

**Diogo Silva Manoel**

**Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro:  
pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX**

**ASSIS  
2016**

**DIOGO SILVA MANOEL**

**Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro:  
pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção de título de mestrado acadêmico em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador (a): Dra. Fabiana Lopes da Cunha

**ASSIS  
2016**

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação – FMVA/UNESP

Manoel, Diogo Silva

M317c

Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro: pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX / Diogo Silva Manoel.

Assis: [s.n], 2016.

160f. il.; CD-ROM

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2016

Orientadora: Profa. Dra. Fabiana Lopes da Cunha

1. Música. 2. Música sertaneja. 3. Memória coletiva. 4. Cancioneiro popular  
I. T.

CDD 011.3578



ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE **DIOGO SILVA MANOEL**, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS.

Ao dia 19 de setembro de 2016, às 14:00:00 horas, no(a) Sala de Videoconferência 2 - Prédio I, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: PROFA. DRA. FABIANA LOPES DA CUNHA do(a) UNESP/Assis, PROFA. DRA. TÂNIA DA COSTA GARCIA do(a) UNESP/Franca, PROF. DR. MILTON CARLOS COSTA do(a) UNESP/Assis, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de DIOGO SILVA MANOEL, intitulada "COMICIDADE E IDENTIDADE NA OBRA MUSICAL DE TIÃO CARREIRO: pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX". Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

PROFA. DRA. FABIANA LOPES DA CUNHA

PROFA. DRA. TÂNIA DA COSTA GARCIA

PROF. DR. MILTON CARLOS COSTA

Dedico esse trabalho:

À minha querida cidade: Araçatuba, terra de caingangues, terra quente e de sol forte, meu pedaço de interior.

À minha família, na figura de minha mãe Célia e de minha avó Flora, pelo apoio moral e financeiro.

À memória de Tião Carreiro, violeiro extremamente hábil que me propiciou horas de audição de boas modas e pagodes de viola ao longo da vida e também durante a pesquisa. A repercussão e recepção de sua obra musical é responsável por ter me feito indagar nossa identidade caipira arraigada e que aflora até os dias de hoje.

Aos meus alunos secundaristas da rede pública paulista que, mesmo sem ter noção, me motivam diariamente a buscar o caminho do conhecimento por meio das ciências humanas.

## AGRADECIMENTOS

Ao chegar ao fim de uma jornada tão difícil quanto a que se vive durante o curso de pós-graduação, feito o trajeto, o sentimento que remete a uma reflexão é inevitável. Por isso se fazem tão oportunos os agradecimentos que farei aqui.

Primeiramente, gostaria de agradecer minha guia nesse percurso, minha orientadora professora Dra. Fabiana Lopes da Cunha. Seu voto de crédito dado desde as primeiras etapas de seleção para o início do curso de mestrado foi fundamental. Mesmo sabendo que me faltava ainda certa maturidade intelectual, apostou junto comigo que poderíamos desenvolver um bom trabalho. Agradeço sua generosidade, pontual orientação, liberdade científica e a autonomia que me concedeu. Mesmo com os limites pessoais e outros impostos pelo objeto e pela fonte de pesquisa, seu comprometimento, confiança e paciência fizeram com que eu pudesse desenvolver este ensaio.

Agradeço aos professores Dra. Tânia Costa Garcia e Dr. Milton Costa por terem aceitado o convite de participação nas bancas de qualificação e defesa. Agradeço a generosidade e a atenção. Também agradeço o comprometimento e a sugestão de boas referências de leitura.

Um agradecimento especial aos meus amigos, companheiros de aulas e boas ideias, Dr. Andrey Martin e Ms. Leonardo Dallacaqua de Carvalho pelas boas conversas e amizade.

Aquele agradecimento importante para os amigos e companheiros de orientação. Devolhes a parceria e as boas ideias trocadas durante esses anos de pesquisa e aulas.

Não poderia deixar de agradecer meus filhos de pelos felinos e caninos: Liah, Belinha, Briza, Cronos e Mnemósine pela companhia e constante carinho que me proporcionaram durante os momentos de aflição.

À minha mãe por sempre acreditar quando eu mesmo já não acreditava que seria possível chegar ao fim desse percurso.

Aos amigos que de certa forma participaram desse trabalho vivenciando o caminho, partilhando com eles meus anseios.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

*Mestre Carreiro, como chama vosso boi  
Chama Saudade de um amor que já se foi  
Raul Torres*

MANOEL, Diogo Silva. **Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro: pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX**. 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

## RESUMO

O presente trabalho objetivou dissertar sobre aspectos culturais, sociais e científicos que a canção popular permite indagar. Tendo como objeto/fonte documental parte da obra musical de Tião Carreiro, tido como o criador de um gênero popularmente conhecido como pagode de viola, empreendemos uma análise do cômico cristalizado em suas canções como sendo vetor de identidade cultural caipira. Emblemático representante da música caipira e sertaneja, o cancionista é considerado o mais importante violeiro de todos os tempos. Influenciados pelo campo científico “história e música” para pensar a leitura e investigação da canção como documento histórico e, inspirados pelos Estudos Culturais para indagar as posições de sujeitos ou identidades na contemporaneidade, foi feito um percurso analítico buscando ressaltar elementos da cultura caipira e seus modos de vida emanados pelas canções. No repertório também percebe-se refletida a condição de trânsito que sofria o Brasil entre rural e urbano, consequência de aspectos da modernidade em avanço. As transformações socioculturais nos meios de vida das populações caipiras inspiraram por elas mesmas a manutenção e o perpetuamento de uma identidade de pertencimento com forte evocação de ruralidade, como se evidencia no repertório analisado. Para tanto, valeu-se da apropriação de conceitos estabelecidos por Antonio Candido para melhor compreender o universo cultural desse ator social e cultural do Brasil do século XX.

Palavras-Chave: Tião Carreiro; Música caipira; Identidade; Comicidade



MANOEL, Diogo Silva. **Comicidade e identidade na obra musical de Tião Carreiro: pagode de viola, cultura e identidade caipira no século XX**. 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

### **ABSTRACT**

This work aimed to elaborate on cultural, social and scientific aspects of the popular song allows inquire. Having such as object / documentary source of the musical work of Tião Carreiro, considered the creator of a genre popularly known as Pagode de viola, undertook a comic analysis crystallized in his songs as vector hick cultural identity. Emblematic representative of caipira and country music, the songwriter is considered the most important guitar player (violeiro) of all time. So influenced by scientific field history and music to think about reading and research of the song as a historical document, inspired by cultural studies to investigate the subject positions and identities in contemporary times, was made an analytical tour of the musical source seeking to emphasize elements of rustic culture and their ways of life emanating from the songs. The repertoire also one sees reflected the traffic condition suffering Brazil among rural and urban result of aspects of modernity in advance. The socio-cultural changes in the livelihoods of populations hicks inspired by themselves the maintenance and perpetuation of belonging identity with strong evocation of rural life, as evidenced in the analyzed repertoire. Therefore, thanks to the appropriation of concepts established by Antonio Candido to better understand the cultural universe of this social and cultural actor of Brazil of the twentieth century.

Keywords: Tiao Carreiro; Country music; Identity; Humor

## Sumário

AGRADECIMENTOS .....	6
RESUMO .....	8
ABSTRACT .....	9
INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - Caipira: história, modos de vida e traços de identidade .....	31
Fala acaipirada narrando a vida no campo .....	44
O CANTAR QUE RETRATA UMA CULTURA.....	45
Identidade Cultural no século XX.....	49
CAPÍTULO II – José Dias Nunes: o célebre Tião Carreiro .....	57
Tião Carreiro e o Pagode de Viola.....	66
Tião Carreiro e performance. ....	69
Vídeo – A majestade o pagode.....	72
Chora viola – gravação amadora. ....	73
<i>Performance</i> e capa de disco – LP Rei do gado - 1961.....	74
LP – Meu carro é minha viola - 1962 .....	77
LP Casinha da Serra - 1963 .....	78
LP Linha de frente - 1964 .....	79
LP – Repertório de ouro - 1964 .....	80
O sertão em festa – Breve análise do filme estrelado por Tião Carreiro e Pardinho .....	81
CAPÍTULO III – O Brasil e o Cômico: uma combinação que subsiste .....	83
O pagode e a comicidade .....	94
O pagode cômico que faz uma homenagem à capital – 1961 .....	97
Nove e Nove: o segundo pagode – 1961 .....	105
Meu Carro é minha viola - LP .....	108
A viola e o violeiro.....	108
Coração do Brasil .....	109
Riquezas do Brasil .....	111
Casinha da Serra - LP.....	112
Passagem da minha vida .....	113
Rei sem coroa .....	114
Tudo certo .....	115
Linha de frente – LP .....	116
LP - Repertório de Ouro 1964.....	117
Bandeira Branca.....	117
Tem e não tem.....	118

Tudo serve .....	119
Não é mole não.....	120
Pula pula.....	121
Pagode.....	123
Uma coisa puxa a outra.....	124
Considerações finais. ....	127
VIOLA E MUSICALIDADE DE TIÃO CARREIRO.....	128

## INTRODUÇÃO

Empreender um discurso científico priorizando a relação entre conhecimento histórico-social e conhecimento musical não é uma simples empreitada. Estamos diante de uma jornada permeada por contingências; uma digressão guarnecida de percalços teórico-metodológicos. Trata-se de um campo de pesquisa considerado consolidado no ambiente acadêmico e de fato é, mas, também é um orbe que pode ser mais explorado e reivindicado para si mais pesquisas e pesquisadores.

Pesquisas que trazem luz à história da música popular brasileira, podendo identificá-las como inseridas no campo científico transdisciplinar denominado história e música não são tão recentes no âmbito acadêmico e, no presente momento, parecem estar e estão em voga. Os estudos que priorizam a relação entre música popular e história estão no itinerário da pesquisa historiográfica.

Sendo uma trajetória acadêmica que vem se solidificando ainda no país desde 1970, quando temos as primeiras pesquisas significativas na área, até o ano de 1990, década extremamente próspera para historiografia que envolve esses dois ramos, rumando para um aumento da produtividade no século XXI, acredita-se que o presente ensaio possa galgar mais espaço para o ramo científico.

Nesse longo recorte temporal apresentado, apreenderam-se a música e a canção como elementos culturais importantes na assimilação dos processos que envolvem a vida em sociedade. Sua função social, importância política e de entretenimento são indiscutíveis. Em se tratando de Brasil, temos nela nosso maior bem cultural. É certo que a canção retratou a trajetória de nossa sociedade em períodos históricos importantes. A contribuição desse bem cultural possibilita contínuos avanços na compreensão de aspectos culturais, políticos e sociais.

Em um de seus ensaios, Edgard Morin<sup>1</sup> faz referência ao verso e à música, ou seja, à canção como uma desconhecida. O próprio título do ensaio apresenta o termo “desconhecida”. Mas desconhecida de quem? A indagação aqui é pertinente à utilização da canção perante a esfera científica. Morin nos instiga a pensar a canção como objeto de pesquisa científica para as ciências humanas e sociais, chegando a incitar o estudo da

---

<sup>1</sup> MORIN, Edgard 2003. A canção: essa desconhecida. In: Edgard Morin: Ética, Cultura e Educação 2. ed. – São Paulo: Cortez, 2003.

canção como fenômeno preponderante para as ciências sociais por notar poucos olhares para tal bem simbólico. A história e a sociologia, principalmente, não flertaram com facetas do universo das artes e da música por um tempo. Talvez a justificativa de optar pela não apropriação da canção ocorra devido a características frívolas<sup>2</sup>, que seriam mencionadas por acadêmicos e pesquisadores contemporâneos ao filósofo citado.

No mesmo ensaio, o autor aponta a ausência de historiadores da canção. Apesar de a publicação ser do ano de 1965, tais ponderações são sempre atuais considerando as devidas proporções e avanços no campo científico até o século XXI. O texto de Morin é um clássico por vezes lembrado ao refletir-se a respeito da música popular inserida nas atividades das ciências humanas.

Teria sido o discurso de Morin “muito utilizado nas primeiras pesquisas para defender a presença da música popular no campo científico, objeto então desprezado pelos setores tradicionais do meio acadêmico”.<sup>3</sup>

José de Souza Martins<sup>4</sup> compartilha das indagações de Morin para compreender a canção popular como elemento cultural urbano fruto de uma indústria cultural em um ensaio pioneiro para o ramo e dotado de forte orientação marxista. O estudo de Martins configura-se em um prenunciador bem conhecido pelos procedentes da área. Não há necessidade de mencionar sua importância científica.

Georges Duby, historiador ligado à eminente escola dos *Annales*, vertente de pensamento responsável por repensar as atividades dos historiadores, suas teorias, métodos e práticas, alerta-nos para o interesse somente focado na cultura escrita como objeto de estudo, indagando: “Onde estão as imagens pintadas, impressas, filmadas? Onde está a música?”<sup>5</sup>. Duby incita-nos a refletir sobre diferentes fontes e objetos de pesquisa por meio dos bens culturais. Os objetos culturais podem ser investigados objetivando iluminar informações sobre processos culturais ocorridos no passado e seus reflexos no presente.

---

<sup>2</sup> MORIN, Edgard 2003. P. 135. A canção: essa desconhecida. In: Edgard Morin: Ética, Cultura e Educação 2. Ed. – São Paulo: Cortez, 2003.

<sup>3</sup> BAIA, 2015, p.263. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015.

<sup>4</sup> MARTINS, 1975, p.122. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildes. In: Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo. Pioneira, 1975.

<sup>5</sup> DUBY, 1998, p. 125. Problemas e métodos em História Cultural. In: Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Conforme afirma, a “história cultural se propõe observar no passado, entre os movimentos de conjunto de uma civilização, os mecanismos de produção de objetos culturais”<sup>6</sup>. Podemos pensar os mecanismos de produção numa amplitude respeitável. Para tanto, focaremos em uma configuração por nós delimitada: canção, gravação em fonograma e veiculação.

As observações desse historiador nos colocam na condição desafiadora de pensar um objeto cultural de grande importância para nossa sociedade: a canção. A Nova História dá continuidade aos apontamentos feitos pelos historiadores dos *Annales* em suas primícias. Tomaremos tais premissas como base para nossas sondagens iniciais.

Ao combinar canção e ciência histórica em dias atuais, está-se diante de um acelerado crescimento da produção acadêmica priorizada por esse ramo e nota-se que o avanço está permitindo ampliação do campo científico em questão.

Silvano Baia<sup>7</sup> aponta que é na década de 1970 que se iniciam os primeiros estudos provenientes de programas de pós-graduação tendo a música popular como objeto de pesquisa no campo da história. O autor disserta sobre o contínuo avanço dessa produção acadêmica até o fim da década de 1990<sup>8</sup>, apontando o ápice desta produção científica durante a primeira década do século XXI.

Está-se diante de uma consolidação contínua. Baia verificou que é, no início dos anos 1970, que ocorreu a instauração do campo de estudo no Brasil, campo esse que se consolida na década 1990 e se encontra em pleno desenvolvimento hoje. O estudo de Baia situa a obra *Música popular: um tema em debate*, de José Ramos Tinhorão,<sup>9</sup> lançada editorialmente em 1966 como referência inicial de uma produção sobre música popular amparada em bases científicas e destinadas ao âmbito acadêmico<sup>10</sup>.

Pesquisadores procedentes do campo<sup>11</sup> sustentam que a canção popular é a maior expressão cultural brasileira. Afirmação inquestionável. Outra afirmação contundente é

---

<sup>6</sup> DUBY, 1998, p.126. Problemas e métodos em História Cultural. In: Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

<sup>7</sup> BAIA, 2011, p.15. A historiografia da música popular no Brasil. Tese de Doutorado – FFLCH da USP.

<sup>8</sup> Durante a década de 1990, a ampliação da pesquisa no campo resultou em obras de pesquisadores de diversos ramos científicos. Essa produção base é importante para contínuo desenvolvimento desse orbe científico. Por termos contato com seus trabalhos, podemos citar alguns autores procedentes: Fabiana Lopes da Cunha, Tânia Costa Garcia, Adalberto Paranhos, Heloísa Duarte Valente, Luiz Tatit, Marcos Napolitano.

<sup>9</sup> TINHORÃO, 2002. *Música popular, um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

<sup>10</sup> BAIA, 2011. A historiografia da música popular no Brasil. Tese de Doutorado – FFLCH da USP.

<sup>11</sup> TATIT, 2004. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

de que o Brasil é uma das “grandes usinas sonoras do planeta”.<sup>12</sup> Tratar tais afirmações com rigor nos remete para novas velhas “indagações” para quem incursiona por esses meandros. Também nos convoca para um ato de observação mediante a variedade de gêneros provenientes de nossas matrizes musicais.

Direcionando o foco para nosso objeto/tema, este trabalho tem como objetivo principal -dissertar sobre os traços de humor na música caipira e sua relação com a identidade cultural caipira. Humor esse perceptível em nossas fontes. Pautado por essa combinação, temos a canção como bem simbólico de grande importância voltado para reflexão de uma identidade regional.

Na tentativa de elucidar tais questões para pensar a cultura e a música popular, toma-se a inspiração científica de uma escola de pensamento amparada pela transdisciplinaridade entre as ciências: os Estudos Culturais.

Baia afirma que inserido no “amplo campo do que se pode chamar de marxismo ocidental, ou seja, de posições independentes da ortodoxia marxista, com conflitos e contradições e sem homogeneidade teórica, situam-se também os Estudos Culturais (Cultural Studies) anglo-americanos”<sup>13</sup>. Com base em suas investidas, prossegue constatando a revisão da teoria marxista feita pelos pesquisadores de tal vertente<sup>14</sup>. A vertente científica também sustenta a apropriação da música popular como objeto de estudo pelas ciências humanas, e conforme aponta José Vinci de Moraes - *cultural studies* “discutiu e desenvolveu teorias exclusivamente em torno da música popular, deixando marcas importantes nos estudos musicais”.<sup>15</sup>

Os Estudos Culturais também são responsáveis por se aterem a diversas outras questões multiculturais durante o século XX, preocupando-se em ilustrar dilemas referentes às posições de sujeito ou às identidades nas sociedades modernas. Essa corrente científica é considerada reflexo da chamada pós-modernidade para as Ciências.

Um dos propósitos do presente trabalho é investigar e dissertar, tendo como objeto o problema histórico apresentado: posições de sujeito ou identidades em uma

---

<sup>12</sup> NAPOLITANO, 2005, p.7. História e música; história cultural da música popular. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

<sup>13</sup> BAIA, 2015, p.208. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015.

<sup>14</sup> BAIA, 2015, p. 208. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015.

<sup>15</sup> MORAES, 2013, p. 17. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.

sociedade. Unidos a isso detemos um objeto de estudo e fonte documental que é um bem simbólico *sui generis*. Tal objeto dita o foco temporal incursionado durante a análise documental. A propensão pesquisa também objetiva, por meio de uma investigação histórica, desvelar uma característica identitária intrínseca e presente no material analisado: a comicidade.

Temos, então, no Brasil rural do século XX e na “ Civilização Caipira” o panorama necessário para pensar uma identidade cultural brasileira, de caráter regional, por meio de um bem cultural, que é a música caipira que viria a ser posteriormente denominada sertaneja. Música símbolo da *ruralidade* e dela representante. Termo que se expandia para além das linhas geográficas do campo, vindo a representar a cultura e o modo de vida do habitante rural ou urbano.

Na investigação de uma identidade cultural caipira, de forte influência na cultura dos habitantes do interior do estado de São Paulo, essencialmente, adotamos como fonte documental parte da obra musical de Tião Carreiro (José Dias Nunes, 1934 – 1993).

A identidade que se busca indagar é a que se percebe estar diretamente ligada aos modos de vida no campo. Modo de vida rústico e simples, vigorosamente integrado à natureza e à terra, com estreita ligação com o trabalho agropastoril. Essa identidade cultural se associa ao modo de vida do trabalhador rural que ocupou principalmente a região centro-oeste e sudeste do Brasil. Com a produção agrícola sendo voltada para subsistência, o caipira desenvolveu sua organização social pautada na produção sob o regime dos “mínimos vitais”<sup>16</sup>. Regime esse voltado para a manutenção da sobrevivência em um ambiente rural, devido às inerentes dificuldades que se impunham nesse habitat rústico e bucólico. Teceremos uma análise mais cuidadosa de tais elementos no decorrer da explanação.

A organização geográfica das comunidades caipiras em bairros rurais, um ambiente delimitado por fortes relações de parentesco e de solidariedade vicinal, formaram comunidades com fortes influências religiosas e festivas que preservavam a sociabilidade do caipira nesse âmbito regional. Inserido nesse complexo cultural, temos a música caipira como elemento de identificação dessa população rural.

---

<sup>16</sup> CANDIDO, 2010



Somada às contribuições da literatura científica acerca do tema, objetiva-se, então, evidenciar por meio do legado musical desse artista e cancionista elementos significativos que remetam a uma identidade tida como “caipira” e analisar os traços de comicidade presentes nos versos de suas canções. Traços esses influenciados pelas investidas culturais de Cornélio Pires no início do século passado. Característica nítida na pronúncia da sua fala “acaipirada”.

O nosso cancionista e violeiro caipira possui obra extensa, fruto de notório talento como compositor e instrumentista e, fonte de identificação por grande apropriação popular. Tião Carreiro<sup>17</sup> possuiu grande vendagem de LPs e CDs por quase 40 anos de carreira. Crê-se que pela dimensão e amplitude de sua obra, suas canções foram interlocutoras dos modos de vida das populações de origem rural e posteriormente urbana, retratando assim seus modos de vida durante décadas.

A identificação desses grupos com a música caipira/sertaneja em si é severamente importante para ajudar a consolidar e perdurar os próprios modos de vida desse grupo social durante a segunda metade do século XX, entre as décadas de 1960 e 1970 especificamente. Desde o olhar artístico modernista para a cultura regional, partindo da consolidação da indústria cultural – fonográfica e de radiofusão em nosso território, temos no êxodo rural e na formação de núcleos urbanos um panorama vivido e posteriormente cantado pelo caipira.

O recorte temporal apresentado conflui com a transição de um Brasil rural para o urbano, e tal panorama de transição transparece no cancionário do autor e de outros expoentes da música caipira “tradicional”, que é como compreendemos a obra de Tião Carreiro. Apesar de sua obra ser classificada como música sertaneja<sup>18</sup>, por estar associada ao universo da indústria fonográfica, não podendo ser caipira, pois não possui mais um caráter totalmente associado à ruralidade, em que a música caipira ou moda de viola sempre estaria fazendo parte de um ritual de religião de trabalho ou de lazer. Pesquisadores como Martins<sup>19</sup> e Waldenyr Caldas e o próprio TC, consideram sua música sertaneja, porém, nota-se a presença de alguns elementos componentes da música caipira

---

<sup>17</sup> Utilizaremos essa abreviação para um melhor entendimento do andamento da narrativa.

<sup>18</sup> MARTINS, 1975. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildes. In: Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo. Pioneira, 1975. P.105-115.

<sup>19</sup> MARTINS, 1975. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildes. In: Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo. Pioneira, 1975.

- o canto evocando o rural, as narrativas heroicas, os romances, as críticas políticas, o humor e seu símbolo maior - a viola. A questão de classificação terminológica entre caipira e sertaneja para nós não é relevante. Por esse motivo vamos nos referir à música caipira/sertaneja. A música de Tião é um produto cultural veiculado pela indústria fonográfica, porém ela guarda diversas características do canto rural.

A viola, como instrumento cordofone de origem europeia, configurou-se como uma construção simbólica atrelada ao campo e à ruralidade durante fim do século XIX e todo século XX.<sup>20</sup> Apesar de um instrumento por vezes marginalizado pelos altos estratos sociais durante o passado, nota-se que a identificação dos habitantes dos rincões e sertões com a viola é algo nítido, sendo ela, seu som, e o violeiro, um conjunto de símbolos supremos da música caipira.

É acompanhado dela que se narra a vida dos interioranos. Sendo símbolo da cultura regional caipira, temos nesse instrumento um elemento que nos conecta a uma etnicidade. A ideia de estudar a viola como um instrumento símbolo de ruralidade já foi pensada por outros pesquisadores tais como Ivan Vilela<sup>21</sup> e Gisele Gomes Pupo Nogueira<sup>22</sup>, e, suas contribuições serão por vezes discutidas no decorrer do trabalho.

A identificação com o som da viola pelas populações rurais e urbanas de origem rural é nítido. Roger Cotte, em suas reflexões sobre instrumentos musicais e obras, aponta para o caráter simbólico das tonalidades<sup>23</sup>. O timbre da viola remete a uma identificação com o universo rural do caipira. A viola é considerado o instrumento de cordas dedilhadas mais antigo ainda em uso no país. Vinculada ao universo do caipira, trata-se de um instrumento que teve uma construção simbólica atrelada aos modos de vida rurais. Seria então uma combinação de fatores que remetem a uma ruralidade: o timbre da viola e a temática rural na letra das canções. De fato, a viola como instrumento material e suas reverberações sonoras remetem à ruralidade, consequência de sua utilização desde o período colonial, com destaque para sua ascensão e manutenção; consequência da ação cultural de Cornélio Pires durante a primeira metade do século XX.

---

<sup>20</sup> NOGUEIRA, Gisele. Viola con anima: uma construção simbólica. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>21</sup> VILELA, Ivan. Cantando a própria história. São Paulo, 2011. Tese Doutorado Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo.

<sup>22</sup> NOGUEIRA, Gisele Viola con anima: uma construção simbólica. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>23</sup> COTTE, 1988, p. 41. Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras. São Paulo: Cultrix, 1988.

O foco então é refletir sobre a identidade cultural das populações rurais e urbanas por meio das noções de identificação e pertencimento embutidas e refletidas no cancioneiro caipira e sertanejo. No caso, a obra musical de T. Carreiro fornece resquícios de elementos que remontam a uma identidade caipira indagada por nós. Partindo dessa discussão, nos propusemos a uma investigação e a uma análise, buscando demonstrar como a música/ canção é interlocutora de características identitárias do que é a cultura caipira, ressaltando o tom cômico do material de análise.

Sendo mais incisivos, trilharemos o caminho apontando e demonstrando um traço muito evidente no cancioneiro caipira/sertanejo e nas populações de origem rural – trata-se da comicidade presente em suas vidas. Humor esse evidenciado no cancioneiro desde o princípio da música rural. A pertinência é indagar uma identidade caipira que esteja vinculada ao cômico. Será necessário para isso nos apropriar das conceituações definidas por Antonio Candido e desvelá-las aplicando-as no questionamento da obra musical.

Para pensar o Brasil rural e seus habitantes, temos o estudo paradigmático “*Os parceiros do rio Bonito*” de Antonio Candido<sup>24</sup> como importante referência científica. Em seu clássico, Candido faz uma análise da vida dos habitantes que conviviam em agrupamentos de caipiras no interior do estado de São Paulo. Por meio de uma pesquisa conduzida por métodos sociológicos e antropológicos, o autor examinou a cultura tradicional paulista, suas relações com o ambiente rural e seus modos de vida, costumes e identidades. O estudo concentrou-se nos agrupamentos caipiras dos municípios de Bofete-SP e Tietê-SP no fim da primeira metade do século passado.

Por meio de sua incursão nos modos de vida dos caipiras paulistas, Candido define-os como sendo atores de uma “cultura rústica”. Suas elucidações convergem para o estabelecimento de conceitos que amparam pesquisadores imergidos em temáticas caipiras e rurais. O conceito de sobrevivência dentro dos “mínimos vitais” está fundamentado nos três eixos que conduzem a vida do homem rural: trabalho, religião e lazer.

A relação das populações caipiras com os três eixos desenvolvidos durante o estudo de Candido, emerge como um repertório conceitual básico para compreender a

---

<sup>24</sup> CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2010.

cultura caipira. Partindo dela, o objetivo o objetivo do trabalho é perceber as posições sujeitos estabelecidas no período. Somado a esse conjunto, temos uma característica essencial para estabelecer uma identidade: a etnicidade. A noção de pertencimento<sup>25</sup> das populações caipiras é característica que engloba e se soma aos eixos da vida rural. Isso contribui para forjar um complexo identitário. Candido afirma que a estrutura da sociabilidade caipira consiste no “agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas”.<sup>26</sup>

Tomaremos os três eixos propostos por Candido como um paradigma aplicável à canção. Munidos disso, queremos analisar na obra musical do personagem, as menções nos versos que ressaltam os “eixos rurais” – trabalho, religião e lazer. Ajustaremos tais conceituações para interpretar nosso material documental. Conforme sugeriu Candido, pensar através desses parâmetros é a melhor forma de compreender o universo caipira/rural. Os conceitos fundamentados por ele fornecem direcionamento na investigação de nossa fonte/objeto no intuito de desvelar as posições de sujeitos caipiras e suas características no âmbito de um Brasil em pleno processo de transição do rural para o urbano.

Outro conceito que endossará nossa análise é o de etnicidade,<sup>27</sup> ou seja, a noção de identificação e de pertencimento cultural. Para Stuart Hall<sup>28</sup>, pensar a identidade é uma questão histórica. A etnicidade é um dos elementos que remetem ao processo de identificação por meio do reconhecimento pela diferença.

Quando nos referimos à comunidade de agrupamentos caipiras, estamos falando de um grupo que “reflete precisamente o forte senso de identidade grupal”<sup>29</sup>. A etnicidade é um elemento identitário. Acreditamos que, no caso dos caipiras, eles são dotados de fortes conexões locais e culturais. Outro conceito que corrobora e fundamenta nossos propósitos é o de hibridismo. Sobre ele, Hall afirma:

---

<sup>25</sup> HALL, 2013. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>26</sup> CÂNDIDO, 2010, p. 76. Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2010.

<sup>27</sup> HALL, Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>28</sup> HALL, p. 33. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>29</sup> HALL, p. 72. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas dessas comunidades é o “hibridismo”. [...] Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. [...] O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionais” e “modernos” como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade.<sup>30</sup>

O hibridismo está relacionado a transformações sociais e culturais de sociedades, de grupos ou comunidades de minoria étnica. Sendo características cruciais do hibridismo as noções de identificação perante os sujeitos. Para Hall, a “comunidade imaginada”<sup>31</sup> constitui o foco de identificação e pertencimento.<sup>32</sup> O hibridismo também está engendrado na música caipira e no pagode de viola por se tratar de um elemento cultural concebido por influências culturais de matrizes musicais de diferentes culturas. O maior defensor e estudioso dos processos híbridos na América Latina é Nestor García Canclini.<sup>33</sup>

Objetivando olhar e trazer à luz elementos nem sempre evidenciados na música caipira e, influenciado pelo campo científico dos estudos culturais, nós destinamos os olhares para alguns traços identitários específicos e nos fixamos a eles. O caminho percorrido está diretamente relacionado com o objetivo final desta investigação histórica da música caipira e do pagode de viola.

Ao pensar que pudéssemos reconhecer a identidade caipira em uma canção, focamos em estabelecer análise textual que busca vestígios que apontem para os três eixos da vida caipira situados por Candido. O trabalho rural, o lazer e as festividades e a religiosidade das populações caipiras.

Relacionando tais vestígios que rememorem o modo de vida desse habitante, seja ele rural ou urbano, acreditamos perceber no panorama do período histórico a interação caipira refletida no vasto cancionário do gênero. A identidade caipira está no fato de as populações se reconhecerem como caipiras e brasileiros. Também está no fato

---

<sup>30</sup> HALL, p. 82. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>31</sup> ANDERSON, 2008. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>32</sup> HALL, p. 86. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

<sup>33</sup> CANCLINI, 2015. Culturas Híbridas, Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

de se identificarem com os modos vida, com o trabalho rural, suas formas de organização social e sua música.

Pensamos sobre essas questões e compreendemos que as identidades nacionais e regionais, “representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento”.<sup>34</sup> Temos a música caipira, que é um grande símbolo dessa cultura e fonte agregadora que favorece tais representações.

Pensar a identidade nacional é pensar a identidade caipira, pois é como esse ator social se reconhece. O caipira sertanejo é parte de uma união de identidades regionais que juntas forjam uma identidade nacional. Notamos nas canções que perscrutamos um forte reconhecimento da cultura rural num sentido integracionista com as outras identidades do Brasil. Essa identidade nacional e regional que veio sendo construída e debatida desde fins do século XIX e início do século XX, e que “tinha como foco central a figura do caipira que perpetuaria na figura de Jeca Tatu a síntese do sertanejo em seu estado de penúria”<sup>35</sup> seria uma referência da cultura regional para o projeto de que visou construir uma identidade nacional. Os intelectuais modernistas, motivados pelo sentimento nativista exaltariam a figura do sertanejo como sendo “genuinamente” nacional por não ter sofrido nenhuma influência de “estrangeirismos”.<sup>36</sup>

A presença de etnicidade nos versos dos pagodes de Tião Carreiro será elencada e apresentada partindo do diagnóstico de elementos que remetam aos três eixos da vida caipira proposto por Candido: trabalho, religião e lazer. Por fim nos ateremos nos processos de criação do cômico e presentes nos versos dos pagodes caipiras de sua autoria e composição, pois crê-se que o cômico foi forjado como identidade caipira durante a primeira metade do século XX pelas incursões de Cornélio Pires.

Para tanto, o primeiro capítulo será uma tentativa de imersão na história e nos modos de vida caipira. Faremos uma argumentação baseada em estudos notoriamente importantes para pensar o tema. Dentre eles, o estudo já comentado anteriormente, o de Antonio

---

<sup>34</sup> HALL, 2011, p. 76. Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

<sup>35</sup> CUNHA, Fabiana, 2004, p. 32

<sup>36</sup> CUNHA, Fabiana, 2004, p.34-36

Cândido e os de Maria Isaura Pereira de Queiroz<sup>37</sup>, Maria Sylvania de Carvalho<sup>38</sup>, Ivan Vilela<sup>39</sup> entre outros pesquisadores.

O segundo capítulo será destinado a discorrer sobre a trajetória de vida de Carreiro. Não será um trabalho estritamente biográfico. Tentaremos percorrer sua vida por meio do que podemos perscrutar examinando algumas de suas canções. Também tomaremos como base alguns estudos científicos para pensar a fundamentação teórica sobre a obra musical de Tião. No caso, deparamo-nos com a pequena quantidade de textos analíticos de caráter científico. Até o momento, contata-se os artigos de Jean Faustino<sup>40</sup> e Sousa<sup>41</sup>; e as dissertações de mestrado de João Paulo Amaral Pinto<sup>42</sup> defendida no Instituto de Artes da Unicamp, e a de Denis Rilk Malaquias<sup>43</sup>, defendida na Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Os trabalhos citados dialogam diretamente com nosso discurso pois agregam informações pertinentes à análise do fenômeno que foi o pagode de viola e a obra de Tião como um todo.

Por influência do campo científico amparado a estudar canção e música popular, nesse capítulo fizemos uma abordagem pensando o conceito de *performance* da canção.<sup>44</sup>

O terceiro capítulo é dotado de caráter analítico. É nele que serão expostos e analisados os elementos de etnicidade e comicidade embutidos nas canções com mais proficuidade. A trama incide na congregação de elementos para observar o que as canções

---

<sup>37</sup> QUEIROZ, 1973. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973

<sup>38</sup> FRANCO, Maria. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

<sup>39</sup> VILELA, p39-40. Cantando a própria história. São Paulo, 2011. Tese Doutorado Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo.

<sup>40</sup> FAUSTINO, 2008. A história do êxodo rural vista de baixo da viola de Tião Carreiro. In: IV Encontro de História da Arte da UNICAMP, 2008, Campinas, SP. Anais do IV Encontro de História da Arte da UNICAMP, 2008.

FAUSTINO, 2008. O êxodo da viola: compreensão do êxodo rural a partir da música caipira. In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. 19. 2008, São Paulo. Anais... São Paulo, ANPUH/SP – USP, 2008. CD-ROM.

FAUSTINO, 2009. O caipira, o boi e a viola: representação e superação simbólica do caipira diante do êxodo rural em São Paulo. In: CADERNOS CERU, série 2, v. 20, n. 2, dezembro de 2009.

<sup>41</sup> SOUSA, 2008. As diferentes noções de mudança dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro. Fronteiras, Dourados, MS, v. 10, n. 17, jan./jun.2008.

<sup>42</sup> AMARAL PINTO, 2008. p. 33. A Viola Caipira de Tião Carreiro. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

<sup>43</sup> MALAQUIAS, 2013. O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

<sup>44</sup> ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify 2007.

VALENTE, Heloisa. P. 142 Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda, 2014.

nos remontam. Será uma análise que entrecruzará música e verso, história, identidade, etnicidade e comicidade.

Dando continuidade aos aspectos teóricos e metodológicos no questionamento do material proposto, tendo a canção como objeto/fonte, partimos da premissa apontada por José Geraldo Vinci de Moraes que credita ao historiador/pesquisador “criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação”<sup>45</sup>. Tião possui uma obra vasta de grande importância cultural. Suas criações musicais são tidas como extremamente sofisticadas e os dois estudos musicológicos feitos analisando sua obra corroboram com o que é afirmado. De certa forma, tivemos muita cautela na abordagem de cunho analítico textual de suas canções. É delicado abordar a obra de uma única figura artística de grande notoriedade.

A possibilidade de análise que estabelecemos parte do ato de pensar o Brasil, em uma transformação do rural para o urbano, num processo em que aspectos da modernidade estariam se configurando. Nesse sentido, queremos estabelecer conexões entre os versos da obra de Carreiro com o tempo histórico em foram criados e veiculados. No ato investigativo e interrogativo dos elementos textuais da canção, empenhamos em desvelar nuances da identidade cultural caipira focando estabelecer uma relação de etnicidade entre o caipira e a música. Em um primeiro momento, nosso método consiste na audição exaustiva do material selecionado. Analisamos primordialmente as letras das canções para interrogar seus versos entrecruzando-os com elementos musicais.

Estamos diante do universo popular, apreendendo a canção como objeto que nos remonta a critérios recorrentes de pesquisa no ramo: análise biográfica do artista e sua obra musical. Primeiramente, temos como fonte/objeto a obra musical composta por um artista singular. Tal obra cria condições para que se pense a estrutura e a linguagem das obras em função do gênero a que pertencem. Notoriamente, o que dita como é apreciada nossa fonte são nossos objetivos.

A etnicidade<sup>46</sup>, noção de pertencimento que indivíduos e grupos nutrem ao se reconhecerem parte de determinadas culturas, é manifestada e exteriorizada por meio de

---

<sup>45</sup> MORAES, 2000, p.210. História e Música: Canção Popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

<sup>46</sup> BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Traduzido por: Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.



símbolos, tais quais a música oriunda de sua cultura. A etnicidade relaciona-se na combinação de traços congêneres, tais como a língua, a religião, o trabalho e o lazer; é a combinação de costumes que estabelecem essa noção de cultura<sup>47</sup>. Etnicidade é um fator gregário.

Essa etnicidade por meios dos eixos e o cômico<sup>48</sup> julgamos estar presente nos versos das canções caipiras selecionadas. É no poema que nos deteremos. O cômico das canções se revela encadeado em torno dos eventos sociais, políticos e culturais. O material fonográfico que temos como fonte/objeto, permite uma visitação temporal para um olhar sobre tais acontecimentos. Etnicidade é um conceito que está atrelado ao contexto do que é identidade para uma comunidade étnica e cultural. É um fator de reconhecimento para os indivíduos e grupos, e busca-se na diferença os limites de sua identidade.

Esquadrinhando brevemente, encontramos a obra de T.C, músico dono de uma produção musical de 28 discos de 78 rpm e 57 compactos e LPs, número expressivo devido a uma grande capacidade criativa e longa atividade artística. Somado a isso temos a grande veiculação de sua obra como produto da indústria cultural e também a aceitação pelo público receptor e consumidor de sua música que gerou o efeito cíclico que proporcionou uma carreira que perdurou até próximo de seu falecimento. Selecionamos então como fonte documental e objeto de estudo as seguintes canções dentro dos respectivos álbuns:

(1956) *Boiadeiro Punho de Aço* - COLÚMBIA - 11/1956 - CB-10.302

(1961) *Nove e Nove* - Rei do gado • Continental • LP

(1961) *Pagode em Brasília* - Rei do gado • Continental • LP

(1962) *A Viola e o Violeiro* - Meu carro é minha viola • Continental • LP

(1962) *Coração do Brasil* - Meu carro é minha viola • Continental • LP

(1962) *Meu Carro é Minha viola* - Meu carro é minha viola • Continental • LP

(1962) *Riquezas do Brasil* - Meu carro é minha viola • Continental • LP

---

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Traduzido por: Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

HALL, 2011;2013

<sup>47</sup> POUTIGNAT; STREIFF-FERNART, 1998.

<sup>48</sup> SALIBA, 2002 p. 21. Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CUNHA, Fabiana. Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas Fon Fon! e Careta (1908-1921). Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

- (1963) *Filho de Araçatuba* - Casinha da serra • Chantecler-Continental • LP
- (1963) *Passagem da minha vida* - Casinha da serra • Chantecler-Continental • LP
- (1963) *Rei sem Coroa* - Casinha da serra • Chantecler-Continental • LP
- (1963) *Tudo Certo* - Casinha da serra • Chantecler-Continental • LP
- (1964) *Bandeira Branca* - Repertório de ouro • Chantecler-Continental • LP
- (1964) *Linha de Frente* - Linha de frente • Chantecler-Continental • LP
- (1964) *Tem e não tem* - Repertório de ouro • Chantecler-Continental • LP
- (1964) *Tudo Serve* - Repertório de ouro • Chantecler-Continental • LP
- (1965) *Não é mole não* - Tião Carreiro e Pardinho • Chantecler-Continental • LP
- (1966) *Pula Pula* - Pagode na praça • Chantecler-Continental • LP
- (1967) *Oswaldo Cintra* - Rancho dos Ipês • Chantecler-Continental • LP
- (1967) *Pagode* - Rancho dos Ipês • Chantecler-Continental • LP
- (1969) *A Beleza do Ponteio* - Tempo de avançar • Chantecler-Continental • LP
- (1970) *Saúde, paz e amor* - Sertão em festa. Trilha sonora do filme • Chantecler-Continental • LP
- (1973) *Chora Viola* - A caminho do sol • Chantecler-Continental • LP
- (1977) *Uma coisa puxa a outra* - Rancho do vale • Chantecler-Continental • LP
- (1988) *A Majestade o Pagode* - A majestade "O pagode" • Continental • LP

O primeiro elemento comum entre o material exposto é que parte dessas canções são consideradas como pertencentes ao gênero pagode caipira ou pagode de viola. As referências sobre os modos de vida do caipira narrados nos versos de seu cancionário são muito presentes. Consideramos também esse repertório imbuído de elementos que remontam à ruralidade, retratando a vida caipira pautada pelos três eixos estabelecidos na análise Candido, como já exposto acima. Há uma especificidade presente em algumas delas. As canções-pagode são dotadas de traços cômicos.

Para pensarmos de forma inteligível, indagaremos os três eixos como apreciação dos modos de vida rural como já foi enfatizado. Percutindo nossa fonte/objeto extrairemos as noções de etnicidade balizadas pelos três eixos. Outra questão atenuante no material é o de serem providas de comicidade. Optou-se então por escolher tais canções por serem guarnecidas da combinação desses elementos.

O pagode de viola deu nova abertura para que conteúdos usuais da vida interiorana ganhassem espaço. Ele é responsável por reinserir a comicidade na música sertaneja, nas modas de viola. Comicidade essa percebida e idealizada por Cornélio Pires. Passando por duplas clássicas e pioneiras como Jararaca e Ratinho e Alvarenga e Ranchinho. Credita-se a Pires a observação, a exposição e a manutenção da tradição de um humor que tem como temática a ruralidade e seus atores.

O que incide para elencar essas canções e a congregação e combinação dos fatores mencionados é que ambas remetem aos valores rurais e com grande teor cômico. Ambas transparecem e narram a cultura caipira expondo em seus versos elementos dos três eixos da vida rural caipira: trabalho, religião e lazer.

Adiante, considera-se o “Pagode em Brasília” a primeira canção do gênero a ser gravada e veiculada. O próprio Tião afirma com veemência nos trechos da canção “*A Majestade o pagode*”, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos.

*Com meu primeiro pagode uma bomba que explodiu  
Foi o Pagode em Brasília que até hoje não caiu  
Nasceu no som da viola está no som do pandeiro  
Lá na casa do ibope fala o pagode primeiro*

Chantecler, 1988.

Adiante, o verso prossegue com o um ritornelo imperativo, ou seja, é um bordão aderente usado no refrão da canção:

*Nasceu em três corações aquele que é o rei da bola  
Rei do pagode nasceu no braço dessa viola  
Chantecler, 1988.*

Estamos diante de um cancionista que se equiparou a um desportista de notoriedade internacional; o Pelé. Com certo teor de ousadia e comicidade percebe-se a pouca modéstia de Carreiro nesses versos. Talvez, isso seja a plena noção do domínio do instrumento e a notoriedade que obteve durante décadas. É óbvio que estamos falando de uma diferença de notoriedade grande. Pelé obteve renome internacional através do futebol. Tião obteve notoriedade em menores proporções. Porém, em se tratando de pagode caipira e ponteado de viola, o historiador não precisa sair em sua defesa. Sua música e seus versos falam por si. Está aí uma característica marcadamente presente em seus pagodes: a figura do violeiro como herói da história.

A canção “*Pagode*” possivelmente foi a que ganhou maior notoriedade na época (1959-1967) e ao longo do tempo pelos traços cômicos de seus versos. Alguns desses versos são considerados de domínio popular. É considerada a “pérola” dos pagodes pelos ouvintes e apreciadores. Curiosamente, essa canção foi o primeiro pagode gravado, porém, foi registrado como sendo um “recortado”<sup>49</sup>. Posteriormente foi veiculado no álbum “*Rancho dos Ipês*” com o registro de pagode de viola. A última canção a ser analisada para conclusão de nossos propósitos será: *Uma coisa puxa outra*, lançada no LP *Rancho do Vale* em 1977.

Nosso recorte histórico-temporal foi embasado em nossa fonte documental, ou seja, ele é vinculado aos anos em que os discos de T.C foram lançados e à sua relevância na vida e na obra do compositor e também à sua recepção e circulação no cenário regional e nacional. O período de maior atividade musical de TC foi durante o governo militar, talvez aí, o cômico tenha sido relevante para sobreviver a tempos de censura.<sup>50</sup>

Trata-se então dos períodos iniciais da propagação de um gênero música caipira/sertanejo. Nessa época, concomitantemente estaria ocorrendo a consolidação da indústria fonográfica no Brasil conforme analisou Eduardo Vicente<sup>51</sup>. Vicente ainda aponta que, durante esse período (entre as décadas de 1960 e 70), havia grande concorrência entre gravadoras *majors* estrangeiras e nacionais no aliciamento de artistas com grande apelo popular. Certamente a popularidade do pagode caipira foi favorecida pelas investidas de grandes gravadoras no Brasil. Inclusive, um dos principais parceiros de composição de T.C, Teddy Vieira, foi por anos diretor artístico do selo fonográfico Chantecler<sup>52</sup>.

No caso de nossa documentação fonográfica, todas foram lançadas pela gravadora Continental/Chantecler e ambas foram adquiridas pela Warner em 1993<sup>53</sup>.

---

<sup>49</sup> Recortado é sinônimo da dança conhecida como catira ou cateretê. Exemplo cultural de processos de hibridação presente no Brasil. O ritmo da dança é quem dita o ritmo da música. A catira é dançada ao som da viola e é uma das marcas culturais presentes no interior do Brasil, sendo influência na música caipira e sertaneja. É habitualmente executada por boiadeiros e lavradores nos momentos de festividades no ambiente rural.

<sup>50</sup> MALAQUIAS, 2013, p.45. O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

<sup>51</sup> VICENTE, 2014. Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

<sup>52</sup> Informações retiradas do Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. <http://dicionariompb.com.br/teddy-vieira/dados-artisticos> acesso em 22/11/2015 às 23h04.

<sup>53</sup> VICENTE, Eduardo, 2014, p. 236

Ambos os selos eram responsáveis por veicular o trabalho de artistas nacionais de grande apelo popular, principalmente música romântica, regional e sertaneja. O início das atividades da Continental data de 1929, enquanto a Chantecler surge em 1958.<sup>54</sup> A Warner é uma das grandes gravadoras que junto de outras três controlam 90% do mercado discográfico mundial atualmente.<sup>55</sup>

Havia um filão de mercado para a música de Tião Carreiro, e as gravadoras souberam explorar esse nicho de mercado se adaptando e criando diversas escalas de produção cultural dentro dessa vertente vinculada ao sertanejo. O que importa é que a obra desse cancionista foi amplamente divulgada pela indústria do disco, do rádio, da TV durante sua trajetória artística.

A incidência da simultaneidade da consolidação da atividade fonográfica com a ascensão de sua obra demonstra que essa foi de vital auxílio para que fosse apreciado pelos ouvintes. O avanço da indústria cultural e, conseqüentemente, suas atividades específicas, tais como a fonográfica, remontam o período do governo desenvolvimentista de JK e posteriormente a abertura econômica aplicada pelo governo militar. É um período de grande modernização do país entre a curta experiência democrática até meandros iniciais da ditadura militar. A abertura econômica aplicada pelos governos do período favoreceu a proeminência desses processos.

Pensando a conjuntura global, vivia-se o período bipolarizado da Guerra Fria. Como parece já estar embutido na tradição do cancionista caipira, os eventos políticos, sociais e culturais são narrados. Os pagodes de T.C não fogem à regra.

O arranjo aqui explanado será a trilha da incursão proposta: a vasta produção musical gravada em fonograma de um cancionista e compositor dotado de uma capacidade de inventividade musical inegável. Sua habilidade como instrumentista, seu estilo e suas canções proporcionaram a ascensão dele como grande personagem da música caipira e sertaneja. Como consideração oportuna, apresentamos os apontamentos de Ivan Vilela por creditar ao caipira a capacidade de contar a própria história de vida pela música:

O disco e a indústria cultural chegaram, estão aí e com eles tudo se modificou. Mas teriam todas as modificações sido feitas para o mal? Cremos que novas alternativas sempre se apresentam quando um caminho é aberto ou fechado. Não fosse pelo disco e pela sua indústria

---

<sup>54</sup> VICENTE, p. 235-236. Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

<sup>55</sup> CANCLINI, 2015, p. 36

“alienante” como a ela se referem alguns estudiosos, o caipira jamais conseguiria transmitir a sua história de enraizamento e fazê-la conhecida por todos.<sup>56</sup>

A ideia principal é trazer luz ao gênero criado pela inventividade de T.C - cancionista e instrumentista - e conhecido e difundido como “pagode de viola”. Objetiva-se também a manutenção do estudo de suas canções dentro do âmbito acadêmico. Notadamente, sua figura ainda é pouco procurada nas investidas científicas no campo das ciências humanas. O oposto do que ocorre com Cornélio Pires, figura multidisciplinar que é bastante estudada. Tião Carreiro e sua obra são um exemplo de transmissão do que foi ou o que ainda é a cultura caipira.

---

<sup>56</sup> VILELA, p39-40. Cantando a própria história. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo.

## **CAPÍTULO I - Caipira: história, modos de vida e traços de identidade**

Este capítulo tem como objetivo direcionar nossos olhares para história do caipira, habitante do interior paulista,<sup>57</sup> por meio da literatura científica do século XX. A ideia aqui é revisitar tais obras e utilizar essas informações como argamassa, tendo como finalidade reunir o conhecimento já conceituado para aguçar nossa investigação sobre o pagode de viola como vetor de identidade e comicidade caipiras.

Para compreender a disseminação do gênero musical que permeia o estudo, compreendemos o caipira como ator de sua cultura. Tal cultura tem na música a representação dos modos de vida. Indagaremos quais elementos identificam o caipira e compõem sua identidade. Tais objetivos nos levarão a dialogar com pesquisas elaboradas por estudiosos que já se debruçaram sobre essas questões. Isso trará fundamentação necessária para pensar tais manifestações culturais e trará também condições para que ampliemos o debate acerca da temática.

Em um primeiro momento utilizaremos dois estudos clássicos sobre o caipira para traçar um panorama, assim como já fora constatado por outros pesquisadores<sup>58</sup>; a produção científica de Antonio Candido e Maria Isaura Pereira de Queiroz<sup>59</sup>. Ambos sociólogos produziram estudos relevantes e fizeram parte dos pesquisadores que contribuíram para aprofundar o conhecimento sobre a cultura caipira e seus reflexos na cultura do habitante paulista.

Apesar da diferente ótica entre as obras dos autores e somadas a seus objetos específicos de estudo que se diferem, elas continuam sendo extremamente atuais e fundamentais para os pesquisadores desse campo. Esses dois estudos nortearão, de certa forma, essa releitura, principalmente por buscarmos neles características de síntese.

Como nosso foco é estudar a cultura caipira e seus traços de identidade por meio de sua música, será importante dialogar com o estudo defendido do pesquisador Ivan Vilela<sup>60</sup>. Sem dúvida o trabalho desse pesquisador ecoa firmemente nesse ensaio.

Outras obras complementarão e endossarão nossos levantamentos. Carlos Rodrigues Brandão<sup>61</sup> dedicou um estudo específico sobre a identidade do habitante

---

<sup>57</sup> VILELA PINTO, 2011, p.20; RIBEIRO, 1995; CANDIDO, 2010

<sup>58</sup> VILELA PINTO, 2011

<sup>59</sup> QUEIROZ, Maria. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973

<sup>60</sup> VILELA PINTO, 2011

<sup>61</sup> BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os caipiras de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

paulista. Cornélio Pires foi talvez o grande divulgador e disseminador da cultura do campo na primeira metade do século XX. Maria Sylvia de Carvalho Franco<sup>62</sup> tece um significativo estudo sobre o aspecto de violência entre os caipiras em suas comunidades. O conjunto dessas obras consegue fornecer uma síntese dos traços que afloram do caipira. Tais enunciados contribuirão para elucidar melhor o trajeto até a especificidade do objeto que está em pauta.

Num primeiro momento, podemos indagar questões elementares. O que quer dizer o termo “caipira”? Como essa cultura rural se entrelaça forjando uma cultura regional que reverbera na cultura da população do estado de São Paulo como um todo? Como essa identidade tida como caipira se consolidou de tal maneira que podemos identificar seus resquícios em dias atuais? Tais resquícios, embutidos no cerne da população do estado de São Paulo acabam por se refletir na música caipira/sertaneja do período. Música que foi amplamente divulgada e disseminada pela indústria fonográfica e pelo rádio.

Esses resquícios presentes na música afloram na menção dos mais simples hábitos e comportamentos. Seja na solidariedade vicinal<sup>63</sup> que é do feitio das populações do interior, seja nas festas onde a moda de viola e a música sertaneja dão o tom da animação, seja no bairrismo inerente aos interioranos, pretende-se relacionar os traços da identidade da população através dos seus modos de vida. O bairro rural como uma unidade social básica, sendo um grupo de vizinhança que forma a organização da sociedade rural paulista, tem nos vínculos sociais entre os membros um fator agregador, pois em função das dificuldades da vida no campo, a ajuda mútua entre membros de uma comunidade caipira fora necessária para a sobrevivência dentro dos mínimos vitais.

A princípio, demonstraremos o conceito de caipira com base em levantamentos bibliográficos. Iniciando o percurso desse universo pela definição do termo retirado de um dicionário contemporâneo que chamou atenção pela forma que o denota. Pode parecer trivial recorrer a um dicionário para verificar tal definição, mas as divergências de denotação são consequência do percurso vivido pelo caipira durante os tempos e o olhar que a sociedade teve sobre o mesmo.

De certa forma, recorrer ao dicionário é sempre usual, já que estará de alguma maneira dando uma denotação baseada em pesquisas científicas, destinado, assim, a

---

<sup>62</sup> FRANCO, Maria. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

<sup>63</sup> CANDIDO, 2010



amparar o senso comum. O que se entende por caipira no Aulete, dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa, encontramos a seguinte definição:

**Caipira.** Próprio da roça, do interior[...]. Que vive na roça, no interior e tem modos simples (por vezes rudes) e pouca instrução; CAPIAU. Indivíduo que vive na roça. Pessoa nascida ou que vive nas regiões rurais, esp. No interior do Estado de São Paulo, e que geralmente vive de pequena agricultura em terras que não lhe pertencem.<sup>64</sup>

Evidentemente, duas coisas chamam a atenção. A afirmação de que o caipira é quem geralmente habita regiões do estado de São Paulo e trabalha em terras que não lhes pertencem é uma constante. Podemos perceber que tal visão não é compartilhada pelo estudioso Antonio Cândido, pois ele descreve uma região onde os camponeses podem possuir ou não a terra que trabalham<sup>65</sup>. Isso quer dizer que é possível refutar prontamente o significado exposto no dicionário acima.

Outra afirmação questionável é a de que o caipira é um sujeito que tem modos rudes e pouca instrução. Inclusive ressalta-se o termo CAPIAU, que apesar de ser sinônimo de caipira, é uma forma depreciativa de se referir ao caipira. No mínimo, vemos que ainda paira sobre o imaginário popular as acepções do caipira feitas por Monteiro Lobato<sup>66</sup> no começo século XX. A herança de inferioridade que consta nos primeiros escritos de Lobato ainda se perpetua como sugere a definição apresentada acima. De certa forma, a definição é pouco gentil e insuficiente para descrever esse “personagem”.

No dicionário Unesp do Português Contemporâneo, encontramos o seguinte significado para o termo: “Caipira (tupi) homem da roça; caboclo, sertanejo<sup>67</sup>”. É perceptível que em um dicionário voltado para o público do ensino superior, o organizador foi mais comedido e atento ao definir esse termo. Certamente fez isso com receio de se equivocar já que definir um conceito como esse é uma questão extremamente delicada. Optou-se então por ser mais sucinto.

Como contraponto, apresentamos a definição encontrada em uma obra específica de Amadeu Amaral, que fez um estudo pioneiro da língua falada no interior do estado de São Paulo. O *Dialeto Caipira* é um estudo gramatical sobre a variação regional da língua

<sup>64</sup> GEIGER, P. P.260 Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

<sup>65</sup> QUEIROZ, 1973, p. 6. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973

<sup>66</sup> LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Globo, 2009.

<sup>67</sup> Dicionário Unesp do português contemporâneo, 2011.

falada pela civilização caipira até o início do século passado. Conforme essa obra, caipira é: “habitante da roça, rústico. Próprio de matuto, digno de gente rústica”.<sup>68</sup>

João Luís Ferrete, em um estudo precursor sobre música caipira e moda de viola, define que “caipira, para muitos filólogos, é a expressão de etimologia desconhecida[...] atribui o vocábulo à contração das palavras tupis caa (mato) e pir (que corta), no sentido completo de cortador de mato<sup>69</sup>”. Isso remeterá características de vida dos primeiros habitantes genuinamente brasileiros do Brasil colonial. Outro pesquisador, memorialista e estudioso da cultura brasileira, Luís Câmara Cascudo, tem sua obra frequentemente consultada para amparar estudos sobre o folclore. Em seu clássico *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Cascudo define o termo como:

Caipira. Homem ou mulher de pouca instrução que não mora nos centros urbanos. Trabalhador rural do beira-rio ou beira-mar, ou do sertão. É chamado também de caboclo, jeca, matuto, roceiro, tabaréu, caiçara, sertanejo, dependendo da região em que habita.<sup>70</sup>

Aqui encontramos outro elemento recorrente quando se faz referência ao caipira: o estereótipo. O estereótipo representa uma definição cristalizada e coletiva sobre determinado aspecto. Ora, então por muito tempo, o caipira não passou de um matuto do interior que estava à margem dos grandes centros. Sim, pode até parecer que levantar tais questões seja algo trivial visto a quantidade de estudos e críticas a um dos grandes responsáveis por uma visão “pejorativa” do habitante rural paulista.

Monteiro Lobato colaborou para difundir a imagem estereotipada do homem do campo ao criar Jeca Tatu, figura que caracterizaria os habitantes do interior. Ele fora responsável por eternizar a figura do Jeca matuto como um ícone da identidade do Brasil da primeira metade do século XX. A caricatura de Belmonte<sup>71</sup> ajudaria nesse processo por ter se tornado ilustração referência ao retratar esse personagem.

É fato que certos estereótipos ainda estão incrustados no imaginário coletivo sendo derivado de consciências individuais. Essa é uma constatação que se dá desde a primeira impressão da literatura que privilegia a temática do campo. Todo esse estigma ampliado ferozmente pela literatura e pela indústria cultural é consequência, fruto da observação e da apropriação dos modos de vida desse grupo.

<sup>68</sup> AMARAL, A. O dialeto caipira: gramática e vocabulário. p. 106

<sup>69</sup> FERRETE, J.L. Capitão Furtado: Viola Caipira ou sertaneja? p. 21

<sup>70</sup> CASCUDO, C. Dicionário do Folclore Brasileiro. P.97

<sup>71</sup> FERRETE, 1985, p. 22

Na cultura caipira tradicional, considerando o estudo apresentado por Candido, temos a agricultura de subsistência totalmente apoiada nos ciclos da terra e das estações do ano. Por não serem moldados na cultura urbana moderna, sofreram olhares estereotipados da sociedade. Quem faz a representação do caipira, nesse sentido, é quem o olha pautado em outros parâmetros de vida e sobrevivência. Setúbal apresenta no entrecho ideia com a qual concordamos

Assim, enquanto na cultura caipira produz-se o suficiente para a sobrevivência, e o tempo livre, o lazer, é parte integrante do modo de vida, com as festas, a moda de viola, as prosas, a caça e as atividades artesanais, nas fazendas o tempo é dirigido essencialmente para a produção de mercadorias e riquezas. Foi essa a origem do rótulo de preguiça que colou na figura do caipira e em seu ritmo de vida diferenciado, que alterna períodos de intensa atividade na roça ou na caça com períodos de descanso e lazer.<sup>72</sup>

Uma das figuras mais caricatas deste meio, indubitavelmente, é Cornélio Pires. Jornalista e folclorista, Cornélio talvez tenha sido um dos grandes cronistas do mundo caipira do Brasil na primeira metade do século passado. Impossível pensar a cultura caipira sem antes consultar suas obras e produções fonográficas. O folclorista dedicou a vida a narrar as histórias do homem do campo.

Cornélio Pires, descendente de bandeirantes foi um autêntico paulista do interior, e, segundo Ferrete, foi o primeiro a mostrar interesse prático na divulgação do caipira e de sua criatividade autêntica<sup>73</sup>. Escreveu diversos livros sobre o tema e possuía uma companhia teatral, “Turma Caipira”, com a qual encenava retratos do cotidiano do interior. A companhia tinha a presença de dançadores, cantadores e violeiro; cururus e cateretês eram encenados para a população urbana. As atividades de Cornélio Pires foram um sucesso na época. Ele lançou mais de 20 livros e um total de 53 discos sobre o universo cultural do interior. Cornélio Pires foi o responsável por levar a cultura caipira para o disco. Os primeiros exemplares lançados foram no ano de 1929<sup>74</sup>.

A análise esmerada dos “tipos caipira”, como ele próprio define, talvez não interesse neste momento, por ora ficamos com a simples definição de que “o caipira é

<sup>72</sup>SETÚBAL, 2005 p. 23. Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista / Maria Alice Setúbal. São Paulo: CENPEC / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

<sup>73</sup> FERRETE, 1985

<sup>74</sup> SEVERIANO, 2009, p. 234-235

sempre lavrador”<sup>75</sup>. É uma definição atribuída à atividade agrícola exercida. Pires também vai ser o responsável por caracterizar o caipira popularizando-o como um sujeito gentil, sabido e dotado de boas qualidades. Ele segue o caminho oposto do que fez Lobato inicialmente.

Imbuídos das informações elencadas, deseja-se indagar e retratar alguns dos quais julgamos ser os principais traços da identidade caipira no século XX.

Pensa-se que é impossível falar do caipira paulista sem se ater ao estudo desenvolvido por Antonio Candido. O habitante rural do estado de São Paulo fora o objeto de estudo desse pesquisador. Sua tese de doutorado, “*Os parceiros do rio Bonito*”, publicada editorialmente, é um estudo importante para o pesquisador que aborda a cultura caipira. Candido foi detalhista e meticuloso ao analisar o homem do campo no interior do estado de São Paulo. O estudo é extenso e minucioso, fruto de mais ou menos 12 anos de trabalho e, por esse sentido, fornece-nos muitas informações sobre todos os aspectos que permeiam o camponês na sua vida rústica, baseado no princípio dos chamados “mínimos vitais” de sobrevivência, como ele próprio definira.

Sobre, o trabalho de Candido, Maria Alice Setúbal complementa que:

Sem dúvida, é com o estudo de Antonio Cândido sobre o município de Bofete, clássico na literatura sociológica, que foi possível empreender uma análise mais profunda da vida social, econômica e cultural do habitante do interior paulista, delineando-se com maior clareza o universo caipira e suas transformações, ainda que a pesquisa não estabeleça relações com o entorno do município. O autor analisa as origens e a história do povo paulista, mostrando seu caráter aventureiro e a mobilidade possível graças à abundância de terras. A articulação entre trabalho, religião e lazer é aprofundada no estudo, podendo-se detectar, a partir daí, a configuração essencial do modo de viver caipira.”<sup>76</sup>

Estamos tratando, desta maneira, da configuração essencial do modo de vida caipira partindo dos três eixos: trabalho, religião e lazer. Candido conseguiu o trunfo de estudar e analisar comunidades do campo, denominadas agrupamentos caipiras, e, posteriormente também chamadas de bairros rurais, num processo de transição econômica e geográfica. Vilela reflete sobre tal transição afirmando que para “Candido, aos poucos a cultura tradicional foi perdendo sentido e perdendo funções numa sociedade

<sup>75</sup> PIRES, C. Conversas ao pé do fogo. p. 106

<sup>76</sup> SETÚBAL, 2005, Vivências caipiras, p. 29

crescentemente organizada com base nas leis de mercado, pois, de certo modo, para o autor, economia caipira e economia de mercado estão numa relação de oposição”<sup>77</sup>.

Durante suas vivências de campo para coletar dados para a pesquisa, Candido observou como a expansão capitalista e sua inerente urbanização proporcionou a modernização da agricultura e o conseqüente êxodo rural para os centros urbanos.

Numa tentativa de expor o que representa o termo “rústico”, Candido o transforma em um conceito relativo ao homem rural e desenvolve sua argumentação utilizando-se de um pouco de história. Rústico seria uma analogia para:

[...] exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação de traços da cultura original, seja em virtude do contato com o aborígine<sup>78</sup>

Numa tentativa de melhor definir as condições de vida do caipira, Cândido amplia a designação de “civilização caipira” “para civilização rústica”, como comenta Maria Isaura Pereira de Queiroz<sup>79</sup>. Essa civilização teria surgido da miscigenação inicialmente entre portugueses e índios, somada à chegada do negro africano, formando o âmago de uma cultura nascente. Dos cruzamentos étnicos também resultariam cruzamentos culturais. Inicialmente o cruzamento entre o branco e o indígena resultou numa população de mamelucos, conhecida também pelo termo caboclo. Essa expressão, conhecida desde o fim do século XVI, é derivação etimológica do tupi caá – boc (precedente do mato)<sup>80</sup>.

O percurso histórico do grupo social denominado caipira restaura-se como decorrência da miscigenação étnica e cultural em terras brasileiras. Dessa miscigenação, surgem os primeiros brasileiros.

Do tronco português o paulista perdera a vida comunitária da vila, a disciplina patriarcal das sociedades agrárias tradicionais, o arado e a dieta baseada no trigo, no azeite e no vinho. Do tronco indígena, perdera a autonomia da vida igualitária, toda voltada para o provimento da própria subsistência, a igualdade do trato social de sociedades não estratificadas em classes, a solidariedade da família extensa, o

<sup>77</sup> VILELA PINTO, 2011, p. 24

<sup>78</sup> CÂNDIDO, 2010, p.25

<sup>79</sup> QUEIROZ, 1973, p. 7. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973

<sup>80</sup> FERRETE, op., cit. p. 10

virtuosismo dos artesãos, cujo objetivo era viver ao ritmo em que os seus antepassados sempre sobreviveram.<sup>81</sup>

No trecho, o autor apresenta uma “outra visão sobre o modo de vida rude e pobre do caipira como um indivíduo fruto de sucessivas regressões sociais do processo deculturativo.”<sup>82</sup> Ribeiro aponta que os caipiras são a decorrência de regressões de algumas características étnico-culturais e não a combinação de características desenvolvendo uma “nova” cultura em um primeiro momento. O território do caipira é o estado de São Paulo, cujo território que, nos primeiros séculos após o descobrimento do Brasil, se encontrava em situação de pobreza. Seus habitantes, um conjunto miscigenado racial e culturalmente aperfeiçoou-se em incursões pelo interior do país.

De fato, nas origens mais remotas, o caipira é consequência do encontro cultural ocorrido no Brasil entre o branco português, aborígenes e, posteriormente, o negro africano. Em um momento mais recente, na transição do século XIX para o XX, soma-se a essa massa a influência do europeu imigrante.

Ribeiro afirma que: “São Paulo surge, por isso, com uma configuração histórico-cultural de povo novo, plasmada pelo cruzamento de gente de matrizes sociais dispares e pela integração de seus patrimônios culturais[...]”<sup>83</sup>. O sertão paulista foi sendo ocupado ao longo do século XX e estudos:

[...] evidenciam que o mundo caipira começou a se estabelecer com a fixação das moradias no interior paulista, a partir das bandeiras que se adentravam no sertão. Alguns fatores exerceram nítida influência nesse processo: terra abundante, mobilidade constante, caráter aventureiro do mameluco e relação visceral com natureza. Essa herança portuguesa e indígena, aliada às constantes expulsões da terra por falta de documentação – geralmente no caso de posseiros ou agregados – e, posteriormente, ao avanço das condições capitalistas no campo, gerou um caráter provisório de existência e uma cultura material específica[...]<sup>84</sup>

Suas vivências e modos de vida baseados em uma agricultura de subsistência, organizada familiarmente e preenchida pelo convívio social por meio da religiosidade e do lazer. Cornélio Pires descreveu um pouco do que se tenta expor neste misto de

---

<sup>81</sup> RIBEIRO, 1995 p. 366 - 367

<sup>82</sup> VILELA PINTO, 2011, p. 26

<sup>83</sup> RIBEIRO, 1995, p. 371

<sup>84</sup> SETÚBAL, 2005, p. 20

elementos<sup>85</sup>. Sobre o traço da cultura caipira que norteia nosso estudo: a música, Cornélio Pires narra:

Música e canto roceiros são tristes, chorado em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos.<sup>86</sup>

O cronista exprime em poucas palavras qual era o conteúdo expresso na canção caipira até as primeiras décadas do século XX e que, como veremos, será modificado com o pagode de viola que fora influenciado pela catira ou cateretê, dança fruto de hibridação cultural.

Cornélio Pires busca retratar a cultura caipira do início do século passado num período anterior ao estudo paradigmático de Candido.

Da suposta “aculturação” ocorrida provenientes do encontro entre raças e culturas, derivou uma população plenamente adaptada ao meio ambiente. Esses mestiços se apropriaram da cultura indígena como meio de sobrevivência, restando alguns poucos resquícios da influência do branco português.

Prevalece neste caso a influência das missões jesuíticas que vieram com o objetivo de catequizar, amansando e “civilizando” o indígena. Dessas condições de pobreza devido a uma economia tribal de subsistência, forma-se a conjunção que favorecerá a expansão para o interior através desses núcleos de mestiços. A necessidade de sobrevivência proporcionou formas de adaptação ao meio que convergiram para que os antigos núcleos de habitantes paulistas fossem tachados de aventureiros. Tais características estariam no cerne do Bandeirantismo que viria a se expandir no século XVII<sup>87</sup>. Como veremos, Setúbal, desmistifica essa visão discorrendo de forma clara e sintética sobre o tema:

Assim, todo grupo cultural com raízes em São Paulo traz em si marcas de outros grupos com os quais se relaciona, não existindo uma identidade única e pura, mas diferentes identidades criadas ao longo do tempo, repletas de marcas que formaram a vida cultural na terra paulista, fruto de diferenças baseadas na mestiçagem. O processo é bem

---

<sup>85</sup> CANDIDO, 2010; RIBEIRO, 2002; BRANDÃO, 1985; FERRETE, 1985; QUEIROZ, 1973; MARTINS, 1975.

<sup>86</sup> PIRES, op., cit., p.21.

<sup>87</sup> RIBEIRO, 1995.

conhecido. Inicialmente, a mestiçagem se deu entre os europeus (especialmente os portugueses) e os índios, gerando os mamelucos. Mais tarde, foi acrescida pelos povos negros, quando do uso de maiores contingentes de escravos na lavoura. E, em tempos mais recentes, houve a incorporação de diferentes povos, especialmente outros grupos europeus e asiáticos, pelo processo de imigração, e também os próprios migrantes de outras regiões brasileiras, especialmente do Nordeste.<sup>88</sup>

#### Setúbal prossegue:

Esses caipiras, fruto da miscigenação original entre brancos, índios e, mais tarde, negros, podem ser considerados como os primeiros paulistas. Ainda que não tenham características físicas relativamente homogêneas, eles se destacam por se sentir ligados a um modo de viver rústico que se desenvolveu no interior paulista, que, embora diferente ao longo do território do Estado e mesmo que marcado por uma série de transformações ao longo da história, permanece como a fonte de construção dos traços de identificação.<sup>89</sup>

A província de São Paulo é então o berço do afloramento da civilização caipira devido a fatores econômicos e geográficos como já demonstrou Darcy Ribeiro<sup>90</sup>. No Brasil colonial, o estado vivia uma situação diferente do Nordeste, que se encontra em pleno enriquecimento devido aos engenhos de cana de açúcar<sup>91</sup>. A atividade bandeirante foi fundamental para expansão e disseminação da cultura caipira como sabemos. Configura-se o processo que forja a cultura caipira no Brasil. Cultura essa que é a raiz cultural do paulista.

Numa leitura abrangente do estudo de Antonio Candido, podemos nos apropriar de uma constatação que o autor faz e que sintetiza muito bem os sustentáculos da cultura caipira, diga-se assim, em pleno século XX. Dentro dos “mínimos vitais” necessários para a sobrevivência, a vida do caipira é pautada por três eixos: trabalho, religião e lazer. A relação do habitante do campo com essas bases é decisiva para entender traços de identidade que perduraram por séculos. Inserida nesses três eixos principais, encontramos a característica basilar da cultura caipira e “suas identidades”: a noção de pertencimento.

Sobre a vida social desses grupos, Candido enfatiza que “esta é a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas

---

<sup>88</sup> SETÚBAL, 2005 p.13

<sup>89</sup> SETÚBAL, 2005 p.14

<sup>90</sup> RIBEIRO, Darcy. O povo Brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>91</sup> RIBEIRO, 1995



famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas. ”<sup>92</sup> É aí que chegamos a um conceito importante para a formação identitária do caipira: o bairro rural. Candido compreende o bairro rural como uma unidade de socialização que conecta o grupo familiar a diversas formas de solidariedade vicinal entre os membros da comunidade. A vizinhança reúne-se para trabalhos de ajuda mútua. As famílias moradoras da localidade se compreendem pelos trabalhos comunitários e festas lúdico-religiosas. No estudo de Maria Isaura Pereira de Queiroz, encontramos a seguinte definição:

Era o bairro rural um grupo de vizinhança de “habitat” disperso, mas de contornos suficientemente consistentes para dar aos habitantes a noção de lhe pertencer, levando-os a distingui-lo dos demais bairros da zona. “O sentimento de localidade” constituía elemento básico para delimitar a configuração de um bairro, tanto no espaço geográfico quanto no espaço social.<sup>93</sup>

A questão aqui está longe de ser apresentada como uma noção de pertencimento geográfico (mas também o é). Na realidade, seria o oposto disso; até porque a cultura caipira, como questão de sobrevivência, sempre possuiu características de nomadismo até meados do século XIX. Acontece que o caipira se sente como tal quando compartilha dos modos de vida de sua localidade. Para a cultura ser realmente “caipira” e brasileira, primeiramente, seus atores devem sentir-se vinculados aos padrões dos três eixos citados acima, segundo Cândido. Precisa ser completado pela soma de trabalho, convivência, solidariedade e lazer. É nesse contexto de convívio social que eles se reconhecem. O sentimento de vínculo vai além da geografia. O lugar do caipira é o sertão onde ele trabalha a terra, onde a natureza se faz presente. Seja isso em qualquer localização, arrisca-se dizer. Candido constata este sentimento dos habitantes de pertencer a algo.

Dando um salto comparativo, de certa forma distante, isso se assemelha em termos comparativos quando Marc Ferro faz uma breve análise do “liquidificador cultural” que é a sociedade estadunidense, nação que também é o resultado da fusão de raças que imigraram para o seu território. Segundo Ferro, no século XX, o fortalecimento dos bairros se deu devido ao reagrupamento familiar espontâneo, à solidariedade e ao sentimento dos indivíduos em pertencer a algum grupo étnico e religioso.<sup>94</sup> Dadas as devidas proporções, notamos semelhanças nesses processos quando pontuamos nosso

---

<sup>92</sup> CÂNDIDO, op, cit., p. 77

<sup>93</sup> QUEIROZ, op., cit., p. 3-4

<sup>94</sup> FERRO, Marc. O século XX, p. 16

olhar ao Brasil caipira do século passado. A característica inerente aos seres humanos de serem gregários perdura nos habitantes do campo.

O caipira se compreende como parte de tudo isso quando integra seu trabalho e suas relações com o meio ambiente em que vive. Ele se entende parte integrante da cultura caipira quando partilha atividades religiosas, trabalho e lazer. Candido discorreu sobre como o caipira paulista relacionava-se com seu meio, ressaltando o equilíbrio entre trabalho na roça, natureza, sociabilidade e lazer, sendo esse conjunto condição para sustentação e permanência de sua cultura. No universo cultural, o caipira e o espaço onde vive é de suma importância. É no bairro rural que toda a dimensão da vida rústica ocorre. Carlos Brandão exemplificou:

Assim, a casa rústica, o quintal e a periferia próxima – o bairro, a vizinhança, acabam não sendo apenas os lugares do trabalho familiar, mas igualmente os espaços de quase toda a vida social e simbólica do caipira paulista. Ali as pessoas convivem entre parentes, “cumpadres” e vizinhos. Ali “festam” nos batizados, casamentos e mutirões. Ali praticam em família ou “no bairro” quase toda a vida religiosa: a pequena reza do terço que reúne à volta de um oratório caseiro as pessoas da família, os parentes e vizinho de residência próxima; as festas familiares de devoção coletiva, que obrigam à reunião de grupos maiores para a “devoção” ou “cumprimento de um voto válido”, com comida, reza, canto e dança, de que os festejos roceiros dos santos juninos ou de São Gonçalo são bons exemplos.<sup>95</sup>

A importância do trabalho da terra foi apontada e compreendida como a questão mais relevante na vida das populações rurais. Brandão pontua que aos “ciclos agrícolas entremeia outros: o das festas religiosas do campesinato e de sua vida social dentro e fora do âmbito da comunidade [...]”<sup>96</sup>. O caipira se compreende pela relação desses alicerces de sua cultura, representando seus modos de vida como já fora constatado.

Utilizar essas bases como base de investigação contribui para melhor compreendermos essa cultura singular e, ao mesmo tempo plural. Veremos que dentro desses três eixos, um elemento cultural será considerado símbolo máximo da cultura caipira, e, através dele é que eles simbolizarão sua própria história. É claro que estamos falando de sua música.

---

<sup>95</sup> BRANDÃO, 1983. p.77

<sup>96</sup> BRANDÃO, op., cit., p.62

Nas palavras de Brandão, “Instrumentos de música, dança e devoção que, entre cerimônias familiares ou “do bairro” fazem a festa dos intervalos da vida de trabalho<sup>97</sup>, a música permeia todas as atividades do caipira. Vilela aponta com clareza aspectos históricos que favoreceram tal constituição:

A cultura resultante nunca é exatamente o resultado das fusões de duas outras, ela traz sempre elementos que são criados na mistura ou na subtração delas e que escapam ao domínio de uma e outra matriz. A própria música popular e folclórica brasileira nos mostra isso. Valores que foram construídos e herdados ao longo do tempo permitiram a este camponês criar uma cosmologia própria: culinária, música, tapeçaria, brincadeiras, danças, sistemas de trabalho, relação com a terra.<sup>98</sup>

No trabalho, temos a solidariedade via mutirão que é sempre finalizada com uma festa regada a alimentação farta e muita moda de viola. Nas festas religiosas, o violeiro passa do profano ao sagrado, pois é o som da viola que dita o ritmo. É da natureza caipira gostar dos festejos religiosos pois a vida no campo sempre fora muitíssimo difícil. O apego religioso entremeia os ciclos agrícolas. Adiante, nas palavras de Martins, endossamos ainda mais o vínculo dos eixos e da moda de viola.

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque sempre tem acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou lazer. Mesmo a chamada moda de viola, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito.<sup>99</sup>

Vilela endossa o apontamento ao fazer uma comparação pontual quando afirmar que nas “colheitas ou mutirões estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo (situação também comum nas vindimas europeias). ”<sup>100</sup> O que se deseja enfatizar é que a música e os modos de vida do caipira estão completamente unidos, impossibilitando dissociá-los, inclusive totalmente atrelados a música.

---

<sup>97</sup> BRANDÃO, op., cit., p. 65

<sup>98</sup> VILELA, 2011, p.26

<sup>99</sup> MARTINS, 1975, p. 105

<sup>100</sup> VILELA, 2001, p.26

### **Fala acaipirada narrando a vida no campo**

Após adentrar no universo caipira, analisando a literatura e nossa fonte documental, nota-se que nos eixos fundamentais de modo do vida, há um elemento cultural que transpira a forma de ser do caipira. Vilela consegue apontar alguns motivos veementes para justificar nossas pontuações. O autor discorre:

No início do século XX rezeiros e parceiros eram o grosso da população rural brasileira. Essa população rural se caracterizava pelo imobilismo, pelo isolamento social devido à carência generalizada de tudo; carência material como escola, assistência, terra própria e carência pessoal como saber da sua real importância dentro do processo produtivo. Diante dessas circunstâncias, a tradição oral se perpetuou como a principal maneira de transmissão de valores e conhecimentos entre eles.<sup>101</sup>

O autor ressalta a questão da tradição oral no perpetuamento da transmissão de conhecimento. A unidade idiomática é o fator convergente em si. O fato de a transmissão de conhecimento ser oral, somado à facilidade de entendimento que ocorre em uma narrativa musical corrobora para as características da comunicação oral prevalecer como fator de etnicidade. Os fonemas dos vocábulos tornam a fala caipira dotada certas especificidades. Seja pela tendência em reduzir as palavras para facilitar a pronúncia, seja pelo seu acentuado “erre” retroflexo, herança do nheengatu falado durante séculos no país. Abordando a música e a origem do nheengatu:

Sobre a sonoridade da música dos caipiras a primeira característica que salta aos ouvidos é a pronúncia *incorreta* da língua portuguesa. Afirmamos, apoiados em modernos argumentos dos linguistas, que o caipira não fala errado. Ele possui uma fala dialetal, resquício da língua brasílica, do nheengatu.<sup>102</sup>

O autor prossegue afirmando que esse dialeto foi se espalhando pela província da Paulistânia pela forte atividade Bandeirante, deixando um traço cultural muito vivo na fala caipira<sup>103</sup>. Os supostos erros gramaticais na oralidade caipira refletem a existência

---

<sup>101</sup> VILELA, 2011, p.30

<sup>102</sup> VILELA, 2011, p.50

<sup>103</sup> VILELA, 2011, p.56

até hoje de um dialeto caipira que seria “ descendente do nheengatu, de Anchieta – a língua geral proibida no século XVIII pelo rei de Portugal[...]”.<sup>104</sup>

A influência do tronco linguístico indígena, misturado ao português e ao sotaque fornecido por imigrantes de diversas origens, principalmente italianos, é o responsável pelo acentuado erre retroflexo presente na fala interiorana paulista até os dias atuais. Acreditamos que esteja aí a presença inicial do cômico no cancionero caipira. O modo “errado” de pronunciar seria uma parte inicial de uma identificação ao cômico cantado.

Ao abordar o nheengatu, José de Souza Martins define-o com a língua-geral criada pelos jesuítas e que foi concebida na mistura do português e o tupi, responsável pela herança de pronúncia e dicção presentes no dialeto caipira. É o português com sonoridade tupi. Para Martins, há resquícios do nheengatu presentes no dialeto caipira de algumas regiões do Brasil.<sup>105</sup> Em geral, na música caipira temos a confirmação dessa afirmação. A obra aqui discutida é apenas uma entre outras em que constam resíduos do dialeto caipira.

Segundo o pesquisador Romildo Sant’Anna, é uma língua que provém dos “falares indígenas tendo o tupinambá como referência e singelamente significa “língua bonita”: nheen + gatu. Nheengatu!”<sup>106</sup> As variações fonéticas originárias desse idioma mestiço perduram na região paulista por interferência da atividade bandeirante. São residualmente perceptíveis essas variações no verso das modas de viola devido à tradição e importância da oralidade para populações iletradas. Também pelo fato do ato de entoar cantar se aproximar muito do modo habitual de falar.

## **O CANTAR QUE RETRATA UMA CULTURA**

Diante desse panorama apresentado e das ponderações de Ivan Vilela, conclui-se que é na música que o caipira se retrata. Então, se a canção popular<sup>107</sup> é a maior expressão

---

<sup>104</sup> NOGUEIRA, Gisele, p. 55. Viola con anima: uma construção simbólica. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>105</sup> MARTINS, José. A dupla linguagem na cultura caipira. In: PAIS, José Machado (dir.); CABRAL, Carla (coord.). Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Edição: Imprensa de Ciências Sócios, Instituto de Ciências Sócios da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004

<sup>106</sup> SANT’ANNA, Romildo. Moda caipira: dicções do cantador. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 40-55, setembro/novembro 2010. P. 44

<sup>107</sup> TATIT, 2008

cultural do Brasil, o habitante de origem rural tem no vasto material sonoro registrado ao longo do século XX uma cultura cantada gravada em fonogramas. É um material cultural e simbólico revelado por este grupo social e seus autores, artista e compositores. A obra de Carreiro corrobora unindo-se a todo esse complexo.

Muitos de nós já reparamos como as comunidades rurais do Brasil têm a música como algo muito presente em seu cotidiano. É possível pensarmos que a música, se portou como um elemento mediador nas relações destas comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como o fio condutor de todo o processo ritual. ”<sup>108</sup>

Assim como outros pesquisadores<sup>109</sup> compreenderam que a música caipira foi a base para a música sertaneja, gênero que viria a ser o fio condutor de um processo que se denomina “reenraizamento”. Ivan Vilela Pinto discorre sobre esse processo em seu estudo e conforme pontua, durante o êxodo caipira para os centros urbanos, o caipira desenraizou-se do modo de vida rural. Nos núcleos urbanos, ele enraíza-se. Tal processo de transição cultural para essa comunidade tem grande influência em seus modos de vida.

As considerações provenientes do estudo de Vilela são fontes para ponderarmos os traços de identidade caipira presentes em uma variante específica de sua música, no caso a moda e o pagode de viola. Isso colabora na tentativa de evidenciar como eles representam e retratam a vida do caipira “moderno”, possa-se assim dizer.

É por esse motivo que a tese de que o caipira está “*Cantando a própria história*<sup>110</sup>” é extremamente fundamentada. Sobre a afirmação a respeito da função social da canção caipira/sertaneja, Vilela sintetiza que “a sua produção musical se apresenta com sua voz a narrar suas agruras, alegrias, o seu cotidiano. “Na música, o caipira encontra a sua maneira de perpetuar a própria história, sua cultura e seus valores. ”<sup>111</sup>. E é claro que partimos dessa premissa. Pensando essa cultura embutida no cancionário caipira/sertanejo, partimos das colocações que fizeram os pesquisadores do Brasil rural. Para tanto, analisemos o trecho destacado abaixo para indagar o que podemos considerar como função social da música caipira/sertaneja:

Quando é difícil compreender quem é o caipira, ajuda ouvi-lo falar de si mesmo. Ajuda, por exemplo, escutar velhas modas de viola, ouvir a letra das “voltas” da Função de São Gonçalo, das “carreiras do cururu”.

<sup>108</sup> VILELA, 2011, p.31

<sup>109</sup> MARTINS, 1975; CALDAS, 2001; BRANDÃO, 1983, ZAN, 1995.

<sup>110</sup> VILELA, 2011.

<sup>111</sup> VILELA, op., cit., p.30

No entanto, talvez por se ver simbolicamente no espelho com que o homem da cidade reflete sua pessoa, a sua cultura, o lavrador caipira nega na fala e nega na música que canta a sua própria condição. Desde o passado até hoje, a música caipira, depois “música sertaneja”, evita falar do cotidiano de trabalho camponês. Os personagens que o lavrador canta são quase sempre não lavradores. São outros homens do campo, mais errantes, mais aventureiros: vaqueiros, peões de boiadeiros, domadores. Não há por que falar dos sujeitos e do trabalho rotineiro da lavoura, feito em família, às vezes em equipes ampliadas de vários trabalhadores. Santos, viventes sub ou supranaturais, bichos do pasto ou da mata, tipos humanos de identidade aventureira, casais de enamorados são os agentes dos assuntos dos versos das músicas e das falas costumeiras.<sup>112</sup>

Sem dúvida, compreender quem é o caipira e seus traços indentitários por meio de sua música é nossa grande preocupação. As afirmações no excerto acima são categóricas. Será que o caipira não expressa sua verdadeira condição na música? Sobre a música sertaneja moderna, pode-se até conferir outros temas de preferência, mas, a música rural, aquela tocada na viola, também? Compreende-se aqui o que o pesquisador em questão quis dizer ao fazer tais afirmações. O autor demonstra um conhecimento sobre esse universo. No entanto, talvez tenha faltado a ele debruçar o olhar e os ouvidos em alguma canção caipira. Carreiro cantou em *Rei sem coroa* que:

*Nos lugar que tem violeiro e bons catireiro eu me sinto bem  
Gosto do cateretê canto com prazer cururu também  
Gosto da moda campeira, xote e rancheira como ninguém  
Pra completar a coleção veja o batidão que o pagode tem*

Destacamos esse trecho com o intuito de demonstrar a possibilidade de compreensão da música caipira e sertaneja utilizando ela mesma como exemplo (metalinguagem). Tião narra nesse pagode o cotidiano atrelado à vivência social das festas em que a música é a personagem principal. Na canção *Passagem da minha vida*, Carreiro enfatiza seu passado como trabalhador rural, lidando sempre com os rebanhos e as atividades pastoris necessárias para a manutenção de vida nesse ambiente.

Claro que o discurso de Brandão é fruto de seu tempo e a partir de sua publicação, o tema continuou a ser estudado. Possivelmente usa esse questionamento para levantar outras questões sobre as quais dissertou no desenvolvimento de seu texto. Precisa-se também pensar que essa afirmação é proveniente dos anos 1980 e sabe-se que

---

<sup>112</sup> BRANDÃO, op., cit., p. 48-49

nessa época houve uma inundação nas rádios do que podemos chamar de sertanejo romântico. Talvez seja esse o motivo da afirmação controversa. Seria uma forma crítica de se referir às novas direções que a música caipira/sertaneja veio tomando? Os aparatos tecnológicos influenciaram na sonoridade. As temáticas mudaram e as canções também. Os artistas predominantes já eram outros, bem diferentes dos mais antigos. Tião Carreiro ainda atuava no cenário sertanejo em meados de 1980, porém, ele já era considerado um artista oriundo da música caipira de raiz.

Hoje, por meio da continuidade dos estudos científicos sobre tais temáticas, constata-se que o conteúdo das letras das modas de viola e suas variações são mais abundantes que as temáticas triviais do gênero. Estamos diante de um olhar objetivando a preservação desse material cultural. Não é preciso ir muito além, basta citar aqui o estudo de Ivan Vilela que contraria totalmente essa afirmação.

Pensa-se que na hipótese de sermos confrontados por algumas modas de viola onde se tem o aventureiro, ou o peão valente, ou até mesmo a história de amor de um casal como exemplo, é necessário mencionar que a figura do peão, vaqueiro ou boiadeiro também faz parte do cenário rural. É notório que tais temas também façam parte dos conteúdos estampados nas modas, afinal, o caipira apesar de estar atrelado ao trabalho rural, possui uma vida social. Um romance amoroso é parte da vida social dos indivíduos.

Talvez uma das canções mais importantes composta por Tião Carreiro, *Amargurado*, lançada em 1972, obra que narra um caso de amor que findou, comprovaria a citação acima. Em *Rio de Lágrimas*, o romance figura como tema principal:

*O rio de Piracicaba vai jorrar água pra fora,  
Quando chegar a água dos olhos de alguém que chora.  
Eu quero apanhar uma rosa, minha mão já não alcança.  
Eu choro desesperado, igualzinho uma criança.  
Duvida alguém que não chore pela dor de uma saudade.  
Quero ver quem que não chora quando amar de verdade.*

O antepassado direto da música rural brasileira é a modinha que possuiu influência da música erudita europeia em sua métrica. Ao comentar a transição da música caipira como elemento de mercadológico ela perdera seu caráter religioso e mesmo sendo profana “era muitas vezes um romance cantado, eram músicas longas que narravam história de dimensões que não seriam comportadas em um disco<sup>113</sup>” O que não quer dizer que não poderiam constar temáticas rurais e até urbanas. Enfatiza-se que a música

---

<sup>113</sup> VILELA, 2004, p. 179



caipira/sertaneja cantou o passado rural e trouxe outros elementos na composição de seus motes.

A cultura caipira tem, em sua história, os modos de vida e os valores que constroem sua identidade. Quando nos referimos ao vocábulo caipira, estar-se-á a refletir sobre os modos (meio) de vida de um grupo social. Esse grupo social transparece sua cultura em elementos simbólicos que o identificam. Podemos defini-los por suas relações de trabalho com a terra, sensação de pertencimento de uma localidade, atividades religiosas e seu lazer. Acreditamos que a identidade caipira e a cultura paulista estão atreladas. Todo paulista, de certa forma, possui raízes culturais caipiras. Ambas são “uníssonas”. Elas permanecem entrelaçadas e se completam desde o início da colonização.

### **Identidade Cultural no século XX**

Para dissertarmos sobre identidade cultural, tomando-a como um conceito científico para e como posições de sujeito percebidas e construídas pelos indivíduos e grupos sociais, nos apropriaremos de teorias, conceitos e direcionamentos propostos de teóricos da área.

A partir das contribuições de Stuart Hall<sup>114</sup> e Néstor García Canclini<sup>115</sup>, questionaremos a construção de posições, coexistência social de sujeitos e seus desencadeamentos na sociedade contemporânea. Hall é teórico expoente dos estudos culturais britânicos. Canclini enfoca suas pesquisas sobre cultura na América Latina.

Tomaremos como inspiração alguns conceitos por eles aplicados nos questionamentos das identidades do mundo moderno na tentativa de estabelecer relações e compreender as características de identidade cultural que buscamos. Óbvio que serão conceitos transpostos para o cenário brasileiro.

Os estudos de posições de sujeito ou identidades permaneceram em voga durante o boa parte do século passado<sup>116</sup>. Com a pós-modernidade fomentando o meio acadêmico em fins do século XX, principalmente indagando o multiculturalismo proveniente de processos colonização, dominação e o trânsito entre países e culturas em um panorama

---

<sup>114</sup> HALL, 2011;2013

<sup>115</sup> CANCLINI, 2015

<sup>116</sup> BAUMAN, 2005. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

recente, essas questões fortaleceram a necessidade do estudo e do delineamento das identidades em um Brasil moderno. A inquietação da busca da constituição de identidades regionais paira sobre o que é investigado e explanado.

Vamos partir das concepções já elaboradas e refletidas por Hall, que estabeleceu longo diálogo, dissertando sobre as transformações que acometem os sujeitos no decorrer dos tempos de modernidade. Ele parte das premissas que as antigas identidades que “sustentavam” e davam estabilidade ao mundo moderno permaneceram em constante alteração e convergiriam para o surgimento de novas identidades. Transpondo isso para a sociedade brasileira, entendemos que essas antigas identidades são as consideradas tradicionais, assim como é a cultura caipira.

No caso, Hall afirma haver um descentramento das identidades que tradicionalmente equilibravam tal período. Descentramento de instituições que refletem nas posições de sujeito e que também são fruto de um deslocamento populacional geográfico. O fluxo de pessoas nos processos de colonização do início da etapa história conhecida como Modernidade, somado ao fluxo de pessoas transitando durante a contemporaneidade do século XX são exemplos de eventos diaspóricos. Somando-se a isso, temos os processos de globalização de econômicas, mercados e mídias, ou seja, as identidades saíram de seus centros principais, vindo a se estabelecer e se reconfigurarem mediante as influências da modernidade e do avanço capitalista. Há num primeiro momento uma diáspora em direção ao continente americano. Posteriormente, vemos fenômenos de descolamentos inversos no século XX.

Ocorre um fluxo inverso na segunda metade do século XX, onde sujeitos partem dos países em desenvolvimento para os países desenvolvidos. Habitando esses países, eles reconfiguram as identidades culturais de onde eram provenientes em novas posições em um processo de tradução de suas identidades tradicionais.

É necessário pontuar também que estamos diante do cenário de um mundo em processo de globalização desde o final do século XV. Os avanços em comunicação e transporte influenciam esse trânsito. Nesse sentido, as antigas identidades que mantinham as posições de sujeitos dos indivíduos em constância e equilíbrio estão se descentrando, possibilitando constituição de novas identidades. Estamos tratando aqui a Modernidade como etapa história e realidade histórica. As mudanças acarretadas pela e com a modernidade favoreceram a tomadas de novas posições de sujeito.

Na Modernidade, etapa histórica, há a reestrela no uso da razão objetivando pensar e dar foco à sociedade civil e aos avanços científicos. A etapa favoreceu uma ordenação entre a Estado-Nação, sociedade e economia. Os avanços decorrentes das duas revoluções burguesas resultaram em contribuições para democracia, para a ciência e para a economia. Tudo isso permaneceu bem delimitado durante o período.

O período a que nos atemos e que é justificado perante a documentação sonora de T.C remonta ao que Hall conceitua como modernidade tardia ou pós modernidade<sup>117</sup>. No século XX as fronteiras das instituições sociais são mais tênues. Conforme Hall explicita, a pós-modernidade tirou do centro as tradicionais instituições e estruturas que equilibravam os indivíduos. No Brasil essa influência é o avanço crescente do capital.

Os debates sobre pós – modernidade<sup>118</sup> e multiculturalismo do campo dos estudos culturais britânicos teriam como “objetivo criticar o estabelecimento de hierarquias culturais, nas quais algumas culturas são consideradas superiores a outras<sup>119</sup>”. Os estudos de identidade tomaram grandes proporções ao passo que seus temas e abordagens influenciaram a atividade de pesquisa de acadêmicos brasileiros ao pensar a construção de nossas identidades.

As noções de identificação tais como identidade e diferença, etnicidade e hibridismo trazem algumas questões ao nosso trabalho. Amparado nessas ideias, a inquietação aqui é reconhecer e trazer luz a uma identidade cultural caipira. Uma identidade regional que remonta o interior do estado de São Paulo, um dos berços de caipiras “tradicionais”. Estamos falando da tomada de posições de sujeito no século XX inseridas no panorama de um Brasil moderno. Para melhor compreender a identidade cultural, pensamos ser necessário detectar a historicidade de tal concepção, objetivando favorecer uma melhor análise de nossas fontes e objeto ao longo do tempo<sup>120</sup>.

A diversidade cultural brasileira é um banquete. Consequência da fusão de raças, etnias, religiões<sup>121</sup> e culturas que criaram condições para que tornássemos esse complexo entendido como unidade nação. Devido à formação histórico-cultural, somos a expressão

---

<sup>117</sup> Hall,2011;2013

<sup>118</sup> Em sua obra, A História repensada, Keith Jenkins discorre sobre o que os historiadores compreendem por pós-modernidade. Partimos da concepção apresentada neste estudo.

<sup>119</sup> SILVA, K. V. p 204. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2013.

<sup>120</sup> KOSELLECK, 2006. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC. Rio, 2006.

<sup>121</sup> ORTIZ,2012, p.127-128; RIBEIRO, 1995, p.371

da identidade e cultura plural. O percurso histórico foi moldado na construção de diversas identidades culturais e os elementos que a compõem. Essa união de identidades favoreceu a ideia de pertencimento. Afinal, a diferença é um fator indispensável para a compreensão das identidades. Para uma identidade existir é necessário que existam outras identidades.

Pensar a identidade cultural caipira é também pensar a identidade nacional brasileira. Há traços etnoculturais que favorecem essa indução de pensamento. Traços esses influenciados conforme as regiões, as classes sociais, os níveis culturais de conhecimento. Tais traços se manifestam nas religiões populares, nas atividades lúdicas, no trabalho e nas distinções entre rural e urbano. Cremos que esses elementos podem definir uma identidade cultural caipira por serem como Cândido estabeleceu o conceito dos 3 eixos.

As identidades culturais estão grafadas no legado patrimonial concebido dentro das condições históricas que formam o Brasil. A quantidade de bens culturais que integram e conectam as variadas identidades de um grupo social servem como lampejo na tentativa de melhor compreender o homem em seu contexto social.

As culturas nacionais constituem-se uma das principais fontes de identidade cultural. Essa afirmação é compreendida de forma genuína por diversos pensadores e teóricos<sup>122</sup> que discorrem sobre a questão. Entre os séculos XVIII e XIX as formações das culturas nacionais se consolidaram devido à necessidade da formação de organizações mais homogêneas. Canclini pontua que o conceito de hibridação se torna útil e aplicável na pesquisa de contatos interculturais étnicos, e também em misturas modernas, como a relação entre indústria, cultura popular e mídias.<sup>123</sup>

Segundo estudo clássico sobre o conceito de nação, a língua surge como principal elemento de conexão entre um grupo. Isso irá criar condições de salientar uma noção de pertencimento sumária, mas primordial. No Brasil colonial, por exemplo, a fusão da língua portuguesa com o tupi-guarani gerou uma nova forma de comunicação decorrente. Esta unidade básica consolida-se como nova língua dos novos brasileiros. As novas gerações mamelucas foram responsáveis por perpetuar o novo idioma, conhecido

---

<sup>122</sup> HALL, 2001, 2013; ORTIZ, 2012; ANDERSON, 2008; CANCLINI, 2015

<sup>123</sup> CALNCLINI, 2015, p. 27

como *nheengatu*<sup>124</sup>, facilitando assim a compreensão de possuírem uma identidade por meio desta unidade idiomática unificada.<sup>125</sup>

Vilela comenta:

Lembramos novamente que na região de São Paulo, o volume de homens portugueses a aportarem em terras brasileiras no início da colonização foi muito maior que o de mulheres portuguesas. Desta forma, foi comum a união de homens portugueses com mulheres de origem indígena. Os novos brasileiros eram comumente filhos de mãe indígena, o que contribuiu para perpetuar o *nheengatu* como língua primeira.

Dando ênfase e justificando seu ponto, ele cita a si mesmo:

Assim, o *mameluco*, que é o povo formado e formador desta região compreendida como o Centro-Sul do Brasil, é quem começa a assimilar e a juntar estas musicalidades. É ele quem incorpora as estruturas da música indígena de forma intuitiva, ouvindo-a soar da voz de sua mãe. Hoje esta musicalidade se encontra difusa e seus elementos difíceis de serem apontados dentro da música caipira, pois, devido ao quase total extermínio da nação tupi perderam-se as referências de como era a música produzida por estes povos, restando a nós hoje descobri-la através da eliminação de elementos musicais inerentes às culturas brancas e negras, num trabalho de arqueologia musical.<sup>126</sup>

Vilela, como expoente dos estudos de música caipira e ruralidade aponta esse elemento de vínculo identitário que se consolida nos primórdios do Brasil colonial. A comunicação é fundamental para unicidade dos indivíduos. A identificação perante a comunicação facilitada por uma unicidade idiomática perscruta a vida dos primeiros caipiras. Os resquícios de seu dialeto próprio emanam no cancioneiro caipira e sertanejo até os dias de hoje. É o conhecido sotaque interiorano ou caipira. É o teor cômico que buscamos e aqui ele acontece na linguagem. O próprio modo de falar das populações do interior corrobora.

Então estamos no contexto estrutural de condição de mundo globalizado extremamente integrado. Iniciam-se processos relativos às necessidades da nova organização do cenário global. Ocorrem alterações devido ao equilíbrio necessário de (sobre)vivência em seu meio pelos indivíduos na contínua necessidade de coexistir. Crê-se que a globalização criou condições para uma reconfiguração das identidades. Para Hall,

---

<sup>124</sup> O *Nheengatu* é um primeiro elemento a favorecer o reconhecimento de uma identidade em comum por parte dos habitantes do interior paulista, segundo evidenciou-se ao longo desse trabalho.

<sup>125</sup> VILELA, 2011 op., cit., p. 33

<sup>126</sup> VILELA, 2004, p. 175

“As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar<sup>127</sup>”. Estamos pensando a identidade nacional como um elemento substancial quando os temas em questão são os elementos que compõem a cultura de um grupo. É daí que partimos as reflexões para pensar a identidade do caipira, suas manifestações culturais, e, principalmente - sua música.

As identidades do mundo moderno (pós-moderno) estão em processo de descentramento. Estava havendo uma transformação das identidades, porém, algumas ligações com elementos que compunham a identidade passada, diga-se assim, servirão para ajudar no processo de ressignificação de uma nova. O ponto de ruptura do descentramento dos setores sociais caipiras, acreditamos ser a condição de expropriação da terra do qual foi vítima durante anos. Ao sofrer com as influências dos investimentos em tecnologia para o campo, o caipira vê nesse processo de mudança a sua própria mudança. Seu centro de referência maior – a terra não estaria mais em condições de ser seu sustento de vida. Restaram então a herança dos eixos que regiam sua vida. Restou ao caipira a evocação do passado rural.

Crê-se então que o habitante do interior paulista (o caipira) se enquadra plenamente nesse panorama de descentramento de identidades em sociedades diáspóricas e miscigenadas, como é definido pelo pensador. As identidades nacionais “representam vínculos a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares. Elas representam o que algumas vezes é chamado de uma forma particularista de vínculo ou pertencimento.<sup>128</sup> Nossa fonte expressa essa relação de pertencimento evidenciado nos versos de *Coração do Brasil*, em que narra a importância do estado paulista como sendo motor de progresso do país:

*São Paulo tem fama e todo mundo diz,  
Que é a maior potência do nosso país,  
O seu interior conhecer eu quis,  
Viajei em todo estado e fui muito feliz,  
Campinas, Barretos e Mogi das Cruz,  
Brotas e Atibaia, Santos e Queluz,  
Indústria paulista que tudo produz,  
É a estrela que brilha e o mundo seduz,*

Chantecler, 1962. CH-3034

---

<sup>127</sup> HALL, 2011, p. 69

<sup>128</sup> HALL, 2011. p.76

Em outros versos, na canção *Riquezas do Brasil*, evidencia-se um enaltecimento do Brasil, valorizando diferenças e características regionais, numa ode integracionista de reforço de uma identidade brasileira e nacional.

*Por ser um bom patriota trago o Brasil no meu coração,  
Embora sou sertanejo vou fazer a explicação,  
Para o homem da lavoura que é o esteio da nação,  
E ainda não conhece a riqueza desse torrão.*

Chantecler, 1962. CH-3034

A canção é uma narrativa mencionando os mais importantes estados da federação até reforçar no último verso que “São Paulo é o rei da nação”.

A concepção nação e nacionalidade é uma das principais – senão a principal origem de identidade. A busca por uma conexão em princípios singulares que unem determinados grupos sociais determina o que pensamos. Mas, aqui, além de nação há uma concepção de região.

De maneira geral, podemos caracterizar a língua, a religião, os elementos simbólicos, as “tradições”, os princípios e os valores como ícones fundamentais para gerar a ideia de pertencimento. O que o autor deixa para interpretarmos é que essa noção de pertencimento possa ser arquitetada. Seria, então, essa noção produto das consciências individuais? Cremos que sim.

As identidades nacionais estariam se decompondo em face do processo de globalização e homogeneização da cultura no mundo atual. Essas combinações possibilitariam uma reorganização das identidades passadas, formando novas identidades que, no caso, o teórico as classifica como híbridas<sup>129</sup>.

Sobre essa categorização, o próprio Hall comenta:

Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diáspóricas dessas comunidades é “hibridismo”. Contudo, seu sentido tem sido comumente mal interpretado. Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da “*tradução*” Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo colonial. [...] O hibridismo não se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os “tradicionalistas” e “modernos” como sujeitos

<sup>129</sup> HALL, 2014. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e Diferença; HALL, 2011; HALL, 2013

plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecibilidade.<sup>130</sup> (HALL, 2013, p.82)

Após o exame das breves conceituações apresentadas, arrisca-se dizer que o caipira usa a própria cultura para inserir-se em uma identidade maior, que passa de uma identidade regional para uma de identidade nacional brasileira. Sua cultura é o elo que o habitante do campo usou para integrar-se e sentir-se parte de uma comunidade nação. “Comunidades imaginadas” as quais definiu o historiador Benedict Anderson<sup>131</sup> em estudo que tem como objeto o conceito de nação e nacionalidade.

Outra formulação debatida nos estudos é a de identificação. A noção de identidade de um grupo social é determinantemente sublinhada por elementos simbólicos. Tais símbolos são importantes, pois acarretam um processo de identificação. O modo de ser “caipira” está totalmente ligado com seus meios de vida e convívio social, o que estabelece princípios em comum com os quais ele se reconhece.

[...] a identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal. É em cima dessa fundação que ocorre o natural fechamento que forma a base da solidariedade e da fidelidade do grupo em questão<sup>132</sup>

Esses símbolos, de certa forma, são exteriorizados pela cultura caipira através de um elemento cultural de fácil poder de apropriação e disseminação, neste caso, sua expressão musical. Grosso modo, a música caipira retrata os fatos sociais desse grupo. O desenvolvimento de identificação através dos símbolos de sua cultura colabora para a manutenção e preservação desses traços, facilitando assim o entendimento de si e do mundo que o cerca. Essas concepções asseguram e pautam nossas investigações.

---

<sup>130</sup> HALL, 2013

<sup>131</sup> ANDERSON, 2008

<sup>132</sup> HALL, 2014, p. 106.



## CAPÍTULO II – José Dias Nunes: o célebre Tião Carreiro

Comprei um burrão ligeiro  
Lá pras banda de Jaú  
Mandei fazê um arreio  
Da sola do couro cru  
Pra nois viajar cantando  
No Brasil de norte a sul  
Comprei uma viola boa  
Porque nois não desentoa  
Quando canta o cururu

Enfrentei a vida dura  
Pra podê arcançar a glória  
Hoje eu entro nos fandango  
Sempre saio co'a vitória  
Também sô compositor  
Faço modas na memória  
Dentro de uma cantoria  
Eu quero morrer um dia  
Mas deixo o nome na  
história

A sina de um cantadô  
É somente Deus quem dá  
Não adianta forçá o peito  
Quem não nasceu pra cantar  
Eu canto sem fazer força  
Minha vois é naturá  
Sou filho de Araçatuba  
Quero ver quem me derruba  
Nos torneio que eu entra

Não gosto dos invejoso  
Inveja matou Caim  
Sou caboclo de verdade  
Foi do interior que eu vim  
Gosto de ajuda os colegas  
Do começo até o fim  
Falo de peito largado  
Sei que Deus vai dá dobrado  
O que desejam pra mim  
“Filho de Araçatuba”, Tião  
Carreiro.

A tendência historiográfica recente aponta para o uso da biografia como instrumento de investigação no auxílio de pesquisas atentas ao estudo da cultura popular entre outros.<sup>133</sup> Optamos, dessa maneira, por tentar apreciar a trajetória de vida do

---

<sup>133</sup> LORIGA, p. 225. A biografia como problema. In: Jogos de Escala: a experiência da microanálise/ Jacques Revel. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

compositor de nossa fonte musical por meio do que possibilitaram alguma de suas canções.

Temos nas dissertações de Amaral Pinto<sup>134</sup> e Dênis Rilk Malaquias<sup>135</sup> bons panoramas biográficos do cancionista. Também encontramos informações da trajetória de vida de nosso personagem no Dicionário Cravo Albin<sup>136</sup> da música popular brasileira. Talvez, nossa investida venha a incentivar pesquisas com teor estritamente biográfico de Carreiro, semelhantes às que encontramos falando da vida e da obra de outra personalidade do mundo caipira, no caso, Cornélio Pires como já foi citado.

Já em seu segundo álbum, de 1962, Tião faz questão de esclarecer quem ele é na moda intitulada “*Meu carro, minha viola*”:

*Perguntaram se algum dia fui carreiro,  
Não senhor, muito menos meu parceiro,  
É bastante diferente nosso nome verdadeiro,  
Tião Carreiro e Carreirinho é apelido de violeiro*

José Dias Nunes (13/12/1934 – 15/10/1993), ou como ficou conhecido no mundo artístico, Tião Carreiro, foi expoente maior de um gênero que representou e representa as populações interioranas. Do ofício de condutor de carro de boi, ou mestre carreiro, ele esclarece que não herdou nada. O verso da canção relaciona-se com esse ofício comum do ambiente rural. Ao invés de ganhar a vida “carreando”, o cancionista ganha-a como tocador de viola, ou violeiro.

*Nosso carro nois não toca nas estradas  
Só nas festas no meio da morenada  
A viola é nosso carro e as corda nossa boiada  
São cinco juntas de boi e muito bem combinada  
Nossa vida carreira é uma vida delicada  
O carro que nois carreia é a viola bem afinada, ai, ai*

Também nessa analogia é feita a evocação do passado rural em que vivera, onde o ofício do condutor de carro de boi, ou carreiro, fora muito importante no auxílio das

---

<sup>134</sup> AMARAL PINTO, 2008. A Viola Caipira de Tião Carreiro. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

<sup>135</sup> MALAQUIAS, 2013. O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

<sup>136</sup> <http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro-e-pardinho/dados-artisticos>

tropas e comitivas que conduziam e transportavam as boiadas pelo interior do Brasil em estradas de terra.

Sem hesitação, podemos mencionar os processos cômicos que estão presentes na obra. As aliterações combinadas nos versos somam-se ao contraste propiciado pela analogia entre viola e carro, causando um tom de estranhamento. De certa forma trata-se de um cômico tênue, porém, significativo.

Amaral Pinto faz levantamento histórico-biográfico em seu estudo, expondo que Tião Carreiro,

[...] foi um dentre vários violeiros que chegaram a cidade de São Paulo e se inseriram no mercado fonográfico após deixarem zonas rurais das quais eram originários. Nascido num lugarejo na época chamado de Catuti, hoje Monte Azul, distrito de Montes Claros, norte de Minas Gerais, região de grande diversidade de manifestações populares e matrizes caipiras, Tião trabalhou como agricultor desde a infância quando, aos dez anos de idade, migrou para o interior do estado de São Paulo juntamente com sua família de lavradores em busca de melhores condições de vida. Pouco tempo depois, seu pai veio a falecer e lhe deixou a primeira viola.<sup>137</sup>

O autor prossegue o trecho com uma nota explicativa a respeito das informações apresentadas:

Essa informação nos foi dada pelo amigo do violeiro Luiz Faria que disse ter ouvido esses detalhes do próprio Tião Carreiro. Além disso, Luiz Faria afirma que segundo o violeiro lhe relatou, na verdade a seu ano de nascimento é 1924, e não de 1934 como a família informou, mas só foi registrado mais tarde em Araçatuba, em 1929, e acrescenta: “Então o Tião deve ter passado alguns transtornos na mocidade, porque ele já tinha, vamos dizer, 20 anos, mas o documento acusava 15”. Esta informação de Luiz Faria coincide com a contracapa do segundo LP do artista, *Meu Carro é Minha Viola* onde traz a informação de que o violeiro teria nascido no ano de 1924, mas no dia 3 de dezembro e não 13”.<sup>138</sup>

Mais adiante:

Como muitos outros violeiros, cantava em circos na região de Araçatuba (SP) além de se apresentar em programas de rádio como “Assim canta o sertão”, transmitido aos domingos pela rádio local de Valparaíso. Neste programa, o violeiro cantava serestas, sambas e músicas populares da época, sempre acompanhando-se ao violão”.<sup>139</sup>

<sup>137</sup> AMARAL PINTO, 2008, p. 33. A Viola Caipira de Tião Carreiro. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

<sup>138</sup> AMARAL PINTO, 2008

<sup>139</sup> AMARAL PINTO, 2008

Para fazer um percurso mais aprofundado sobre a vida de Tião, tomaremos a canção que está como epígrafe deste capítulo como exemplo de um breve roteiro da vida do artista. Com suas próprias palavras, numa canção intitulada *Filho de Araçatuba*, moda de viola de sua autoria em parceria com Moacyr dos Santos, lançada no LP *Casinha na Serra*, de 1963, Tião narra brevemente seus passos. Dizemos brevemente pois trata-se de uma canção com fins mercadológicos<sup>140</sup>, oposto das tradicionais modas de viola do início do século XX. Uma canção moderna não oferece muito tempo para narração de longas histórias. Portanto, seria inviável uma narrativa desse tipo já que a canção como elemento da indústria cultural necessita de brevidade.

A região do município de Araçatuba seria o destino da família de T.C., que junto dela migra aos 10 anos de idade para o sertão paulista. O aspirante a violeiro transfere-se com sua família para o interior paulista em busca de melhores condições de vida e trabalho. Nesse contexto, T.C. vai ter uma vida com características próximas das de caipiras das décadas anteriores. A migração remeteria assim, ao nomadismo, movimento característico dos caipiras mais antigos como já havia sido percebido por Antonio Cândido e Darcy Ribeiro.<sup>141</sup> Essa migração era estimulada pela busca de melhores condições de vida.

*Filho de Araçatuba* foi apresentada aqui com o intuito de sintetizar a vida do compositor através de seu cancionário. Ele conseguiu resumir em uma canção/moda de viola<sup>142</sup> sua vida. Nela, verificamos a importância da música em sua trajetória, afinal, já no primeiro verso, expõe sobre sua vivência de cantador. Sua vida simboliza a de muitos brasileiros, assim como representa os sonhos e aspirações do povo do campo, das massas rurais. Tião teve vida difícil na infância por ser morador da zona rural. Trabalhou na lavoura, teve contato com a vida no sertão por ter suas origens no campo. Tião é um autêntico caipira que sai da roça, conseguindo o trunfo de representá-la e dela tornar-se símbolo por meio da sua arte. Apresentam-se aqui informações biográficas que foram retiradas de um website dedicado à cultura caipira:

---

<sup>140</sup> As modas de viola do início do século XX eram frequentemente grandes poemas que duravam até horas, segundo relatos da dupla Tônico e Tinoco, conforme fora exposto por Ivan Vilela em sua tese. Com advento da indústria cultural, as modas de viola tiveram que se adaptar para facilitar o processo de consumo através da veiculação por novos aparatos tecnológicos.

<sup>141</sup> CÂNDIDO, 2010; RIBEIRO, 1995.

<sup>142</sup> Conhecedores do universo referem-se a essa canção como um cururu.

A seca e a falta de perspectivas no Vale do Jequitinhonha fizeram, porém, com que a família deixasse a região, a bordo de um caminhão pau-de-arara, quando Tião tinha apenas 10 anos, rumo a São Paulo. Tiveram de fazer antes uma parada forçada de três dias em Montes Claros, até que um juiz de menores autorizasse a viagem das crianças, que não tinham sequer certidões de nascimento. Em Paulópolis e Oriente, as primeiras escalas em São Paulo, ficaram pouco: devido à morte de seu Orcissio, mudaram-se logo para Flórida Paulista e depois para Valparaíso. Foi lá que Tião, aos 16 anos, decidiu trocar o cabo da enxada pelo braço da viola. Como tinha de ajudar no sustento da família, intercalava o novo ofício a outras funções, como a de garçom no restaurante de um hotel da cidade, onde ele costumava encantar a clientela dedilhando ao violão sambas e músicas populares da época. Após se apresentar no programa "Assim Canta o Sertão", de uma rádio local, engatilhou parceria com um amigo chamado Valdomiro, adotando o nome de Zezinho e Lenço Verde. Outra cidade fundamental para a formação musical e a vida de Tião foi Araçatuba. Foi lá que ele passou parte da juventude e conheceu Nair Avanço, durante as festas juninas de 1953, casando-se com ela 14 meses depois. O sucesso como artista, porém, só viria com força anos mais tarde ao lado de Pardinho, com quem formou a dupla que ficaria perpetuada como "Os Reis do Pagode".<sup>143</sup>

Na canção *A beleza do Ponteio*, composta em parceria com Capitão Furtado, o violeiro enfatiza já nos primeiros versos sua origem mineira e sua vida no interior paulista:

*Muita gente me pergunta,  
Se eu nasci em Juiz de Fora  
Barbacena ou Lafaiete  
Ouro Preto ou Pirapora  
Com toda sinceridade  
Vou esclarecer agora  
Pode ver que está na cara que eu sou puro mineiro  
Cidade de Montes Claros é meu torrão verdadeiro  
O meu pai já me ensinava a cantiga do carreiro  
Chantecler, 1969*

Ainda que nascido em Minas Gerais, José Nunes é criado em uma fazenda onde viveu parte de sua vida, na região de Araçatuba, no interior do estado de São Paulo e é

---

<sup>143</sup> Texto de autoria de Sandra Cristina Peripato, disponível em: [http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao\\_carreiro\\_pardinho/tiao\\_carreiro\\_pardinho.html](http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html), acessado as 21h:34 do dia 13/01/2016.

nesse estado que sua popularidade vai despontar por meio do som de sua viola. Sobre sua vida no interior, Carreiro deixou canções que evocam o passado rural em que ele e sua família estiveram resignados. Essa condição de trabalhador rural transpareceu com contundência em sua obra, assim como questões da modernização e avanços de núcleos urbanos no período histórico em que viveu. Cantou assim em “*Boiadeiro punho de aço*” de 1956, composta em parceria com Teddy Vieira:

*Me criei em Araçatuba laçando potro e dando repasso  
Meu velho pai para lidar com boi desde pequeno guiou meus  
passos  
Meu filho o mundo é uma estrada cheia de atalho e tanto  
embaraço  
Mas se você for bom no cipó na vida nunca terá fracasso.*

Nessa canção é possível perceber o enaltecimento por parte do compositor de seu vínculo com o meio rural, que é transmitido por seu pai. É a exaltação da cultura da oralidade. O deslocamento do estado de Minas Gerais para o interior de São Paulo está também nos versos de *Passagem de minha vida*:

*Na serra onde eu nasci a gente só escuta o cantar dos pássaros  
A cigarra canta, naquelas sombras, nas árvores em dias de bem  
ormaço  
É um lugar tão montanhoso que sol demora surgir no espaço  
Mas se de lá mudar meus parentes, nem a passeio por lá não  
passo.  
Vivi lá até os 15 anos montando em boi e jogando o laço  
Tirei diploma do quarto ano, meu pai me dando muitos  
'repassos'  
Depois vim pra Araçatuba e fui pegando mais desembaraço*

Ressaltamos que sua própria trajetória de vida fora escolhida como enredo para a composição de muitas de suas modas de viola. Uma demonstração de consciência da sua origem rural, mas certa negação também, pois, se não tiver mais parente, ele “nem a passeio” por lá vai passar. Já em Araçatuba, parece que o nosso T.C. começa a se encontrar, provavelmente porque foi nessa cidade que ele inicia sua trajetória e experiência musical.

Por outro lado, não há como negar sua origem rural e caipira e como tal, em sua obra não poderiam faltar alguns elementos sobre os modos de vida das populações do interior. Tião faz menção à religião católica ao citar uma passagem bíblica na canção de epígrafe. A solidariedade, muito comum no interior através dos mutirões de trabalho é

aqui manifestada e descrita. Por fim, vemos que ele foi capaz de profetizar que teria seu nome fincado na história da cultura brasileira. E assim o fez.

Carreiro, assim como outros compositores e expoentes, faz menção ao passado rural que vivenciou. Retratar a vida no campo sempre esteve no cerne dos versos de letristas e compositores como T.C. e ele e seus parceiros não fogem à regra.

Aproveitaremos a trajetória do município citado tendo-o como um profícuo exemplo geográfico acometido por agrupamentos de populações caipiras durante o século XX. Fundada em 02 de dezembro de 1908, conforme aponta o único estudo mais próximo de ter um perfil de uma pesquisa histórica destinada a traçar um panorama da história do município de Araçatuba, remonta a um prosseguimento da colonização e ocupação do território brasileiro.

Sua fundação está diretamente relacionada com a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil. Tal atividade de interiorização, expansão e conquista do noroeste paulista é o cenário confluyente com a vida rústica dentro dos mínimos vitais para grande parte dos habitantes. Sertão esse forrado pela mata atlântica extensa, densa e habitado por tribos caingangues que foram aos poucos sendo expulsos e obrigados a adentrarem mais ao interior do país. Crê-se que a valorização e enaltecimento feito por T.C em sua obra musical ao município em questão é um indício importante de etnicidade.

Com o amparo da expansão para o oeste feito pela NOB, o povoado se consolida com a chegada dos primeiros grupos de imigrantes que se estabeleceram na região. São as investidas do capitalismo explorando as terras do interior paulista.

A presença de T.C na região remonta a ascensão da forte indústria pecuária. A década de 1950 e 1960 foi cercada de influência da agropecuária em Araçatuba. Tal atividade foi o motor econômico desde o início da consolidação do município no início da década de 1950. Araçatuba recebeu o epíteto de Capital do Boi Gordo por décadas, pois em sua praça central, era cotado o preço da arroba que posteriormente influenciaria o preço dos rebanhos e da carne em todo país.

Com a nova expansão econômica proeminente de tecnologias para o campo o estilo de vida de seus habitantes foi se alterando. Nesse período há um novo processo de urbanização com estabelecimento dos bairros urbanos<sup>144</sup> no município. É durante esse

---

<sup>144</sup> PINHEIRO, Celio; BODSTEIN, Odette Costa. História de Araçatuba. Araçatuba: Academia Araçatubense de Letras, 1997.

período também que a carreira artística de T.C. começa a prosperar<sup>145</sup>. Na canção *Oswaldo Cintra*, lançado no LP *Rancho dos Ipês* de 1967, Tião narra novamente sua origem mineira e rural. Reforça a sua vida de artista, viajante e morador do interior do Estado.

*Ai, eu sou mineiro da gema  
De minas, vivo distante  
Estou morando em São Paulo,  
Já sou quase um Bandeirante  
Lá na linha noroeste, onde eu passo todo instante  
Cidade de Araçatuba é meu berço de viajante  
Ai, eu vou falar a verdade,  
Lá tenho muita amizade de gente boa e importante, ai, ai  
A cidade de Araçatuba o seu progresso não mente  
É a capital do asfalto, é uma verdade patente  
Dentro da sua razão, lá existe homem valente  
As mulheres são sinceras e as meninas são decente  
Ai, ai, juventude sadia, estudando noite e dia,  
Para um futuro sorridente  
Ai o senhor Oswaldo Cintra, fazendeiro da região  
Sua é uma fazenda é um palácio, sincera comparação  
Homem que veio do nada  
E ninguém lhe deu a mão  
Lutando honestamente, foi ganhando posição.*

Há nesses versos menções sobre as alterações que estavam ocorrendo no município em consequência do progresso e modernização do período, devido à forte influência da atividade agropecuária que estava em expansão. Atento às mudanças socioeconômicas da região, nesses versos fica evidente que a cidade em que vive também foi tema para a composição de suas canções. A forte vocação do município para indústria da agricultura e pecuária está registrada e simbolizada na figura de um fazendeiro que está sendo homenageado com essa canção.

A longa trajetória artística e de vida de T.C ilustrada em música nos fornece informações necessárias para questionar os versos de seu cancionário. A grande quantidade de canções gravadas por T.Carreiro remetem a uma boa quantidade de histórias, romances, assuntos políticos narrados em seus versos, ou seja, Carreiro compôs muitos versos ao longo de uma trajetória artística em que foram gravados 55 LPs.

Sem dúvida, Tião é uma das figuras mais caricatas do universo musical caipira e sertanejo. Usando seu chapéu estilo texano ou *stetson*, ostentando um vistoso bigode, e

---

<sup>145</sup> AMARAL PINTO, 2008, p. 36



de aparência sisuda, foi dono de uma produção musical de 28 discos de 78 rpm e 57 compactos e LPs<sup>146</sup>; compositor de 64 músicas e canções<sup>147</sup>, número expressivo devido à uma grande capacidade criativa, musical e uma longa carreira. Sua obra foi concebida entre os anos de 1954 a 1993, data de sua primeira gravação até o ano de sua morte. Tião, durante sua vida artística, conseguiu ostentar o epíteto de “rei da viola”, expressão extremamente enaltecadora de sua notada habilidade em tocar viola.

Segundo a ABPD, Associação Brasileira de Produtores de Disco, Tião foi contemplado com 4 discos de ouro, referentes a 4 LPs (CD) lançados entre os anos de 1994 a 1997. Destes discos, 3 álbuns receberam disco de ouro no ano de 1994, que condiz com seu falecimento. Quatro discos de ouro equivalem no conjunto a 400.000 cópias vendidas na época. Número profundamente notável para um cantor sertanejo, como ele se autointitulava<sup>148</sup>. Recentemente, no ano de 2013 a figura póstuma de Tião Carreiro foi homenageada após vencer o Prêmio Rozini de Excelência da Viola Caipira, promovido pelo Instituto Brasileiro de Viola Caipira, na categoria Referência<sup>149</sup>.

Nas palavras de Rosa Nepomuceno, “Numa terra de tantos bons violeiros, ele foi o melhor, o mais famoso, o que deixou mais admiradores, o que nunca foi esquecido<sup>150</sup>”. Após mais de 20 anos de seu falecimento, nota-se que ele torna-se uma figura mítica no meio caipira/rural, no ambiente urbano e principalmente, no meio da indústria cultural e fonográfica.

Como grande instrumentista, artista nato, Tião conseguiu um feito grandioso para um cidadão interiorano, filho de lavradores. O violeiro deteve notória expressão, vivendo com certa estabilidade por meio da música como atividade profissional. O grande talento propiciou a Tião Carreiro tornar-se símbolo de um gênero, e, conseqüentemente, ícone de várias gerações. A condição dura de vida, digna de um filme, eterniza-se popularmente como um romance, assim como comparou, Nepomuceno<sup>151</sup>. Inclusive, Carreiro teria sido protagonista de um longa-metragem lançado no ano de 1970. O filme seria intitulado:

---

<sup>146</sup> NEPOMUCENO, 2005, p. 338

<sup>147</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira versão on-line: <http://www.dicionariompb.com.br/>

<sup>148</sup> VILELA, 2004, p. 48. O caipira e a viola brasileira. In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.

<sup>149</sup> Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira versão on-line: <http://www.dicionariompb.com.br/>

<sup>150</sup> NEPOMUCENO, 2005, p. 337

<sup>151</sup> NEPOMUCENO, 2005.

“*Sertão em Festa*” de Oswaldo de Oliveira, história original de Cornélio Pires, com músicas já gravadas pela Chantecler. Comédia sertaneja, com músicas e canções típicas do interior paulista, dirigida por Oswaldo de Oliveira, um filme de censura livre, com duração de noventa minutos, em que Tião Carreiro atuava como ator e cantor, cantando com Pardinho e tocando a viola ao lado de interpretes como Simplício, Clarina Michel, Egidio Eccio, Nhá Barbina, Saracura, Francisco Di Franco, Marlene Costa, Darcy Silva, Carlos Oscar, Reichebach Filho, Cavagnoli Neto.<sup>152</sup>

A participação nessa película de grande popularidade é mais um indício das qualidades artísticas de Tião Carreiro e seu parceiro Pardinho. É também mais um sinônimo de que sua carreira e sua obra obtiveram muito boa aceitação perante o público, o que possibilitou com que fossem protagonistas dessa obra cinematográfica. Pela data do filme, percebe-se que o violeiro está em plena atividade e com sua trajetória artística em consolidação. Participar desse empreendimento cultural corroborou para que ele conseguisse obter grande notoriedade nesse meio.

### **Tião Carreiro e o Pagode de Viola**

É atribuído ao violeiro em questão a criação de um novo ritmo de se tocar a viola, batizado de pagode caipira ou pagode de viola. A elaboração deste novo ritmo não foi apenas conferida a ele por seus seguidores e admiradores<sup>153</sup>. Ele próprio afirmava ser o criador do pagode como poderemos constatar adiante. Conforme aponta Amaral Pinto, Tião teria aprendido a tocar viola sozinho sem necessidade de um professor para estudar música e viola. T. Carreiro “nunca havia tido professor, tendo aprendido a tocar praticamente sozinho, inspirando-se nos toques de um dos importantes violeiros da época: Florêncio, da famosa dupla de Raul Torres e Florêncio”<sup>154</sup> Como a grande maioria dos violeiros, T. Carreiro desenvolveu a habilidade de tocar o instrumento sozinho. Foi um autodidata no sentido mais restrito da palavra, sendo um instrumentista intuitivo que não teve acesso formal a um conservatório musical. por exemplo.

Ele seria então considerado um músico autodidata por instrumentistas de erudição comprovada. Rosa Nepomuceno assegura que, “violeiro que gostava de samba,

---

<sup>152</sup> MALAQUIAS, 2013 p. 45.

<sup>153</sup> Podemos citar pesquisadores que em seus estudos conferiram ao violeiro o crédito de sua inventividade: Ivan Vilela, Romildo Sant’Anna, João Paulo Amaral Pinto, Dênis Malaquias, Gisele Nogueira.

<sup>154</sup> AMARAL PINTO, 2008, p.34

Tião inventara um jeito diferente de tocá-lo na viola, mas não precisou patentear a autoria, reconhecida por séquitos de admiradores, violeiros de várias gerações e estilos[...]<sup>155</sup>”

Pinto faz importante menção à gravação do primeiro pagode:

Ainda neste ano, gravam “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira/ Lourival dos Santos), música que representou o primeiro registro do gênero denominado pagode, que consiste na interessante combinação entre uma batida da viola com outra no violão, ritmo este que se tornaria a marca do artista que passou a ser considerado como “o criador e rei do pagode.”<sup>156</sup>

Teria assim o pagode de viola surgido na chamada segunda fase da música sertaneja, em meados dos anos 1950. Sobre o pagode e seu surgimento o pesquisador e instrumentista Ivan Vilela discorre:

Nesta que chamamos de segunda fase da música caipira reparamos a inserção de ritmos outros ainda não gravados como o recortado, a querumana, a guarânia e a polca paraguaia. Por fim, o pagode caipira nos fins dos anos de 1950<sup>157</sup>.

Tião Carreiro, a partir da síntese de dois ritmos caipiras, o cururu e o recortado, criou uma nova batida, o pagode caipira. Há controvérsias quanto à sua criação, mas nossas pesquisas e depoimentos de músicos da época nos levam a crer que Tião Carreiro foi o primeiro a utilizá-la<sup>158</sup>.

De forma mais técnica, Ivan Vilela explica a criação atribuída a Tião e, conforme se pôde constatar através dos levantamentos feitos e amparados pela contribuição de pesquisadores nesse texto citado, atribui-se a Tião Carreiro a expressão máxima de ícone proeminente da música caipira.

O pagode é fruto da inventividade musical de Carreiro. Ele foi capaz de unir matrizes musicais da cultura brasileira, conectando-as a fim de produzir uma nova sonoridade para ser extraída da viola. Na pesquisa de Malaquias<sup>159</sup>, com propriedade de instrumentista, são apontadas quais as combinações de gêneros que convergiriam para uma canção ser denominada um pagode de viola. Portanto, a base da criação do pagode não é plenamente definida por consenso. Porém, o pagode de viola teria uma herança

<sup>155</sup> NEPOMUCENO, 2005, p. 337

<sup>156</sup> AMARAL PINTO, 2008, p.36-37

<sup>157</sup> VILELA PINTO, 2011, p.89

<sup>158</sup> VILELA PINTO, 2011, p.95

<sup>159</sup> MALAQUIAS, 2013

forte da sonoridade presente no recortado ou catira. Malaquias apresenta significativo desenlace dissertando sobre o pagode no trecho destacado.

Dentre esses vários processos de interação cultural mencionados por diferentes autores, processos esses que estariam na base da criação do pagode de viola, está o descrito por Nepomuceno. Essa autora observa ter Tião Carreiro misturado o ritmo do coco com o ritmo do calango de roda, fundindo os dois gêneros. Teria colocado o violão fazendo a batida do coco e a viola fazendo a batida do calango de roda, o que originou o pagode, um dos gêneros mais tradicionais do subcampo de produção musical caipira de raiz. Já o violeiro e pesquisador Ivan Vilela observou que Tião Carreiro, a partir da síntese de dois ritmos caipiras, o cururu e o recortado, criou uma nova batida, o pagode caipira. Amaral Pinto, mencionando que o pagode de viola surgiu no final da década de cinquenta, do mesmo modo afirma que é resultante da combinação principalmente de matrizes como a catira e o recortado, trabalhadas nas batidas da viola e do violão. Pondera: se a criação do Pagode envolveu outros músicos e compositores além do próprio Tião Carreiro, foi na figura deste violeiro que teve seu maior popularizador e divulgador. Sousa Jr, por sua vez, adita que o ritmo lembra muito o recortado, a dança final do cateretê, no momento em que a troca de bate-pé e de bate-mão atinge certo grau de complexidade. Ikeda aponta mais longe na abordagem da tradição, quando diz que o ritmo básico do pagode caipira lembra o ritmo do antigo lundu, mencionado como dança de negros desde o século XIX, cujo padrão rítmico se encontra também no catira. Garcia lembra que no pagode de viola, enquanto a viola caipira realiza os ponteados, o violão realiza um ritmo denominado cipó-preto, cuja rítmica é marcada pelo contratempo. Amaral Pinto em acordo com Garcia, lembra também que enquanto a viola faz a batida do pagode, o violão faz o acompanhamento num ritmo denominado por alguns violeiros cipó-preto, o que faz o pagode caracterizar-se principalmente pela combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola e outra no violão. ”<sup>160</sup>

Carreiro seria dessa maneira caracterizado como expoente da viola por sua criação e virtuosismo ao executar o instrumento. Era notória a habilidade e a desenvoltura em que conduzia a viola. Comumente, no meio rural, tais habilidades chegaram a ser atribuídas a pactos com entidades do imaginário cristão que, no caso, seria o demônio e suas derivações de nomenclatura<sup>161</sup>. Esses mitos pairam pelo imaginário do homem interiorano assim como fazem com os “bluesmen” estadunidenses.

<sup>160</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 59-60

<sup>161</sup> VILELA, 2004. O caipira e a viola brasileira. In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.

Tião Carreiro é a personificação máxima do violeiro como ícone representativo de uma cultura musical. Isso tudo por ser reconhecido como instrumentista virtuoso ao tirar som de sua viola. Para Vilela Pinto, ele:

foi o violeiro que deixou uma marca mais forte na música sertaneja por conta de suas introduções de pagodes, verdadeiros estudos para viola. Neste período, a figura do violeiro começou a se solidificar no segmento e a se firmar diante do público urbano. Observamos que a maior escola deste segmento foram Tião Carreiro e Pardinho. Ainda hoje escutamos ecos de suas interpretações e cópias da sua maneira de cantar nas vozes de jovens duplas.<sup>162</sup>

Conforme as informações contidas no estudo de Ivan Vilela, há uma outra inovação conferida ao pagode caipira. O pagode iria romper com o uso do romance como base poética das letras. Teria como relevância maior o mote.<sup>163</sup> Torna-se preponderante a elaboração de versos com variadas temáticas figurando no enredo de suas canções. Crê-se que isso proporcionou condições para que outras particularidades da identidade de vida do interior viessem à tona. É aí que se chega em um ponto essencial para entender a contribuição do pagode caipira no amparo e manutenção de uma característica presente na identidade do morados do campo: a jocosidade interiorana.

### **Tião Carreiro e performance.**

Ao adotarmos fontes diferentes do nosso material principal, que é a canção em fonograma, pretende-se utilizar o cinema e o vídeo como material que venha endossar o caráter biográfico do capítulo. A ideia é demonstrar que T. Carreiro conseguiu uma grande inserção na indústria cultural e musical do período. Além da grande difusão e do sucesso de suas músicas no rádio e nas gravadoras, sua ascensão o projetou para outras mídias: a TV e o cinema. São fatos que corroboram ainda mais para o prestígio e a notoriedade que obteve durante a carreira artística.

O conceito de *performance* da canção estaria na pauta das investigações relacionadas ao universo da música popular e suas relações midiáticas. Conceito estritamente pertinente às questões das linguagens visuais e sonoras e suas relações com o tempo e o espaço. A análise da performance do artista teria como objetivo endossar as

---

<sup>162</sup> VILELA PINTO, 2011, p. 94

<sup>163</sup> VILELA PINTO, 2011, p. 95

análises dos bens culturais como forma de preservação da memória cultural. Com base nos postulados de Paul Zumthor, Heloísa Valente sintetiza o conceito de *performance* como sendo

[...]um ato comunicativo, que põe em jogo não apenas a relação entre emissor e receptor da mensagem poética, mas também as condições de transmissão e recepção da mensagem. Assim, são constituintes do *signo musical* parâmetros como tempo e espaço, além de elementos contextuais relativos ao corpo do artista em cena: indumentária, gesticulação, impostação vocal, o uso ou não de equipamentos eletroacústicos, efeitos de iluminação, dentre tantos outros. Os signos visuais podem trazer informações importantes para o estudo da *performance* – e de modo inquestionável em situações em que o artista em análise tenha desaparecido em virtude de morte natural ou simbólica. »<sup>164</sup>

O estudo de Paul Zumthor<sup>165</sup> é referência para os estudos de *performance* da canção. Seu material ampara os estudiosos que se defrontam com aspectos de oralidade. Zumthor aponta a *performance* como uma forma de comunicação poética em que se relacionam a linguagem verbal, aspectos de vocalização e a ambiência do ato performático. A *performance* é um ato de recepção coletiva onde os presentes fazem suas inferências de percepção por meio da audição e da visão. A obra musical, de caráter oral por natureza, revela novos caminhos a serem percorridos em uma análise da música popular.

Amparados por esses teóricos, buscamos questionar como os componentes audiovisuais influenciam a análise da canção popular. Para isso, selecionamos um material audiovisual com o intuito de os utilizar na análise das canções. Foram selecionados dois vídeos, uma película e algumas capas de LPs. Ao pensar o design da capa dos discos para a essa pesquisa, nos deparamos com o momento do alicerçamento da atividade fonográfica no país. O avanço da indústria do disco criou condições para que o envelope de proteção do disco passasse a ser uma embalagem personalizada, contendo informações do produto fonográfico e do artista da obra. É a partir da segunda metade do século XX que as capas deixam de ser *standard*, um simples envelope com informações

<sup>164</sup> VALENTE, Heloisa. P. 142 Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da *performance* da canção. In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda.

<sup>165</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify 2007.

da gravadora, passando a serem personalizadas, permitindo constar informações textuais e visuais, convergindo para utilização e exploração da imagem do artista. É importante ressaltar que o avanço da atividade radiofônica no país ampliou e sustentou a venda de LPs. Por sua vez, a vendagem de LPs estimulava o rádio. Existiu uma colaboração mútua entre ambas.

As capas de disco selecionadas por nós foram escolhidas por serem os primeiros LPs do artista. O período em que foram lançadas corresponde à consolidação do mercado de bens simbólicos<sup>166</sup> no país, e, conseqüentemente ao “extraordinário avanço da indústria fonográfica nacional”<sup>167</sup>. A simplicidade das capas dos discos em questão corrobora com a incipiência de sua utilização como peça de comunicação visual pela indústria fonográfica.

Os dois vídeos contêm apresentações performáticas de Tião Carreiro, acompanhado de seu principal parceiro, Pardinho. Os critérios para seleção foram compreensíveis devido as poucas opções de material de qualidade encontrado em sites de compartilhamento de vídeos em streaming, tendo como principal o YouTube. O filme escolhido teve como protagonistas a dupla T. Carreiro e Pardinho. Em um primeiro momento, a seleção dos vídeos gravados que registraram apresentações de Tião Carreiro e Pardinho ocorreu por se tratarem de canções do gênero pagode de viola. Também foram escolhidas por serem canções que foram veiculadas em um período em que a trajetória do cancionista se encontrava consolidada. A canção *Chora Viola* é de 1973 e *A majestade o Pagode* veiculada em 1988. Notamos também que nenhuma dessas performances possui ares cômicos. O cômico está presente nos versos.

A quantidade de vídeos atualmente na Web é até significativa, porém são conteúdos limitados e os que parecem ser interessantes são as gravações raras recuperadas de VHS. Para essa breve análise, foi escolhido um vídeo retirado de uma entrevista seguida de performance concedida por T. Carreiro e Pardinho para TV Bandeirantes. Estariam presentes o cantor e compositor Eduardo Araújo, como apresentador, o maestro Caçulinha e Almir Sater em início de carreira.

O segundo vídeo foi escolhido por algumas peculiaridades. Trata-se de um show ao vivo em que a gravação que disponibilizamos é estritamente amadora. Ambas estão

---

<sup>166</sup> ORTIZ, Renato. 2001

<sup>167</sup> VICENTE, Eduardo. 2014

com imagens pouco definidas, mas o áudio encontra-se em bom estado. É claro que foram escolhidas por serem pagodes de viola bem conhecidos.

### **Vídeo – A majestade o pagode<sup>168</sup>**

O trecho dessa apresentação é proveniente do programa de TV Brasil Rural, produzido pela rede Bandeirantes, e teria como apresentador Eduardo Araújo. O vídeo foi editado e nele foi selecionada apenas a canção *A majestade o pagode*. O vídeo inicia-se como a pergunta feita pelo apresentador:

“*Tião, quando você inventou o pagode?*” Perguntou Eduardo Araújo.

“*Pagode eu inventei em 1959, e foi gravado o primeiro pagode em 1960, foi o Pagode em Brasília, em homenagem ao grande Juscelino.*” Respondeu Tião Carreiro.

Todos os presentes prestavam atenção à entrevista. E esta é interrompida por um pedido de canção. Na sequência, T. Carreiro e Pardinho executam *A Majestade o Pagode*. A dupla aparentava estar bem à vontade durante essa gravação. Camisa entreaberta, voz calma e serena ao responder as questões. O programa em questão tinha como cenário uma mesa semelhante às encontradas em botequins. Todos os presentes se sentaram ao redor da mesa e a dupla ficava ao centro. Dentre os convidados, o violeiro Almir Sater aparentando ser bem jovem, estava ponteando sua viola fazendo acompanhamento da dupla.

No início da canção, Tião executa e tira um som da viola com grande destreza. E a plateia se mostra atenta à sonoridade da canção. No momento de iniciar a vocalização, percebe-se que Tião empasta a voz grave, como que demonstrando que tem “peito” para cantar, como ele mesmo afirma em algumas músicas. Visualmente, Tião está com sua indumentária característica: viola, bigode e chapéu modelo *Texano*. O tradicional chapéu de cowboy.

E visível que ele, ao se apresentar, cantando e tocando viola, está quase sempre de olhos fechados. Em momentos ao vivo Carreiro não mantém contato visual com as pessoas próximas. Salvo algumas pequenas olhadas para os presentes. Ao final de cada

---

<sup>168</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xwgVkkYncKk>, vídeo acessado às 02:23 do dia 18/12/2015. Legenda do site YouTube: - Tião Carreiro e Pardinho, Almir Sater e Eduardo Araújo juntos nesse vídeo raro pela TV Bandeirantes. Vídeo gentilmente cedido pelo meu amigo Henrique Violeiro de Araçatuba – SP.



verso, os participantes soltavam pequenos risos e gritos ovacionados, como se comemorassem e concordassem com cada verso cantado. Seriam os processos cômicos fazendo efeito? cremos que sim.

### **Chora viola – gravação amadora.<sup>169</sup>**

No vídeo, não foi possível encontrar dados do ano e local onde foram gravados. Não sabemos a que show corresponde. O que achamos relevante foi o fato de a apresentação ser bem próxima ao público. A dupla se encontrava no mesmo piso dos espectadores, nada de palco suspenso.

Nota-se o vestuário usual de Carreiro e Pardinho. Carreiro veste camisa, paletó e seu chapéu texano. Nessa apresentação ambos estão em pé, cantando ao microfone e com viola e violão eletrificados conectados ao sistema de som. A familiaridade de ambos com apresentações ao vivo se confirma na desenvoltura com que se apresentam.

Tião emposta sua viola bem próxima ao peito, e parece sempre estar de olhos fechados ao cantar e tocar. Não faz contato visual com escala do corpo de seu instrumento. O canto em dueto, o ponteados e as canções com temáticas rurais, como o caboclo, a pecuária, o violeiro como herói seriam herança da linhagem artística iniciada por Raul Torres e Florêncio. Seria atribuído a essa dupla o modelo “clássico” de dupla de cantores caipiras.<sup>170</sup> Convêm enfatizar que eles:

[...]podem ser definidos como a primeira dupla de uma linhagem que seguiria com as duplas de imenso sucesso e grandes representantes da música sertaneja tradicional, hoje denominada comumente de música de “raiz” ou simplesmente música “caipira” ou ainda “moda de viola”, Tônico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho. Estes declaradamente têm em Raul Torres e Florêncio como seus inspiradores e regravaram diversos clássicos dos mesmos. Tião Carreiro e Pardinho ainda homenageariam Florêncio, considerados “o primeiro dos grandes violeiros” com a épica moda de viola, *Viola Vermelha*.<sup>171</sup>

<sup>169</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JBhMgk6G9IM> , vídeo acessado às 22h:34 do dia 12/11/2014

<sup>170</sup> ARAÚJO, 2008. A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940). Franca, 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Franca.

<sup>171</sup> ARAÚJO, 2008, p. 92-93 A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940). Franca, 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Franca.

Na tentativa de popularizar a música caipira/sertaneja e a viola, nos versos dessa canção, notamos frases que propiciam uma identificação de brasilidade. A dupla canta:

*Eu ando de pé no chão piso por cima da brasa  
 Quem não gosta de viola que não ponha o pé lá em casa  
 A viola está tinindo, o cantador tá de pé  
 Quem não gosta de viola, brasileiro bom não é  
 Chora viola*

Teriam esses versos um teor de ode à música caipira como sinônimo de brasilidade? Algo que se assemelha e teria alguma influência do que escreveu Dorival Caymmi em *Samba da minha terra*. “ *Quem não gosta de samba/Bom sujeito não é/É ruim da cabeça/Ou doente do pé.*” O verso acima demonstra como o cancionista entende que sua música é de fato de amplitude nacional e não apenas proveniente da cultura sertaneja.

**Performance e capa de disco – LP Rei do gado - 1961**



Tomando agora a imagem como registro para o estudo da *performance da canção*, na busca de mais informações sobre o cancionista e sua obra, debruçamos o olhar para a capa dos discos, componente iconográfico que ganhou status de signo de grande relevância para a indústria fonográfica e para a pesquisa em dias atuais.<sup>172</sup> A capa do disco faz parte do conjunto de representações visuais da canção e de seus intérpretes. Com o advento do *long play*, a capa teria “importância comunicativa e artística”<sup>173</sup>

Ao analisar a capa do primeiro LP de Carreiro e Pardiniho, notamos que há uma grande diferença na indumentária que conferimos nos vídeos citados acima. Possivelmente pela questão do período. Essa capa de disco é do ano de 1961.

No caso dessa capa, ambos estão vestindo um conjunto similar ao traje regional gaúcho. Ambos vestem uma calça bem parecida com uma bombacha, calçam botas de couro e estão utilizando um cinto conhecido como guaica pantaneira. Há detalhes gravados nas bombachas e nas camisas usadas para o retrato de capa. A calça traz figuras da face de cavalo, face de um touro e uma ferradura. A camisa traz detalhes de flores e uma borboleta, tendo uma cor próximo ao vermelho. Consta-se um visual diferente do adotado por eles em apresentações ao vivo conferidas nos vídeos selecionados. Possivelmente o conjunto de vestuário utilizado pela dupla foi concebido e inspirado nos versos de uma canção chamada *Saúde, paz e amor*, de autoria de Ariowaldo Pires – o Capitão Furtado e Luiz Gomes. Os versos iniciais da música são assim:

*Borboletas multicores, tão gentis beijando as flores  
Que enfeitam meu sertão  
Lembram a frivolidade, de quem pensa na cidade  
Onde impera a ilusão  
Céu e campo e natureza, abençoam a riqueza  
Desse amor que Deus nos deu*

LP – Sertão em Festa, 1970

Essa gravação é da década de 1930, sendo composta e gravada por Capitão Furtado, um dos parceiros de composição de T. Carreiro ao logo da carreira. A dicotomia entre rural e urbano já era tema para composições no período como demonstra essa

---

<sup>172</sup> VALENTE, Heloisa. 2014, p. 143-144. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda.

<sup>173</sup> VALENTE, Heloisa. 2014 p. 145. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda.

canção. Tião regravou algumas obras de Raul Torres e Capitão Furtado. No caso, essa canção teria sido regravada por Tião Carreiro e Pardinho e está no repertório do disco *Sertão em Festa*, trilha sonora do filme com o mesmo nome. Ambos são compositores do mundo rural de notada importância. Esse diálogo que Carreiro estabelece com artistas e canções que o antecederam demonstram o pleno conhecimento que Tião possuía do cancionário caipira propriamente dito. As regravações e versões feitas remetem a uma forma de manutenção e perpetuação dessas obras admiráveis.

O LP *Rei do Gado* é a primeira gravação do artista nesse formato. Anteriormente T.C teria gravado apenas discos de 78 rotações. É nesse disco que estão inseridos dois famosos pagodes de viola: Pagode em Brasília e Nove e Nove. Também consta a canção/moda de viola com o mesmo título do disco. A simplicidade dos elementos visuais da capa do disco, chegando a ter um aspecto bem modesto e de pouca sofisticação, justificam-se pela incipiente utilização da embalagem dos LPs como vetor de comunicação visual e exploração da imagem do artista. O misto de ilustração com fotografia se apresenta como um design bem rudimentar, possivelmente consequência dos poucos aparatos tecnológicos existentes para essa finalidade durante o período em que fora lançada (1961).

Há uma ilustração em segundo plano simulando uma paisagem rural. Ambos estão sorrindo nessa capa. Num primeiro momento, a hipótese das características visuais da capa desse álbum se aproximarem da indumentária gaúcha seria de que era necessário aproximar a dupla de um visual que proporcionasse identificação com o rural e o regional, objetivando os filões de mercado fonográfico.

**LP – Meu carro é minha viola - 1962**



A imagem da capa desse LP consiste em uma ilustração de uma paisagem rural, tendo com primeiro plano um carro de boi e seu condutor, o carreiro. A ilustração se aproxima muito de uma pintura em aquarela. As cores estão harmonizadas e a combinação delas com a paisagem do campo faz essa capa ter um ar saudoso e singelo. O que chama atenção é como os ofícios do trabalho rural são explorados, sendo nesse caso, a figura do mestre carreiro e seu carro de bois. Somado a isso vemos a casinha ao pé da serra, matas e plantações; típica paisagem do Brasil rural do período.

**LP Casinha da Serra - 1963**

Ao visualizarmos essa capa, nos deparamos com um aspecto em comum entre o álbum e a capa do LP *O rei do gado*. A imagem da capa é composta de uma ilustração de uma paisagem rural, tendo ao fundo uma casa cravada em um morro. A dupla posa em primeiro plano e está trajando a mesma vestimenta com a qual posaram para a foto do primeiro LP. Camisa colorida, bombacha, botas e guaiacá. A mesma vestimenta com temática inspirada na canção de Raul Torres.

**LP Linha de frente - 1964**

A capa do quarto LP tem um certo tom de reforço da imagem vinculada à profissão rural de condutor de carro de bois, o mestre carreiro. A capa em questão é formada por fotografia de uma paisagem rural, compondo-se de três elementos das anteriores: o carro de boi, o carreiro condutor e a casinha na serra ao fundo. A simplicidade de todas as capas remete ao início da utilização delas como representação visual do artista por se tratarem de produtos lançados no início da década de 1960. Esse tipo de iconografia estava iniciando sua ampliação no país nesses tempos, assim como o próprio por meio da atividade fonográfica LP.

**LP – Repertório de ouro - 1964**

Por meio de nossos levantamentos até o momento, consideramos a primeira capa de disco na qual está sendo explorada a imagem real da dupla. Tião Carreiro e Pardinho aparecem na fotografia trajados de forma usual, calça e camisa, empostando seus respectivos instrumentos num ambiente que possivelmente é um estúdio de captação e gravação. Ao posarem para o retrato, a indução captada é de que eles estariam cantando em frente a um microfone de gravação.

Ao elencarmos essa breve seleção de capas de disco, objetivou-se relacionar a linguagem visual com o conteúdo textual das canções. As quatro primeiras capas apresentadas detêm forte evocação de aspectos pertinentes ao ambiente rural. Notamos a presença de paisagens rurais somadas a elementos símbolos do trabalho rural. Possivelmente elas foram utilizadas objetivando reforçar os modos de vida no campo. A presença do carro de bois e seu condutor teria a função de reforçar a relação do cancionista com a vivência e valores do campo.



## **O sertão em festa<sup>174</sup> – Breve análise do filme estrelado por Tião Carreiro e Pardinho**

Filme lançado no ano de 1970<sup>175</sup> estrelado pela dupla, “O Sertão em Festa” teria ficado em cartaz mais de 30 semanas na capital paulista.<sup>176</sup> O enredo do filme é de autoria de Cornélio Pires e faz jus ao título. Tendo como figura central a dupla de cancionistas fazendo o papel deles próprios, o enredo narra a história de um fazendeiro para o qual eles trabalham como peões e sua necessidade de vender sua propriedade rural, pois teriam encontrado “querosene” (petróleo) em suas terras. Por esse motivo, por incentivo do filho “doutor”, o fazendeiro Sr. Simplício decide vender as terras e se muda para a cidade.

O filme parece uma comédia musical tendo como tema o campo e seus habitantes. Ele é entremeado de canções interpretadas pela dupla e outros artistas. Também conta com uma trilha sonora permeada por composições de Tião Carreiro. Não poderiam deixar de faltar elementos do campo com intuito de transmitir aspectos de ruralidade. As paisagens rurais são exploradas juntamente com seus componentes usuais. Os ofícios do campo são expostos com os mesmos elementos presentes na capa dos LPs. Tem a choupana, o carro de boi e o mestre carreiro unidos através do trabalho e da lida com o gado e até o exemplo de um mutirão de ajuda vicinal.

Nota-se que, semelhante aos filmes da época e devido à tecnologia rudimentar, o filme é dublado depois de filmado. Isso faz com que exista falta de sincronia entre som e imagem.

No enredo dessa obra rara da cultura caipira, não poderiam deixar fazer menção aos eixos identitários dessa cultura. O início do filme retrata bem a labuta que ocorre nas fazendas agropecuárias. Como há uma transição do rural para o urbano com a venda da propriedade, ocorre uma passagem em que uma festa tradicional de comunidade caipira acontece. E parece óbvio mas, além de peões, a dupla também é a animadora da festa. O festejo se inicia com um desafio de catira que é sempre acompanhado pelos arranjos de viola.

Outro aspecto presente no eixo festa/lazer é a montaria em touros e cavalos, atualmente conhecida como rodeio, que também é retratado na película. Vale ressaltar

---

<sup>174</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Js7SCrFJ3uo>, acessado às 07h:44 de 19/02/2016

<sup>175</sup> No dicionário Cravo Albin, está referindo-se como lançamento em LP a trilha sonora do filme em 1976

<sup>176</sup> <http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro/dados-artisticos>, acessado às 23h:00 de 23/03/ 2016

que a fartura alimentar das festas é simbolizada, inclusive mostrando o preparo de carnes assadas (churrasco), uma iguaria muito apreciada no sertão pelos caipiras, assim como constatou Candido. A abundância de carne se eleva com advento do investimento em tecnologias voltadas para a pecuária. Para os caipiras tradicionais da cultura rústica, era muito comum a apreciação da carne de caça. É claro que não poderia faltar um caso de amor no meio desse complexo todo de acontecimentos, um genuíno romance caipira.

Uma passagem no filme é consequência dos regionalismos: a cena em que ocorre um desafio de repentistas, sendo que um dos desafiados é uma mulher. O oponente está vestido com o traje tradicional do sertanejo nordestino, o que lembra muito o traje dos cangaceiros.

Um dos pontos altos de comicidade no filme é a chegada do caipira sitiante na capital paulista. Claro que o teor cômico aflora nessa passagem. Esse era um artifício muito utilizado por Pires durante sua atividade como produtor cultural ao se valer do choque de costumes provenientes dessa combinação. O caipira esperto foi um dos estereótipos elaborados por ele; uma das peças centrais desse roteiro.

### CAPÍTULO III – O Brasil e o Cômico: uma combinação que subsiste

Tratar o riso com uma invenção histórica que se dá por meio de construções sociais que utilizam o humor como enunciador da vida dos setores sociais é o que sugerem o historiador Elias Tomé Saliba<sup>177</sup> e a historiadora Fabiana Lopes da Cunha<sup>178</sup>. Pensando por esse viés, podemos compreender o humor e a comicidade como representação ideológica.

Saliba, no seu extenso estudo sobre a representação humorística na história brasileira, concentrando seu olhar no início do processo, influenciado pela literatura científica, compreende que os três mais importantes ensaios sobre a natureza do humor e do cômico, oriundos no início do século passado, demonstram que o “riso não tem essência e sim uma história”<sup>179</sup>. Quanto ao humor como forma de análise da representação humorística da nossa história, temos nesse estudo o “trabalho mais rico e elucidativo sobre o tema.”<sup>180</sup>

No que tange aos objetivos, sondaremos os ensaios de Bergson<sup>181</sup> e de Pirandello para compreender e empreender suas teorias. Ambos estudos, frutos do seu tempo. Bergson indaga o humor pensando a sociedade de seu momento. O humor nasceria no “contraste entre os elementos mecânicos e elementos vivos”<sup>182</sup>. Para ele, o riso teria uma função social. Função essa de expor a vivência social, seus comportamentos, práticas e revezes.

Consideramos uma tarefa complexa para o momento a tentativa de explicar o motivo de o cômico levar ao riso. É claro que o que o que é analisado são os processos e os mecanismos que proporcionam isso. Bergson pontua que, para compreender o riso,

---

<sup>177</sup> SALIBA, 2002

<sup>178</sup> CUNHA, Fabiana. *Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas Fon Fon! e Careta (1908-1921)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

<sup>179</sup> SALIBA, 2002 p. 21. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

<sup>180</sup> CUNHA, Fabiana. *Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas Fon Fon! e Careta (1908-1921)*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008. p. 25

<sup>181</sup> BERGSON, 1980

<sup>182</sup> SALIBA, 2002. p. 21

“impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar determinar-lhe a função útil, que uma função social”.<sup>183</sup>

A função social que notamos no cancionero de T.C é a de narrar os modos vida e a identidade caipira com um toque de humor. Isso é uma constante no cancionero caipira. O que Carreiro e seus parceiros e compositores aplicam é herança do universo da música caipira do início do século XX. Era um humor que exala das canções com a simples finalidade de proporcionar divertimento.

Pirandello parte dos princípios apresentados por Bergson para acrescentar um olhar sobre o humorismo e tentar compreendê-los em suas rupturas com a realidade. Conforme pondera Saliba, Pirandello acredita que o humor nasce com a percepção do contrário. Grosso modo, Pirandello está questionando as situações que levam ao ato de rir. Ao indagar o motivo do riso, pensando ser uma situação onde o cômico lhe é atribuído, chegamos ao ponto do porquê estamos rindo. É a reflexão sobre o ato de rir. Se rimos de alguém que se acidentou, o ato de autopunição é quase que automático. Ao refletir sobre os motivos do riso, o autor direciona seu pensamento para a função crítica humorismo, que consistiria no sentimento de contrário que provoca e é provocado pela e para a reflexão. Por meio desses processos, existe uma função social e política que os humoristas da Belle Époque cumpriram, como é constatado na análise de Saliba.<sup>184</sup> Segundo Cunha<sup>185</sup>, o estudo do humor deve ser aplicado na tentativa de compreender e responder a questões para a nossa história cultural, buscando pensar “como o humor é transmitido e por quem, para quem, onde e quando”.<sup>186</sup>

Transpondo-nos mais próximos da cultura e da identidade nacional, o trabalho de Saliba fundamenta que a representação humorística eclode num momento em que se busca conceber uma identidade nacional na transição da monarquia para o período republicano. O caráter multicultural do Brasil, somado às condições políticas e de vida de sua população colocam o país em uma condição de estranhamento visto pelos humoristas do período. É no Brasil República que a dimensão da representação humorística se amplia por advento da imprensa periódica.<sup>187</sup>

---

<sup>183</sup> BERGSON, 1980. p. 14. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Zahar Editores.

<sup>184</sup> SALIBA, 2002, p. 24-25

<sup>185</sup> CUNHA, Fabiana, 2008

<sup>186</sup> BREMMER; ROODENBURG apud CUNHA, 2008, p. 26

<sup>187</sup> SALIBA, 2002p. 34 - 43

### 3.1 – Identidade caipira e seus traços cômicos

Pensando a construção de uma identidade nacional por meio do todo que é a cultura brasileira, a cultura popular se tornou foco de interesse político e cultural partindo da disposição das elites sociais e políticas brasileiras nos anos finais do século XIX e nos meandros iniciais do século XX. A preocupação das elites desde o século XIX pairava sob a ideia de se adequarem aos padrões culturais europeus. Apontam-se aqui as ponderações de Maria Alice Setúbal:

No final do século XIX e começo do século XX, o conceito de civilização foi considerado como o grande objetivo a ser atingido pelas elites brasileiras, especialmente a carioca e a paulista. O ideal civilizatório estava norteados pelos valores europeus, assim como pelo fato de se ser branco e republicano. Não se propagava uma democracia social, mas, sim, o reforço de valores aristocráticos pela descrença na capacidade da população negra e na negação das origens mestiças de nacionalidade. ”<sup>188</sup>

Sendo mais preciso, a inspiração política para o Brasil em transição da Monarquia à República é a França.<sup>189</sup> Em decorrência desse arranjo, os movimentos artísticos e intelectuais presentes no Brasil também procuraram inspiração nos “padrões” europeus.

A cultura das camadas periféricas interioranas e sertanejas pareciam ser desinteressantes para os centros urbanos que se formavam durante o período citado, visto que as elites intelectuais e políticas desejam se distanciar do passado imperial e escravocrata durante esses meandros. Um passado fundiário. A ideia parecia ser a unificação nacional. Isso pairou sobre os ares do período inicialmente. No entanto, na música popular, na música oriunda do berço da maioria que não comporta os estratos mais altos da sociedade, a situação foi a de exclusão em um primeiro momento. Nesse primeiro momento, durante a Belle Époque, as elites destoavam dos intelectuais e artistas, pois os altos estratos concebiam as práticas populares

“como sinônimo de “barbárie”. Imbuídas pelos ideais de “civilização” e “progresso” essas elites sonhavam com a edificação da nação segundo os moldes europeus, condenando, para tanto, qualquer vestígio de atraso representado pela escravidão ou pela oligarquia rural. ”<sup>190</sup>

<sup>188</sup> SETÚBAL, 2005, p. 41

<sup>189</sup> CARVALHO, J.M A formação das almas: o imaginário da republica no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 3ª ed. 2003

<sup>190</sup> MAZOTI, Lays. P. 38. “Sem ordi não há porgueço e nois semo desordeiro!”: humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho. Marechal Cândido Rondon, 2011.

Foi também na capital paulista que o oposto foi tomando forma. Desde os meandros finais do século XIX se concebeu uma manifestação nas artes objetivando o interesse por temas regionais.<sup>191</sup> A modernização e a urbanização da capital paulista favoreceu o encontro de diversos grupos étnicos e culturais. Fora ali o cerne da efervescência modernista, movimento cultural que seria considerado o fato cultural mais importante do Brasil.<sup>192</sup> Modernismo fora impulsionado e apoiado por parte da oligarquia paulista. Os ativistas e intelectuais modernistas teriam se influenciado por fontes opostas. Por um lado, a influência fora internacional, principalmente francesa, a busca pelo nativo e regional.<sup>193</sup> É o modernismo cultural do período que dá o “impulso e o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional”.<sup>194</sup>

Setúbal discorre de forma explicativa sobre a importância da capital paulista no período, contextualizando que:

São Paulo, a grande cidade, será o espelho do imaginário social regionalista de progresso e civilização, a concretização do ideal moderno por sua ausência de tradições e preconceitos. De posse de recursos não-democráticos e com total domínio econômico e político, essa ideologia dos setores dominantes, muito antes da hegemonia dos meios de comunicação de massa, difundiu-se com tal força por toda sociedade, aparecendo como o projeto de todos os paulistas, que até os dias de hoje é afirmada e reafirmada mediante constantes atualizações e ressignificações.<sup>195</sup>

A capital paulista tornar-se-á o centro de encontro do conhecimento e da cultura popular. Nesse entremeio, os avanços econômicos e políticos foram favorecidos pela sociedade que se criou em torno da cafeicultura. Cafeicultura essa que influenciou por suas inerentes consequências os modos de vida no campo e na cidade, e as culturas populares de origem rural. Toda a influência da produção cafeeira afetou a vida dessas populações que dependiam do solo e da lavoura e dos centros urbanos em formação e expansão pelo interior do estado.

Tendo uma herança colonial, tivemos ideias de progresso e civilização herdadas do positivismo europeu, que foram recebidas com furor pelas elites paulistas pensando a

---

<sup>191</sup> IKEDA, 2008, p.152 Música na terra paulista: da viola à guitarra elétrica. In: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. CENPEC, 2008.

<sup>192</sup> ALAMBERT, Francisco. 2012, p. 109. REVISTA USP. São Paulo, n. 94, P. 107-118. Junho/Julho/Agosto 2012.

<sup>193</sup> CANCLINI, 2015, p. 79

<sup>194</sup> CANCLINI, 2015, p. 81

<sup>195</sup> SETÚBAL, 2005, p. 56

permanência de uma cultura específica. No caso, “a elite brasileira, preocupada em se parecer com a elite europeia e, portanto, de costas para o Brasil, não presenciou o rico processo sociocultural que se descortinava”<sup>196</sup>

Nelson Weneck sobre a revolução de 1930 afirma que foi uma etapa decisiva para os avanços do capitalismo. O avanço da burguesia e do proletariado, durante as décadas de 30 a 50, foram significativas. Em contrapartida, esse desenvolvimento se deu de forma desigual no meio rural. Com os avanços capitalistas proporcionados pela I Guerra Mundial, Revolução de 1930 e II Guerra Mundial, temos a economia de mercado se instaurando, criando condições para o fortalecimento da indústria nacional voltada para o abastecimento no mercado interno. Seria nesse período temporal e nessa etapa do capitalismo que produtos frutos da cultura se transformariam em mercadorias,<sup>197</sup> ou seja, as manifestações culturais que proporcionam elementos de identificação nacional, agora precisam ser também tratadas como mercadoria. O panorama aqui se altera com o avanço do capital trazendo sopros de modernidade.

Seria o nacional forjado pelo popular? Cremos que sim. Assim como Sodré, que afirma que só é nacional o que é popular.<sup>198</sup> O que proporcionou que em “diferentes épocas, e sob diferentes aspectos, a problemática da cultura popular se vincula à da identidade nacional”<sup>199</sup> Vinci de Moraes endossa que

[...]a ‘cultura popular’ foi logo identificada com os mais profundos e puros valores de um povo, que na segunda metade do século XIX se revelavam na sua ‘nacionalidade’. Assim, o ‘popular’ tornou-se necessariamente a representação do ‘nacional’, e o ‘nacional’ só se realizaria de modo pleno se demonstrasse íntimo vínculo com o ‘popular’.<sup>200</sup>

A pesquisadora Fabiana Lopes da Cunha, em suas análises sobre canção popular, endossa ainda mais nosso raciocínio ao afirmar que a exaltação da canção popular

“[...] seria muito valorizada nas discussões sobre nacionalismo. Diferentemente dos países europeus, noas quais esta busca trazia em seu bojo a “descoberta do povo” e a necessidade de manter viva as tradições culturais populares (que em fins do século XIX corriam o

<sup>196</sup> VILELA, 2011, p. 44

<sup>197</sup> SODRÉ, Nelson Werneck, 1970. p. 64-65. Síntese de história da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

<sup>198</sup> ORTIZ, 2012, p.127. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2012.

<sup>199</sup> ORTIZ, 2012, p. 127

<sup>200</sup> MORAES, José Geraldo Vinci de. Metrôpole em sinfonia – História, Cultura e Música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 234.

risco de desaparecer com a crescente industrialização), a nossa necessidade era ainda a de consolidar no país a imagem que se queria perpetuar enquanto nação e como deveríamos estruturar a república nascente.<sup>201</sup>

É nesse período também que o Brasil, como zona de influência cultural estrangeira, sofre a transição da influência europeia para uma supremacia capitalista e cultural estadunidense.

Os princípios da música de origem rural remontam a tendência cultural nascente objetivando desvelar o regionalismo e os modos de vida do nosso “camponês”. A música caipira/sertaneja terá visibilidade por meio das primeiras migrações rurais no advento do investimento do governo federal em indústrias. O próprio interiorano levará sua cultura para capital. Temos como exemplo a figura de um dos compositores pioneiros, como aponta Rosa Nepomuceno, João Pacífico, que migrou em consequência dessas alterações no campo.<sup>202</sup> Foi nos anos de 1920 e 1930 que:

[...]a música popular brasileira serviu de “matéria-prima” para muitos intelectuais. Participantes do projeto moderno de nação, esses artistas buscaram nas manifestações populares traços culturais comuns, visando assim, construir a nacionalidade. Essa visão estava imbuída pelo espírito modernista e representada pela preocupação demasiadamente estética da arte nacional.<sup>203</sup>

Temos a figura da metrópole de vocação moderna, sendo modernizada e vetor do modernismo<sup>204</sup> catalisando e refletindo a cultura das populações que ali se fixaram. É nela também que eclodirá a atividade intelectual e artística culminada no Modernismo que alavancou e permaneceu latente durante as décadas de 1920-30. É então que essa busca pelo que é genuinamente brasileiro se intensifica. A Semana de Arte Moderna seria considerada, ao longo dos tempos “um fato sacralizado como evento-símbolo da mentalidade renovadora e moderna do Brasil[...]o que interessa saber é que a história da Semana é a história do nosso século querendo saber quem somos e para onde vamos – com mais ou menos desatino.”<sup>205</sup> É de um desatino político e cultural necessário, pois

<sup>201</sup> CUNHA, Fabiana Lopes da. Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945). São Paulo: Annablume, 2004. P. 85

<sup>202</sup> NEPOMUCENO, 1999.

<sup>203</sup> MAZOTI, 2011, p. 37

<sup>204</sup> CANCLINI, 2015

<sup>205</sup> DALAMBERT, 2012, p 109.



temos o marco do regionalismo e do olhar para as comunidades rurais, transparecendo a cultura e os modos de vida que ali se alicerçaram durante anos.

O movimento modernista dos anos 1920 buscou construir uma identidade brasileira visando à valorização do regional. Nasce um projeto nacionalista em que o “sertanejo e seu cotidiano, com sua musicalidade regional, sejam os expoentes da autêntica cultura brasileira”<sup>206</sup>

Pode-se considerar a Semana de Arte Moderna de 1922 como o marco da confluência de interesses na busca em desvelar a cultura popular e regional do Brasil e seus habitantes. O comprometimento advindo da intelectualidade e das artes convergiu num marco do Modernismo que fora consagrado no ano 1922. A agitação da metrópole paulista na época buscando tudo que era nativo<sup>207</sup> e nacional favoreceu a aceitação da música regional tida como caipira em novas esferas sociais no início do século XX. É nesse momento também que a viola reaparece, distanciando-se da marginalidade, para contribuir nos processos de configuração de uma identidade nacional por meio de projetos nacionalistas<sup>208</sup>.

Numa análise profunda da efervescência da capital paulista no seu processo de metropolização, conseqüentemente abordando o Modernismo que irradiava e suas decorrentes mudanças culturais, Nicolau Sevcenko discorre em sua narrativa sobre todo o furor que fora o movimento modernista culminado em 1922 de forma seminal. Ele expõe o espírito idealista, nativista e modernista<sup>209</sup> do momento. Sevcenko percebe a agitação em busca por uma cultura regional por meio da análise da literatura tradicional do período. A literatura de regionalismo paulista dedicava-se a retratar a cena rural e a cultura caipira, constata.<sup>210</sup>

Dentre tantos protagonistas pioneiros na literatura regional<sup>211</sup>, elencamos o precursor do que consideramos e que denominamos de humor caipira: Cornélio Pires. O

---

<sup>206</sup> CUNHA, Fabiana, 2004, p. 37

<sup>207</sup> NEPOMUCENO, 1999 p. 19

<sup>208</sup> SALLES, Paulo Tarso. 2014, p.51. Dois momentos do modernismo musical no Brasil. In: In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda.

<sup>209</sup> SEVCENKO, 1992, p. 269. O Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>210</sup> SEVCENKO, 1992, p. 247

<sup>211</sup> SEVCENKO, 1992, p. 247

caráter nacional das atividades culturais desse “personagem” desemboca no “homem e nas coisas do interior”<sup>212</sup>

Antecedendo o marco de 1922, Sevcenko aponta “*Os sertões*”, de Euclides da Cunha como um paradigma da literatura nacionalista e, conseqüentemente, regionalista.<sup>213</sup> O interesse de parcela da intelectualidade e das elites nos sertões brasileiros definirá a (re) descoberta do interior e de seus habitantes. Como consequência da atividade literária regionalista, o humor no Brasil se consolida por meio da imprensa jornalística, ou seja, os periódicos farão o papel disseminador dos textos dos escritores da época.<sup>214</sup>

Monteiro Lobato traz notória visibilidade para o sertanejo/caipira com a grande disseminação de conjunto de contos intitulado “*Urupês*”. O grande número de vendas foi um fenômeno inédito para o meio editorial brasileiro,<sup>215</sup> o que evidencia um período em que o sertanejo/caipira estava despertando interesse de intelectuais e de parte da população.

Partindo da capital paulista, antecedendo o Modernismo, podemos definir em termos históricos, o que já fora apontado por outros pesquisadores, chegando à conclusão na figura do escritor, produtor musical, humorista, jornalista, folclorista, conferencista, *showman*: Cornélio Pires, o responsável por trazer à tona e evidenciar o caipira por meio de seus escritos literários primordialmente e depois por meio da veiculação fonográfica de gravações musicais e anedotas. Na pesquisa sobre a construção do humor brasileiro, Saliba<sup>216</sup>, Cornélio Pires entra na lista de humoristas paulista.

Segundo Vilela Pinto “Cornélio firmou-se como um contador de causos que lotava teatros e cinemas com pessoas que pagavam para ouvi-lo contar sobre um caipira que nada tinha de bobo; ao contrário. Este outro olhar sobre o caipira foi, aos poucos, se popularizando.”<sup>217</sup>

Pires será um grande ativista cultural. Ele seria “meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático, - a sua maior obra foi a ação

---

<sup>212</sup> MARINHO, 2008. p. 52. A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota. Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. CENPEC, 2008.

<sup>213</sup> SEVCENKO, 1992, p. 237

<sup>214</sup> SALIBA, 2002

<sup>215</sup> SEVCENKO, 1992, p. 237

<sup>216</sup> SALIBA, 2002, p.116

<sup>217</sup> VILELA, 2011, p. 75

nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida. ”<sup>218</sup> Pires foi considerado por alguns estudiosos como o pai do folclore paulista<sup>219</sup>. Foi um grande poeta e humorista. O “pai do humor caipira”, portanto. E em consequência disso, vimos que ele fez escola. Decorrente de suas investidas, outros artistas cancionista foram se valendo dos artifícios e processos cômicos como elemento componente em suas canções.

Considera-se Pires o responsável por disseminar a música e a cultura caipira no ambiente urbano.<sup>220</sup> A produção literária em tom anedótico<sup>221</sup> inauguraria humor brasileiro tendo como cenário o Brasil rural. Para Sevckenko, “Cornélio Pires instaura uma prática que lhe traria enorme popularidade, partindo para viagens a rincões remotos do sertão, que eram em seguida relatadas em bem-humoradas conferências e saraus regionalistas, sempre com os teatros lotados e lutas pelos bilhetes”.<sup>222</sup> Essa constatação endossa o que cremos ser o marco inicial do humor que busca inspiração no modo de vida rural. Cornélio traz do interior a matéria-prima principal de seus motes: o modo de vida caipira/rural de seus habitantes. É obvio que seu humor eclode na capital paulista, porém, a radiofusão fará o papel disseminador pelas cidades do interior do estado e pelo Brasil. Maria Alice Setúbal enfatiza discorrendo:

Nascido em Tietê, Cornélio Pires notabilizou-se por retratar a vida rural com palestras acompanhadas de violeiros e causos caipiras. Entre suas inúmeras atividades, organizou a Turma Caipira Cornélio Pires com violeiros de Piracicaba, obtendo grande sucesso com a venda de discos e com shows. A partir de então, a cidade de São Paulo tornou-se um grande difusor da chamada música caipira. <sup>223</sup>

Entendemos que o humor interiorano ou humor caipira eclodiu partindo das incursões de Cornélio Pires pelo interior do estado paulista. Cornélio seria então o idealizador da orquestração. Temos em sua publicação literária, *Musa caipira*, de 1910, a inauguração do humor pautada na fala acaipirada das populações do interior.<sup>224</sup> Em seus escritos, Pires

---

<sup>218</sup> DANTAS, MACEDO. 1976, p. 11. Cornélio Pires: criação e riso. São Paulo: Duas cidades, 1976. Citação retirada da carta-prefácio escrita por Antonio Cândido, destinada ao autor da obra.

<sup>219</sup> DANTAS, 1976

<sup>220</sup> IKEDA, 2008, p. 152

<sup>221</sup> SALIBA, 2008; MARINHO, 2008, p.54

<sup>222</sup> SEVCENKO, 1992, p.249

<sup>223</sup> SETÚBAL, 2005, p. 44-45

<sup>224</sup> MAZOTI, 2011. p.32

[...]endossaria os traços do caipira, passando a colocá-lo em contato com as novas tramas do social ditadas pelos “ventos” da modernidade. Sua literatura propiciou maior conhecimento sobre costumes e hábitos do caboclo, investindo, em sua produção literária, na “arte de contar” desse sujeito. Explorava-se a linguagem pitoresca, caricaturando-se seus costumes e seu jeito próprio de falar, transformando-os em humor.

225

Pires também seria considerado primeiro produtor independente de discos no país; façanha altamente ousada para o período. Ele se apropriou de sua observação do caipira, seu meio de vida e de sua cultura e se valia do humor para endossar o repertório de seus discos. O multifacetado Pires foi o “primeiro produtor independente de discos caipiras no Brasil e sua iniciativa “pioneira” pautou-se no fato que as gravadoras não acreditavam que tal gênero pudesse ter recepção no meio social.<sup>226</sup>

Elias Thomé Saliba, ao analisar profundamente as raízes e o traços do humor paulista por meio de fontes da imprensa literária da época, constata que a consolidação desse humor provém da literatura apresentada em periódicos, em que constavam textos literários cômicos, tiras, caricaturas. Em linhas gerais, o humor apresenta-se nas tiradas humorísticas, que no caso “surgem naturalmente dos fortes contrastes entre a vida no meio rural e a vida na ‘metrópole cinematográfica’”<sup>227</sup>

Um dos artifícios mais notórios na exploração do cômico caipira é a abordagem sobre o modo de falar acaipirado, o conhecido dialeto caipira. Sobre a peculiar forma de falar, Saliba expõe dois registros que talvez sejam os mais notórios: “*Dialeto caipira*, síntese reunida e escrita por Amadeu Amaral em 1920, e as diversas listagens de palavras e expressões que Cornélio Pires colocava anexadas aos seus livros.”<sup>228</sup> O historiador ainda enfatiza que “captar oralmente a fala paulistana na época, era captar também uma fala acaipirada[...]<sup>229</sup> A capital possuía uma população considerável de habitantes oriundos do interior do estado e de outras regiões do país.

---

<sup>225</sup> MAZOTI, 2011. p. 32

<sup>226</sup> MAZOTI, 2011. p. 39

<sup>227</sup> SALIBA, 2008, p. 169

<sup>228</sup> SALIBA, 2008, p. 171

<sup>229</sup> SALIBA, 2008, p.171

Cornélio é o responsável por salvaguardar o dialeto caipira. O multifacetado Cornélio “Rememorou-o em sua literatura, aproximando seu leitor da terminologia própria que caracteriza a variação linguística do paulista, mesmo que em forma de humor e curiosidade”<sup>230</sup> Enxergamos na figura de Cornélio Pires o vetor para construção histórica que veio a ser o “humor caipira”.

Cornélio Pires, como primeiro produtor de discos independentes do Brasil, utiliza todo arguto conhecimento do universo cultural popular, e

[...] ressuscita o instrumental e a modinha, agora em seu gênero *caipira* ou *rural*, através do Rádio, após grande campanha direta de difusão pelo interior do Estado. Seu sucesso teve forte raiz no movimento intelectual paulista que abertamente apoiou as manifestações culturais do campo. O filão de mercado interessou à Columbia em São Paulo e, logo depois, à Vitor no Rio de Janeiro. <sup>231</sup>

Pires teria sido dotado de grande “eloquência cultural”. Sua obra literária, *Musa Caipira*, teria alcançado grande número de vendagem, superando inclusive, Lobato, que foi seu editor. Cornélio transforma o caipira em um produto cultural. Um produto cultural bem diferente do produto criado por Lobato. Seria o caipira de Cornélio Pires, um sujeito “cheio de esperteza, simplicidade e finura, capaz de façanhas e de se sobrepor às injustiças e ao enfatuamento dos cidadãos, com ricas peculiaridades de formação”<sup>232</sup>.

Em se tratando do som da viola e das primeiras experiências utilizando um gênero musical acompanhado pelo som da viola no intuito de gerar comicidade, temos na *modinha*, o primeiro gênero musical popular brasileiro, sendo utilizada como vetor do cômico por meio de sátira política. Gisele Nogueira explica destacando um episódio de notoriedade para o humor no que diz respeito à utilização da viola, ressaltando sua sonoridade amparando a sátira política quando analisou duas canções do gênero *modinha* com teor de crítica à cultura e à política do período.<sup>233</sup> Sobre as relações do humor e o período republicano, Saliba esclarece que:

Está claro que esta representação cômica da vida nacional não nasceu nem se iniciou com a República, mas, com ela, certamente adquiriu novas dimensões. Há que se ressaltar que a partir da última década do século XIX houve um significativo incremento da imprensa, trazido pelo

<sup>230</sup> De FRANCISCO apud SETÚBAL, 2005, p. 45

<sup>231</sup> NOGUEIRA, 2008. p. 50-51

<sup>232</sup> CARDOSO apud NOGUEIRA, 2008. p. 51

<sup>233</sup> NOGUEIRA, 2008. p. 48

aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas, que praticamente acompanha a intensificação do crescimento urbano no país.<sup>234</sup>

A desvalorização do caipira e sua cultura foi alimento de sátiras políticas durante o Império e Primeira República. Não só os escritos de Lobato colaboraram para que o imaginário das populações urbanas fosse acometido por essas noções de um estereótipo; a sonoridade metálica da viola já auxiliara na fomentação do cômico por meio da sátira. Seria um precedente da comicidade que depois seria idealizada e explorada por Cornélio Pires e amplamente difundida pela imprensa literária. Posteriormente, essa junção de elementos desembocaria para utilização do humor na atividade musical.

Cremos, assim como outros pesquisadores que

[...]um dos caminhos que possibilitou a inserção da música caipira no cenário musical foi o humor. Isso se tornou possível dada as transformações culturais então vivenciadas. A popularização e diversificação do universo radiofônico nos anos 1940 auxiliaram nesse processo. Dos anos de 1930 em diante as duplas caipiras utilizavam-se do humor como meio de inserção junto ao público das cidades.<sup>235</sup>

O trajeto percorrido por meio da eclosão do pensar da cultura popular e posteriormente o humor nascente como vetor de inserção dessa cultura no ambiente citadino é bagagem influenciadora na obra musical de Tião Carreiro pois é contemporâneo a alguns desses acontecimentos e personagens do universo artístico rural. Essa explanação colabora na trilha que seguimos até o surgimento do pagode de viola.

## **O pagode e a comicidade**

Refletindo sobre o tema e direcionando nossos olhares para as questões textuais dos pagodes de viola, chegamos a inferências que direcionaram o tom do que foi indagado nos versos. A princípio, não consideramos Tião Carreiro como um comediante de “ofício”, porém, pensamos em sua atuação como cancionista sendo vetor de comicidade. Partilhamos das mesmas inferências concluídas ao analisar os pagodes até o álbum/ LP

---

<sup>234</sup> SALIBA, 2008. p. 38

<sup>235</sup> MAZZOTI, 2011. P. 42

*Rancho do Vale* de 1977. Assim como Amaral Pinto, ao analisar as características do gênero, revendo

[...] as gravações de toda a carreira do violeiro, observamos que as temáticas das letras relacionam-se a assuntos variados, desde o cotidiano cultural do caipira e sua proximidade com a natureza até críticas políticas e sociais das questões ligadas ao processo de urbanização e da “modernidade”, muitas vezes com a presença do humor.

A ideia não foi pensar o humor como estado de espírito ou o humorismo “ortodoxo” para inspirar nossa análise. Atentamos diretamente para a comicidade das canções, relacionando os artifícios de produzir o cômico com os versos que retratam as características identitárias de noções de pertencimento representadas. A fala acaipirada figura como característica notoriamente marcante nos pagodes de viola.

As canções, no caso, pagodes de viola, são dotadas de características que favorecem a aplicação de processos que induzem ao riso. Notamos principalmente sua brevidade textual e de tempo. Elas propiciarão condições para que os procedimentos para produzir o cômico apresentem-se de maneira concisa. Consideram-se os pagodes analisados como anedotas cantadas. A palavra cantada que faz rir. A média da canção é durar em torno de 3 minutos. Nesse período curto de tempo seria possível contar mais de uma anedota e, no caso, é o que ocorre.

Em linhas gerais, entende-se que ao longo de sua trajetória e devido às matrizes culturais europeias, a música herdou a estrutura literária e temática do romance.<sup>236</sup>

De certa forma, podemos considerar que os pagodes de viola tendem a ter o violeiro como figura do herói cantador. Isso seria um traço particular nos pagodes que, inclusive, inspiram humor, já que o violeiro, além de cantar, canta professando ser sempre o melhor.<sup>237</sup> Sem contar que nas comunidades rurais, o violeiro sempre obteve um papel de liderança e inspirava o respeito dos membros. O violeiro é responsável pela música local, música essa que embala os momentos de lazer e descanso.<sup>238</sup> Isso o coloca numa posição social importante perante a comunidade rural.

<sup>236</sup> AMARAL PINTO, 2008; SANT' ANNA, 2000. p.284, BENNET, 2007

<sup>237</sup> SANT' ANNA, 2000, AMARAL PINTO, 2008; MALAQUIAS, 2013; VILELLA PINTO, 2011

<sup>238</sup> ARAÚJO, 2008. p. 90. A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Franca.

Adiante e conforme as influências culturais e mercadológicas, os versos trataram de ampliar suas temáticas. Da herança do romance, os versos retratam narrativas heroicas e casos de amor. Retratar a vida cotidiana também fez parte dos pagodes que endossam a narrativa do caipira, que canta a própria história.

São vários heróis retratados. Sejam eles peões, fazendeiros ou até animais. Inclusive atribuem-se sentimentos humanos aos animais. Essa é uma das características principais nas temáticas abordadas no cancioneiro caipira<sup>239</sup>. O animismo que atribui aos animais os mesmos sentimentos humanos. Citamos aqui as famosas modas, *O rei do gado* - 1961 - CHANTECLER - CH-3022 e *Boi Soberano* - 1966 - CHANTECLER - CH-3125. Essas canções retratam a bravura, a generosidade e a moral nobre de seus personagens. Observamos, assim como outros expoentes, que os temas dos pagodes elencados “relacionam-se a assuntos variados, desde o cotidiano cultural do caipira e sua proximidade com a natureza, até críticas políticas e sociais das questões ligadas ao processo de urbanização e da “modernidade”, muitas vezes com a presença do humor.”

240

O som metálico da viola somado ao grave de sua voz de Carreiro, mistura-se com os resquícios da considerada fala dialetal caipira com características que favorecem a indução do risível. Humor por vezes debochado e dotado de sutileza apresenta-se recorrentemente.

Outro elemento comum aos pagodes é a presença do trocadilho como meio de induzir ao riso. O jogo de palavras ou trocadilhos remetem aos antigos jogos de adivinhações, inclusive, são herança dos cantos de trabalho, como o *brão*, executado sem o acompanhamento de instrumentos. “Sempre cantado em dupla, exige que seus artistas trabalhem para que, a todo momento, se reúnam e, descansando do trabalho com a enxada, realizem um trabalho com a voz.”<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> ARAÚJO, 2008. p. 91

<sup>240</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 55

<sup>241</sup> “Duplas diferentes espalham-se pelo lugar de ‘bateção’ e entre si cantam, saudando-se e se jogando linhas. A linha contém um enigma. Algo que se supõe os outros cantadores, com alguma dificuldade, poderão decifrar cantando também. Jogar a linha é propor cantando uma primeira quadra com o enigma e seguir, depois, cantando outras, onde seus termos são reapresentados, sobretudo quando a linha é difícil, para ajudar aos que tem que desmanchar.” BRANDÃO, 1983, p. 83



Pires se valeu desse conhecimento em suas investidas. O imprevisto que remete à surpresa é unido ao tom irônico e debochado que é empregado nos pagodes de forma significativa.

Numa simplificação dos elementos, o sotaque dialetal somado a alguns vocábulos tipicamente utilizados na fala cotidiana são resquícios que perduram até hoje. Essa mistura remete ao ar descontraído e singelo dos versos ao som da viola.

### **O pagode cômico que faz uma homenagem à capital – 1961**

*Pagode em Brasília* foi uma canção feita para celebrar a “Capital Caipira”, afinal, nada mais caipira do que ter a capital nacional estabelecida no interior do país, e, em um estado de vocação rural, que é o caso de Goiás.

Já no primeiro álbum e no primeiro pagode despontavam a comicidade e os traços risíveis de sua produção. O tom cômico é presente, porém não muito latente por assim dizer. Um humor sutil e imperativo. Os próprios versos propõem um desafio de vida ao abordar o cotidiano. Desafio esse que se vale do estranhamento ao propor uma solução: mm processo de criação cômica eficiente.<sup>242</sup> *Pagode em Brasília* premeditadamente lançado no mesmo ano da inauguração da capital.<sup>243</sup> Foi:

[...]gravada por Tião Carreiro e Pardinho no disco de 78 rpm lançado pela Chantecler em agosto de 1960 e, no ano seguinte, foi relançada no primeiro LP da dupla Rei do Gado, pela mesma gravadora. Além das vozes da dupla, esse registro conta apenas com a viola de Tião Carreiro e o violão de Pardinho, instrumentação bem ao modo tradicional das primeiras duplas caipiras do mercado fonográfico e que foi muito utilizada não só nos pagodes como nos outros gêneros mais “caipiras” registrados pelo violeiro.<sup>244</sup>

No ano anterior, em 1960, Tião Carreiro teria vendido 100 mil discos de 78 rotações (CHANTECLER - 03/1960 - PTJ-10.066) em que estava registrada a canção *Alma de Boêmio*<sup>245</sup>, que também consta no primeiro LP, Rei do Gado, de 1961,

<sup>242</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 78

<sup>243</sup> MALAQUIAS, 2013, P. 79

<sup>244</sup> AMARAL PINTO, 2008, P. 83

<sup>245</sup> NEPOMUCENO, 1999, P 341

considerado um dos maiores clássicos do gênero.<sup>246</sup> T.C e seus produtores, cientes da popularidade que vinham arrebatando, fizeram com que o primeiro LP fosse uma compilação de canções já conhecidas e algumas até foram gravadas em disco de 78 rotações, como é o caso do próprio *Pagode em Brasília*.

O antropólogo Alexander Dent empreendeu um estudo analítico de caráter etnográfico sobre a música de origem rural mediatizada (caipira e sertaneja). Por meio de suas análises bibliográficas e pelas fontes musicais, buscou compreender a modernidade e a modernização brasileira e como ela se arranhou. Reforça a busca do passado rural e as representações de ruralidade nas canções. É mais um indício da evocação do passado rural feito pelo caipira. Para ele, a canção *Pagode em Brasília*:

“it reveals the multiple layering, meta-indexicality, and embeddedness of performances within fields of cultural production. It illustrates the way in which rurality engages in ambiguous way within modernity, seeking sometimes to counteract it, sometimes to encompass portions of it, and at other times simply to accept it.”<sup>247</sup>

Dando continuidade em seu raciocínio, Dent pontua que essa canção descreve como a cultura brasileira no século XX se caracteriza pela relação dialógica entre o “tradicional” (o caipira) e o comercial.<sup>248</sup> Abordando questões relacionadas ao avanço econômico e à ampliação do poder de consumo, em um dos versos está citado o “Bazar do Waldomiro é o Bazar Paulistinha, que vendia disco e até hoje tem lojas em Goiás. O proprietário é o escritor e compositor Waldomiro Bariani Ortêncio, paulista de nascimento e goiano de coração”.<sup>249</sup>

O primeiro pagode de viola registrado foi um dos que obteve grande notoriedade. No seu título já constatamos a importância que foi o advento de criação e de inauguração da capital que fora cravada no planalto de Goiás. Local escolhido estrategicamente por influência da polarização entre capitalistas e socialistas em tempos de Guerra Fria. Brasília seria então considerada a capital suprema, a cidade moderna e modernista que

---

<sup>246</sup> NEPOMUCENO, 1999. P 341

<sup>247</sup> Ela revela as camadas múltiplas de sentido e inserção de performances dentro de campos de produção cultural. Ela ilustra a maneira como que a ruralidade se envolve de forma ambígua dentro da modernidade, buscando, às vezes, combatê-la, às vezes absorver porções e, por vezes, simplesmente aceitá-la. DENT, Alexander. *River of Tears: country music, memory, and modernity in Brazil*. Duke University Press, 2009 P. 244.

<sup>248</sup> DENT, Alexander. 2009, p. 244

<sup>249</sup> ANTUNES, Edvan. *De caipira à universitário*. São Paulo: Matrix, 2012. P. 46

exalava a concretude da modernização. Ela seria o auge e a consagração do breve período democrático. Seria a constatação e a prova concreta de que o Brasil estaria avançando e se modernizando.

Cabe um momento reflexivo sobre como entendemos e pensamos conceitualmente a modernidade. Pensar o termo modernidade no século XX se entrelaça com as mudanças sociais, culturais e econômicas de grande impacto pelo teor acelerado de tais alterações.

Modernidade pauta-se pela tríade democracia política, unificação nacional e avanço tecnológico num contexto de transição racional e cultural de forte apelo mercadológico; a Cultura de Massa que influencia toda a vida social. Seria aquela sensação de alternância entre o momentâneo que não tem solidez, temporário, passageiro. A sociedade brasileira reflete as severas alterações no período.<sup>250</sup>

Tião Carreiro inaugura seu gênero aludindo em seus versos os três eixos da etnicidade caipira, conforme foi conceituado durante o texto. O primeiro verso já inicia fazendo uma menção a uma figura social existente, porém controversa e avessa ao conservadorismo e à moral católica: a mulher namoradeira. Também é uma referência à mulher independente, o que se pode considerar um reflexo da modernidade. Sem contar, é claro, que essa figura social é dotada de comicidade naturalmente, até porque o fato de ela ser namoradeira e compromissada, não corresponde à orientação religiosa que ampara a vida do caipira. Soa com tom cômico essa passagem. Ali está feita a inferência ao eixo da religião, pois a qualidade de “namoradeira” é avessa à moralidade católica do caipira. Acredita-se também que essa personagem remete ao nosso universo em que as mulheres, com ampliações de atuação social e política estiveram sujeitas por questões do período histórico pertinente ao momento.

Outra figura social que é apresentada nos versos dessa canção e de outras do repertório de Tião é o “adevogado”. Profissão atrelada à modernidade e aos avanços liberais. Possivelmente essa referência se relacione com a manutenção da propriedade privada, consequência das melhores condições econômicas que foram transformando o modo de vida da sociedade brasileira.

---

<sup>250</sup> BERMAN, Marshall. 2007

Os elementos que remetem ao eixo trabalho e ruralidade, como o burro, a roça e a lavoura deixam claro que ali há a presença de forte ligação com o meio rural. É a evocação do rural. É uma certidão afirmando que essa canção representa o sertão, tanto quanto o som da viola e a qualidade de violeiro. Percebe-se também uma elevação do regional, uma valorização do regionalismo ao citar o gaúcho, o baiano e o paulista. Uma valorização do brasileiro e sua diversidade.

O cômico está também nos elementos que geram imprevisto e surpresa no segundo verso, quando procura-se arrumar uma solução para tudo, inclusive se valendo da moça pouco recatada. Temos na sogra outra figura social que remete ao cômico no imaginário popular. Todo um conjunto de versos onde a aliteração é empregada. O estranhamento que causa o desafio do cotidiano vislumbra o cômico.

*Quem tem mulher que namora  
Quem tem burro empacador  
Quem tem a roça no mato me chame  
Que jeito eu dou  
Eu tiro a roça do mato sua lavoura melhora  
E o burro empacador eu corto ele de espora  
E a mulher namoradeira eu passo o couro e mando embora*

*Tem prisioneiro inocente no fundo de uma prisão  
Tem muita sogra encenqueira e tem violeiro embrulhão  
Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado  
E a sogra encenqueira eu dou de laço dobrado  
E o violeiro embrulhão com meus versos estão quebrados*

*Bahia deu Rui Barbosa  
Rio Grande deu Getúlio  
Em minas deu Juscelino  
De São Paulo eu me orgulho*

*Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das coxilhas  
Paulista ninguém contesta é um brasileiro que brilha  
Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília*

*No estado de Goiás meu pagode está mandando  
O bazar do Vardomiro em Brasília é o soberano  
No repique da viola balanceia o chão goiano  
Vou fazer a retirada e despedir dos paulistano  
Adeus que eu já vou me embora que goiás tá me chamando.*

Os versos demonstram a valentia do sertanejo, que para tudo dá um jeito. Seria a equiparação feita com a construção da capital. JK fora audacioso por colocar em prática o desenvolvimento do projeto de uma capital distante do litoral e cidades de forte influência política e econômica, como, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro. Sugestão essa proferida por intelectuais e políticos desde o século XVIII<sup>251</sup>.

São versos que retratam de mulher namoradeira a violeiro embrulhão e denotam também que, apesar das peculiaridades e qualidades de diferentes estados, e do orgulho que ele tem de SP, ele vai pra Goiás, que parece ser agora o centro do Brasil, o então centro do caipira, onde novas oportunidades estão surgindo. Agora o local em que já estão fazendo sucesso. Ao falar “quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília”, os violeiros se referem a JK e, ao falar que eles são valentes, se comparam com o então presidente da República.

No trecho, nota-se que nossas interpretações dialogam com análises já feitas sobre tais versos, tal como Dent que pontua que:

The song partook of this enthusiasm in a decidedly rural mode. Pagode em Brasília set the construction of the capital into the context of typically rural challenges such as making a weed-choked field suitable for planting and getting a stubborn donkey to work. They thus simultaneously acknowledge the construction of Brasília as part of a linear progress narrative intended upon a rupture with the past, while subsuming it within an argument for rural cyclicity.<sup>252</sup>

O forte ufanismo do momento remete ao reflexo dos avanços os quais o país estava vivendo. Avanços políticos com o período democrático, a melhora das condições econômicas refletidas na classe média e trabalhadora. Os grandes investimentos em modernização tecnológica sustentam o caráter de moderno que aromatizava os ares daqueles tempos.

A capital suprema foi utilizada emblematicamente como tema pelos compositores Teddy Vieira e Lourival dos Santos, grandes parceiros de Tião Carreiro.

---

<sup>251</sup> HOLSTON, 1993.

<sup>252</sup> A canção participou deste entusiasmo em um modo decididamente rural. Pagode em Brasília colocou a construção da capital no contexto de desafios tipicamente rurais, como fazer um campo cheio de espinhos adequado para plantio e colocar um burro teimoso para trabalhar. Eles, assim, simultaneamente reconhecem a construção de Brasília como parte de uma narrativa linear de progresso, valendo-se da ruptura com o passado, enquanto inclui-o dentro de um argumento de ciclicidade rural. DENT, 2009. P. 246

Aproveitando esse levantamento, aproveita-se para discorrer sobre a questão da autoria e da composição das canções de Carreiro.<sup>253</sup> Conforme apurou Rilk Malaquias, existem:

“[...] controvérsias sobre a originalidade das parcerias de Tião Carreiro na participação do processo composicional dos textos, apesar de várias composições com outras parcerias serem registradas como de sua autoria. Contudo, há unanimidade quanto à autoria das introduções e dos solos de viola de suas canções. Não pode deixar de ser considerado também que Tião Carreiro, antes do surgimento do pagode, já executava com originalidade músicas com essas temáticas, com isso reforçando mais ainda o pressuposto que ele interagiu com seu tempo e espaço.<sup>254</sup>

Inclusive, constata-se que:

“[...] não consta a autoria de Tião Carreiro no *Pagode em Brasília*, e, sim, a autoria de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, este último, seu parceiro de composição em vários outros pagodes. No entanto, é de conhecimento do meio violeirístico, de todo músico que conhece ou toca a música de Tião Carreiro, a sua participação nos arranjos da viola.<sup>255</sup>

Um elemento recorrente nos pagodes é a gíria proveniente da fala dialetal caipira, na qual o termo “embrulhão” significaria o sujeito enrolador, incapaz de executar bem tarefas, valendo-se de boa oratória e retórica para enrolar situações e pessoas. O termo é sempre aplicado aos violeiros que seriam “inimigos”, diga-se assim. Violeiro embrulhão é instrumentista que executa mal e tira um péssimo som de sua viola. Também é um termo usado em tom de brincadeira nos desafios de violeiro. É certo que a presença dessa gíria caipira endossa ainda mais a figura do violeiro como herói da narrativa.

O grande enaltecimento do brasileiro tem como pano de fundo a nova capital, cuja construção iniciou-se em 1956, e cuja inauguração ocorreu no início de 1961. O próprio nome de batismo dado pelo próprio JK à capital teve uma intenção fortemente integracionista.<sup>256</sup> Brasília seria a capital modernista pelas suas quatro escalas urbanísticas.<sup>257</sup> É dividida em setores e fora projetada e construída por empresas, equipes de engenheiros e arquitetos com supervisão de Oscar Niemeyer e do urbanista Lúcio Costa. Atualmente, a capital federal teve seu projeto arquitetônico considerado

<sup>253</sup> AMARAL PINTO, 2008, p. 83

<sup>254</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 55

<sup>255</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 71

<sup>256</sup> COUTO, 2002. P.71 Ronaldo Brasília Kubitschek de Oliveira. Rio de Janeiro: Record, 2002.

<sup>257</sup> COUTO, 2002. p. 119

Patrimônio Mundial pela Unesco por ser um marco do urbanismo moderno do século XX.<sup>258</sup> Brasília teria nascido de um sonho de JK, conforme afirma Niemeyer.<sup>259</sup> É fato que JK fez Brasília enfrentando severas dificuldades políticas e isso é reconhecido pelo arquiteto e notado na própria canção.

No trecho sobre a investida de JK, Dent disserta:

The progress he had in mind focused on the rapid expansion of industrialization. The building of Brasilia played an important role in his efforts to develop the interior since it required the mobilization of capital, labor, and materials to the largely rural state of Goiás. A design competition yielded a high modernista city in the middle of the sertão: a capital poured almost entirely out of concrete, shaped from an aerial viewpoint like that ultimate symbol of progress at the time, the airplane.  
260

As experimentações democráticas que o Brasil viveu desde o final da Segunda Guerra Mundial consolidam-se com o governo JK; governo baseado em um plano de metas que viabilizariam um aumento em infraestrutura, o que possibilitaria uma maior produção de bens e condição melhoria dos serviços para a população. A industrialização foi um dos focos de seu governo. JK também teria permitido a abertura total do mercado brasileiro, assim como teria permitido a instalação de indústrias bens de consumo estrangeiras, sendo um processo de grande modernização industrial. Suas investidas também focaram em uma nova expansão rumo ao interior do país.

A própria Brasília teria sido um feito “ da construção em ritmo vertiginoso, em condições difíceis também pela distância em transportar o imenso material querido, merece destaque pela nota de sua modernidade. ”<sup>261</sup>. A grande capacidade de trabalho de JK inspira a homenagem contida no *Pagode em Brasília*.

Ao abordar o modernismo, conceito que é entendido como a constante mudança às quais os sujeitos estão submetidos em tempos atuais, Marshall Berman tece algumas

---

<sup>258</sup> COUTO, 2002. p. 335-338

<sup>259</sup> COUTO, 2002. p. 13

<sup>260</sup> A Progresso que ele tinha em mente focou na rápida expansão da industrialização. A construção de Brasília desempenhou um papel importante em seus esforços para desenvolver o interior, uma vez que exigia a mobilização de capital, trabalho e materiais para o estado predominantemente rural de Goiás. A competição de design resultou em uma alta cidade modernista no meio do sertão: uma capital construída quase que inteiramente de concreto. S vista de perspectiva aérea, ela se assemelha ao símbolo final de progresso daquele momento: o avião. DENT, 2009, p. 247

<sup>261</sup> IGLÉSISAS, Francisco. 1993. P.272 Trajetória política do Brasil: 1500-1964. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

inferências sobre a nova capital. De fato, Berman constata um choque modernista na capital, e a classifica com inóspita para viver. No caso, atribui-se isso a “uma ausência deliberada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar[...]”<sup>262</sup>. Ele considera que para existir democracia, é necessário existirem espaços públicos para reuniões e encontros democráticos para que as pessoas possam ter contato com seus governantes, pois em uma “democracia, afinal de contas, o governo pertence às pessoas – para discutir suas necessidades e desejos, e para manifestar sua vontade”.<sup>263</sup>

Óbvio que o próprio Niemeyer respondeu de forma pouco cordial às considerações de Berman como ele próprio afirma, porém, Berman considera que Brasília “representava as esperanças do povo brasileiro, em particular seu desejo de modernidade”<sup>264</sup>.

Ao estabelecer um olhar aos habitantes rurais durante o período JK, nota-se que, apesar de não serem inseridos totalmente nesse avanço moderno, tecnológico, urbano, democrático e integracionista, eles sofreram a interferência das alterações no país. Houve uma significativa influência negativa em relação ao uso da terra, o que gerou inclusive conflitos rurais entre latifundiários e trabalhadores do campo.<sup>265</sup>

Brasília seria então um marco urbanístico, integracionista: uma síntese do que o governo de Juscelino objetivara. Sendo assim, JK atingiu grandes índices de popularidades. Ele seria o presidente popular sem ser populista<sup>266</sup>. JK foi então o presidente da Segunda República que obteve o trunfo de governar com certa estabilidade política cujo fruto seria seu Programa de Metas.<sup>267</sup> É atribuído ao desenvolvimentismo econômico de seu governo a estabilidade adquirida que iria desembocar numa estabilidade político-social, “despertando camadas sociais cada vez mais amplas que sentiam poder participar mais do desenvolvimento econômico e social do país”<sup>268</sup> Talvez esteja nessa conjuntura, e o fato de o caipira retratá-la, a reafirmação que essa cultura é ingrediente importante da nação brasileira. Essa canção é mais um indício do processo de

---

<sup>262</sup> MARSHALL, Berman 2007. P. 12 . Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

<sup>263</sup> MARSHALL, 2007. p. 13

<sup>264</sup> MARSHALL, 2007, p. 14

<sup>265</sup> IGLESIAS, 1993. p. 270

<sup>266</sup> IGLESIAS, 1993. p. 268.

<sup>267</sup> BENEVIDES, Maria. 2001, p. 287. O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

<sup>268</sup> BENEVIDES, 2002. p. 294



identificação das populações em se reconhecerem parte das transformações ocorridas no Brasil desse período.

Inclusive, fora a permissão da entrada do capital estrangeiro<sup>269</sup> que permitiu a ampliação da atividade industrial fonográfica, da qual o próprio artista caipira se beneficiou e pôde cantar o momento célebre da constituição da nova capital. A capital símbolo de modernidade.

Em linhas gerais, os pagodes propiciam elementos de construção do cômico inserido na concisão que a canção proporciona. Somado a isso, as antíteses e as figuras sociais estereotipadas preponderam como elementos constitutivos desse processo risível.

### **Nove e Nove: o segundo pagode – 1961**

O segundo pagode gravado por Tião Carreiro, composto por ele, Teddy Vieira e Lourival dos Santos teria uma característica musical singular que se tornaria o indício de uma assinatura registrada por Carreiro nas melodias seu ponteadas. Segundo a análise musicológica feita por Amaral Pinto, na canção “*Nove e Nove*”, “a melodia se desenvolve sobre o modo mixolídio (B7) ”.<sup>270</sup>

Gravado em 1961, o pagode em questão seria o primeiro a incluir o mixolídio (modo de aplicação de tons e semitons em uma escala musical, um dos modos gregos). Malaquias, fornece mais alguns dados, afirmando que o pagode “*Nove e Nove* foi composto e gravado em 1960 pela gravadora Chantecler, num disco de 78rpm. Foi relançado no primeiro LP da dupla Tião Carreiro e Pardiniho, o *Rei do Gado*, gravado pela gravadora Continental. ”<sup>271</sup>

Outro quesito que se destaca na canção seria sua sonoridade que parece produzir um efeito rítmico-harmônico que se evidencia chamando a atenção de quem faz sua audição. Em *Nove e Nove* “antes e depois das estrofes cantadas, inclusive prosseguindo e antecedendo os solos da viola, aparece o efeito rítmico-harmônico diferente na viola[...]”<sup>272</sup> Seria então a aplicação do modo mixolídio a grande riqueza musical que

---

<sup>269</sup> IGLESIAS, 1993. P. 272

<sup>270</sup> AMARAL PINTO, 2008 p. 140

<sup>271</sup> MALAQUIAS, 2013, p. 87

<sup>272</sup> MALAQUIAS, 2013. P. 89

Carreiro teria deixado marcada.<sup>273</sup>Vale ressaltar que nessa canção há presença de instrumentos de percussão a que se assemelham ao som de bongo e conga.

Em termos de estrutura textual, a canção é dividida em estrofes que são antecedidas de introdução com um ponteado de viola. A cada verso cantado, entremeia-se um solo de viola após o ponteado, canta-se o refrão.

*Para frente e para alto  
Eu nunca posso parar  
Comigo é no nove nove  
Nove nove eu vou contar*

*Meus versos têm nove nove  
E nenhum nove vai faltar  
Eu vou dar o resultado  
E os nove, nove dar*

*Eu nasci no dia nove  
Nove horas fui pagão  
Nove padres, nove igrejas  
Nove vezes fui cristão*

*Eu entrei em nove escolas  
E aprendi nove lições  
Eu ganhei nove medalhas  
Quebrei nove campeões*

*Nove baianos valentes  
Junta nove valentias  
Nove susto nove choros  
Correndo nove famílias*

*Nove baianos pulando  
Corta nove, ferro fria  
Nove facão tá tinindo  
Nove bainha vazia*

*Entre em nove pagodes  
Topei nove valentão  
Nove tapa, nove tombo  
Nove caboclo no chão*

*Nove processos correndo  
E trabalhar nove escrivão*

---

<sup>273</sup> AMARAL PINTO, 2008. p. 141

*Nove ordem de soltura  
Nove advogados bom*

*Tive nove namoradas  
Nove vezes fui casado  
Nove sogra, nove sogros  
Nove lar abandonado*

*Quando foi no dia nove  
Topei nove cabras armados  
Nove tiros eu dei pra cima  
Fiz correr nove cunhados*  
1961 - CHANTECLER - CH-3022

Em *Nove e Nove*, os recursos que induzem ao riso são bem evidentes. Primeiramente temos um bordão que é repetido de maneira constante. Com grande aplicação de trocadilhos, artifícios cômicos esses que são herança das investidas de Cornélio Pires. Começando pelo próprio título da canção, que pensamos fazer uma alusão a uma locução coloquial usada pela população como forma de expressão de confirmação. “*Prova dos nove ou os nove fora*”, como é popularmente conhecida, seria uma referência a um desafio que precisa ser averiguado no intuito de conferir veracidade de fatos, acontecimentos e situações. Esse tipo de “operação” matemática seria utilizada nos grupos escolares muito antes da popularização das calculadoras. O fato é que essa canção é extremamente popular por ser o segundo pagode de viola registrado, por se valer de um bordão enfático, sendo sua sonoridade original e peculiar.

Seria a apropriação de um provérbio do cotidiano e suas aplicações sendo utilizadas como tema para desenvolver a narrativa. A concisão da canção somada aos elementos de estranhamento e a repetição proporcionam o efeito bola de neve<sup>274</sup> que culmina no exagero. Seriam esses os processos aplicados que induzem ao cômico. É claro que o forte acento na pronúncia acaipirada é um quesito cômico embutido em todos os pagodes.

É claro também que a temática desse pagode é o desafio, em que o violeiro novamente se posta como herói da narrativa. A valentia própria dos caipiras é um traço referente ao modo de vida duro e aos códigos de honra presentes em suas vidas. No seu modo típico de viver, o caipira expressou sua valentia com recurso de sobrevivência. Seria

---

<sup>274</sup> BERGSON, 1980

essa violência parte da organização social caipira, chegando-se a se estabelecer como fundamento dessa cultura.

O desafio de trabalho em forma de verso e cantoria poderia ser levado às vias de fato. É a violência de homens livres analisado por Maria Sylvia de Carvalho em seu estudo<sup>275</sup>. Seriam resquícios da condição expropriada da terra a que o caipira estava submetido, a propensa mobilidade social dos bairros e a mobilidade de trabalho. O caipira estava na adjacência do progresso pelas condições dos mínimos de sobrevivência aos quais esteve submetido durante o percurso de sua cultura. A violência como fundamento seria considerada institucionalizada nas festividades do eixo lazer, onde as demonstrações de bravura eram recorrentes<sup>276</sup>. A violência ocorre também nas relações familiares. Outra menção feita aos eixos da vida caipira está nos primeiros versos, quando cita a orientação católica pelo nascimento sem batismo.

A figura social e moderna do advogado reaparece nos versos dessa canção. Nota-se que nesses versos e nos versos do Pagode em Brasília, tal figura se apresenta como solução para entreveros.

## **Meu Carro é minha viola - LP**

### **A viola e o violeiro**

*Tem gente que não gosta da classe de violeiro  
 No braço desta viola defendo meus companheiros  
 Pra destruir nossa classe tem que me matar primeiro  
 Mesmo assim depois de morto ainda eu atrapalho  
 Morre o homem fica a fama e minha fama dá trabalho  
 Todos os que nascem no mundo tem seu destino traçado  
 Uns nascem para ser engenheiro outros para ser advogado  
 Eu nasci pra ser violeiro me senti bastante honrado  
 De tanto pontear viola meus dedos estão calejados  
 Sou um violeiro que canta para vinte e dois estados  
 Viva o povo mineiro cantador de recortado*

<sup>275</sup> FRANCO, Maria. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

<sup>276</sup> FRANCO, Maria. P. 40. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

*Também viva o gaúcho que no xote é respeitado  
 Viva o violeiro do norte que só cantam improvisado  
 Goiano e paranaense cantam tudo bem cantado  
 Viva o chão do Matogrosso que é o berço do rasqueado  
 Representando São Paulo este pagode é um recado  
 As músicas do estrangeiro quer invadir nosso mercado  
 Vamos fazer uma guerra cada violeiro é um soldado  
 Nossa viola é uma carabina nosso peito um trem blindado  
 A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado*

Chantecler, 1962

A figurado violeiro como herói perpetua-se agora na condição de defensor da música brasileira e, é claro, das modas de viola caipira. O tom integracionista das diferenças culturais brasileiras também emana firmemente dos versos, ao citar os violeiros do Norte do país, como cantadores que fazem improviso – o repentista, Tião demonstra o conhecimento que tinha das variações culturais e musicais originárias do território. Conforme consta no dicionário Cravo Albin da música popular brasileira, Tião teria tido pretensões de gravar músicas de Luiz Gonzaga, o que não ocorreu devido a seu falecimento. Não poderia deixar de citar o estado São Paulo dando a entender que o pagode de viola o representa.

A figura social do advogado é citada mais uma vez. O advogado, personagem que remonta um Brasil com tendências liberais e modernas, agora se junta à menção feita à profissão de engenheiro, ofício de grande valia para aplicação de tecnologias para a modernização. Ao narrar tais fatos, a canção remonta a condição do Brasil e demonstra que o cancionista estava atento às mudanças.

Os artifícios cômicos são os mesmos constatados nas análises anteriores: trocadilhos com forte repetição de fonemas, comparações com certo tom de exagero e aliterações para dar harmonia. Além dos recursos citados, há o acentuado sotaque caipira, com “erres bem puxados” e a retração e a adaptação de palavras.

### **Coração do Brasil**

*São Paulo tem fama e todo mundo diz*

*Que é a maior potência do nosso país  
 O seu interior conhecer eu quis  
 Viajei em todo estado e fui muito feliz  
 Campinas, Barretos e Mogi das Cruz  
 Brotas e Atibaia, Santos e Queluz  
 Indústria paulista que tudo produz  
 É a estrela que brilha e o mundo seduz  
 Taubaté, Jaú, Bauru, Bananal, Ribeirão Preto  
 Itu, Palmital, Pirassununga e Jaboticabal  
 Paraguaçu, Sorocaba e Pinhal  
 Piraju, Olímpia e Araçatuba  
 São Roque, Pompéia, Rio Preto, Angatuba  
 De Rancharia, Marília, Ubatuba  
 De Araraquara e Caraguatatuba*

*Jundiaí , Lorena , Prudente , Rio Claro  
 Santo Anastácio, Abaré, Santo Amaro  
 Franca, Ourinhos, Bragança e Amparo  
 Botucatu que meus pais se criaram  
 São Carlos, Limeira , Lins Jambeiro  
 Piracicaba ,Bofete e Cruzeiro  
 De Casa Branca, Piquete, Barreiro  
 Itapetininga, Bernardo e Mineiro*

*Santa Cruz do Rio Pardo, São Sebastiao  
 Caçapava, Itápolis e Promissão  
 Batatais de Bebedouro, e Cubatão  
 São José dos Campos e Outras Povoação  
 O estado de São Paulo é de uma nação  
 Tanto em riqueza e em população  
 Por isso que eu digo com muita razão  
 Do rico Brasil São Paulo é o Coração*

Essa canção não é considerada um pagode de viola. Foi selecionada para mostrar o forte apelo ufanista e bairrista. Seus versos apresentam-se como uma homenagem ao estado paulista. Reforça-se com esse texto a forte identidade que o cancionista mantinha com São Paulo. Sinônimo do reconhecimento da vocação para o progresso e modernização os quais São Paulo herdou com a cafeicultura, que é quando sua ascensão econômica desponta. Há também uma menção à indústria paulista. Industrialização propiciada pela expansão econômica cafeeira e por investimentos externos. Aqui se percebe a ausência de comicidade. Essa canção foi elencada pelo grande reforço na identidade do caipira paulista. A sina de cantador e violeiro permanece latente. A contundência do violeiro como herói remonta a grande identificação e o respeito que se perpetuou perante sua classe.

### **Riquezas do Brasil**

*“Por ser um bom patriota trago o Brasil no meu coração*

*Embora sou sertanejo vou fazer a explicação*

*Para o homem da lavoura que é o espelho da nação*

*E ainda não conhece a riqueza desse torrão*

*Começando do Amazonas que é o maior estado*

*Na produção da borracha Amazonas está separado*

*Pará produz a castanha o Maranhão é falado*

*Lá produz a carnaúba que garante o seu mercado*

*Piauí produz babaçu, Ceará produz a banana*

*Rio Grande do Norte o Macau, Pernambuco produz a cana*

*Paraíba fibra boa, Alagoas ninguém se engana*

*é terra de bom produto seus coqueirais são bacanas*

*No Sergipe o salgema que é a produção principal*

*Bahia além do petróleo produz o coco e o cacau*

*e na produção de queijo lembramos Minas Gerais*

*Minas é um grande estado de riquezas minerais*

*O estado Espirito Santo e o Rio de Janeiro é bom  
 Produz a cana do açúcar, arroz, o milho, algodão  
 O estado da Guanabara é o caçula da nação  
 Santa Catarina é o trigo sua melhor produção*

*Goiás produz muito arroz além do fumo e o feijão  
 E na criação de gado Mato Grosso é o campeão  
 E o Rio Grande do Sul da uva e o vinho bom  
 Paraná café e o pinho São Pulo é o rei da nação”*

A canção acima é outra que não é considerada um pagode de viola. Com um forte apelo integracionista da nação, os versos dessa música têm como grande tema nas especialidades agrícolas produzidas em cada estado e região do país o seu enredo. É uma aula de conhecimento de culturas agrícolas nacionais. A terra sempre foi o maior bem da cultura caipira, e a concepção de nação remonta nesses versos como a unificação de características díspares, porém complementares. Cada estado da nação teria algo de bom a contribuir.

Os elementos textuais presentes demonstram mais uma vez a identificação do caipira com a cultura regional e com culturas diferentes das suas; culturas essas que em conjunto são necessárias para que o processo de identificação aconteça. Claro que mais uma vez, ao fim da canção, é o estado paulista que é ressaltado.

Nessa canção também não podemos evidenciar presença de comicidade. É apenas de fato uma canção testemunho da concepção de nação que pairava no período histórico em que fora veiculada. Apresenta-se na canção um reforço dos meios de vida caipira, ao mencionar em seus versos a relação de parentesco. Para os meios tradicionais caipiras, o núcleo familiar é de grande importância. Talvez mais importante que a própria terra, como os versos nos dizem. É outra canção que não possui evidências de homicida e foi selecionada pelo seu caráter ufanista e integracionista.

**Casinha da Serra - LP**



### **Passagem da minha vida**

*Na serra onde eu nasci a gente só escuta o cantar dos pássaros  
 A cigarra canta naquela sombra nas árvores em dias de bem mormaço  
 É um lugar tão montanhoso que o sol demorar surgir no espaço  
 Mas se de lá mudar meus parentes nem a passeio por lá não passo  
 Vivi lá até os 15 anos montando em boi e jogando o laço.  
 Tirei diploma do quarto ano meu pai me dando muitos repasso  
 Depois vim pra Araçatuba, fui pegando mais desembaraço.  
 Com meus colegas, de vez em quando, uma serenata, era meus disfarço.  
 Em casa eu era o caçula, levava a vida de um ricaço  
 Depois, a minha mãe faleceu, sofri também diversos fracasso  
 Me arribei por outras terras vim sem destino fiz como um pássaro  
  
 Que quando dá uma tempestade, ele perde o ninho, e vaga no espaço.  
 Eu tenho essa inclinação que eu hei de viver com a viola no braço.  
 Conheço o nosso Brasil inteiro de avião, de carro e de trem de aço.  
 Antes não ganhava nada hoje no “borso” dinheiro é os maços.  
 Eu levo a minha vida “forgada” tudo que eu quero eu faço e desfaço.  
 Hoje a sorte me acompanha eu deixo saudade em lugar que eu passo.  
 As morena chora na despedida chega até soluçar no meus braço.  
 Certos cara vendo isso, de despeitados tem feito ameaço.  
 Sabe que eu tenho peito de bronze braços de ferro e punhos de aço.*

A canção já foi apresentada por ser dotada de caráter autobiográfico. Tião, ainda em vida, conseguira narrar parte de sua história, contando-nos os caminhos que percorreu até se firmar como representante de uma cultura musical. Tião faz nesses versos o reforço do seu caráter de violeiro. A menção feita ao núcleo familiar revela a importância que a família possui para o habitante rural. Na comparação narrada, a família seria até mais importante que o chão de terra em que vivera. A instituição familiar do sertanejo é tão importante quanto a terra.

O forte apelo integracionista das canções de Carreiro, e essa sendo mais um exemplo, mistura-se com o fato de ele próprio conhecer o território brasileiro com

símbolos da modernidade para a época. O trem nem tanto, mas o automóvel e o avião são evidências de como o cancionero refletiu o que ocorria de novo no país.

### **Rei sem coroa**

*“Nos lugar que tem violeiro e bons catireiro eu me sinto bem  
Gosto do cateretê canto com prazer cururu também  
Gosto da moda Campeira xote e rancheira como ninguém  
Pra completar a coleção veja o batidão que o pagode tem*

*Vamos mostrar para o povo esse estilo novo especializado  
Cantar com prazer nos pode porque o pagode já está afamado  
É bonito a gente ver dois pinhos gemer bem ‘arrepicado’  
Misturado no dueto do nosso peito bem afinado*

*Não se aprende nas escolas o tocar da viola e o desembaraço  
Veja só quanta beleza é por natureza o cantar do espaço  
Você diz que é cantador teve professor, mas tu és um fracasso  
Já tenho visto peão com fama de bom, mas ser ruim no laço*

*Quem canta seu mal espanta tristeza vai alegria vem  
Não seja assim tão gavola pegue na viola e cante também  
Violeiro meia pataca da sua marca tem mais de cem  
Amigo cante direito e note os defeitos que você tem*

*No nosso Brasil glorioso tem o famoso Rei do Café  
O afamado Rei do Gado nem é preciso dizer quem é  
Nós somos Rei do Pagode enquanto na bola o Rei é Pelé  
Você canta e não entoa Rei sem Coroa afirme seu pé*

Rei sem coroa é mais um exemplo de canção com características próprias de um pagode de viola. O exagero na autoafirmação do violeiro como herói da narrativa se mistura com o estranhamento que os versos causam. Não podiam faltar elementos que fazem menção ao trabalho rural com a menção feita a atividade do peão de fazenda. Tal

canção também tem caráter de enaltecimento da atividade rural na figura dos reis do café e do gado, referência a importantes figuras representantes de ruralidade e grande progresso.

### **Tudo certo**

*Jacaré carrega serra, mas nunca foi carpinteiro  
E o bode também tem barba não precisa ir ao barbeiro  
Galo também tem espora, mas nunca foi cavaleiro  
Sabiá canta bonito e não pode ser violeiro  
Vigário faz casamento mas vivem, tudo solteiro*

*Lua nova é bonita não precisa usar pintura  
Também a boca da noite nunca teve dentadura  
Eu sei que o braço do mar não pode sofrer fratura  
Navio também tem casco e não precisa ferradura  
O engenho faz garapa, mas não come, a rapadura*

*Aprendi dançar catira, mas não sei dançar twist  
O meu carro também canta e o seu cantar é triste  
Tem violeiro que não vai, mas da viola não desiste  
Prego também tem cabeça e nunca teve sinusite  
Chaleira também tem bico, mas não pode comer alpiste*

*Eu não sou muito esperto, mas também não sou otário  
Minhas contas eu não pago junto pra fazer rosário  
Relógio trabalha tanto e nunca recebeu salário  
João-de-Barro fez a casa hoje ele é proprietário  
Papagaio fala muito e não conhece, o dicionário*

*Garrincha tem perna torta, mas foi o mais aplaudido  
Meu carro tem pé redondo e faz o rastro comprido  
Serrote também tem dente e não come nada cozido*

*O martelo tem orelha e não sofre dor de ouvido  
As meninas dos meus olhos não precisam usar vestido*

O texto acima é um pagode de viola com nítidos elementos do humor caipira. Os processos cômicos presentes se valem do jogo de palavras e trocadilhos que têm como tema elementos do cotidiano que são colocados em situação de contraste. Há menções feitas nos versos que rememoram ruralidade e modernização. Tião faz uma comparação entre a catira, tradicional dança caipira e a relaciona com o twist, dança que tem como origem o rock and roll e o jazz, e teria surgido nos Estados Unidos. Notamos então nesse verso a referência feita ao avanço de novos gêneros estrangeiros no período. É um registro de que a música caipira de raiz estava atenta à influência da música estrangeira.

### **Linha de frente – LP**

*Pra cantar pagode eu tirei patente  
Meu peito é bom e eu sou competente  
Eu não tomo toddy e nem ovo quente  
Morra meu passado viva o presente  
Que o meu futuro está pela frente  
O meu pagode pra mim não mente*

*Nas mãos dos covardes morre o valente  
O cachorro bravo está na corrente  
O amor ingrato é que mata a gente  
Mulher faladeira tem meus parentes  
O marido dela é tão decente,  
Mas a danada é uma serpente*

*Paulista trabalha São Paulo anda  
São Paulo cresce por toda banda  
O Mineiro tem o ouro que manda  
O povo gaúcho é de opinião*

*Tem gente que força a oposição  
Mas a gauchada não foge não*

*O povo do Norte é inteligente  
O Ruy Barbosa deixou semente  
O Povo baiano orgulhoso sente  
O Paranaense é bom no batente  
O nosso Brasil tem bom Presidente  
Nós no pagode é Linha de Frente*

Predominam nesses versos a reafirmação da figura do violeiro como personagem principal. A atividade do violeiro como tema figura-se como predominância. Os trocadilhos e o jogo de palavras também prevalecem nesses versos. É mais uma canção com forte apelo regionalista e integracionista por serem feitas menções a diferentes regiões que culminam para exaltação do presidente, representante máximo da República. Ressaltamos que essa canção teria sido veiculada em 1964, ano em que a democracia sofrera golpe de estado que transformaria o Brasil em um governo militar. Nesse ano, assumiu o poder o General Humberto Castello Branco.

## **LP - Repertório de Ouro 1964**

### **Bandeira Branca**

*Vou contar o que eu nunca vi pro sertão e pra cidade  
Nunca via guerra sem tiro e nem cadeia sem grade  
Nunca vi um prisioneiro que não queira liberdade  
Nunca vi mãe amorosa do filho não ter saudade*

*Nunca vi homem pequeno que ele não fosse papudo  
Eu nunca vi um doutor fazer falar quem é mudo  
Nunca vi um boiadeiro carregar dinheiro miúdo  
Nunca vi homem direito vestir calça de veludo*

*Eu nunca vi um carioca que não fosse bom sambista  
Nunca vi um Pernambucano que não fosse bom passista*

*Nunca vi um Paraibano que não fosse repentista*

*Nunca vi um deputado apanhar de Jornalista*

*Eu nunca vi um Paulista da vida se maldizendo*

*Nunca vi uma Paranaense que não esteja enriquecendo*

*Eu nunca vi um Baiano no facão sair perdendo*

*Eu nunca vi um Mineiro da luta sair correndo*

*Nunca vi um Catarinense depois de velho aprendendo*

*Nunca vi um Mato-grossense de medo andar tremendo*

*Eu nunca vi um gaúcho pra laçar precisar treino*

*Eu nunca vi um Goiano por paixão beber veneno*

*Nunca vi um fazendeiro andar em cavalo que manca*

*Pra fechar boca de sogra não vi chave não vi tranca*

*Pra terminar meu pagode vou falar botando banca*

*Quero ver meus inimigos levantar bandeira branca.*

O início desse pagode reflete a dicotomia entre sertão e cidade como vemos. Temos diferentes figuras sociais mencionadas no texto. Figuras urbanas e rurais. Temos novamente a figura da sogra reaparecendo como elemento presente nessa canção. Soma-se também o “Doutor”, que no caso seria a profissão de médico, o boiadeiro como figura social de origem rural aparece nos versos como sendo um sujeito respeitado por sempre carregar boas quantias em dinheiro. É o fortalecimento das figuras sociais caipiras que se constata com esses versos. Também reforça-se aqui a grande valorização das diferenças regionais com invocação integracionista que converge para o enaltecimento do nação brasileira. Mais uma vez, o violeiro como personagem astuto do meio rural figura nos versos.

### **Tem e não tem**

*A casa do João de Barro tem porta e não tem janela*

*A mesa da minha casa tem perna e não tem canela*

*A minha boca tem ponte, mas nunca teve pinguela*

*O motor do meu carro tem motor e não tem sela*

*Minha sogra tem braveza, mas não tenho medo dela*

*Onde tem ordem e progresso não pode ter decadência  
 Tem gente que tem vontade, mas não tem experiência  
 Como tem muitos violeiros no rádio sem competência  
 O frango também tem peito pra cantar não tem potência  
 O pão também tem miolo, mas não tem inteligência*

*Adão teve mulher, mas não teve sogra nem perdão  
 Tem muita gente no mundo que vive sem profissão  
 Tem outros que tem ofício mas não tem calo na mão  
 Muié que tem dois amores, não tem dois coração  
 Tem gente que tem escola, mas não tem educação*

*Homem que tem mulher brava esse não tem liberdade  
 Tem mulher que tem beleza, mas não tem sinceridade  
 Tem gente que tem dinheiro, mas não tem felicidade  
 Eu tenho certos parentes, mas deles não tenho saudade  
 Tem gente que tem diploma, mas não tem capacidade*

Mais um pagode de viola que representa as características do humor caipira. Valendo-se de objetos e elementos do cotidiano das populações, os versos narram com comicidade os eixos da vida caipira, as figuras sociais rurais e urbanas e não poderia faltar a menção que é sempre feita ao violeiro como personagem arguto dotado de esperteza, com personalidade desafiadora. Os trocadilhos e jogos de palavras são empregados aqui como processos cômicos valendo-se do estranhamento que causam as comparações. A figura social da sogra reaparece mais uma vez. Nesse sentido, os versos que fazem menção à religiosidade definem Adão, personagem bíblico, como um sujeito que teve sorte por não ter tido sogra. Comparação estranha e hilária devido ao tom de estranhamento e exagero que causa.

### **Tudo serve**

*O pau do pinheiro serve pra fazer viola de pinho  
 O braço da viola serve pra mim pontiá direitinho  
 Muié faladeira serve pra falá mal dos vizinho*

*As água que corre, corre serve pra mover moinho  
Carro véio na estrada serve pra entupi o caminho.*

*Sapato apertado serve dói o calo quando eu piso  
Negócio quando é mar feito só serve pra dar prejuízo  
O dinheiro também serve pois é dele que eu preciso  
As muié bonita serve pra gente perde o juízo  
Os seus lábios também serve pra me dá beijo e sorriso*

*Os teus beijo também serve pra me dar inspiração  
A sua beleza serve pra aumenta minha paixão  
Seus carinho também serve pra dobrar minha ilusão  
Seu orgulho também serve pra fazê ingratidão  
Seu desprezo também serve pra ferir meu coração*

*Mocinhas de pouca idade só serve pra namorá  
A sogra encrenqueira serve faiz casal separá  
As muié baixinha serve já nasceram pra teimá  
Os home baixinho serve pra fazê os grande brigá  
Na casa que muié manda o home serve pra apanhá*

Os versos dessa canção retratam mais uma vez a comicidade do cancionero caipira por seguirem a receita à risca. O estereótipo da sogra encrenqueira como tom cômico reaparece mais uma vez. O trocadilho e o jogo de palavras utilizando comparações que causam estranhamento predominam. Não podiam faltar outros estereótipos tais como a mulher faladeira e a moça namoradeira. Também reaparece menção feita ao violeiro. Cremos que se reafirma mais uma vez a importância de tal figura.

### **Não é mole não**

*No dia que me casei alegria foi demais  
Soltei a mulher na frente a filharada foi atrás  
Sou casado a vinte anos nunca briguei com a Maria  
Casei e vim pra São Paulo, deixei ela na Bahia*



*A fome bate na porta o amor pula a janela  
 A mulher que passa fome o marido fica sem ela  
 A mulher de vagabundo tem poucos dias de vida  
 Vagabundo dá carinho esquece de dar comida*

*O Patrão era martelo no prego ele batia  
 O Empregado era o prego coitado como sofria  
 O Patrão já virou prego agora que eu quero ver  
 O Empregado é o martelo que no prego vai bater*

*Nós aqui estamos deitando, no Japão vai levantar  
 No Japão estão levantando, nós aqui vamos deitar  
 Com japonesa eu não caso porque vi que não adianta  
 Quando eu levanto ela deita quando eu deito ela levanta*

*Minha vida é muito boa eu não posso reclamar  
 Como um pato no almoço como um pato no jantar  
 Eu matei um pato gordo convidei o meu vizinho  
 Fechei as portas e janela comi o pato sozinho*

Pagode de viola que mais parece um conjunto de anedotas cantadas e de fato é. Valendo-se de estereótipos e contrastes que causam estranhamento, os versos utilizam elementos do cotidiano para remeter ao riso. A canção traz versos simples que parecem ter origem na cultura oral das populações. Essa canção seria, então, formada de elementos da cultura oral e, portanto, de domínio público. Os compositores valeram-se do saber popular ao se apropriar de tais versos.

### **Pula pula**

*Americano e Russo estão pulando lá no espaço  
 Todos os dois pulam pensando em não cair no fracasso,  
 Quem não der o pulo certo nunca mais acerta o passo  
 Eu nunca dei pulo errado com minha viola no braço  
 Todos pulam de alegria com os par olhe que eu faço*

*Professor pula na escola pra ensinar o analfabeto  
 O engenheiro também pula pra dar conta do projeto  
 O servente pula muito só na hora do concreto  
 Operário pula cedo pagamento vem completo  
 Tem velhos ainda pula pra ajudar criar os netos*

*Tem gente que pula muito mais dá seu pulo escondido  
 Mais o gato quando pula dá seu pulo prevenido  
 O advogado pula pra ganhar caso perdido  
 As mocinhas também pula pra arrumar moço sabido  
 Solteirona tá pulando pra arranjar qualquer marido*

*Quero ver quem não pula com um chute na canela  
 Pois a onça também pula pra pegar a vitela  
 Passarinho que é sabido não dá pulo mas esparrela  
 Ladrão entra pela porta e sai pulando pra janela  
 Eu dou pulo no catira e a pipoca está na panela*

*Nosso povo brasileiro está pulando com fé  
 Pulando com Deus na frente vai ver se esse Deus quiser  
 Pulando com esperança desde o pobre ao Coronel  
 Tem gente boa pulando pra vender nosso café  
 Nosso Presidente pula pra deixar o Brasil de pé*

*LP - Pagode na Praça – 1967*

O pagode em questão reflete nitidamente o panorama histórico do momento ao mencionar que os americanos e os russos estão “pulando” no espaço. No caso, os versos retratam a corrida espacial travada por essas duas nações em tempos de Guerra Fria. A disputa era pela demonstração de força e tecnologia e a corrida espacial tinha por finalidade demonstrar a supremacia desses países no mundo. Tal menção feita nesses versos reforçam que Tião Carreiro e os parceiros de composição estavam atentos aos acontecimentos globais. Não poderiam faltar figuras sociais que revelam modernização do Brasil. Aparecem nesses versos a figura do engenheiro, do professor, do servente e do operário. Atores sociais importantes para um país que precisa demonstrar seu desenvolvimento. O estereótipo do advogado como figura social está presente também nos versos. Reforçam-se mais uma vez o teor de elevação da nacionalidade ao ressaltar importância do Presidente e da nação brasileira.

## Pagode

*Morena bonita dos dente aberto  
Vai no pagode, o barulho é certo  
Não me namore tão descoberto  
Que eu sou casado, mas não sou certo*

*Modelo de agora é muito esquisito  
Essas mocinhas mostrando os cambitos  
Com as canelas lisa que nem parmito  
As moças de hoje eu não facilito  
Eu com a minha muié, fizemo combinação  
Eu vou no pagode ela não vai não  
No sábado passado eu fui ela ficou  
No sábado que vem ela fica eu vou.*

*Canto moda dos amigos, pro meu gasto também faço  
Na viola eu tenho desembaraço  
É coisa que eu acho feio, violeiro querer abater  
Mas não fazem moda, e mandam eu fazer  
O batido do pagode ninguém faz o que eu faço  
Nóis tá por cima eles tão por baixo*

*Tem uns violeiros em São Paulo que vivem fazendo rotina  
Eles tão por baixo e nós ta por cima*

*LP - Rancho dos Ipês – 1967*

Essa gravação fonográfica é um dos mais conhecidos e celebrados pagodes de viola. Essa canção pode ser considerada uma das pérolas do humor interiorano, assim como já constatado por outros pesquisadores<sup>277</sup>.

---

<sup>277</sup> NEPOMUCENO, 2005, p.341

A música é um Pagode gravado e lançado em 1967 no álbum Rancho dos Ipês, composição de Tião e Carreirinho, porém, nota-se que os versos aleatórios remetem à tradição oral comum entre os caipiras. São versos de domínio popular. Amaral Pinto afirma que:

Tião Carreiro classificava a música “Pagode” não como um pagode e sim como um recortado tal como veio registrada no rótulo do disco. Além disso, observando esta gravação de Tião Carreiro e Carreirinho reparamos que sua letra é uma coletânea de versos que às vezes não têm conexão entre si, sendo provavelmente um aglomerado de versos de tradição oral originários de recortados e catiras “tradicionais”, sem autoria específica, portanto, de domínio público.<sup>278</sup>

Assim como em todo o repertório de T. Carreiro, notamos que nessa canção os vocábulos possuem acentuado “erre” retroflexo, sotaque típico das populações habitantes do interior paulista e resquícios da fala dialetal caipira. Somados a isto, a aliteração é empregada no poema. Seus versos aleatórios retratam coisas da vida e do cotidiano com humor, sendo um representante da cultura oral e da jocosidade interiorana. Constata-se que a ideia seria proporcionar um humor mais “inocente”. Seria um humor virtuoso, assim como o som de sua viola. A singeleza dos versos proporcionaria uma identificação imediata das populações rurais em função do modo de o falar do caipira ser um dos elementos pelos quais se estabelece uma forte identificação e reconhecimento. Os vocábulos como “cambito” que, no caso, é sinônimo de perna fina<sup>279</sup>, são parte da variação regional da língua portuguesa falada entre os habitantes rurais. Tais expressões pairam sobre a fala coloquial até hoje. Comparações incomuns utilizando elementos comuns do cotidiano também são expostos causando estranhamento, o que torna tais comparações risíveis.

### **Uma coisa puxa a outra**

*O machado sem o cabo, não bota a mata no chão  
Comandante sem soldado não forma seu batalhão  
Sem bagunça e sem baderna, quero ver minha nação.*

*Uma coisa puxa a outra, vai aqui minha opinião  
Traidor da minha pátria não merece meu perdão*

---

<sup>278</sup> AMARAL PINTO, 2008, p. 24

<sup>279</sup> AMADEU AMARAL, 1976, p. 107

*Sem o policial na rua, não trabalha o escrivão  
Sem juiz, sem delegado, não existe a prisão  
O juiz e o delegado fazem a lei entrar em ação  
Uma coisa puxa a outra, vai aqui minha opinião  
O malandro vira santo, quando o advogado é baum*

*Sem o animal de raça, não existe exposição  
Sem disputa e sem torneio, não existe campeão  
Sem boiada e sem tropa, não têm festa do peão*

*Uma coisa puxa a outra, vai aqui minha opinião  
O rodeio de Barretos dá um show de tradição*

*Sem o braço do cabloco, não existe produção  
Não tem soja, não tem trigo, nem arroz e nem feijão  
Sem auxílio da lavoura, não vai nada pro fogão.*

*Uma coisa puxa a outra, vai aqui minha opinião  
Que seria da cidade sem ajuda do sertão?*

*Sem trabalho e sem luta, a gente não ganha o pão  
Sem preguiça e sem moleza, a gente vira patrão  
Pra quem gosta de moleza, eu dou sopa de algodão*

*Uma coisa puxa a outra, vai aqui minha opinião  
Todos que vivem na sombra, derramam o suor no chão  
LP - Rancho dos Vale – 1977*

Assim como em todo repertório analisado neste trabalho, nota-se que os vocábulos possuem acentuado “erre” retroflexo, sotaque típico das populações caipiras habitantes do interior. É uma característica de pronúncia predominante em sua obra musical. cremos ser uma característica étnica dominante, pois a tradição oral da cultura caipira reforçou tal compreensão pelas populações por ser uma característica que remete à identificação e ao reconhecimento. Somados a essa composição de elementos, a aliteração é empregada no poema em versos como artifício cômico, assim como o bordão impactante que intitula a canção. A identificação e a sensação de pertencimento estabelecem-se por meio dos versos que retratam coisas da vida, do cotidiano e os eixos da vida caipira cantado com sotaque acaipirado. O idioma<sup>280</sup> apresenta-se como um dos componentes principais para o desenvolvimento de uma identidade que, em nosso caso,

---

<sup>280</sup> Benedict Anderson constata isso em seu estudo. Para ele o idioma configura-se como elemento principal de identificação de uma nação.

é uma questão cultural e regional. A fala dialetal acaipirada é uma das certidões dessa cultura.

Partindo agora dos eixos da vida caipira, notamos nos versos menção feita ao trabalho rural na lavoura. Temos aqui uma figura social rural citada: o caboclo. Arquétipo que remete ao papel de trabalhador rural. Pensando ainda sobre elementos que evocam um caráter de ruralidade, os versos mencionam outras figuras sociais desse meio, no caso, o peão boiadeiro. Há também menção à figura do tropeiro, responsável pela criação e doma de animais. A profissão de tropeiro é uma atividade importante no meio rural devido ao caráter comercial de sua ocupação<sup>281</sup>. O comércio de gado, cavalos, burros e mulas é de extrema importância para os envolvidos nos trabalhos nas fazendas.

Ao retratar o eixo religião, temos mencionada aqui a forte vocação e influência do catolicismo permeando a vida caipira. No caso desse pagode de viola, os eixos religião e lazer estão entrelaçados, como foi possível perceber após nossas pesquisas bibliográficas. O tradicional rodeio da cidade de Barretos aqui é mencionado remetendo ao lazer e diversão dos habitantes do interior, sendo essa famosa festa do peão uma marca simbólica que remete ao lazer dos caipiras.

É habitual associar rodeios com exposições agropecuárias em função da combinação que une o lazer, o trabalho e a religião. Tais exposições têm como objetivo fomentar negócios agropecuários, apresentando novas tecnologias empregadas nas atividades agrícola e pecuária. As exposições e festas do peão são consequência do avanço econômico que atingiram o campo e os proprietários de terras.

Como festa popular, os rodeios congregam os eixos da vida caipira – celebração do trabalho, convívio social e evocação de elementos religiosos. No rodeio o evento principal está na doma de animais. Atualmente, nota-se a existência apresentações musicais, sendo show de grandes artistas em torno de uma exposição agropecuária voltada para o universo rural. Configura-se então em um evento de lazer para as populações interioranas. Ao associar rodeios e religiosidade caipira se faz cabal revelar uma menção feita que está implícita na canção. Os peões de rodeio são devotos de Nossa Senhora Aparecida, santa católica considerada padroeira do Brasil. Também é tida como protetora dos domadores de animais. Durante abertura dos rodeios são prestadas homenagens à

---

<sup>281</sup> FRANCO, 1997.

santa e há um momento destinado à prece em que os peões fazem pedidos de proteção na competição de montaria em touros e cavalos que se inicia.

### **Considerações finais.**

A música registrada em fonograma apresentou-se aqui como um documento de investigação histórica. A ampliação da produção historiográfica do campo de pesquisa no final do século XX, fomentou o discurso apresentado. Cremos que Tião Carreiro musicalizou os modos e os meios da vida caipira ao longo de seus mais de 40 anos de carreira. Sua extensa produção fonográfica corrobora com o fato.

Embasados pelo paradigmático estudo de Antonio Candido, pesquisa atemporal que esquadrinhou a cultura das populações caipiras, nos apropriamos de suas inferências para indagar nosso material musical. A evocação ao ambiente rural transparece na obra de Tião e percebemos em seu cancionário a permanência de características etnoculturais representando uma identidade regional ligada à atividade laboral, religiosidade e de lazer. Essa junção de elementos reforça essa identidade cultural regional e nacional. A conceituação de Candido permitiu ilustrar a cultura caipira recorrendo à música popular em fonograma, reforçando assim a canção como maior expressão cultural nacional

A obra musical de Tião trouxe à tona e, com grande contundência, o que consideramos a personificação da figura do violeiro como herói representativo de um gênero musical e de uma cultura. A investida temática de Tião fez prevalecer o respeito por essa figura social representante de uma cultura no Brasil. Tendo, em suas canções, temáticas como o trabalho e os modos de vida do habitante rural, esse cancionista se valeu desses elementos somados a comicidade como modo de inserção de sua música que conseqüentemente favoreceu a eternização de um gênero, de uma cultura, e dele próprio.

Inegável que como fruto de uma indústria cultural, a obra de Tião foi promovida pelo grande investimento e pela consolidação da atividade fonográfica no país, sendo beneficiado ele e todos os espectadores que puderam ter acesso à sua obra. A comicidade evidenciada vale-se de artifícios tradicionais como trocadilhos, estereótipos e bordões. Processos cômicos herdados do inventor do que denominamos aqui de humor caipira. Humor tênue, sutil e desenfado.

Suas canções são retratos da identidade caipira, paulista e nacional. Sua obra narra e expõe temas vinculados à ruralidade e aos elementos procedentes da modernização em que se encontrava o país. Por meio do conceito dos três eixos da vida caipira, inspirados pelos Estudos Culturais e pela representação humorística, presenciamos aqui a canção com bem simbólico que conserva parte da história de uma cultura inserida em uma cultura maior – a brasileira.

Tião Carreiro cantou a sua própria história, a história de um gênero e uma cultura. Também cantou a História de Brasil se apropriando de um instrumento ancestral, criando uma nova sonoridade num processo de hibridação de matrizes musicais, processo que possibilitou sua obra tornar-se símbolo regional e de certa forma, nacional.

### **Viola e musicalidade de tião carreiro**

Ao discorrer esse discurso tendo como fonte de análise a obra musical aqui discutida, demos ênfase a aspectos voltados para uma análise da letra da canção. Em um primeiro momento, os versos informaram diversos aspectos culturais, sociais, econômicos e políticos de uma sociedade no período histórico determinado pelo próprio material. Investigar traços da identidade e da cultura caipira, e também indagar os traços e processos cômicos utilizados em suas composições, e que estão presentes no cancionário foi nosso primeiro norte. No caso, o elemento musical das canções também fez parte do trajeto, afinal, para esquadrihar o material fonográfico foi necessário fazer a audição de tudo e repetidas vezes. Canção é verso e música e a sonoridade aguçou nosso olhar para certos aspectos dessa obra. Óbvio que, por não ser o norte principal do trabalho, não entramos em meandros muito profundos de uma análise de viés musicológico, até porque pesquisadores procedentes da área musical já fizeram boas análises com o devido cuidado e esmero que o material requer. O objetivo será de evidenciar que ficou patente digamos, parafraseando o próprio cancionista.

Nas observações sobre a *performance* do músico e violeiro, ficou claro o tamanho da destreza que aplica ao pontear, como eles próprios se referem a seu instrumento. É uma habilidade percebida quando se ouvem suas canções, e, ao combinar com a percepção visual, fica ainda mais nítida a sua habilidade e sua dinâmica. As notas de sua viola soam com clareza.



Na análise da obra, notou-se que seus LPs e disco 78rpm são uma combinação de gravações de vários gêneros musicais. Gêneros caipiras, brasileiros e estrangeiros. Isso demonstra a amplitude de seu conhecimento musical. Também precisamos ressaltar que isso é um artifício mercadológico objetivando uma maior aceitação da obra perante o público da época. Porém, é um indício de conhecimento do panorama, e conhecimento de diversas esferas musicais. Notem o verso do LP Rei do Gado:



Mais uma evidência da importância da performance da canção ao posicionar a análise nos elementos iconográficos frutos da indústria do disco em ampliação na década. Após o título de cada canção, consta-se o gênero musical de origem. O apreciador/consumidor, ao adquirir a obra, tem essa informação clara. O cancionista é tido como referência do cenário caipira e sertanejo, porém, demonstra aí sua versatilidade como músico. Nota-se o predomínio de gêneros mais tradicionais como os pagodes, cururus, cateretês e modas de viola, porém outros gêneros híbridos e estrangeiros gravados. Conforme discorre Amaral Pinto<sup>282</sup> em sua pesquisa, Tião teria autonomia na escolha do repertório e de eventuais sugestões. Essa autonomia era concedida pela gravadora Chantecler.

<sup>282</sup> AMARAL PINTO, 2008. p. 41

Versatilidade essa que se confirmou com a fusão de gêneros caipiras que resultou no pagode de viola por ele criado. Versatilidade que se reafirma mais uma vez ao readaptar a própria criação. O pagode de viola caracteriza-se, principalmente, pela “combinação polirrítmica entre uma complexa batida executada na viola com outra no violão”<sup>283</sup>, e combinado com o grave de sua voz, considerada uma das melhores segundas-vozes do cenário, tornariam sua música inconfundível. Segundo pesquisas feitas por estudiosos do campo musical e que foram por nós analisadas, chega-se ao consenso de que Tião Carreiro teria conseguido, por meio dessa combinação de matrizes musicais, uma inovação rítmica e uma nova sonoridade, com harmonias e melodias baseadas no modo mixolídio<sup>284</sup>. Especificando o que seria o modo mixolídio,

“Em cada escala modal os semitons se encontram em graus diferentes, de acordo com a nota que a inicia. É a posição dos semitons em relação a tônica que imprime a cada modo o seu caráter próprio. Sobre o modo mixolídio observa que: os semitons estão entre o terceiro e o quarto, e entre o sexto e sétimo graus. Isso traz uma sonoridade e caráter peculiares ao modo”.<sup>285</sup>

A combinação harmônica e melódica singular extraída da viola, com sua ressonância metálica é também consequência do modo como T. Carreiro empasta e dinamiza o instrumento, o que é popularmente conhecido na cena musical como: “pegada”. No caso, essa característica é um “parâmetro de qualidade sonora e expressiva para determinarmos o estilo de um músico de cordas”.<sup>286</sup> Segundo inferências feitas por Amaral Pinto, “pegada” é o:

[...]resultado obtido pelo tipo de abordagem, intenção, intensidade e vigor com que o músico faz soar o instrumento, resultado que depende da forma como tange as cordas com a mão direita somada à intensidade e maneira como articula, ataca e pressiona as cordas com os dedos da mão esquerda contra o braço do instrumento. Dentre outras classificações possíveis, grosso modo a pegada pode variar desde as mais leves e delicadas até as mais pesadas e vigorosas; desde as menos expressivas e mais lineares até as mais expressivas, torneadas e angulares.<sup>287</sup>

<sup>283</sup> AMARAL PINTO, 2008. p. 81

<sup>284</sup> AMARAL PINTO, 2008; MALAQUIAS, 2013; VILELA PINTO, 2011.

<sup>285</sup> HOSLT apud MALAQUIAS, 2013. P. 68

<sup>286</sup> AMARAL PINTO, 2008. P. 120

<sup>287</sup> Idem.

O jeito preciso e intenso evidenciado na sonoridade de sua viola combina com a sua “fluência e desenvoltura rítmica ao alternar e misturar, às vezes num mesmo compasso, batidas como ado cururu, catira, recortado, pagode entre outros.”<sup>288</sup> De maneira autodidata e instintiva, o violeiro aplicou técnicas refinadas em suas harmonias e melodias. Fora um pioneiro nas utilizações de:

[...] elementos musicais e técnicas como: ligados, arrastes, apojaturas, mordentes, staccatos, pizzicatos, notas percussivas, vibratos extensos, harmônicos, padrões, motivos e arpejos sobre as escalas duetadas, uso do modo mixolídio, cordas soltas de preenchimento, pedais, apoio no grupo de quatro semicolcheias, padrões de arpejos, alternância entre polegar e indicador, variações e improvisos.<sup>289</sup>

Inegável a contribuição de suas criações para a música popular e para o desenvolvimento e ampliação do estudo de viola. Desenvoltura e refinamento musical fizeram de Tião Carreiro e sua obra um símbolo de distinto. Uma junção de arte, música, cultura popular e mercado fonográfico que se ampliou e possibilitou a preservação desse registro sonoro. Da inventividade na combinação de matrizes musicais que resultou no pagode de viola, que é “uma das principais características estilísticas de índole contextual do gênero pagode de viola, constituindo-se em um marco na história da música caipira”<sup>290</sup>

O fato é que sua criação musical o colocou em um patamar diferente. Sua obra é referência no segmento caipira e sertanejo. Suas canções o tornaram popular, figurando como a expressão máxima da viola caipira. Romildo Sant’Anna, em seu estudo literário sobre o verso do cancionista caipira, afirma com veemência que para as pessoas que possuem raízes no mundo rural, “Tião Carreiro é respeitado e reconhecido como o maior intérprete, fertilíssimo compositor, grande e inovador no braço da viola [...] era o maior no refinamento e beleza.”<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Idem. p. 143

<sup>289</sup> Idem. P. 162

<sup>290</sup> MALAQUIAS, 2013. P. 137

<sup>291</sup> SANT’ANNA, 2003, p. 29

**REFERÊNCIAS:****BIBLIOGRAFIA**

ALBERTI, Verena. O riso e o risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AMARAL, Amadeu. O Dialeto caipira: gramática, vocabulário. São Paulo: HUCITEC, 1976.

ANDERSON, 2008. Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Edvan. De caipira à universitário. São Paulo: Matrix, 2012.

BAIA, 2015. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015.

BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Traduzido por: Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

BAUMAN, 2005. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

BENEVIDES, Maria. 2001. O governo Kubitschek: desenvolvimento econômico e estabilidade política, 1956-1961. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

BENNETT, Roy. Uma breve história da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Zahar Editores.

BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Ian. (orgs.). A América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BHABHA, Homi. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998

BLOCH, M. Apologia da História. RJ: Zahar, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os caipiras de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800. São Paulo Companhia das Letras, 2010.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979

Caldas, Waldenyr. *Iniciação a música popular brasileira*. Ática, 1989.

CALDAS,1999. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. Ediouro, Rio de Janeiro, s/d

CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas, Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CÂNDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: Estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. Ouro sobre Azul, Rio de Janeiro, 2010.

CARVALHO, J.M *A formação das almas: o imaginário da republica no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 3ª ed. 2003

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2011

COSTA, Emília. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

COTTE. R. *Música e Simbolismo: Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*. São Paulo: Cultrix, 1988

COUTO,Ronaldo. *Brasília Kubitschek de Oliveira*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004

DANTAS FILHO, José. *A república bossa-nova: a democracia populista: 1954 – 1964*. São Paulo: Atual, 1991.

DANTAS, MACEDO. *Cornélio Pires: criação e riso*. São Paulo: Duas cidades, 1976.Citação retirada da carta-prefácio escrita por Antonio Cândido, destinada ao autor da obra.

DENT, Alexander. *River of Tears: country music, memory, and modernity in Brazil*. Duke University Press, 2009.

- DUBY, 1998, p.126. Problemas e métodos em História Cultural. In: Idade Média, Idade dos Homens: do amor e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- FERREIRA, Antonio Celso. A epopeia Bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FERRETE, J. L. Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985
- FERRO, Marc. O século XX. Rio de Janeiro: Ediouro Multimídia, 2009
- FRANCO, Maria. Homens livres na ordem escravocrata. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- FREDERICO, Edson. Música: breve história. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GEIGER, P. P.260 Novíssimo Aulete Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.
- GIDDENS, Anthony. Modernidade e identidade. Rio de Janeiro : Zahar, 2002
- GIDDENS, Anthony. Mundo em descontrole. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- HALL, Stuart. A Identidade Cultural na Pós-Modernidade. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2011.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- HALL. Da diáspora, Identidades e mediações culturais. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HALL. Quem precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu. Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HOBSBAWM, E. J. Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

HOLSTON, James. A cidade modernista – uma crítica de Brasília e sua utopia. São Paulo. Companhia da Letras, 1993.

IGLÉSIAS, Francisco. Trajetória política do Brasil: 1500-1964. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

IKEDA, 2008, Música na terra paulista: da viola à guitarra elétrica. In: Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. CENPEC, 2008.

JENKINS, Keith, 1943. A história repensada. São Paulo, Ed. Contexto, 2011.

KOSELLECK, 2006. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC. Rio, 2006.

LAPA, José. A economia cafeeira. Editora Brasiliense, 1993.

LIMA, Luiz. Teoria da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 2011. Vários Autores.

LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Globo, 2009.

LORIGA, Sabina. A biografia como problema. In: Jogos de Escala: a experiência da microanálise/ Jacques Revel. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

MARINHO. A literatura do interior paulista: do lirismo à anedota. Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. CENPEC, 2008.

MARSHALL, Berman. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

MARTINS, 1975, p.122. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildes. In: Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo. Pioneira, 1975

MARTINS, José de Souza. O cativo da terra. São Paulo: Contexto, 2010.

MARTINS, José. A dupla linguagem na cultura caipira. In: PAIS, José Machado (dir.); CABRAL, Carla (coord.). Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras. Edição: Imprensa de Ciências Súcias, Instituto de Ciências Súcias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004

MATOS; MEDEIROS; OLIVEIRA. (Org.) Palavra cantada: estudos transdisciplinares. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

MONTEIRO, John. Negro da terra: índio e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAES, 2013, p. 17. História e Música no Brasil. São Paulo: Alameda, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. MetrÓpole em sinfonia – História, Cultura e Música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MORIN, 2003. P. 135. A canção: essa desconhecida. In: Edgard Morin: Ética, Cultura e Educação 2. Ed. – São Paulo: Cortez, 2003. Cleide; PETRAGLIA, Izabel (Orgs.). Edgar Morin: Ética, Cultura e Educação. 2ª edição. São Paulo: Cortez, 2003.

NAPOLITANO, 2005, p.7. História e música; história cultural da música popular. 3. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NEPOMUCENO, Rosa. Música Caipira: da roça ao rodeio. Ed. Contexto São Paulo, 1999.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PINHEIRO, Celio; BODSTEIN, Odette Costa. História de Araçatuba. Araçatuba: Academia Araçatubense de Letras, 1997.

PIRES, Cornélio. Conversas ao pé do fogo. Itu: Ottoni Editora, 2002.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. Teorias da Etnicidade seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth. Traduzido por: Elcio Fernandes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

QUEIROZ, 1973, p. 7. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1973

REIS FILHO, Daniel; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. O século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. 2a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SALIBA, 2002 p. 21. Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das letras, 2002.



SALLES, Paulo Tarso. 2014, p.51. Dois momentos do modernismo musical no Brasil. In: In: Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda.

SANT'ANNA, Romildo. A moda é viola: ensaio do cantar caipira. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

SETÚBAL, 2005 p. 23. Vivências caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista / Maria Alice Setúbal. São Paulo: CENPEC / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SETUBAL, Maria Alice (coord.). Projeto Terra Paulista: histórias, arte, costumes. Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo. São Paulo: CENPEC/Imprensa Oficial, 2004.

SEVCENKO, N. O Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira. 1ª Edição. São Paulo, 2008.

SILVA, K. V. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2013.

SODRÉ. Nelson Werneck, 1970. p. 64-65. Síntese de história da cultura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970

SQUEFF, E. História da música brasileira: isso existe? In: Música – O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 2004.

STEPAN, Alfred. Os militares: da abertura à Nova República. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

TATIT, 2004. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMPSON, E.P. Costumes em comum. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TINHORÃO, 2002. Música popular, um tema em debate. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VALENTE, Heloisa. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. In:Música e política: um olhar transdisciplinar. Tânia da Costa Garcia, Lia Tomás (orgs.) São Paulo: Alameda, 2014.

VICENTE, 2014. Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil. São Paulo: Alameda, 2014.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODWARD, Karen. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Traduções: Tomaz Tadeu da Silva. 5ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify 2007.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. Tradução, Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

## **ARTIGOS**

ALAMBERT, Francisco. 2012. REVISTA USP. São Paulo, n. 94, P. 107-118. Junho/Julho/Agosto 2012.

FAUSTINO, 2008. O êxodo da viola: compreensão do êxodo rural a partir da música caipira. In: XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. 19. 2008, São Paulo. Anais... São Paulo, ANPUH/SP – USP, 2008. CD-ROM.

FAUSTINO, Jean. A moda de viola e a epopeia caipira: a música enquanto literatura dos povos iletrados. XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética

MORAES, 2000, p.210. História e Música: Canção Popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MORAES, José Geraldo Vinci. Sons e música na oficina da História. Revista de História (USP), v. 157, 2007.

SANT'ANNA, Romildo. Moda caipira: dicções do cantador. REVISTA USP, São Paulo, n.87, p. 40-55, setembro/novembro 2010.

SOUSA, Rainer G. As diferentes noções de mudança dentro da música caipira: uma reflexão sobre a obra de Tião Carreiro. Fronteiras, Dourados, MS, v. 10, n. 17, jan./jun. 2008.

VILELA, 2004. O caipira e a viola brasileira. In *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Edição: Imprensa de Ciências Sórias, Instituto de Ciências Sórias da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2004.

VILELA, I. O caipira e a viola brasileira. IN: *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*. p. 48

ZAN, José. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*.

Zan, Roberto. Da roça a Nashville. *Revista do laboratório de estudos urbanos do núcleo de desenvolvimento da criatividade. RUA, Campinas (SP), 1: 113-136, 1995. ISSN 2179-9911*

### **DISSERTAÇÕES**

AMARAL PINTO. A Viola Caipira de Tião Carreiro. Campinas, 2008. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

ARAÚJO. A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940). Franca, 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História da Unesp/Franca.

MALAQUIAS, 2013. O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística brasileira. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.

MAZOTI, Lays. “Sem ordi não há porgueço e nois semo desordeiro!”: humor, paródia e vida urbana em Alvarenga e Ranchinho. Marechal Cândido Rondon, 2011.

SANTOS, Elizete Ignácio. Música caipira e música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas/Elizete Ignácio dos Santos. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

### **TESES**

ALÉM, João Marcos. Caipira e country: a nova ruralidade brasileira. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH, 1996.

ALONSO, Gustavo. Os cowboys: música sertaneja e modernização brasileira. Tese de Doutorado da PPGH-UFF. Niterói, 2011.

BAIA, Silvano. A historiografia da música popular no Brasil. Tese de Doutorado – FFLCH da USP. São Paulo, 2011.

CUNHA, Fabiana. Caricaturas Carnavalescas: Carnaval e Humor no Rio de Janeiro Através da Ótica das Revistas Ilustradas Fon Fon! e Careta (1908-1921). Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

NOGUEIRA, Gisele. Viola com alma: uma construção simbólica. Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

VILELA, Ivan. Cantando a própria história. São Paulo, 2011. Tese Doutorado Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo.

## **FONTES**

### **DISCOGRAFIA BÁSICA**

COLÚMBIA - 11/1956 - CB-10.302

- (1961) Rei do gado • Continental • LP
- (1962) Meu carro é minha viola • Continental • LP
- (1963) Casinha da serra • Chantecler-Continental • LP
- (1964) Linha de frente • Chantecler-Continental • LP
- (1964) Repertório de ouro • Chantecler-Continental • LP
- (1965) Tião Carreiro e Pardinho • Chantecler-Continental • LP
- (1966) Boi soberano • Chantecler-Continental • LP
- (1966) Pagode na praça • Chantecler-Continental • LP
- (1967) Rancho dos ipês • Chantecler-Continental • LP
- (1968) Encantos da natureza • Chantecler-Continental • LP
- (1969) Tempo de avançar • Chantecler-Continental • LP
- (1970) A força do perdão • Chantecler-Continental • LP
- (1971) Abrindo caminho • Chantecler-Continental • LP

- (1972) Hoje eu não posso ir • Chantecler-Continental • LP
- (1973) A caminho do sol • Chantecler-Continental • LP
- (1973) Tião Carreiro e Pardinho ao vivo • Chantecler-Continental • LP
- (1973) Viola cabocla • Chantecler-Continental • LP
- (1974) Esquina da saudade • Chantecler-continental • LP
- (1974) Modas de viola classe A • Chantecler-Continental • LP
- (1975) Duelo de amor • Chantecler-Continental • LP
- (1975) Modas de viola classe A Volume 2 • Chantecler-Continental • LP
- (1976) É isto que o povo gosta • Chantecler-Continental • LP
- (1976) É isto que o povo que • Chantecler/Continental • LP
- (1976) Rio de pranto • Chantecler-Continental • LP
- (1976) Sertão em festa. Trilha sonora do filme • Chantecler-Continental • LP
- (1977) Rancho do vale • Chantecler-Continental • LP

## **INTERNET**

<http://dicionariompb.com.br/tiao-carreiro/dados-artisticos>, acessado às 23h:00 de 23/03/2016

<http://www.recantodasletras.com.br/cronicas/2481216>, conteúdo acessado às 00h:14 do dia 07/01/2016

[http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao\\_carreiro\\_pardinho/tiao\\_carreiro\\_pardinho.html](http://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html), acessado as 21h:34 do dia 13/01/2016.

## **AUDIOVISUAL**

<https://www.youtube.com/watch?v=xwgVkkYncKk>, vídeo acessado às 02:23 do dia 18/12/2015. Legenda do site YouTube: - Tião Carreiro e Pardinho, Almir Sater e Eduardo Araújo juntos nesse vídeo raro pela TV Bandeirantes. Vídeo gentilmente cedido pelo meu amigo Henrique Violeiro de Araçatuba – SP.

<https://www.youtube.com/watch?v=JBhMgk6G9IM>, vídeo acessado às 22h:34 do dia 12/11/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=Js7SCrFJ3uo>, acessado às 07h:44 de 19/02/2016

<https://www.youtube.com/watch?v=MXySsRzq4xA> , acessado as 13:43 do dia 08/08/2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=HBV-viF8ohs>, acessado as 14:10 do dia 08/08/2014.

## ANEXOS

### TIÃO CARREIRO E PARDINHO - REI DO GADO - 1961 - CHANTECLER - CH-3022



- 01) **Alma de Boêmio** - Tião Carreiro e Benedito Sevierio
- 02) **Borboleta de Asfalto** - Tião Carreiro
- 03) **Punhal de Falsidade** - Teddy Vieira e Zé Carreiro
- 04) **Amigo Sincero** - Tião Carreiro e Sebastião Victor
- 05) **Teus Beijos** - Waldir Alves e Tião Carreiro
- 06) **Despedida** - Tião Carreiro e Waldir Alves
- 07) **Tormento** - Sebastião Victor e Pardinho
- 08) **Nove e Nove** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira
- 09) **Rei do Gado** - Teddy Vieira
- 10) **Urutú Cruzeiro** - Carreirinho e Paulo Calandro
- 11) **Minas Gerais** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 12) **Carteiro** - Tião Carreiro, Sebastião Victor e Carreirinho
- 13) **Pagode em Brasília** - Teddy Vieira e Lourival dos Santos
- 14) **Maria Ciumenta** - Bolinha e Tião Carreiro

### TIÃO CARREIRO E CARREIRINHO - MEU CARRO É MINHA VIOLA - 1962 - CHANTECLER - CH-3034



- 01) **O Beijo** - Carreirinho
- 02) **Adeus São Paulo** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 03) **Boi Cigano** - Tião Carreiro e P. Carreiro
- 04) **Coração do Brasil** - Carreirinho
- 05) **Viva Quem Ama** - Carreirinho
- 06) **Triste Caminho** - Tião Carreiro
- 07) **Remorso** - Carreirinho
- 08) **Terra Roxa** - Teddy Vieira
- 09) **A Viola e o Violeiro** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 10) **Minha História** - Nonô Basílio e Tião Carreiro
- 11) **Meu Carro é Minha Viola** - Carreirinho e Mozart Novaes
- 12) **Falsa Ilusão** - Pimentel
- 13) **Saudade de Minha Terra** - Tião Carreiro e Mário Guido Angeli
- 14) **Riqueza do Brasil** - Tião Carreiro e Zorinho

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - CASINHA DA SERRA - 1963 -  
CHANTECLER - CH-3055**



- 01) **Passagem de Minha Vida**  
- Pardino e Carreirinho
- 02) **Verdadeiro Palhaço** - Tião Carreiro e Paulo Calandro
- 03) **Caboclo no Cassino** - Tião Carreiro e Teddy Vieira
- 04) **Rei Sem Corôa** - Tião Carreiro e Sebastião Victor
- 05) **Casinha da Serra** - Pardino
- 06) **Preto Inocente** - Teddy Vieira, Campão e Bento Palmiro
- 07) **Tudo Certo** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 08) **Minha História de Amor** - Carreirinho e Armando Rosas
- 09) **Bebendo Pra Esquecer** - Tião Carreiro e Nízio
- 10) **Doce Ilusão** - Nízio e Mário Aguinaldo
- 11) **Bi-Campeão Mundial** - Teddy Vieira e Zé Carreiro
- 12) **Guarda Judeu** - Marrueiro e Anízio Teodoro
- 13) **Filho de Araçatuba** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 14) **Meu Passado** - Dino Franco

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - LINHA DE FRENTE - 1964 -  
CHANTECLER - CH-3066**



- 01) **O Mineiro e o Italiano** - Teddy Vieira e Nelson Gomes
- 02) **Porta Fechada** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 03) **Quem Ama Não Esquece** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 04) **Linha de Frente** - Lourival dos Santos e Edgard de Souza
- 05) **Cantar da Siriema** - Zacarias Mourão, Nhô Victor e Nízio
- 06) **Ana Rosa** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 07) **Jerimu** - Arlindo Pinto
- 08) **Minha Prece** - Pardinho e Edgard de Souza
- 09) **Geadas do Paraná** - Teddy Vieira
- 10) **Catimbau** - Carreirinho e Teddy Vieira
- 11) **Punhal de Falsidade** - Teddy Vieira e Zé Carreiro
- 12) **Prece de Amor** - Sebastião Victor e Pardinho
- 13) **Ondas de Amor** - Pacheco
- 14) **Fujo de Ti** - Waldik Soriano e Jorge Gonçalves

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - REPERTÓRIO DE OURO - 1964 -  
CHANTECLER - CH-3083**



- 01) **Bandeira Branca** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 02) **Rio Preto de Luto** - Joaquim Moreira e Zé Matão
- 03) **Cabelo Loiro** - Tião Carreiro e Zé Bonito
- 04) **Tem e Não Tem** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 05) **Meu Fracasso** - Tião Carreiro, Carreirinho e Campeão
- 06) **Roxinha** - Pimentel e Lourival dos Santos
- 07) **Casa Branca da Serra** - Tião Carreiro e José Russo
- 08) **Tudo Serve** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 09) **Boi Sete Ouro** - Teddy Vieira e Arlindo Rosas
- 10) **Repertório de Ouro** - Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 11) **Triste Destino** - Tião Carreiro
- 12) **Fracassada** - Tião Carreiro e Vicente de Oliveira
- 13) **Jangadeiro Cearense** - Tião Carreiro e



Carreirinho

**14) Meu Sofrimento** - Tião Carreiro e Onofre Egídio

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - OS REIS DO PAGODE - 1965 -  
CHANTECLER - CH-3110**



- 01) Margarida** - Lupicínio Rodrigues
- 02) Rei do Pagode** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 03) Triste Separação** - Carreirinho
- 04) Padecimento** - Carreirinho
- 05) Mineirada Boa** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 06) Remediado** - Tião Carreiro, Zé Matão e Edgard de Souza
- 07) Vai, Saudade** - Pinguinha e Orlando Gomes
- 08) Não é Mole Não** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 09) Meu Amor Chorou** - Tião Carreiro e Barrinha
- 10) Ladrão de Terra** - Teddy Vieira e Moacyr dos Santos
- 11) Tenente Mineirinho** - Teddy Vieira e Moacyr dos Santos
- 12) Por ti Padeço** - Tião Carreiro e Carreirinho

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - BOI SOBERANO - 1966 -  
CHANTECLER - CH-3125**



- 01) Boi Soberano** - Carreirinho, Izaltino G. de Paula e Pedro L. de Oliveira
- 02) A Morte do Carreiro** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 03) Violeiro Solteiro** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 04) Preto Fugido** - Zé Carreiro
- 05) Irmão do Ferreirinha** - Teddy Vieira e Carreirinho
- 06) Patriota** - Carreirinho
- 07) Saudade de Araraquara** - Zé Carreiro
- 08) Três Cuiabanas** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 09) Sucuri** - Zé Carreiro e Ado Benatti
- 10) Triste Desengano** - Zé Carreiro e Teddy Vieira
- 11) Teu Nome Tem Sete Letras** - Zé Carreiro e José Fortuna
- 12) Duas Cartas** - Zé Carreiro e Carreirinho

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - PAGODE NA PRAÇA - 1967 -  
CHANTECLER - CH-3134**



- 01) **Cabelo Preto** - Tião Carreiro e Nízio
- 02) **Florzinha do Campo** - Léo Canhoto
- 03) **Migalhas de Amor** - Léo Canhoto
- 04) **Rasqueadinho do Adeus** - Léo Canhoto
- 05) **Pobre de Mim** - Roberto Becker
- 06) **Chave do Apartamento** - Carreirinho
- 07) **Pagode na Praça** - Jorge Paulo e Moacyr dos Santos
- 08) **Canção do Soldado** - Carreirinho
- 09) **Última Viagem** - Carreirinho e Fernandes
- 10) **Domador** - Carreirinho
- 11) **Mar Vermelho** - Carreirinho
- 12) **Pula Pula** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - RANCHO DOS IPÊS - 1967 -  
CHANTECLER - CH-3172**



- 01) **Rancho dos Ipês** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 02) **Baiano no Côco** - Moacyr dos Santos e Vaqueirinho
- 03) **Oswaldo Cintra** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 04) **Pai João** - Zé Carreiro e Tião Carreiro
- 05) **Moreninha Cor de Jambo** - Tião Carreiro e Pardinho
- 06) **Novo Amor** - Retrato e Retróis
- 07) **Ditado Sertanejo** - Carreirinho e Guimarães de Faria
- 08) **Saudade** - Tião Carreiro e Zé Matão
- 09) **Pagode** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 10) **Jogador de Baralho** - Quintino Elizeu e Sulino
- 11) **Mariquinha** - Quintino Elizeu e Moacyr dos Santos
- 12) **Fundanga** - Moacyr dos Santos e Zé Claudino

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - ENCANTOS DA NATUREZA - 1968 -  
CHANTECLER - CH-3192**



- 01) **Quando Cai a Chuva** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 02) **Nascimento de Jesus** - Sebastião Victor e Nhô Tide
- 03) **Meu Pedido** - B. Amorim e Platinense
- 04) **Drama da Vida** - Tião Carreiro e Pardinho
- 05) **Quebra de Tabú** - Quitino Elizeu e Luiz Alves Pereira
- 06) **Aquela Ingrata** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 07) **Encantos da Natureza** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 08) **Gaúcho Decidido** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 09) **Retrato do Boi Soberano** - Dino Franco e João Caboclo
- 10) **Falsidade** - Sebastião Victor e Tião Carreiro
- 11) **Caçador** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 12) **Pagode do Ala** - Carreirinho e Oscar Triola

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - ENCANTOS DA NATUREZA - 1968 - CHANTECLER - C-33.741**



- 01) **Nascimento de Jesus** - Sebastião Victor e Nhô Tide
- 02) **Quando Cai a Chuva** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 03) **Boa Noite** - Waldik Soriano e Teddy Vieira
- 04) **Moda dos Bairros de São Paulo** - Piraci

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO E SEUS GRANDES SUCESSOS - 1968 - CHANTECLER - S-17.015**



- 01) Borboleta do Asfalto** - Tião Carreiro  
**02) Urutu Cruzeiro** - Carreirinho e Paulo Calandro  
**03) Migalhas de Amor** - Léo Canhoto  
**04) Minha História de Amor** - Carreirinho e Armando Rosa  
**05) Triste Separação** - Carreirinho  
**06) Tudo Serve** - Tião Carreiro - Moacyr dos Santos  
**07) Triste Destino** - Tião Carreiro  
**08) Roxinha** - Pimentel e Lourival dos Santos  
**09) Anna Rosa** - Tião Carreiro e Carreirinho  
**10) Ondas de Amor** - Pacheco  
**11) Minas Gerais** - Tião Carreiro e Pardinho  
**12) Saudades de Araraquara** - Zé Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - EM TEMPO DE AVANÇO - 1969 - CHANTECLER - CH-3204**



- 01) A Beleza do Ponteio** - Capitão Furtado e Tião Carreiro  
**02) Quatro Horas** - Léo Canhoto  
**03) Feliz Casamento** - Tião Carreiro e Luiz de Castro  
**04) Companheiro do Ferreirinha** - Pinheirinho e Geraldo Galdino  
**05) Paisagens do Sertão** - Luiz de Castro e Pardinho  
**06) Canoeiro do Mar** - Tonico e Alencar  
**07) Em Tempo de Avanço** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro  
**08) A Vida de um Policial** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos  
**09) Nossa Senhora da Guia** - Dr. Alves Lima e Piraci  
**10) O Justiceiro** - Léo Canhoto  
**11) Minha Esposa Vale Ouro** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos  
**12) A Viola e o Violeiro** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - SERTÃO EM FESTA - 1970 - CHANTECLER - CH-3224**



- 01) Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira
- 02) Saúde, Paz e Amor** - Ariowaldo Pires - (com Luiz Gomes)
- 03) Em Tempo de Avanço** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 04) Vai Chorando, Coração** - Amarilda e Braz Baccarin - (com Duo Glacial)
- 05) Caboclinha Malvada** - Serrinha
- 06) Mestre Carreiro** - Raul Torres
- 07) Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira - (com Poly)
- 08) Ôi, Vida Minha** - Cornélio Pires
- 09) Nove e Nove** - Teddy Vieira, Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 10) Zenilton e Perereca** - Capitão Furtado - (com Zenilton e Mariazinha)
- 11) Jerimum** - Arlindo Pinto
- 12) Pagode** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 13) Biquinha de Água Limpa** - Márcia Botter Martinez e Wilson Arrighi - (com Duo Glacial)
- 14) Vai Chorando, Coração** - Amarilda e Braz Baccarin - (com Poly)

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - SERTÃO EM FESTA - 1970 - CHANTECLER - CH-3224**



- 01) Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira
- 02) Saúde, Paz e Amor** - Ariowaldo Pires - (com Luiz Gomes)
- 03) Em Tempo de Avanço** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 04) Vai Chorando, Coração** - Amarilda e Braz Baccarin - (com Duo Glacial)
- 05) Caboclinha Malvada** - Serrinha
- 06) Mestre Carreiro** - Raul Torres
- 07) Tristeza do Jeca** - Angelino de Oliveira - (com Poly)
- 08) Ôi, Vida Minha** - Cornélio Pires
- 09) Nove e Nove** - Teddy Vieira, Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 10) Zenilton e Perereca** - Capitão Furtado - (com Zenilton e Mariazinha)
- 11) Jerimum** - Arlindo Pinto
- 12) Pagode** - Tião Carreiro e Carreirinho
- 13) Biquinha de Água Limpa** - Márcia Botter Martinez e Wilson Arrighi - (com Duo Glacial)

14) **Vai Chorando, Coração** - Amarilda e Braz Baccarin - (com Poly)

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - A FORÇA DO PERDÃO - 1970 - CHANTECLER - LP= 1.71.405.575**



- 01) **Cochilou o Cachimbo Cai** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 02) **Começo do Fim** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro
- 03) **Velho Marrudo** - Lourival dos Santos
- 04) **Lá Onde eu Moro** - Luiz de Castro e Tião Carreiro
- 05) **Homem Sem Rumo** - Serrinha e Lourival dos Santos
- 06) **Minha Mágoa** - Letinho
- 07) **Rio de Lágrimas** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci
- 08) **João Bobo** - Zé Godoy e Carreirinho
- 09) **O Gavião e a Andorinha** - Raul Torres e Lourival dos Santos
- 10) **A Casa** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro
- 11) **Nosso Romance** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 12) **A Força do Perdão** - Tião Carreiro e Ari Guardião

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - ABRINDO CAMINHO - 1971 - CHANTECLER - CH-3247**



- 01) **Abrindo Caminho** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 02) **Não Posso Esquecer-te** - Cafézinho e Carreirinho
- 03) **Faca que Não Corta** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 04) **Segredo da Chave** - Criolo e Tião Carreiro
- 05) **Cavalo que Pula** - Carlos Militar e Moacyr dos Santos
- 06) **Um Pouco de Minha Vida** - Dino Franco
- 07) **Meu Amor tem Outro dono** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 08) **Falou e Disse** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci
- 09) **Pescador de Ivaí** - Dino Franco e Adolfinho
- 10) **Carro Velho** - Criolo, Letinho e Pedro

Sabino

**11) Bom Jesus do Iguape** - Teddy Vieira e Sulino

**12) Filho da Liberdade** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - HOJE EU NÃO POSSO IR - 1972 - CHANTECLER - CALP=8006**



**01) Empreitada Perigosa** - Moacyr dos Santos e Jacozinho

**02) Amargurado** - Dino Franco e Tião Carreiro

**03) Pé de Guerra** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**04) Boiadeiro de Palavra** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro

**05) Dever de um Médico** - Jacó e Jacozinho

**06) Filhinho de Papai** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro

**07) Hoje eu Não Posso Ir** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**08) Linda Bancária** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**09) Caminho do Céu** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**10) O Preço da Glória** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e José Russo

**11) Ara Pó** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**12) Esta Vida é um Punhal** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**SUCESSOS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO - 1973 - CHANTECLER - CALP=8039**



**01) Cavalo que Pula** - Carlos Militar e Moacyr dos Santos

**02) Amargurado** - Dino Franco e Tião Carreiro

**03) Tenente Mineirinho** - Teddy Vieira

**04) Um Pouco de Minha Vida** - Dino Franco

**05) Faca que Não Corta** - Moacyr dos Santos e Lourival dos Santos

**06) Drama da Vida** - Tião Carreiro e Pardino

**07) Encantos da Natureza** - Luiz de Castro e Tião Carreiro

**08) Cochilou o Cachimbo Cai** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos

**09) Nascimento de Jesus** - Sebastião Victor e

Nhô Tide

**10) Bandeira Branca** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos

**11) João Bobo** - Zé Godoy e Carreirinho

**12) Baiano no Coco** - Moacyr dos Santos e Vaqueirinho

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - VIOLA CABOCLA - 1973 -  
CHANTECLER - CALP=8049**



**01) Viola Cabocla** - Piraci e Tonico

**02) Menino da Porteira** - Teddy Vieira e Luizinho

**03) Cavalo Enxuto** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos

**04) Casando Fugido** - Piraci e A. P. de Toledo

**05) Vencendo Sempre** - Piraci e Lourival dos Santos

**06) As Três Verdades** - Piraci e Lourival dos Santos

**07) Vou Tomá um Pingão** - Léo Canhoto

**08) Arrependida** - Garcia, Zé Matão e João Campeiro

**09) Pretinho Aleijado** - Teddy Vieira e Luizinho

**10) Meu Passado** - Dino Franco

**11) Arroz a Carreteira** - Palmeira e Mário Zan

**12) Nosso Romance** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - A CAMINHO DO SOL - 1973 -  
CHANTECLER - LP= 1.11.405.620**



**01) Não me Perguntem Por Ela**

- Letinho e Lindomar Castilho

**02) Mulher Bonita** - Piraci e Lourival dos Santos

**03) Casa Modesta** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**04) Fim da Picada** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**05) Vivendo Longe de Meu Bem** - Letinho e Lindomar Castilho

**06) A Caminho do Sol** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**07) Chora Viola** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**08) Meu Sítio, Meu Paraíso** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro



- 09) Futura Família** - Dino Franco e Tião Carreiro
- 10) É Isso que o Povo Quer** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Carlos Compri
- 11) Hoje eu Não Posso Ficar** - Nonô Basílio e Tião Carreiro
- 12) Paixão Esquisita** - Dino Franco e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - MODAS DE VIOLA CLASSE "A" - 1974 - CHANTECLER - CALP=8064**



- 01) A Volta que o Mundo Dá** - Lourival dos Santos e Zé Batuta
- 02) Fandango Mineiro** - Carreirinho e Pedro Lopes de Oliveira
- 03) Bandeirante Fernão** - Carreirinho, Ado Benati e Campos Negreiros
- 04) Sabrina** - Carreirinho e Zé Carreiro
- 05) Caboclo de Sorte** - Tião Carreiro e Dino Franco
- 06) Derrota do Boi Palácio** - Zé Carreiro e José Morais
- 07) Gato de Três Cores** - Carreirinho
- 08) Boiada Cuiabana** - Raul Torres
- 09) Velho Peão** - Teddy Vieira e Sulino
- 10) Oswaldo Cintra** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 11) Ferreirinha** - Carreirinho
- 12) Morena do Sul de Minas** - Tião Carreiro e Dino Franco

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - ESQUINA DA SAUDADE - 1974 - CHANTECLER - LP= 2.10.407.090**



- 01) Minas Gerais** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 02) Eu Não Saio Mais Daqui** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 03) Esta Noite Vai Ser Nossa** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Milton José
- 04) Eu Sou da Beira do Mar** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 05) Ponta de Espada** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 06) Esquina da Saudade** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 07) Rio Bonito** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

- 08) **A Viola Está Tinindo** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 09) **O Pulo do Gato** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 10) **Na Barba do Leão** - Lourival dos Santos e Priminho
- 11) **As Dores do Mundo** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 12) **Sangue da Terra** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - MODAS DE VIOLA CLASSE "A" - VOLUME 2 - 1975 - CHANTECLER - LP= 1.71.405.582**



- 01) **Travessia do Araguaia** - Dino Franco e Décio dos Santos
- 02) **Cabelos Cor de Prata** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 03) **Um Pouco de Minha Vida** - Dino Franco
- 04) **Clarinetas** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 05) **As Três Cuiabanas** - Zé Carreiro e Carreirinho
- 06) **Derrota** - Décio dos Santos
- 07) **Boiadeiro Punho de Aço** - Teddy Vieira e Tião Carreiro
- 08) **Consagração** - Carreirinho
- 09) **Ingrata** - Dino Franco e João Caboclo
- 10) **Lobisomem** - Piracicaba e Zé Dourado
- 11) **Minha Vida** - Carreirinho e Vieira
- 12) **Última Viagem** - Carreirinho e Fernandes

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - DUELO DE AMOR - 1975 - CHANTECLER - LP= 2.10.407.145**



- 01) **Na Paz de Deus** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 02) **Duelo de Amor** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 03) **Adeus Meu Bem, Adeus** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 04) **Fiz uma Cova na Areia** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e César França
- 05) **Tenho Muito Amor Pra Dar** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 06) **Vivendo Longe do Meu Bem** - Letinho e Nhozinho
- 07) **Furacão** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 08) **Levanta Patrão** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

Carreiro

**09) Exemplo de Humildade** - Dino Franco e Tião Carreiro

**10) Chumbo Grosso** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**11) Sete Flechas** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Zé Mineiro

**12) Motorista do Brasil** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - OS GRANDES SUCESSOS - VOL. 02 - 1976 - CHANTECLER - LP=2.10.407.154**



**01) Rio de Lágrimas** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci

**02) Cabelo Loiro** - Tião Carreiro e Zé Bonito

**03) Quando Cai a Chuva** - Luiz de Castro e Tião Carreiro

**04) Roxinha** - Pimentel e Lourival dos Santos

**05) Pula Pula** - Lourival dos Santos e Moacir dos Santos

**06) A Vida de um Policial** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos

**07) Pai João** - Zé Carreiro e Tião Carreiro

**08) Viola Cabocla** - Piraci e Tônico

**09) Meu Passado** - Dino Franco

**10) Minas Gerais** - Tião Carreiro e Pardinho

**11) Nove Nove** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira

**12) Hoje eu Não Posso Ir** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - RIO DE PRANTO - 1976 - CHANTECLER - LP=2.10.407.175**



- 01) **Mulher Amada** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 02) **Rio de Pranto** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Carminha
- 03) **A Saudade Continua** - Tião Carreiro e Zé Matão
- 04) **Até Quinta-Feira** - Vicente Pereira, Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 05) **O Cigano** - César e Tony Damito
- 06) **Golpe de Mestre** - Lourival dos Santos e Mairiporã
- 07) **A Ferro e Fogo** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro
- 08) **Viúva Rica** - Edward de Marchi e Tião Carreiro
- 09) **Vaqueiro do Norte** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Tião Carreiro
- 10) **Ato de Bravura** - Vicente Pereira, Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 11) **Confiança** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Cláudio Balestro
- 12) **Mentira Tem Perna Curta** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - PAGODES - VOLUME 01 - 1977 - CHANTECLER - LP=2.10.407.190**



- 01) **Pagode em Brasília** - Teddy Vieira e Lourival dos Santos
- 02) **Bandeira Branca** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 03) **Rei Sem Coroa** - Tião Carreiro e Sebastião Victor
- 04) **Falou e Disse** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci
- 05) **Chora Viola** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 06) **Pagode na Praça** - Moacyr dos Santos e Jorge Paulo
- 07) **Rei do Pagode** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 08) **Em Tempo de Avanço** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos
- 09) **Começo do Fim** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Moacyr dos Santos
- 10) **Na Barra do Leão** - Lourival dos Santos e Priminho
- 11) **Pagode do Ala** - Carreirinho e Oscar Tirola
- 12) **Linha de Frente** - Lourival dos Santos e Edgard Souza

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - RANCHO DO VALE - 1977 -  
CHANTECLER - LP=2.10.407.207**



- 01) **Rancho do Vale** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Cláudio Rodante
- 02) **Desesperado** - Dino Franco e Tião Carreiro
- 03) **Estraçalha Coração** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Carminha
- 04) **Amores Perdidos** - Dino Franco e Tião Carreiro
- 05) **A Mão do Tempo** - Tião Carreiro e José Fortuna
- 06) **O Filho que Não Volta** - Victor Settanni e Vicente P. Machado
- 07) **Esperança Morta** - Tião Carreiro, Pardinho e Mairiporã
- 08) **A Vaca Já Foi Pro Brejo** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado
- 09) **Azulão do Reino Encantado** - Lourival dos Santos, Pardinho e Arlindo Rosas
- 10) **Maria Bonita** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado
- 11) **Uma Coisa Puxa Outra** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Cláudio Balestro
- 12) **Caçador do Ivinhema** - Dino Franco e Tião Carreiro
- 13) **O Diabo Não é Tão Feio Como se Pinta** - Lourival dos Santos e Jesus Belmiro
- 14) **Tesouro da Madrugada** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Braz Baccarin

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - TERRA ROXA - 1978 - CHANTECLER  
- LP=1.71.405.586**



- 01) **Terra Roxa** - Teddy Vieira
- 02) **O Mineiro e o Italiano** - Teddy Vieira e Nelson Gomes
- 03) **Cochilou, o Cachimbo Cai** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 04) **Empreitada Perigosa** - Moacyr dos Santos e Jacozinho
- 05) **Nascimento de Jesus** - Sebastião Victor e Nhô Tide
- 06) **Minha História de Amor** - Carreirinho e Armando Rosas
- 07) **Faca que Não Corta** - Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos
- 08) **Margarida** - Lupicínio Rodrigues
- 09) **Urútu Cruzeiro** - Carreirinho e Paulo

Calandro

**10) Azulão do Reino Encantado** - Lourival dos Santos, Pardiniho e Arlindo Rosas

**11) Confiança** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Cláudio Balestro

**12) A Vida de um Policial** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos

**TIÃO CARREIRO E PARAÍSO - VIOLA DIVINA - 1978 - CHANTECLER  
- LP=1.03.405.274**



**01) Canário Malandrinho** - Lourival dos Santos, Milton José e Tião Carreiro

**02) Apaixonados** - Luiz de Castro e Tião Carreiro

**03) Tá do Jeito que eu Queria (Mãe Menininha)** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro

**04) Mal de Amor** - Nonô Basílio e Tião Carreiro

**05) Recanto dos Passarinhos** - Luiz de Castro e José Homero

**06) Minha Terra, Minha Infância** - Luiz de Castro, Tião Carreiro e Atílio Versutti

**07) Muito Obrigado Meu Deus** - Capitão Furtado e Paraíso

**08) Cerne do Aroeira** - Lourival dos Santos, Jesus Belmiro e Vicente P. Machado

**09) Laçador de Cachorro** - Tião Carreiro e José Bétio

**10) A Grande Cilada** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Arlindo Rosas

**11) O Castigo Vem a Cavalão** - Lourival dos Santos, Sebastião Victor e Arlindo Rosas

**12) Viola Divina** - Tião Carreiro e Lourival dos Santos

**13) Pedaco de Pão** - José Fortuna e Carminha

**14) O Tesouro é do Patrão** - Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos e Paraíso

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - DISCO DE OURO - 1979  
- CHANTECLER - LP=1.71.405.587**



- 01) A Vaca Já Foi Pro Brejo** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado
- 02) Golpe de Mestre** - Lourival dos Santos e Mairiporã
- 03) Rio de Lágrimas** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci
- 04) Hoje eu Não Posso Ir** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 05) Duelo de Amor** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 06) Travessia do Araguaia** - Dino Franco e Décio dos Santos
- 07) O Pulo do Gato** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 08) Menino da Porteira** - Teddy Vieira e Luizinho
- 09) Alma de Boêmio** - Tião Carreiro e Benedito Sevierio
- 10) Rei do Gado** - Teddy Vieira
- 11) Boi Soberano** - Carreirinho, Izaltino Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira
- 12) Punhal da Falsidade** - Teddy Vieira e Zé Carreiro

**TIÃO CARREIRO E PARDINHO - GOLPE DE MESTRE - 1979 -  
CHANTECLER - LP=2.10.407.244**



- 01) Golpe de Mestre** - Lourival dos Santos e Mairiporã
- 02) O Pulo do Gato** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 03) Rio de Lágrimas** - Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci
- 04) Amargurado** - Dino Franco e Tião Carreiro
- 05) Saudade** - Tião Carreiro e Zé Matão
- 06) Cabelo Loiro** - Tião Carreiro e Zé Bonito
- 07) Pai João** - Zé Carreiro e Tião Carreiro
- 08) A Vaca Foi Pro Brejo** - Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado
- 09) Pagode em Brasília** - Teddy Vieira e Lourival dos Santos
- 10) Hoje eu Não Posso Ir** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 11) Ara Pó** - Lourival dos Santos e Tião Carreiro
- 12) Carteiro** - Tião Carreiro, Sebastião Victor e Carreirinho
- 13) Chave do Apartamento** - Carreirinho

**14) A Mão do Tempo - Tião Carreiro e José Fortuna**