qual havia uma declamação antes da parte

que era cantada. “Com instrução que parou no primário, é surpreendente, na sua obra, a qualidade da construção poética, que atraiu elogios de Manuel Bandeira e de Guilherme de Almeida. Boldrin o considera "o Noel Rosa da música caipira, um mestre", e chorou sua morte como a do último representante do gênero” (NEPOMUCENO, 2005, p. 243).

A primeira composição feita no gênero Toada histórica foi “Chico Mulato”, e a segunda foi “Cabocla Tereza”. Nessas e em muitas outras, João Pacífico fez a letra e Raul Torres a música, tornando-se grandes parceiros. Tal foi o sucesso que "Cabocla Tereza" que a história virou um filme em 1982, com Sebastião Pereira como diretor.

Em uma de suas entrevistas, o compositor disse acreditar que suas toadas fazem sucesso porque as pessoas gostam de ouvir histórias. Mas não qualquer história, devem ter começo, meio e fim, como um folhetim, e quase como notícia de jornal. Note-se que Cornélio Pires costumava contar um caso e depois cantar, de forma separada. João Pacífico foi além, contanto o caso e cantando na mesma música.

“Cabocla Tereza” é uma composição a qual não dá para ouvir e ficar indiferente. Isso porque trata-se de uma história que mexe conosco - um crime passionnal - seja pelo medo de quem se coloca no lugar da vítima, seja pela indignação pelo tipo de crime, seja por pensar na frieza necessária do homem que presenciou a cena, ou até por se identificar com um homem cuja dor da separação o torna capaz de matar.

Na composição da canção, além da estrutura de poema que traz consigo as estrofes, rimas e ritmo, há uma narrativa dentro de uma narrativa, o que torna a canção mais elaborada. Isso pode ser percebido na maneira como cada enunciador conta sua história, a primeira narração, feita por aquele que presenciou o fato é feita em sextilhas e versos heptassílabos. As rimas são no esquema AABCCB DDEFFE mantendo a regularidade emparelhar as rimas no primeiro e segundo verso, e intercalá-las no restante na sextilha.

Quando quem narra é o homem que matou Tereza, a estrofação passa a ser feita em quartetos, com rimas alternando-se, ou seja, ABAB, CBDB, EFEF, e assim por diante.

Outro fato a ser notado é que a declamação, apesar dos recursos poéticos, é feita em terceira pessoa, com posição de distanciamento – o enunciador apenas narra os fatos, sem opinar sobre eles – sua visão é global e ele passa o máximo de informações de forma sintética. Isso aproxima sua fala do gênero jornalístico.

Já na voz do assassino de Tereza, os fatos estão em primeira pessoa, vemos elementos subjetivos, que contrastam com o objetivismo do primeiro: “Há tempo eu fiz um ranchinho”, “Vivi um ano feliz”, “O meu sonho nesse oiá”, “Paguei caro meu amor”, “Senti meu sangue fervê”, “É a minha história, dotor.”

Sobre a temática do crime passionai, existe um caráter trágico na canção. Já comentamos em outros pontos da dissertação que, para Xidieh, o caipira tem um perfil de aceitação da sina como “traço inalienável que com os indivíduos vem desde o nascimento” (XIDIEH, 1972, p. 95). No entanto, quem poderá domar a vontade humana diante do inesperado que não é aceito? Hegel dirá que a ação trágica é como a potência que determina a vontade humana. “Entre as feições familiares da tragédia, o amor conjugal, a piedade filial, a afeição paternal e maternal, o amor fraternal etc.” (HEGEL, 2012, p. 149).

Para o autor, o trágico exige de nós que fuçamos dos infortúnios, pois esses advêm do que pode nos comover. Tudo o que vivemos, paixões, os interesses sociais, o patriotismo, religiosidade, atuam para uma consciência do bem e do mal postos no coração do homem como valores de verdade no caráter trágico. A tragédia é vista como a representação do que pode nos provocar terror ou piedade, tudo a depender da ação daquele que vive o infortúnio. Assim, não é o sofrimento que torna algo trágico, mas as ações diante do infortúnio.

Nosso personagem esperava viver com sua amada “pensando em ser tão feliz”, até que Tereza decide não viver mais com ele e abandona o rancho. Ele não apenas premedita o fato “Jurei a Tereza mata”, como o realiza “Esta cabocla eu matei.”

“Cabocla Tereza” não é a única canção sertaneja de raiz a abordar essa temática, outras como O crime de não saber ler ou O ipê e o prisioneiro também descrevem crimes desse tipo. Na literatura da área são muitos os artigos que analisam dados relativos ao que se convencionou chamar de “crimes de honra”, havendo até toda uma coletânea, organizada por Corrêa e Souza (2006), na qual são descritos vários contextos histórico-culturais em que eles ocorrem. Na grande maioria dos casos, observa-se a solidarização com o marido assassino e a punição não condizente com a gravidade do crime (CONTIERI, 2015, p. 119),

Apesar da humanização do personagem que há nos trechos “Voz cheia de dor” e “Há tempo eu fiz um ranchinho / Pra minha cabocla morá / Pois era ali nosso ninho”, que o coloca quase como vítima e como um homem cuidadoso e apaixonado, não há como relativizar a ação do personagem. No entanto, seu senso de justiça diante de sua passionalidade não permite que ele tente fugir, ele está entregue aos homens para os quais conta sua história, não faz menção em furtar-se de pagar pelo seu crime.

Assim, por todos os elementos descritos, tanto na composição, na qual gêneros se misturam, como na história atemporal, Cabocla Tereza é até hoje um marco na música caipira e evidencia a virtuosidade do autor.

Magia da Viola - Mary Galvão e Mário Campanha - IRMÃS GALVÃO - 1989 - Chantecler - LP=
2.11.405.780

Não sei explicar
 A estranha magia do teu olhar
 Me prende, me agita
 Que coisa bonita me falta o ar
 Das mãos das carícias
 O som da viola me faz transpirar
 Me enroscos em teus braços
 Buscando certeza do amor num olhar

Violeiro, meu bom companheiro
 Me ajude a rimar
 Viola, Meus olhos nos olhos
 De um bom violeiro me ajude a cantar

Assim sou criança
 Homem esperança, esperando amanhã
 Sou vento que se embala
 Homem que se cala eu sou seu fã
 Das mãos das carícias
 O som da viola me faz transpirar
 Me enroscos em teus braços
 Buscando certeza do amor num olhar

Não poderíamos terminar essa dissertação sem colocar ao menos uma composição escrita por uma mulher, embora, no mundo caipira, mulheres compondo ou mesmo cantando, não são uma regra.

Em uma entrevista com As Galvão,⁶⁵ ao serem perguntadas se sofreram preconceito em sua carreira, Mary Zuil Galvão (conhecida como Meire) respondeu “Era muito difícil ser cantora sertaneja antes. Havia um preconceito danado, principalmente para duas mulheres. Ser dupla feminina não era fácil. Mulher na música e no teatro era vista como prostituta. Era difícil ter uma carreira. Não só os homens tinham preconceito, mas as mulheres não viam com bons olhos e tinham ciúmes das mulheres famosas. Mas nós tentamos aproximar a mulher da nossa obra e do nosso convívio para mudar essa visão.”

⁶⁵ A entrevista pode ser lida na íntegra no site: <https://entretenimento.r7.com/pop/irmas-galvao-comemoram-70-anos-de-carreira-relembra-machismo-do-inicio-e-celebra-mulheres-no-sertanejo-05102019>

A dupla, do interior de São Paulo, foi formada em 1947 quando Meire e Marilene Galvão tinham 7 e 5 anos de idade, no mesmo ano se apresentariam na Rádio Club Marconi, estando ativas como dupla até os dias atuais. Apesar das dificuldades, a dupla é reconhecida internacionalmente pelo seu trabalho e talento.

A música em questão é de autoria de Meire e seu esposo. Apesar de inseridas no universo caipira, Marilene inclusive, tocava viola, as artistas na verdade fazem música sertaneja, mas pelas razões acima, consideramos importante incluir a canção.

Na música, vemos uma relação estreita entre a viola, o fazer música, e o amor. Agora a voz é da cantadora, e é ela que vai expressar sua visão de mundo. O que vemos, não está permeado por caráter utilitário, não tem relação com questões sociais, só diz respeito à desejo e sentimento.

Na canção, as ações são dela e voltadas para ela "me enrosco", "me prende", "me ajude", como uma brincadeira onde, ao mesmo tempo que vemos vulnerabilidade, vemos entrega, com uma consciência de si mesma "Sou vento que se embala".

O verso "Homem que se cala eu sou seu fã", pode remeter tanto ao homem que se cala embalado pelo corpo dela, como ao reconhecimento de sua voz, de seu lugar, como a que canta, a que age por si, ainda que com amorosidade com o parceiro. Mulheres com tanta experiência na música e na vida, com certeza têm muito a dizer, e merecem se fazer ouvidas.

Sertão

No livro *Grande de Sertão: Veredas* há uma passagem na qual Riobaldo diz que o sertão é dentro da gente. Essa passagem resume todo o sentimento do caipira diante de sua terra, mesmo que não esteja mais nela, o que o torna um ser tomado pela saudade. “Há, assim, muita saudade na música caipira. Perguntado sobre o que seria uma moda bem tocada, o violeiro (e mágico) de Abaeté, Renato Andrade respondeu ‘Moda bem tocada é aquela que desperta em nós uma saudade que a gente nem sabe do quê.’” (RIBEIRO, 2015, p. 312).

O sertão para o caipira é cenário idílico, perfeito, e sua ruptura com esse ambiente com a ida para a cidade gerará no caipira sentimento de melancolia; a cidade que para quem gosta é para desfrutar, o caipira terá que suportar.

As canções serão um meio de reenraizar e de reviver, pela composição, a experiência com a natureza, que aparecerá como um ideal almejado por conta da perda do modo de vida,

além disso, serão lugar de construção de memórias, o que é significativo e indispensável diante dos problemas sociais enfrentados pelos caipiras ao virem para a cidade.

Cheiro de Relva – compositores Dino Franco e José Fortuna - DINO FRANCO E MOURAÍ -
VOLUME 03 - 1983 - GLOBO GRAVAÇÕES - GGLP-030

Como é bonito estender-se no verão
As cortinas do sertão
na varanda das manhãs
Deixar entrar pedaços de madrugada
E sobre a colcha azulada
Dorme calma a lua irmã

Cheiro de relva
Traz do campo a brisa mansa
Que nos faz sentir criança
A embalar milhões de ninhos
A relva esconde as florzinhas orvalhadas
Quase sempre abandonadas
Nas encostas dos caminhos

A juriti madrugadeira da floresta
Com seu canto abre a festa
Revoando toda a selva

O rio manso caudaloso se agita
Parecendo achar bonita
A terra cheia de relva

O sol vermelho se esquentando e aparece
O vergel todo agradece
Pelos ninhos que abrigou

Botões de ouro se desprendem dos seus galhos
São as gotas de orvalho
De uma noite que passou

“Cheiro de Relva” é uma composição de José Fortuna e Dino Franco, gravada pela primeira vez em 1983 no LP Dino Franco e Mouraí, volume 3 pela Globo Gravações; José Fortuna viria a falecer no mesmo ano do lançamento, em 10 de novembro de 1983. Esta canção teve, posteriormente, muitos intérpretes, mas obteve maior sucesso nas vozes das Irmãs Galvão.

Em linhas gerais, a canção versa sobre o cheiro (melhor dizer, perfume) do gramado do sertão. O título e o assunto remetem a uma canção que deverá ter certo grau de sinestesia, sensações que veremos através de sua semântica.

Quanto à forma, a canção possui 6 estrofes com 6 versos cada. Notemos que antes da segunda estrofe há um verso aparentemente solto, “Cheiro de relva”, mas que funciona

chamando a atenção ao que será dito sobre o que representa para o poeta cantador aquela fragrância. Este verso então, único, solto, evoca o caráter singular e único daquele cheiro.

A presença de rima é constante na canção, em um esquema de dois versos iniciais com rimas paralelas e nos outros quatro, rimas alternadas e paralelas. Na primeira estrofe, por exemplo, AA e CC são paralelas e B alternadas.

1ª estrofe: AA B CC B

“Cheiro de relva”: D

2ª estrofe: EE F CC F

3ª estrofe: HH D II D

4ª estrofe: JJ L MM L

Ainda falando das rimas, encontramos algumas rimas ricas em *madrugada* e *azulada*, *mansa* e *criança*, *agita* e *bonita*, as restantes pertencem a mesma classe gramatical, com maior destaque a substantivos com substantivos e *aparece* e *agradece*, *abrigou* e *passou* que são verbos.

Sobre o ritmo, analisando as frações sonoras entre sílabas átonas e tônicas, verificamos que existe uma repetição do encadeamento dessas frações. É esse ritmo e melodia da composição que a torna musicalmente interessante.

Sobre aspectos estéticos da canção, o poeta cantador se utiliza de vários recursos estilísticos para apresentar o que é o amanhecer no sertão.

No trecho “Como é bonito estender-se no verão / As cortinas do sertão / na varanda das manhãs” temos uma bela metáfora para o que seriam raios de luz vindos do sol nascente, encontrando o chão. Trata-se de um recurso semântico que traz, além de beleza de sentido, uma “visão” bonita da paisagem. Ainda nessa metáfora para o amanhecer, no trecho “pedaço de madrugada” o cantador mostra o encontro do sol que nasce com a noite que começa a ir embora, mas que ainda está lá, pois, sobre o céu, a “colcha azulada” ainda “dorme calma a lua irmã”. Aqui cabe ainda outro comentário, sobre a prosopopeia – a lua, ser inanimado, com características humanas – deixa mais próxima a natureza do homem, ou o homem da natureza, como se não se distinguissem, a lua é calma e é “irmã”.

Na segunda estrofe, existe uma aproximação da sonoridade com o sentido que se quer passar de embalo, de sono, quase uma canção de ninar. Isso devido também à aliteração em M e N: “Cheiro de relva / Traz do campo a brisa **m**ansa / Que **n**os faz sentir criança / A **e**mbalar **m**ilhões de **n**inhos / A relva **e**sconde as florzinhas orvalhadas / Quase **s**empre abandonadas / Nas **e**ncostas dos **c**aminhos” é quase um “Mmmmm mmmmm” da mãe que balança o filho. Palavras no diminutivo como “florzinhas” geralmente denotam carinho, cuidado. E o termo

“ninhos” no trecho, pode ser entendido tanto em sentido literal, ninhos de pássaros, como em sentido figurado, casas de pessoas. A sinestesia que na primeira estrofe era visual, agora é do tato (sentir criança) e da audição, da canção que embala.

Na terceira estrofe, a beleza do cenário é tanta que a ave juriti, que acorda cedo “madrugadeira da floresta” e que “com seu canto abre a festa” o faz porque aquele momento dá prazer e alegria. Festa é momento de celebração. E novamente temos uma prosopopeia “O rio manso caudaloso se agita / parecendo achar bonita / a terra cheia de relva.” A personificação do rio, que embora manso se agita ao ver a terra com relva, parece a do apaixonado que se agita ao ver aquele que ama. Achamos bonito aquilo que vemos, a percepção novamente é visual.

Na quarta estrofe, “O sol vermelho se esquentando e aparece / O vergel todo agradece / Pelos ninhos que abrigou / Botões de ouro se desprendem dos seus galhos / São as gotas de orvalho / De uma noite que passou”. Finalmente a manhã chega de fato, o sol esquenta e “se” esquenta, de modo que esse trecho evoca o sentir do calor na pele, o tato. Outra prosopopeia com o vergel que agradece, e em seguida, a metáfora explicada nos próprios versos “botões de ouro” que “são gotas de orvalho”.

Não temos na canção a sensação do paladar, mas a visual e principalmente, a olfativa, está no poema inteiro. O aroma da relva é tão bom para o poeta cantador, que ele excede a sensação basicamente olfativa para apresentar uma sensação de prazer e beleza de maneira geral. A mesma sensação sentida pela criança embalada pela mãe, que muitas vezes, sem ter outros sentidos despertados devido à tenra idade, se guia, sobretudo, pelo cheiro.

Lá no Sertão - Tônico e Nhô Crispim - 11/1960 - CABOCLO - CS-393 A

Quem não conhece o anoitecer lá na roça.
Da porta de uma paioça
vendo a mata escurecê.
A lua cheia vem lá por trás do cerrado.
Espionando o namorado
procurando se escondê.

Quem não escuita o galo rei do terreiro.
Ele canta no puleiro
vendo o dia clareá.
Os camarada põem a cana pra moenda.
O carreiro da fazenda
sai pra roça carria.

Quem não conhece uma cabocla bonita
Com seu vestido de chita,
numa noite de São João.

Quem não conhece um regato soluçando,
Um monjolo que maiando,
no peito da solidão

A lua bate no seio virge da serra
que enfeita o corpo da terra
que a natureza tem.

A poesia que nasceu do seresteiro
deste sertão brasileiro
Deus foi caboclo também.

Uma ode ao sertão. É com sentimento de completude que o poeta cantador nos apresenta o sertão. O “lá” evidencia que o poeta não está próximo a ele, mas distante de sua terra, que idealiza em sua lembrança.

Diferentemente da canção anterior que é toda uma descrição sinestésica da relva no sertão, nesta toada, disposta em quartetos, a primeira estrofe fala da paisagem, a segunda dos animais e amigos, a terceira de relacionamento amoroso para na última retomar a terra.

Isso porque, para o cantador, o sertão é mais que uma paisagem, é seu lugar como homem e cidadão. Neste sentido, sua poesia não é apenas intimista, mas “nasceu do seresteiro deste sertão brasileiro”, existe a consciência de suas raízes.

O sertão é o local onde ele viveria com satisfação todos os aspectos de sua vida (família, amigos, sustento), quase uma terra onde “dar-se-á nela tudo”⁶⁶. Ao cantar “Deus foi caboclo também” o homem aproxima-se de Deus, pois ambos são caboclos e ambos fazem poesia. Contudo, a poesia do homem está no âmbito da palavra, já a poesia de Deus está em criar um sertão tão perfeito.

Quanto à estrutura, a canção é composta em sextilhas, com rimas AABCCB DDEFEE GGIIH JLMML, mantendo a regularidade de emparelhar as rimas no primeiro e segundo verso, e intercalá-las no restante na sextilha, imprimindo musicalidade à letra, ainda que não fosse cantada.

Nesta canção, apesar da distância, o poeta cantador está tão absorto em suas memórias que pergunta ao seu ouvinte “Quem não conhece o anoitecer lá na roça? Quem não escuita o galo rei do terreiro? Quem não conhece uma cabocla bonita? Quem não conhece um regato soluçando?” “Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito.” (CANDIDO, 2006, p. 31). O não dito também é importante, pois o efeito nesta canção é de pertencimento. Não responder às indagações do poeta cantador é estar na posição de quem não pode

⁶⁶ Carta de Pero Vaz de Caminha

compreendê-lo. A ele ou a um sertão maravilhoso que sempre estará presente, ainda que distante, para quem é “deste sertão brasileiro”.

Rancho Triste – Pena Branca e Xavantinho – 1993 Velas – LP 11- Vo14 musica de Xavantinho

Seu moço, lá na roça ainda existe
 Um ranchinho muito triste
 Porque não tem morador
 Um dia o lavrador cheio de filhos
 Deixou a roça de milho
 E pra cidade se mudou
 Pensando ser feliz mais que na roça
 Deixou a sua palhoça
 Pra morar no arranha-céu
 Mas tudo não passou de um sonho antigo

Hoje sem lar, sem abrigo
 Desempenha o seu papel
 E a morena tem saudade da viola
 E o caboclo tem saudade do sertão
 E hoje, sem terra e sem moradia
 Vive na periferia
 Solitário e sem razão
 Agora nem João, nem Maria
 Só revoltas todo o dia
 Na procura do seu chão
 E aquele rancho triste lá no mato
 Espera seu filho nato
 Pra de novo ser feliz
 A volta pro sertão de um sertanejo
 É maior que um desejo
 É viver e ser feliz

Esta toada fala sobre o êxodo do campo para a cidade e seus desdobramentos, que puderam ser sentidos por muitos migrantes que saíram do interior dos estados para as capitais levados pela necessidade ou mesmo pela ilusão “Pensando ser feliz mais que na roça” de que a vida seria melhor nesses locais. Até 1950 a maioria da população estava nas zonas rurais; com o avanço dos grandes latifúndios e industrialização, criou-se no país as condições necessárias para o êxodo.

Com o aumento da população houve também o processo de urbanização nas cidades, além de rápido e desordenado, esse processo não aconteceu de forma equânime para todos. Dificuldades e desigualdades econômicas fizeram com que essa urbanização promovesse uma diferença entre o centro das cidades, polos industriais e periferias e em diversas áreas, a favelização. Este cenário pode ser visto nesta canção.

O “ranchinho muito triste”, prosopopeia na qual o rancho tem sentimentos humanos como tristeza e solidão, na verdade é a própria saudade do poeta cantador.

A família da canção foi mais uma a sair de sua terra para a cidade, mas “Tudo não passou de um sonho antigo”, pois para eles a cidade seria a promessa de desenvolvimento, de ganhos, de expansão do capital. O cantador, porém, se mostra desiludido. O capitalismo nada gerou para ele, ao contrário, o transformou em um proletário, assalariado, que trabalha de forma regrada apenas “desempenhando seu papel”, e que volta o olhar para o campo o encarando com local de refúgio.

A dificuldade em se adaptar ao novo modo de vida, a sair do ciclo da natureza para o ciclo das obrigações formais, fez por aumentar o estigma sócio-histórico a que as populações caipiras que migraram para a cidade foram submetidas. O ritmo do corpo regido pelas estações do ano, pelo ar livre, pelo sol, pela chuva, pelo dia e pela noite foram trocados por um ritmo onde o corpo agora obedecia a uma máquina. Perderam algo que os norteava, o fototropismo (VILELA, 2011, p. 19).

Em dois momentos ele fala sobre não ter onde morar, em “Hoje sem lar, sem abrigo” e “E hoje, sem terra e sem moradia”, contudo a família “vive na periferia”. Aqui, além da condição social que o relega às margens da cidade, vemos a extensão do que é o lar para o caipira. Sua casa não é apenas o local onde ele habita, mas onde tem dignidade como pessoa, ligada a seus valores como o trabalho com a terra, em seu pedaço de chão, e onde possa ter seu momento de troca com quem lhe é próximo. “Morar no arranha-céu” é morar onde acontece a precarização do trabalho e da vida.

Ao dizer que vive “solitário e sem razão” o cantador demonstra o desaparecimento de suas relações sociais, a insatisfação com o tipo de trabalho que exerce, e o contexto diferente de suas relações tradicionais, o que o leva a um empobrecimento sociocultural e ao sentimento de isolamento.

O poeta cantador também faz uma referência à história de João e Maria⁶⁷, dois irmãos que devido à pobreza da família são deixados a sua sorte no meio de uma floresta. Os personagens se deparam com uma situação de desamparo diante do desconhecido, passam por muitos perigos, mas conseguem retornar a sua casa com um tesouro, e com isso não passarão mais fome ou dificuldades com seu pai. Ao dizer “Agora nem João, nem Maria / Só revoltas todo o dia / Na procura do seu chão” ele se vê na realidade da vida, fora do mundo fantasioso dos contos de fada, em uma realidade da qual não tem certeza que irá escapar.

⁶⁷ A história foi coletada pelos irmãos Grimm no séc XIX.

O que lhe resta é o desejo de voltar para o sertão, seu mundo ideal e contrário a tudo o que está vivendo agora. Antonio Candido explica essa idealização normalmente vista por quem está distante do sertão da seguinte forma:

Em primeiro lugar, observamos o que se poderia qualificar de saudosismo transfigurador – uma verdadeira utopia retrospectiva, se coubesse a expressão contraditória. Ele se manifesta, é claro, sobretudo nos mais velhos, que ainda tiveram contato com a vida tradicional e podem compará-la com o presente; mas ocorre também nos moços, em parte por influência daqueles. Consiste em comparar, a todo propósito, as atuais condições de vida com as antigas; as modernas relações humanas com as do passado. As primeiras, que interessam diretamente este trabalho, referem-se principalmente a três tópicos: abundância, solidariedade e sabedoria (CANDIDO, 2003, p. 244).

Retornar ao sertão, mais que desejo, é uma necessidade, pois apenas lá conseguirá “viver e ser feliz”. Mais do que o lar, o sertão é um ideal. Onde está não há música, como lugar de paz e lazer “E a morena tem saudade da viola” e não há vida, como deve ser vivida para ele “E o caboclo tem saudade do sertão”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo mudou muito desde o lançamento do primeiro disco de música caipira, lá em 1929, há 91 anos. O êxodo rural de que tanto falamos ficou para trás, hoje temos 84,72%, vivendo em áreas urbanas e apenas 15,28% dos brasileiros em áreas rurais.⁶⁸ Em muitas rádios, o que toca é o sertanejo em suas modalidades, como universitário, sertanejo eletrônico, “feminejo”, em pouquíssimas, ainda pode ser ouvida música caipira antiga, em horários não tão comerciais. O contexto no qual a música caipira se inseriu um dia, deixou de existir.

Mas ela resiste.

Existe um interesse em resgatá-la e resguardá-la por parte de muitas pessoas que a veem como um tesouro não apenas cultural, mas também estético. O coração desse movimento está na viola. Em várias cidades do Brasil são feitos encontros de violeiros. Existe uma Associação Nacional dos Violeiros, criada em 2003 em cujo site podemos ver documentários, projetos e ações sobre o tema. Em Mauá, grande São Paulo, há 27 anos existe a Orquestra de Violeiros, cujo objetivo é “resgatar a música caipira do Brasil” e se tornou patrimônio cultural da cidade.

Existem várias outras orquestras de viola, 130 só em São Paulo, segundo Ivan Vilela, além de outras instituições que atuam com o aprendizado e divulgação da moda de viola. “Temos assistido o crescimento de um apreço pela cultura popular brasileira por parte do povo do Brasil. A Universidade de São Paulo, desde 2005 oferece um bacharelado em viola agora seguido pela Universidade Cantareira⁶⁹. Diversos conservatórios nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Paraná mantêm cursos permanentes do instrumento.” (VILELA, 2011, p. 111) Há também as Folias de Reis, Festas de São Gonçalo, Festas do Divino, desafio de cururu, todos podendo ser vistos na cidade de São Paulo e redondezas.

Grandes violeiros como o próprio Ivan Vilela, ainda são prestigiados por suas belas composições.

Como retrato de um povo, conforme vimos neste trabalho, a música caipira compreende desde um tempo *utópico*, a mudança para a cidade - ou, para quem ficou no campo, mudança da atividade agrícola para a pastoril – até a adaptação na urbe e ligação com

⁶⁸ De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD) 2015

⁶⁹ À época da pesquisa do Prof. Ivan Vilela havia o curso, neste ano a Faculdade Cantareira não está oferecendo mais Bacharelado em Viola.

a música como forma de reenraizamento. Mas é a narração de um cotidiano que existia, mas há muito não existe mais, daí sua característica de saudade, de idealização.

Nas canções analisadas, e em muitas outras ouvidas, que não entraram neste trabalho, podemos ver muitas correspondências com o que as pesquisas de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz mostraram, mudanças econômicas que provocaram mudanças sociais para o caipira, cuja música traduziu o que foi todo esse processo para eles.

Como arte, sua música, ainda que tivesse cunho mais pessoal, sempre era voltada ao grupo, a relação cantador e público nunca era esquecida, portanto não se dissociava a função artística da cultura do caipira: “O cantador é um discursador de poesias no sentido estrito, mas que se peculiariza em alguns aspectos inerentes à literatura oral-popular. No sonhar acordado, nesse devaneio pelo desconhecido do sertão, o auditório lhe é solidário e se arregimenta sob a máscara da cumplicidade” (SANT’ANA, 2009, p.112). Assim, o que temos é uma arte que além de entreter, não era gratuita, e ainda traziam composições de inegável beleza, com uso de recursos estilísticos e melódios que garantiam sua qualidade musical.

A beleza da música caipira também vem da observação, vivência, ou mesmo da idealização na representação do sertão, do fototropismo de quem é regido pelos ciclos da natureza, das estações do ano, do sol e da chuva. “Essa literatura é poderosa e vasta. Compreende um público como não sonha a vaidade de nossos escritores [consagrados oficialmente]. O desnorteante é que ninguém guarda o nome do autor. Só o enredo, interesse, assunto, ação enfim, gesta...” (CASCUDO, 1978, p. 27).

O olhar em relação ao caipira sempre foi permeado por muito preconceito. O preconceito linguístico com a fala, o preconceito por parte da indústria fonográfica quando Cornélio Pires tentava lançar um primeiro disco e mesmo depois diante do sucesso, por serem músicas “de caipiras”, preconceito social da cidade em relação àquele que vinha da roça, preconceito do erudito diante do popular.

Esperamos que com este trabalho tenhamos podido mostrar um pouco mais do universo caipira, de uma forma que eles mesmos pudessem dizer quem são: através de suas músicas. E também que, caso alguém ainda carregue um pouco das visões negativas descritas acima, possa olhar por um ângulo novo, que reconheça que há beleza neste universo, afinal “Não faz sentido tratarmos a cultura popular, a cultura camponesa como uma manifestação humana inferior, de menor qualidade. Esta atitude só pode ser justificada por uma visão de fundo positivista de tratarmos o moderno em oposição ao tradicional (MARTINS, 2008); o que parece ter sido a tônica do crescimento urbano no Brasil a partir do advento da República” (VILELA, 2011, p. 44).

Em uma das aulas de música caipira perguntei ao Prof. Ivan Vilela o que era ser caipira hoje em dia. Segundo ele, ser caipira está mais ligado à visão de mundo e maneira de se comportar nesse mundo. É cultivar certos valores norteadores dessa cultura, como finalidade da palavra dada, ouvir o outro, ter independência moral e solidariedade.

Como alguém totalmente inserida na cidade, me pergunto: conseguiremos ser menos “coisificados” pelos arroubos capitalistas do “ter” para sermos mais humanos? Somos capazes de nos integrarmos à natureza, para a qual, mesmo estando na cidade, sempre queremos “retornar” de alguma forma, sem a destruí-la?

REFERÊNCIAS

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Anhembi Limitada, 1955.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

BESSA, Virginia A. **A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)**. 2009. Tese (Pós-graduação em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 358 p.

BORGES, Fernando Tadeu Miranda. **Do extrativismo à pecuária: algumas observações sobre a história econômica de Mato Grosso (1870 a 1930)**. 2. ed. São Paulo: Scortecci, 2001. 192 p.

BORGES, Rejane. Pintores rasileiros: a cultura caipira na pintura de Almeida Júnior. *In: Blog Obvious*. [S.l.], 25 fev. 2014. Disponível em: http://obviousmag.org/pintores-brasileiros/almeida_junior/a-cultura-caipira-na-pintura-de-almeida-junior.html. Acesso em 3 fev. 2019.

BRANDÃO, Carlos R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 92 p.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979. 166 p.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. *In: _____*. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 123-152.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999. 98 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre o Azul, 2006. 204 p.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2001. 336 p.

CANDIDO, Antonio. Vanguarda: renovar ou permanecer. *In*: **Textos de intervenção**: seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 143-152.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Coisas que o povo diz. São Paulo**. Global, 2009. Pg 40

CASCUDO, Luis da Câmara. **Folclore do Brasil**. São Paulo. Global, 2012. 232 p.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1978. 488 p.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2006. 368 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979. 811 p.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 1036 p.

CONTIERI, Amanda Ágata, **As mais tocadas : uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP : [s.n.], 2015

CRUZ, Rebeca E. Antonio Candido y el problema de la tradición: el lugar de Oswald de Andrade. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago de Chile, n. 88, p. 77-94, 2014.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: textos seleccionados. Trad. Cláudio J. A. Rodrigues. São Paulo: Icone, 2012.

JACKSON, Luiz C. O Brasil dos caipiras. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 74-87, 2009.

JACKSON, Luiz Carlos. **A tradição esquecida**: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 2002.

LIMA, Osnilda. Arte em fé. In: **Família Cristã**. São Paulo: Edições Paulinas, 2017. Disponível em: <https://www.paulinas.org.br/familia-crista/pt-br/?system=news&id=14471&action=read>. Acesso em: 22 dez. 2019.

LOBATO, Monteiro. **A barca de Gleyre**. São Paulo: Globo, 2010. 595 p.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 37. ed. Revisada. São Paulo: Brasiliense, 1994. 177 p.

MACHADO, Irene A. **Literatura e redação: conteúdo e metodologia da língua portuguesa**. São Paulo: Scipione. 1994. 272 p.

MARQUES, Ivan. Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira. **Revista IEB**, São Paulo, n. 55, p. 27-42, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/53895/57832>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MARTINS. Eduardo V. O romancista e o vaqueiro: José de Alencar, leitor da poesia popular. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 22, n. 31, p. 181-198, 2002.

MARTINS, José de Souza. **A aparição do demônio na fábrica**. São Paulo: Editora 34, 2008.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: roça ao rodeio**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

OTSUKA, Edu T. Literatura e sociedade hoje. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 12, p. 104-115, 2009.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. De Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. (Coleção Logos).

PEREIRA, José Carlos. **O encantamento da sexta-feira santa: manifestações do catolicismo no folclore brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2005.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1997.

PINTO, E. P. **A de Mário de Andrade: texto e contexto**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. Itu: Ottoni, 2002. 252 p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural-cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973. 157 p.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **O campesinato brasileiro: ensaios sobre a civilização e grupos rústicos no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. 242 p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995. 368 p.

RIBEIRO, Darcy. **Os brasileiros: 1. Teoria do Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1972. 180 p.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira: as 270 melhores modas**. 2a ed. Santos, SP: Realejo Edições, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Editora S.A. 1965. 180 p. (Coleção Buriti, v. 5).

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência, 2009. 398 p.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista sobre a obra de Antonio Candido. **Revista Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 14, n. 11, p. 54-57, 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O Tupi e o Aláude**: uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979. 96 p.

TEIXEIRA, Jodenir C.; HESPANHOL, Antonio N. A trajetória da pecuária bovina brasileira. **Caderno Prudentino de Geografia**, Presidente Prudente, v. 1, n. 36, p. 26-38, 2014.

TINHORÃO, José R. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1974. 237 p.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Departamento de Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. 351 p.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XIDIEH, Oswaldo E. **Narrativas pias populares**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1968. 147 p.

XIDIEH, Oswaldo E. **Semana santa cabocla**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, USP, 1972. 113 p.