

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
MYLENA MOREIRA RODRIGUES

A MÚSICA CAIPIRA DA FOLCLORIZAÇÃO À PRODUÇÃO E
TRANSFORMAÇÃO DE VALORES

UBERLÂNDIA
2012

MYLENA MOREIRA RODRIGUES

A MÚSICA CAIPIRA DA FOLCLORIZAÇÃO À PRODUÇÃO E
TRANSFORMAÇÃO DE VALORES

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito parcial à obtenção
do título de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto de
Almeida.

Uberlândia

2012

MYLENA MOREIRA RODRIGUES

A MÚSICA CAIPIRA DA FOLCLORIZAÇÃO À PRODUÇÃO E
TRANSFORMAÇÃO DE VALORES

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Roberto de Almeida INHIS/UFU

Prof. Dr. Sergio Paulo Morais INHIS/UFU

Prof. Ms. Renato Jales Silva Júnior - UFU

Uberlândia-MG

2012

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer aos meus pais, Sandra Regina Moreira de Oliveira e Adalberto Rodrigues de Oliveira, que sempre estiveram ao meu lado durante toda minha formação, perdendo noites de sono em horas de leituras conjuntas. Agradeço também minha irmã Maria Cecília Moreira Rodrigues, que foi minha amiga e companheira nesses anos, me auxiliando sempre que necessário, bem como todos os meus familiares e amigos.

Ao professor e amigo Paulo Roberto de Almeida, agradeço pelo incentivo e pela presença constante no desenvolvimento desta pesquisa. Trata-se de um profissional exemplar cujas contribuições me ajudaram a finalizar com sucesso este trabalho. Agradeço ainda pelo seu apoio e suas palavras de conforto em relação a problemas pessoais enfrentados neste percurso.

Sou grata aos professores Sérgio Paulo Moraes e Célia Rocha Calvo, que também contribuíram de forma decisiva no desenvolvimento da presente pesquisa, se mostrando grandes amigos e incentivadores. Agradeço ainda ao professor de viola e violão Ubirajara Silva, que colaborou não só com sua amizade e discussões referente à música caipira, mais também com sua experiência enquanto praticante da música caipira na cidade de Uberlândia.

Sou grata ainda aos professores que aceitaram o convite de compor a banca de defesa de tal trabalho de conclusão de curso. Ao professor Sergio Paulo Moraes e ao Doutorando Renato Jales Silva Júnior.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia e ao Instituto de História, bem como aos demais professores do curso de História, que, direta ou indiretamente, contribuíram na minha formação.

Agradeço em especial ao meu namorado, companheiro e amigo Valdivino Vaz Junior, que durante esses quatro anos e meios esteve presente, seja nos momentos de alegria ou nos momentos de dificuldades, para os quais não poupou esforços para ajudar, tanto na digitação de textos ou auxílio em transcrições de entrevistas.

Aos colegas de curso, em particular aos meus amigos Warley, Adriana, Emanuelle e Samita, que, em conjunto, desde o primeiro período do curso, estiveram presentes, levantando diversas indagações e debates, o que fez com que eu “crescesse” intelectualmente acerca de assuntos referentes à História. Além disso, agradeço à colega

e amiga Denise, que nos últimos períodos esteve comigo discutindo e me auxiliando em questões importantes e debates necessários.

Meu grande obrigado aos monitores (Cláudia, Tamires, Mariana, Adriana, Emanuelle, Fabricia e Warley), que durante esses anos me ajudaram em minhas leituras, gravando textos e livros, estudando comigo e também me ajudando quando, de forma geral, era necessário. Agradeço também a toda a equipe do CEPAE/UFU.

Não posso deixar de mencionar e agradecer aos meus amigos que, mesmo não estando presentes no meio acadêmico, estiveram comigo, brigando quando deixava de fazer algo com eles para estudar ou quando só falava de faculdade, ou que estiveram presentes nas discussões referentes às questões que não concordava, além de serem amigos com os quais dividi momentos de dificuldade e alegrias. Aqui agradeço à Polyana, Rafaela, Jéfferson, Natália e Veronica.

Agradeço ao meu avô João Rodrigues de Oliveira (im memória), um grande “amante” da música caipira e que foi e sempre vai ser a inspiração e o espelho para minha vida, seja profissional ou pessoal, meu grande exemplo.

Por fim, agradeço a Deus por todas as coisas maravilhosos que me proporcionou, pelas pessoas que colocou em meu caminho e pela minha formação, que apenas se inicia aqui.

“A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída (...) por um lado é preciso repensá-la como a análise da representação, as configurações sociais e conceituais próprias de um tempo ou de um espaço.”.
(Déa Ribeiro Fenelon)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar e confrontar questões sobre a música caipira brasileira no que diz respeito à produção e transformação de valores e modos de vida das pessoas que vivem no campo e na cidade. Assim, investigar as condições em que as músicas foram produzidas e como chegam às cidades, bem como sua produção no próprio meio urbano, sempre levando em consideração o fato de que estas carregam consigo valores, experiências, os modos de vida, que constitui-se tarefa essencial na busca de compreender as transformações, as rupturas e as permanências, e a maneira como se manifestam nas formas de lazer e linguagens, entendidas aqui como práticas sociais. Nesse sentido, o intuito da pesquisa é investigar a música como campo expressivo de linguagens e narrativas, ou seja, uma atividade prática e constitutiva do social, além de compreender as transformações a partir do contato com algumas composições, percebendo aí valores, práticas sociais, culturais e os modos de vida daqueles que deixaram o campo rumo às cidades e também daqueles que mesmo não tendo contato direto com o campo, de certa forma, reproduzem suas peculiaridades. Cumpre buscar “apreender” as continuidades e rupturas presentes na relação campo e cidade na tentativa de compreender o tempo e o espaço em que vivemos, e também descaracterizar a célebre oposição existente entre ambos. Para tanto, penso ser importante colocar em foco a relação entre a história e as memórias, com o intuito de pensar nas condições materiais de existência produzidas pelos sujeitos que viviam no campo concomitantemente às mesmas condições produzidas nas cidades e de que forma estas se relacionavam.

PALAVRA CHAVE: Música Caipira; Produção e Transformação de valores; Campo x Cidade.

ABSTRACT

This paper aims at presenting and confronting questions about the Brazilian caipira music with regard to the production and transformations of values and lifestyles of people who live in rural and urban areas. Thus, to investigate the conditions in which the songs of this specific style were produced and how they reach the urban areas, as well as their own production in these areas, taking into consideration the fact that they carry with themselves values, experiences, lifestyles, which constitutes an essential task in trying to understand the transformations, disruptions and permanence, and the way they are manifested in forms of leisure and language, understood here as social practices. In this sense, the purpose of this research is to investigate this specific genre of music as an expressive field of language and narrative, in other words, a practical and constitutive activity of the social side, besides understanding the transformations from the contact with some compositions noticing values, social and cultural practices, lifestyles of those who left the countryside to go to the cities and also of those that even not having a direct contact with it somehow reproduces its peculiarities. We seek to 'seize' the continuities and ruptures that exist in the relation between countryside and urban areas in attempt to understand time and space we live in, and also distort the renowned opposition that exists between both. So, I consider it is important to put into focus the relation between history and memories, in order to think about the material conditions of existence produced by people that lived in the countryside to the same conditions produced at the same time in the cities and how they were related.

KEY-WORDS: Brazilian Caipira Song; Production and Transformation's values, Countryside X Urban Areas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
 CAPÍTULO 01	
“Sou Caipira, Pira Pora, Nossa Senhora de Aparecida”: a imagem do caipira e os conceitos atribuídos a ele	14
 CAPÍTULO 02	
“O Caboclo na Cidade”: campo x cidade e as transformações de valores	27
 CAPÍTULO 03	
“Antigamente nem em sonho existia”: a produção da música caipira na cidade	41
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	53

APRESENTAÇÃO

Em primeiro lugar quero destacar o meu interesse pessoal pela temática. Em minha infância e adolescência, tive amplo contato e envolvimento com a música caipira, não apenas na posição de ouvinte, mas também de aprendiz, tocando violão e cantando a música caipira brasileira juntamente com minha irmã, que se tornou uma violeira, diria até mesmo uma “amante” da viola caipira. A iniciativa de aprender a tocar estes instrumentos deveu-se à influência de meus avôs, grandes apreciadores da música caipira. Além disso, eu sempre ouvia “causos” e conversava com pessoas que viviam na roça, o que aumentou ainda mais o meu interesse em saber o que tais canções representavam para elas, sobretudo para aquelas que cantavam e apreciavam este estilo musical. Daqui surgiu boa parte das minhas indagações referente à temática.

Inicialmente, me propus a entender a música caipira como uma manifestação cultural, mas deparei-me com um problema: não poderia pensá-la como uma mera manifestação, pois ela é mais do que isso. A música é tomada muitas vezes como uma cultura que não pode ser eliminada ou que deve ser resgatada. Não podemos deixar de lado, todavia, os sujeitos que participam de sua composição e divulgação, tampouco as práticas e valores que muitas vezes são passados de pais para filhos, sofrendo rupturas e transformações. O que se observa em vários trabalhos sobre esta temática é uma “folclorização”, uma tentativa de tornar a música caipira um elemento do folclore brasileiro. Outra prática, igualmente recorrente, é a de tomar as letras das músicas, bem como o próprio homem do campo (o “caipira”), como um mito apartado do social. Assim, destaco um trecho do livro *A pesquisa em história*, das autoras Maria do Pilar de Araújo Vieira, Maria do Rosário da Cunha Peixoto e Yara Maria Aun Khoury:

Os homens vivem sua experiência integralmente como idéias, necessidades, aspirações, emoções, sentimentos, razão, desejo, como sujeitos sociais que improvisam, forjam saídas, resistindo, se submetendo, vivendo enfim, numa relação contraditória o que nos faz considerar essa experiência como experiência de luta e de luta política. Nesse sentido a luta de classe é, ao mesmo tempo e na mesma medida, luta de interesses e de valores. Cultura passa a ser apreendida como todo um modo de vida e todo um modo de luta, não podendo ser pensada como reflexo ou eco de uma base material.¹

¹ VIEIRA, Maria do Pilar, PEIXOTO, Maria do Rosário, e KHOURY, Yara Aun. **A Pesquisa em História**. São Paulo, Ática, 1989, p. 7.

É importante ressaltar que a música carrega consigo tradições, valores, experiências e modos de vida. Por esta razão, é necessário levar em consideração como, onde, por quem e em que condições estas composições foram feitas.

A tradição deve ser pensada como algo que é constantemente transformado pelas pessoas. Pegando como referência o “caboclo” ou o “caipira” que, no final século XIX, era apreendido como o homem que vivia no campo sem perspectiva e com indolência, e que nos anos 1930 foi tido como “o homem que deveria ser civilizado” e que, mais tarde, “teria saudade da época que viveu no campo”, é possível dizer que houve uma mudança em relação às práticas, à experiência e à “tradição” comum a este homem. A mudança perpassa sua vida social, econômica, política e cultural.

As mudanças acima referidas influenciaram o deslocamento dos homens do campo para a cidade. Sobretudo na década de 1940, estas pessoas vislumbraram novas possibilidades de vida e procuraram as “grandes cidades”. Um dos intuitos que justificam esta migração é a possibilidade de conseguir emprego nas indústrias brasileiras, que cresciam a todo vapor. Nas cidades, porém, estes homens se deparam com uma vida de miséria, e o “progresso” modifica suas maneiras de viver. Estas transformações podem ser percebidas em composições como *Triste Berrante* (Adalto Santos – 1978) e *Boiada* (Almir Sater e Renato Teixeira – 1989), que serão analisadas mais adiante (junto a outras composições, tais como *Pingo D’água*, de Raul Torres e João Pacífico – 1945; *Caboclo na Cidade*, de Dino Franco e Nhô Chico – 1980; e *Mágoa de Boiadeiro*, de Índio Vago e Nonó Basílio – 1975).

Antes de lidar com as composições acima aludidas, é necessário repensar a imagem do “caipira”, com o objetivo de perceber como ele era apreendido em diferentes situações. Para tanto, é importante retomar as impressões difundidas no final do século XIX, os escritos de Monteiro Lobato a respeito do “caboclo” e a recepção desta figura nas décadas de 1930 e 1940, na chamada Era Vargas.

O objetivo desta pesquisa é compreender, por meio da música denominada “caipira”, também chamada “música raiz” ou “sertaneja”, a maneira como diversos agentes interpretaram as mudanças e transformações na sociedade brasileira a partir da década de 1940, seja no meio rural e/ou urbano. Optei pelas composições e autores que acredito serem representativos de uma época. A partir do material escolhido, busquei localizar o compositor no seu tempo e lugar. Esta tarefa é imprescindível, se levarmos em consideração que todos falam a partir de um lugar social específico e singular. As letras das composições, por sua vez, podem fornecer pistas para a compreensão dos

sentidos e direção das mudanças, possibilitando a identificação de valores, sentimentos e espaços transformados. Desta forma, é possível descortinar o cotidiano desses sujeitos que vivenciam tais mudanças, identificando crenças, expectativas e impressões destes sujeitos.

Para além das obras escolhidas, utilizei entrevistas com praticantes deste estilo de música no meio urbano: pessoas que praticam a música e experimentaram a sua vinda para a cidade. A partir destas entrevistas, consegui me aproximar das continuidades e rupturas, transformações e adaptações sofridas pelo estilo, na medida em que estas pessoas trazem relatos sobre as experiências, as percepções acerca do movimento em que se encontra a música caipira atualmente (valores, receptividade, motivações etc.). Além disso, pude perceber como a história deve se basear na tensão, no conflito existente nas relações sociais.

Acredito que entrar em contato com pessoas que vivenciam a música caipira na cidade e com as dificuldades que elas enfrentam por se estabelecerem em locais que privilegiam o “moderno”, pode criar condições para promover uma investigação que realmente se aproxime da idéia de história como “processo tenso e conflituoso”, contribuindo assim para a promoção de outros olhares sobre a cidade.

Dessa forma, acredito que não se pode desvincular a vivência de um ser humano com a história, e por isso, tomo Déa Ribeiro Fenelon, que sobre a história social e a experiência de vida de cada indivíduo menciona *Eric Hobsbawm*²,

*os aspectos sociais do ser humano não podem ser separados dos outros aspectos do seu existir... dos modos pelos quais os homens constroem os seus viveres e se relacionam com o meio ambiente... não podem ser separados de suas idéias (por exemplo), uma vez que suas relações uns com os outros são expressas linguagem, o que implica conceitos, logo que abrimos à boca.*³

Assim, a música caipira deve ser apreendida como uma linguagem na qual as pessoas transmitem experiências de vida e valores que para elas são significativos.

É importante evidenciar a base teórica e metodológica na qual esta pesquisa se amparou. Segundo Maria Célia Paoli,

² HOBBSAWM, Eric. “From Social History to the History of Society”. In: *Daedalus*. Winter, 1971, p.20/45.

³ FENELON, D. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo? In: **História e Perspectiva**. Uberlândia, 6-5-23, jan./ jun. 1992, p. 7.

*A construção de um outro horizonte historiográfico se apóia na possibilidade de recriar a memória dos que perderam não só o poder, mas também a visibilidade de suas ações, resistências e projetos. Ela pressupõe que a tarefa principal a ser contemplada em uma política de preservação e produção de patrimônio coletivo que repouse no reconhecimento do direito ao passado enquanto dimensão básica da cidadania é resgatar estas ações e mesmo suas utopias não realizadas, fazendo-as emergir ao lado da memória do poder e em contestação ao seu triunfalismo. Aposta, portanto, na existência de memórias coletivas que, mesmo heterogêneas, são fortes referências do grupo mesmo quando tenham um fraco nexo com a história instituída. E exatamente aí se encontra um dos maiores desafios: fazer com que experiências silenciadas, suprimidas ou privatizadas da população se reencontrem com a dimensão histórica.*⁴

O importante não é somente fazer uma análise de músicas ou entrevistas isoladamente, ou seja, é necessário pensar o indivíduo como componente de um grupo social, pois ele fala a partir do seu lugar social. Cada entrevista ou letra de música retomadas nesta pesquisa foram selecionadas levando-se em consideração a pessoa que está falando e o lugar de onde ela fala. Quanto à temporalidade, há um detalhe de suma importância: o momento da gravação não coincide, necessariamente, com o momento da composição. Esta constatação ajuda a localizar melhor o público ao qual a música se destina e as memórias às quais ela se remete direta ou indiretamente.

No que se refere, ainda, aos pressupostos teóricos desta pesquisa, convém retomar uma observação de Marilena Chauí:

*A cultura é mais do que as belas artes. É memória, é política, é trabalho, é História, é técnica, é cozinha, é vestuário, é religião, é festa etc.. Ali onde seres humanos criaram símbolos, valores práticos, há cultura. Ali onde é criado o sentido do tempo, do visível e do invisível, do sagrado e do profano, do prazer e do desejo, da beleza e da feiúra, da bondade e da maldade, da justiça e da injustiça, ali há cultura.*⁵

Dessa forma, a música caipira deve ser entendida como prática social, como elemento constitutivo de uma cultura específica que não pode ser desvinculada das práticas políticas, econômicas e sociais a ela atreladas

⁴ PAOLI, Maria Célia. Memória, história e cidadania: o direito ao passado. In. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992, p. 27.

⁵ CHAUI, Marilena. Público, privado, despotismo. In: **Ética**. Org. Adauto Novaes. SP, Cia das Letras, 1992

CAPÍTULO 01

“Sou Caipira, Pira Pora, Nossa Senhora de Aparecida”: a imagem do caipira e os conceitos atribuídos a ele

Nestes versos presentes no título deste capítulo, referentes à música *Romaria*, do compositor e cantor Renato Teixeira, percebe-se o orgulho que algumas pessoas têm em dizer “sou caipira”, ou seja, morador do meio rural. Uma única frase expressa o sentimento de paixão pelas coisas da terra, pela simplicidade, receptividade, hábitos, costumes e lendas que se estendem pelos tempos. O falar errado (que não é proposital) é carregado de sotaques típicos de cada região e pureza nas palavras. Todavia, nem sempre foi assim: a figura do homem do campo nasceu da miscigenação entre o branco e o índio, que na língua indígena significa “o que vive afastado”.

Tendo em vista que o caipira nem sempre teve orgulho de suas origens, e que houve uma transformação na maneira de vê-lo pela sociedade, é válido fazer uma breve contextualização do que mudou e do que continuou, para não tomarmos a música caipira pela música, ou seja, letra pela letra, e entendermos as narrativas que serão apresentadas posteriormente, no capítulo 3.

*Cristiane da Silva Ferreira*⁶, em sua dissertação de mestrado, coloca em questão que na história da colonização do Brasil, tem-se que com os engenhos de açúcar no Nordeste do país se beneficiava, por ser este o local de produção. Isso fez com que surgissem as “bandeiras paulistas”, as quais entravam no interior do território brasileiro em busca de índios para vendê-los aos engenhos de açúcar como escravos. Os “bandeirantes” viviam em condições precárias, principalmente por terem uma maneira de vida considerada nômade. Esses homens viviam com suas famílias em casebres simples feitos de palha, o que foi conservado pelo chamado “caipira”.

Esses hábitos que mais tarde os caipiras adotaram, deram-se pelo fato de os bandeirantes terem contato com as tribos indígenas e com seus modos de vida, ou seja, como cultivavam, bem como sua alimentação e o pouco esforço no trabalho sem muita disciplina, voltando-se também para o lazer.

⁶ FERREIRA, Cristiane da Silva. *Ethos discursivo e cenas de Enunciação em letras de música de raiz*. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. *Orientador*: Jarbas Vargas Nascimento.

Em busca de melhores condições de vida, os bandeirantes não permaneciam por muito tempo em um único lugar, e foi assim que encontraram ouro, principalmente em Minas Gérias e em Taubaté. Porém, com o esgotamento do ouro, muitos bandeirantes voltaram a viver como os primeiros paulistas do século XVI.

Tomando a geografia como base, é importante destacar, segundo *Edna Rosane Sampaio*⁷, que a chamada música caipira, bem como o homem caipira, teve suas origens nas regiões de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso, ou seja, na região Centro-Sul do país. Assim, foi nessa região que se iniciou a agricultura itinerária, voltada principalmente para a sobrevivência desse caipira e sua família.

As terras nessa região foram distribuídas de maneiras diversas, e tais distribuições fizeram com que surgissem os bairros rurais. É interessante o fato de que a terra era dividida na medida em que a família aumentava: era comum, inclusive, a existência de *mutirões*⁸. Geralmente o que se consumia era o que se produzia indo poucas vezes ao comércio, sendo este mais um local de socialização.

A religiosidade do caipira pode ser entendida pelo fato de que nos primeiros bairros rurais foram construídas capelas, que também serviam como um local de socialização para a população que ali vivia. A vida do caipira se resumia ao trabalho de subsistência e ao lazer, o que fez com que surgissem estereótipos diversos, que o definia como preguiçoso e indolente.

Com o crescimento da lavoura de café (tanto no setor de produção quanto de exportação) o caipira começou a trabalhar em prol do Estado e da economia do país. Seu trabalho era remunerado com um salário ou com alimentação e moradia. Na maioria das situações o caipira não se adaptou aos novos hábitos: com a chegada dos imigrantes europeus, que já conheciam o modo capitalista de produção, o caipira se marginalizou ainda mais, não restando muito espaço para a sua mão-de-obra e seus hábitos tradicionais.

Não tendo muitas opções, o caipira se via obrigado a se adaptar ao novo sistema de produção ou a tentar novas experiências nas cidades. Porém, nas cidades o caipira viria a se deparar com um novo problema, a chamada *modernização*⁹.

⁷ SAMPAIO, Edna Rosane de Souza. A música sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, . *Orientador*: Wolney Alfredo Arruda Unes.

⁸ “Os mutirões eram ações solidárias que mobilizavam a colaboração de outros núcleos para a realização de um trabalho na roça que exigia esforço. Essa ação consistia no mutirão que além do trabalho promovia também o lazer festivo com muita festa, música de raiz e pinga.”. FERREIRA, Cristiane da Silva. p. 41.

⁹ Modernização é entendida como as várias transformações que as metrópoles brasileiras vinham

Não é propósito deste trabalho um levantamento exaustivo da música pela música, tampouco uma descrição acrítica de sua produção. Longe disto, o que se quer é acompanhar as mudanças, as rupturas, transformações e permanências, interpretando estas linguagens como práticas sociais, que mudam no tempo e com o tempo, incorporando novas práticas, permitindo assim uma leitura atenta do processo histórico e fugindo da folclorização que tem vitimado a historiografia nas suas mais diversas abordagens.

Há que se considerar, num primeiro momento, que muitas visões cristalizaram-se na historiografia brasileira, propondo na maioria das vezes uma visão linear e evolutiva de mundo.

Um viajante francês, Saint-Hilaire, que percorreu o território brasileiro no século XIX, apresenta o caipira como alguém desprovido de modos e portador de boçalidade, como menciona:

*Pelos mesmos têm os habitantes da cidade pouquíssima consideração, designando-os pela alcunha injuriosa de caipiras, palavra derivada possivelmente do termo curupira, pelo qual os antigos habitantes do país designavam demônios malfazejos existentes nas florestas.*¹⁰

Em meados do século XIX, o habitante do meio rural, a figura do caipira, é destaque nas discussões entre o espaço urbano e o rural. São muitas as descrições relacionadas à sua imagem e, principalmente, descrições que se referem ao caipira como sinônimo de preguiça e ignorância. É interessante a descrição feita por Carlos Rodrigues Brandão referente ao que Saint-Hilaire pensava do caipira no fim do século XIX:

*(...) aproximou-se um homem do rancho, permanecendo várias horas a olhar-me, sem proferir qualquer palavra. Desde Vila Boa até Rio das Pedras, tinha eu quiça [sic] cem exemplos dessa estúpida indolência. Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo*¹¹.

sofrendo, pois o ideário nacional era a implantação de indústrias nas grandes cidades, onde trabalhadores (sejam eles da própria cidade e/ou do campo) viriam para exercer várias funções. Sendo assim, surge também o ideal de progresso e principalmente de consumo, mudando a vida do caboclo simples do campo que até então produzia para sua sobrevivência e de sua família.

¹⁰ HILAIRE, Saint. 1932 apud BRANDÃO. 1983. p. 11.

¹¹ HILAIRE, Saint apud Enid Yatsuda. **O Caipira e os outros**. In: BOSI, Alfredo. **Cultura brasileira: temas e situações**. 2. ed. Série fundamentos, São Paulo: Ática, 1992. 1992. p. 67

O que se dizia no século XIX e início do século XX sobre o homem do campo é um lugar comum recorrente ainda nos dias de hoje: por exemplo, quando se chama uma pessoa de “caipira”, apresenta-se geralmente uma visão preconceituosa em relação a ela. Em contrapartida a esta ideia estereotipada, pode-se citar Cornélio Pires, que foi um dos maiores divulgadores da cultura caipira brasileira. Pires assevera:

Por mais que rebusque o ‘étimo’ de ‘caipira’, nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani ‘capiâbiguâra’. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz ‘cai’ que quer dizer ‘gesto de macaco ocultando o rosto’. ‘Capiara’, que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato: faz lembrar o ‘capiã’ mineiro. ‘Caapi’ – trabalhar na terra, lavrar a terra – ‘caapiã’, lavrador. E o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois ‘caipira’ quer dizer ‘roceiro’, isto é, lavrador.¹²

Ao dialogar com as várias concepções acerca da figura do caipira, percebo que, dentre as existentes, há duas que obtiveram consagração. Enid Yatsuda resume a imagem do caipira proclamada por Luís da Câmara Cascudo da seguinte forma: (...) *trata-se do sujeito abobalhado, desconfiado, violento, preguiçoso, de modos grosseiros, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público.*¹³

Apesar de essa concepção tornar-se mais intensa a partir de 1930, ela já se faz presente em 1914. Um dos ícones da literatura brasileira, Monteiro Lobato, desqualifica a figura do caipira ao proferir:

*(...) um pobre caboclo que morava no mato, numa casinha de sapé. Vivia na maior pobreza, em companhia da mulher, muito magra e feia e de vários filhinhos pálidos e tristes; (...) passava os dias de cócoras, pitando enormes cigarrões de palha, sem ânimo de fazer coisa nenhuma. Ia ao mato caçar, tirar palmitos, cortar cachos de brejaíva, mas não tinha idéia de plantar um pé de couve atrás da casa. Perto um ribeirão, onde ele pescava de vez em quando uns lambaris e um ou outro bagre. E assim ia vivendo; (...) dava pena ver a miséria do casebre. Nem móveis nem roupas, nem nada que significasse comodidade. Um banquinho de três pernas, umas peneiras furadas, a espingardinha de carregar pela boca, muito ordinária, e só. Jeca Tatu era tão fraco que quando ia lenhar vinha com um feixinho que parecia brincadeira. E vinha arcado, como se estivesse carregando um enorme peso.*¹⁴

¹² PIRES. 1921 apud BRANDÃO. 1983. p. 11.

¹³ CASCUDO, L. apud Enid Yatsuda. Ibid. p. 68.

¹⁴ LOBATO, 1968, op. cit., p. 270.

Sob a luz dessas discussões, cabe investigar como a concepção do homem que vive no campo, sinônimo de preguiçoso, vagabundo, sujo, ganhou destaque no cenário nacional sob a pena de Monteiro Lobato. Jovem promotor mal remunerado, Monteiro Lobato assume o posto de fazendeiro ao herdar terras de seu avô. Em fins de 1914, uma seca terrível assolou a região centro-sul. O problema foi agravado pelas queimadas; Lobato, indignado, descobriu que não podia punir os incendiários, *pois eleitor da roça, naqueles tempos, em paga da fidelidade partidária, gozava do direito de queimar o mato próprio e o alheio [grifo meu]*. Ele escreveu então uma carta de protesto ao jornal *O Estado de São Paulo*. Tal era a qualidade do texto que o jornal publicou-o com destaque sob o título “A Velha Praga”.

Indignado com a situação e com as atitudes do morador do meio rural que, pela forte seca e conseqüente queimadas, vieram a dar prejuízos ao magistrado Lobato, este volta a abordar a temática em um segundo texto, *Urupês*, publicado a 23 de dezembro do mesmo ano, o que transforma o fazendeiro no escritor e polemista de renome nacional.

Com enorme virulência, Lobato compara o caboclo ao sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas. Surgia o Jeca Tatu, nome que se generalizou no país como sinônimo de caipira, homem do interior. A repercussão foi grande e atingiu nível nacional quando Lobato, já bastante conhecido, decide, em 1918, reunir seus artigos num livro. Seu título, também *Urupês*, graças a uma sugestão do sanitarista Arthur Neiva, a quem Lobato acompanhara numa campanha de combate à malária e à ancilostomose em Iguape, interior de São Paulo.

As três primeiras edições esgotam-se rapidamente. Os jornais alimentam a polêmica. Em seguida o texto é consagrado, como descreve Ana Palma: “(...) *Rui Barbosa, refere-se a Jeca Tatu, símbolo de preguiça e fatalismo, de sonolência e imprevisão, de esterilidade e tristeza, de subserviência e embotamento*”, texto presente num discurso no Teatro Lírico.¹⁵ Monteiro Lobato virou escritor e a figura do Jeca tornou-se famosa no país. Em *Urupês*, Lobato descreve a figura do morador do meio rural do interior do estado de São Paulo:

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o

¹⁵ PALMA, Ana. **Monteiro Lobato e a gênese do Jeca Tatu**. Dezembro, 2003. Disponível em <<http://www.revistademanguinhos.com>> Acesso em: 12 out.2005.

progresso vem chegando com a vida férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau [sic]¹⁶ e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna, esconscorado numa cortina de pedra, recua para não adaptar-se.¹⁷

Apesar de ter criado uma imagem do caipira que era negativa e mal vista, mais tarde Lobato tentou modificá-la, com a criação do personagem “Zé Brasil”. Em resposta às críticas de Lobato referente ao caipira, Cornélio Pires menciona:

(...) certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o ‘todo’ pela parte, justamente, a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, babado, idiota e ‘nhampan’. Caipiras caboclos são os descendentes diretos dos bugres catequizados pelos primeiros povoadores do sertão.¹⁸

As campanhas sanitárias, as expedições científicas do Instituto Oswaldo Cruz, no início do século XX, permitiram um maior conhecimento das moléstias que assolavam o país e possibilitaram a ocupação e a integração do interior brasileiro. O Brasil é um país doente, diziam os pesquisadores de Manguinhos. O retrato sem retoques da miséria, da desnutrição e das moléstias de nosso povo vinha jogar por terra o idealismo romântico de nossos intelectuais, influenciando a vertente realista que surgia.

Essa influência se fez sentir em maior grau em Monteiro Lobato. Seu contato com as pesquisas de Manguinhos, principalmente os trabalhos de Belisário Pena e Arthur Neiva, levaram o criador de Emília a alterar completamente a concepção de um de seus famosos personagens, o Jeca Tatu. Há esta reviravolta no pensamento lobatiano, descreve Palma:

(...) no prefácio à quarta edição de Urupês, ainda em 1918, Lobato penitencia-se: “Eu ignorava que eras assim, meu caro Jeca, por motivo de doenças tremendas. Está provado que tens no sangue e nas tripas todo um jardim zoológico da pior espécie. É essa bicharia cruel que te faz papudo, feio, molenga, inerte.¹⁹

¹⁶ Espingarda de carregar pela boca.

¹⁷ LOBATO, 1968, op. cit., p. 271-272.

¹⁸ 1987 apud SANT’ANNA, 2000. p. 258.

¹⁹ PALMA, 2003, op. cit., p. 2.

Lobato não para por aí. Indignado com a situação do país, lança-se numa vigorosa campanha jornalística em favor do saneamento. Ele expõe sem pudor a “realidade” nacional. Ao mesmo tempo, investe contra os falsos patriotas que o criticaram por expor nossa miséria e associa a questão sanitária à economia do país.

É impressionante a atualidade de algumas de suas críticas. Lobato denuncia fraudes nos produtos consumidos pela população e ironiza as poucas verbas concedidas à saúde pública, lembrando que enquanto se gasta 123 mil contos no Teatro Municipal e 13 mil na exposição Pena (100 anos da Abertura dos Portos), oferece-se apenas mil a Belisário Pena.

*Sempre cabem 50 réis para cada duodeno afetado. Esta quantia, reduzida a timol, dá para matar pelo menos uma dúzia de ancilostomos dos três milheiros que, em média, cada doente traz consigo. Os 2.988 ancilostomos restantes ficarão aguardando verba. E elogia Mangueiros: Só de lá que tem vindo e só de lá há de vir à verdade que salva e vence (...).*²⁰

A campanha de Lobato acaba forçando o governo a dar atenção ao problema sanitário. Cria-se uma campanha de saneamento em São Paulo, sob o comando de Arthur Neiva. O código sanitário é remodelado, transformado em lei, e o escritor reúne seus artigos sobre a questão no livro *O problema vital*.

Mas Lobato achava necessário não mobilizar apenas as elites, mas alertar e educar o povo, principal vítima da falta de saneamento. Escreve então *Jeca Tatu - a ressurreição*. O conto, mais conhecido como *Jeca Tatuzinho*, serviu de inspiração para uma história em quadrinhos bastante popular, que foi divulgada em todo país através do Almanaque do Biotônico Fontoura. Jeca, considerado preguiçoso, bêbado e idiota por todos, descobre que sofre de amarelo. Ele se trata e transforma-se em fazendeiro rico.

Desde a década de 1920 o Brasil vinha passando por movimentos de expansão do capital, o que proporcionou um rápido crescimento urbano, principalmente com a migração que ocorreu das regiões centro-oeste e amazônica, rumo à região sudeste, pois aqui encontrariam as grandes lavouras de café e as indústrias que vinham sendo instaladas. Além disso, esse movimento também foi favorecido pela penetração dos trilhos de ferro e a melhoria dos meios de comunicação, gerando assim ocupação e inserção de novas áreas na economia de mercado. É válido destacar que a migração se

²⁰ ROSA, J. M. da. **O escritor e o caipira**. Março, 2003. Disponível em <<http://www.jornaldaunicamp.com.br/htm>> Acesso em: 12 out. 2005.

deu também por um movimento inverso, onde os sertanejos, principalmente do nordeste, eram atraídos para os grandes centros urbanos do sudeste.

Até os fins da República Velha (1889-1930), o Brasil, segundo *Caio Prado Junior*²¹, continuava um país monocultor (café) e estritamente dependente do mercado externo. Porém, desde a abolição da escravidão, esse esquema econômico estava condenado, por causa da generalização do trabalho assalariado. Em muito contribuiu, ainda, a maciça imigração estrangeira. Dessa maneira, com o aumento da mão-de-obra livre e assalariada, criou-se necessariamente um mercado interno.

Essa transformação estava relacionada com o desenvolvimento do capitalismo: ao ampliar o seu potencial produtivo, a Europa passou a necessitar de um mercado cada vez maior. Foi o que determinou no Brasil, segundo Caio Prado Júnior, a emergência do *"fator consumo, praticamente imponderável no conjunto do sistema anterior, em que prevalece o elemento produção"*.²²

Evidentemente, num sistema voltado para a produção de bens primários (café, borracha, açúcar, algodão, cacau) para exportação, as crescentes necessidades do mercado interno tornaram-se um problema de difícil solução, pois a única saída era importar cada vez mais, o que acarretava um sério desequilíbrio na balança comercial. A direção do desenvolvimento econômico começou então a mudar, com a crescente diversificação no que se refere à produção tanto de alimentos quanto de manufaturas.

Essa tendência à "nacionalização da economia" já era visível durante e após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e com a crise de 1929 ela se intensificou, pois a política de valorização do café, que até então sustentava o modelo agrário-exportador, entrou em seu ciclo descendente. A falta de financiamento e o bloqueio às importações favoreceram o desenvolvimento industrial. A economia começou a se alterar profundamente. Assim, ao nos atentarmos para a evolução da economia brasileira, ao longo das décadas de 1920 e 1930, verificamos a seguinte tendência:

O progresso desta nova economia em germinação é condicionado pela constituição e ampliação de um mercado interno, isto é, o desenvolvimento do fator consumo, praticamente imponderável no conjunto do sistema anterior, em que prevalece o elemento produção. Concorre para isto, em primeiro lugar, o crescimento da população e elevação do seu padrão de vida, de suas exigências e necessidade. (...) Aos poucos, a produção interna, tanto agrícola

²¹ JÚNIOR, Caio Prado. A política monetária do Brasil. In: **História Econômica do Brasil**. 3ª edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1953.

²² Idem. p. 247.

*como industrial, poderá ir fazendo frente em proporção cada vez maior às solicitações do consumo. (...) A indústria nacional vai progressivamente substituindo com seus produtos a importação anterior de quase tudo que diz respeito a artigos de consumo imediato, isto é, as manufaturas leves.*²³

Como assinala Caio Prado Júnior, a política econômica do Estado Novo, conduzida pelo então ministro da fazenda Sousa Costa, caracterizou-se por um forte intervencionismo estatal. Foi também o tempo da entrada do Brasil na guerra e da criação de um órgão de planejamento integrado chamado “Coordenação da Mobilização Econômica”. Se a guerra, de um lado, criou dificuldades impondo limites à importação, de outro, conduziu à retomada do crescimento, estimulando a industrialização.

A demonstração mais evidente da inadequação do modelo agrário-exportador brasileiro ao mercado internacional capitalista foi o beco sem saída em que se encontrava a política cafeeira. Mesmo após a ascensão de Vargas, procurou-se proteger o café com base na mesma política de valorização herdada da República Velha. Qual foi o resultado? Empréstimo externo, endividamento crescente e queima do café assim adquirido. O aumento extraordinário da dívida externa levou finalmente o governo ao seu congelamento, em 1938-39: queimaram-se 78 milhões de sacas de café até 1944. O absurdo da situação, por si mesmo, indicou novos caminhos.

Na verdade, desde o Convênio de Taubaté (1906), a economia cafeeira havia entrado numa crise que se repetiria de forma permanente, como um círculo vicioso. O empréstimo externo para financiar e depois queimar e destruir a produção excedente, a fim de manter o preço e a lucratividade dos cafeicultores, estimulava a produção, tornando necessários novos empréstimos. Dessa forma, a situação foi se agravando cada vez mais, e a política de valorização apenas adiou a catástrofe final, que veio com a crise de 1929. Nesse contexto, o desenvolvimento industrial e a diversificação da economia eram um rumo "natural" a ser tomado.

Neste âmbito de interesses, a partir dos anos de 1930 a administração do país é organizada para o desenvolvimento econômico, o Estado se impõe como grande empresário. A grande arrancada para o projeto modernizador foi dada a partir das transformações industriais, que também iriam impor mudanças econômicas, sociais e políticas. Doravante, o Estado de São Paulo acentua ainda mais sua superioridade sobre os outros estados, como fica claro em um discurso de Roberto Simonsen (1944):

²³ JÚNIOR, 1953, op. cit., p. 292, 293 e 294.

Em verdade, e em última instância, o que todos nos desejamos é o ininterrupto progresso de nosso Estado e a crescente grandeza do Brasil. A Federação das Indústrias de São Paulo apoiará a todos que, provindos das mesmas raízes e norteados por um mesmo ideal, estejam dispostos a trabalhar pela grandeza do Estado (...)
24

É a partir dessa óptica que se situa os setores populares citadinos. Eles darão novas forças para o impulso modernizador. O Estado cria um sistema de incentivos para atrair trabalhadores rurais. De acordo com Eli Diniz,

(...) as disparidades regionais e os desequilíbrios setoriais típicos do padrão de desenvolvimento do país levaram a que as cidades atraíssem contingentes migratórios crescentes. 25.

Uma família que chega à capital do Estado de São Paulo, sem que algum de seus membros possa empregar-se e que não dispõe de qualquer outra fonte de renda, não pode sequer demandar uma habitação, constituindo no máximo uma carga para a assistência social, quando não acolhida por parentes ou amigos, como acontece na maior parte das vezes. Dessa forma, nem todos conseguem emprego, é o que nos descreve Paul Singer:

(...) a migração para as cidades do ponto de vista econômico pode ser compreendida como um processo de transformação de trabalhadores agrícolas produtivos em “biscateiros”, engraxates e vagabundos. E ainda, este processo de transformação do ponto de vista social, provocou o desenraizamento de integrantes de comunidades rurais em ‘marginais’ na sociedade metropolitana. 26

Por outro lado, uma família que chega à cidade grande e passa a usufruir de uma renda que utiliza para se alojar, comprar automóveis etc., contribui para avolumar a demanda dos serviços urbanos. O citadino é a expressão do moderno, a industrialização prometida por Vargas, que beneficiaria todos aqueles que estivessem dispostos a sair do marasmo da vida campestre e adentrar de vez nos tempos modernos. Os contrastes que ela apresenta manifestam as contradições de um sistema que, para desenvolver vai

²⁴ SIMONSEN, Roberto C. In: **Evolução Industrial do Brasil e Outros Estudos**. Organização: CARONE, Edgar. Companhia Ed. Nacional, São Paulo, 1973, p. 143.

²⁵ Sobre esta temática ver mais em: DINIZ, Eli. **Políticas públicas para as áreas urbanas: dilemas e alternativas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 9.

²⁶ SINGER, P. **Economia política da urbanização**. 8. Ed^a. São Paulo: brasiliense, 1981. p. 119.

sempre suscitar novos problemas. Sobre este debate concordo com Paul Singer quando este diz:

*A industrialização e, conseqüente urbanização (...) é uma das características essenciais do capitalismo, um sistema repleto de contradições, onde que com os crescentes avanços tecnológicos. (...) com a brutal modernização dos sistemas de transportes e de comunicações, com o barateamento e a maior facilidade de obtenção de energia, com a disseminação dos automóveis, enfim, com a "contração" do tempo e o "encurtamento" das distâncias, as relações entre os habitantes se tornam conflituosas.*²⁷

Com o ideal nacionalista durante o período que Vargas estava no poder (1930-1945), a sociedade brasileira se transformou bastante, principalmente no que diz respeito a seu modo de vida, o que atingiu o homem do campo que passou a querer algo melhor para suas vidas, vindo para as cidades.

Emilio Willems, um antropólogo que fez um estudo sobre a cidade de São Paulo na década de 1940, compara o caboclo com o índio, que é considerado um “selvagem” e “pitoresco”, ou seja, não há uma compreensão do modo de vida do caboclo e eles também não compreendem a vida urbana. Com isso, o que se tentou foi “civilizar” o caipira. Queria-se que estes deixassem sua autossuficiência, que se tornassem produtores e consumidores, que formassem famílias, que seus filhos frequentassem escolas, que pagassem impostos e que fossem patriotas conscientes e que adquirissem hábitos sanitários e alimentares para a sua melhor saúde.

O caboclo que aceita tais mudanças passa a ser visto como “digno”. Em contrapartida é importante pensar que ao se “civilizar” o caboclo, esse passa a ser um sujeito vulnerável às oscilações do sistema capitalista. Por outro lado a intervenção na cultura cabocla significa para eles a eliminação de elementos indispensáveis, como por exemplo, seu modo de trabalho e sua divisão, que passariam a ser mais sofisticados.

Ao tentar mudar o modo de vida de um determinado grupo, no caso o caboclo ou homem do campo, Emilio Willems menciona que não podemos deixar de considerar que:

1) o enxerto de um elemento cultural somente é possível em determinadas condições de que se conhecem apenas os caracteres gerais, cujas variações locais e regionais, no entanto, exigem um estudo acurado; 2) o enxerto, embora realizado ou realizável,

²⁷ SINGER, 1981, op. cit., pp. 132 e 133.

pode não dar o resultado esperado, porque nem sempre o significado que caracteriza um elemento cultural o acompanha no processo de transplantação; 3) a função que um elemento cultural exerce numa determinada estrutura social pode não ser a mesma se o elemento for transplantado para uma estrutura diferente; 4) o enxerto de um elemento dificilmente pode ser "localizado", pois uma cultura não é comparável a uma massa de cera que recebe apenas as impressões que o modelador deseja imprimir-lhe. Muitos elementos culturais são interdependentes: quem deseja alterar um, deveria conhecer-lhe as conotações que o ligam a outros elementos; 5) a introdução de novos elementos em uma cultura coloca, em regra, os indivíduos ante padrões de comportamento mutuamente exclusivos. Nesta hipótese se fala de "desorganização cultural". Se os padrões antigos são desobedecidos por alguns, em oposição a outros, a desorganização vem a ser também 'social'.²⁸

Ao se colocar essa idéia, que é de um antropólogo, posso pensar que existem motivos variados por parte do homem do campo para a não aceitação do que está sendo proposto a ele, tendo dessa forma, resistências. Na música caipira podemos perceber a insatisfação, a negação ao progresso e da modernização, bem como as mudanças ruins que essa imposição de uma cultura supostamente diferente ao homem do campo são implantadas de uma maneira a “civilizar” esse homem simples.

As questões que se colocam então, nesta perspectiva, poderiam ser traduzidas em como os diversos sujeitos que vivenciam tais mudanças expressam nos seus mais diferentes meios e linguagens. Nesse sentido, a música caipira nas suas diversas vertentes e composições podem ser transformadas em um instrumento importante de análise deste processo e da percepção destes sujeitos em meios as suas experiência de vida.

Além disso, é interessante destacar que o caipira, considerado rústico, preguiçoso e indolente, não usava do seu trabalho para obter lucros e, por isso, muitas vezes, foi tido como atrasado. Com o novo ideal de uma sociedade moderna e progressista o caipira também veio a fazer parte da acumulação de capital, sendo isso uma das transformações significantes do seu modo de vida.

Esse homem do campo simples e rude provavelmente tinha surgido da miscigenação entre o índio nativo e o português colonizador, e por que não dizer, do negro escravo, principalmente nos séculos XVI, XVII e XVIII. Porém, apesar de ter surgido da miscigenação dos povos, o caipira ou homem do campo apresenta

²⁸ WILLEMS, Emílio. (1944), O Problema Rural Brasileiro Visto do Ponto de Vista Antropológico. São Paulo, Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo. p. 5 - 6.

características singulares e únicas. Nessa pesquisa, a música aparece como uma dessas características singulares desse povo, desse homem caipira.

Ao colocar todas essas idéias e contradições referentes aos homens do campo e suas imagens criadas e muitas vezes estereotipadas, principalmente a partir do século XIX, pretendo nortear questões que dizem respeito às mudanças nessas perspectivas e também às continuidades. O caipira, bem como a música caipira, carrega consigo valores e tradições, e é pensando em seu modo de vida, experiências e perspectivas que pretendo colocar em questão, no capítulo 2, composições significantes para compreender as rupturas e continuidades que esses homens passaram e vem passando ao longo do tempo.

A música caipira deve ser pensada a partir do que foi mencionado aqui, sem separá-la do contexto social que esse homem do campo, tido como caipira, vem fazendo parte, levando em conta toda a transformação de valores, rupturas e continuidades a qual sofreu e vem sofrendo. Por ter uma função social, a música caipira apresenta as mudanças, os valores e as experiências de vidas e/ou modos de vida desse homem do campo, e é por isso, que é importante colocar tais composições em debate, que será feito no capítulo 2, como já mencionado anteriormente.

CAPÍTULO 02

“O Caboclo na Cidade”: campo x cidade e as transformações de valores

Antes de mencionar as composições escolhidas para o desenvolvimento dessa pesquisa, é válido dizer que muitos pesquisadores falam de uma “mistura” ou de um “Hibridismo Cultural” que originou a música caipira e que se baseou nas culturas indígenas, negra e dos imigrantes europeus.

Alguns pesquisadores consideram que o primeiro contato se deu entre índios e portugueses, pois ambos tinham predisposição para a dança e o canto. O instrumento musical que se tornou símbolo da música caipira veio de Portugal, que é a viola, com a qual os portugueses atribuíram som e ritmo à dança indígena, o que provavelmente contribuiu para o surgimento da catira (dança que consiste em bater os pés e as mãos). Os instrumentos trazidos de Portugal foram usados principalmente pelos jesuítas que queriam e pretendiam converter os índios ao cristianismo.

Provavelmente o instrumento que veio de Portugal foi a chamada “viola de arame” ou “viola braguesa” – em homenagem a *Braga*²⁹ – e no Brasil ganhou novos estilos até chegar a viola caipira, principal instrumento musical utilizado para se cantar e tocar a música caipira.

Esta prática trazida pelos portugueses não só colaborou para o surgimento da catira, mas também para o surgimento das “folias rurais”, que mais tarde se tornariam as Folias de Reis, e para as cantigas religiosas, que inicialmente tiveram versos em português e em Tupi, e se tornaram, mais tarde, a música caipira. Não podemos nos esquecer de que os negros também contribuíram e tiveram importância fundamental na música, pois deram novos ritmos e criaram novas danças, tais como a Congada.

Antes da viola ser incorporada à música caipira, ela sofreu várias modificações, transformações que também foram percebidas nos ritmos e nas danças, sendo que ainda sofrem transformações nos dias de hoje com a chamada “modernização da música”.

Geralmente a música caipira é cantada em dueto, sendo que os instrumentos mais utilizados são a viola caipira e o violão. Além disso, existem algumas terminologias para afinação de instrumentos e duetos vocais. As composições também apresentam algumas características como, por exemplo, a exaltação da natureza, da

²⁹ Cidade situada ao Norte de Portugal.

virtude do homem do campo, da mulher amada, do carro de boi etc. Esses temas observados nas músicas fazem parte do cotidiano das pessoas que vivem ou viveram no campo.

Em relação à vida do homem do campo, temos que música também fez parte de sua vida religiosa, do seu trabalho e também do seu lazer. Com isso, a música fazia parte de festas e eventos desse povo, o que contribuiu para a sua expansão em outras regiões. Porém, não se pode deixar de mencionar que para essa expansão da música para outras regiões, os chamados tropeiros e boiadeiros tiveram grande importância, levando-se em conta as grandes viagens feitas por eles.

Para entender a importância das composições de música caipira, é necessário tomar como referência a trajetória dos compositores, que em sua maioria são tidos como representantes dos moradores do meio rural. Assim, é válido lembrar que as pessoas se mudam para as cidades em busca de melhores condições de vida. Para compor não necessariamente precisava ter vivido no campo, porém era necessário pelo menos um conhecimento prévio do que era a vida na roça, o que muitas vezes era passado entre gerações, o que permitia uma composição rica de elementos da vida do caipira, uma vida simples na roça. Sobre isso, proponho um diálogo com algumas das composições de música caipira. Dessa forma são elas:

PINGO D'ÁGUA
(Raul Torres e João Pacífico) ³⁰

Eu fiz promessa
Pra que Deus mandasse chuva
Pra crescer a minha roça
E vingar as criação
Pois veio a seca
E matou meu cafezal
Matou todo o meu arroz
E secou todo algodão
Nessa colheita

³⁰ **Pingo d'Água.** Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, toada histórica. Compositor: Raul Torres e João Pacífico. 1945. Interpretes: Tonico e Tinoco.

Meu carro ficou parado
Minha boiada carreira
Quase morre sem pastar
Eu fiz promessa
Que o primeiro pingô d'água
Eu moitava as frô da santa
Que tava em frente do altar
Eu esperei
Uma semana
Um mês inteiro
A roça tava tão seca
Dava pena inte de ver
Oiava o céu
Cada nuvem que passava
Eu da santa me alebrava
Pra promessa não esquecer
Em pouco tempo
A roça ficou viçosa
As criação já pastava
Floresceu meu cafezal
Fui na capela
E levei três pingô d'água
Um foi o pingô da chuva
Dois caiu do meu oiá

Essa composição, de Raul Torres e João Pacífico, é de 1945. João Pacífico (João Baptista) nasceu no dia cinco de agosto de 1909 e é filho de uma ex-escrava, Dona Domingas e do maquinista José Batista da Silva. Viveu parte da sua infância na cidade de Cordeiro (atual Cordeirópolis, no interior de São Paulo), local onde nasceu. Depois se mudou para Limeira, com o intuito de dar continuidade aos seus estudos. Não se acostumou com a cidade de Limeira e foi para Campinas, que na época era uma cidade considerada promissora para quem vinha do interior. Em Campinas conheceu Dona Ana, que era neta de Carlos Gomes, um famoso regente de orquestra. Aqui ele compôs um dos seus grandes sucessos, Chico Mulato. Aos quinze anos vai para a cidade de São

Paulo, onde começou trabalhando em uma fábrica de tecido, sendo precariamente remunerado. Depois trabalhou na Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Em uma viagem pela Companhia Paulista, conheceu o Dr. Guilherme Almeida, que entrou em contato com um trecho de sua composição e pediu-lhe que fosse se apresentar à rádio Cruzeiro do Sul.

Dessa forma, com seu jeito simples e humilde, João Pacífico conquistou várias amizades. Em 1935 teve seu primeiro encontro com o compositor Raul Torres, que já era conhecido no Estado de São Paulo. Raul Torres (Raul Montes Torres) foi cantor e compositor. Nasceu em Botucatu, São Paulo, no dia 11 de julho de 1906. Filho de pais espanhóis, mal saiu da infância e teve que trabalhar para ajudar a mãe, viúva, que deixou Botucatu em busca de melhores condições de vida para seus filhos. Primeiro foi para Itapetininga, São Paulo. Trabalhou como cocheiro na Estação da Luz, onde conviveu com migrantes. Quando podiam, sempre cantavam modas de viola e músicas sertanejas. Seu talento foi reconhecido por artistas daquela época, ganhando até mesmo o título de *O Embaixador da Embolada*.

Mesmo com a agitação de sua vida, Raul Torres se dedicava à música e começou a cantar inicialmente em circos de cabarés, onde conheceu o humorista Genésio Arruda, que o fez integrante do grupo Batutas Paulistanos. Com isso, mais tarde criou seu próprio grupo, onde misturava músicas nordestinas com modas caipiras. Depois disso não parou mais e logo foi convidado para trabalhar na Rádio Educadora Paulista. Na rádio fez grandes amizades como Cornélio Pires, que o convidou para fazer parte da *Turma Caipira Cornélio Pires*. Além disso, criou também grupos como os Chorões Sertanejos e Bando dos Baitacas.

O sucesso que já fazia parte da sua vida lhe proporcionou várias parcerias, como aquela com João Pacífico em 1935. Esse encontro aconteceu na Rádio Record de São Paulo. Uma das músicas mais conhecidas de João Pacífico foi gravada por Torres em 1940: composição Cabocla Teresa. Depois disso o sucesso conjunto foi cada vez maior.

Torres, depois de alcançar grande sucesso, sofreu um primeiro enfarto. No dia 12 de julho de 1970, depois de ter completado 64 anos, sofreu outro enfarto e veio a falecer.

Voltando à letra e à melodia da música Pingo D'água, percebe-se que ela retrata a relação que o homem do meio rural tem com a sua religião. A sua devoção é muitas vezes incompreensível para os moradores da cidade. Assim, o homem caipira está impregnado de religiosidade, tradicionalidade, desde a preparação da terra para o

plantio, o plantio feito na época certa do ano e os fatores climáticos inerentes de sua vontade estão presentes no seu dia-a-dia. Portanto, como se vê, as agruras do homem do campo são rotineiras, ao sobrenatural ele confia toda sua vida, sua lida no campo.

Uma outra perspectiva que merece destaque aqui é a melodia da música, sendo essa uma toada cantada e tocada de forma “triste”, como se tudo isso tivesse sido vivenciado com uma grande melancolia. Isso fica claro no ultimo verso da composição: *“Fui na capela e levei três pingo d’água. Um foi o pingo da chuva, dois caiu do meu oiá.”*.

BOIADA

(Almir Sater e Renato Teixeira)³¹

Ele foi levando boi, um dia ele se foi no rastro da boiada
A poeira é como o tempo, um véu, uma bandeira, tropa viajada
Foram indo lentamente, calmos e serenos, lenta caminhada
E sumiram lá na curva, na curva da vida, na curva da estrada
E depois dali pra frete, não se tem notícias, não se sabe nada
Nada que dissesse algo
De boi, de boiada, de peão de estrada
Disse um viajante, história mal contada
Ninguém viu, nem rastro, nem homem, nem nada
Isso foi há muito tempo, tempo em que a tropa ainda viajava
Com seus fados e pelegos no rangeu do arreio ao romper da aurora
Tempos de estrelas cadentes, fogueiras ardentes, ao som da viola
Dias e meses fluindo, destino seguindo, e a gente indo embora
Isso tudo aconteceu e fato que se deu, faz parte da história
E até hoje em dia quando junta a peãozada
Coisas assombradas, verdades juradas
Dizem que sumiram, que não existiram
Ninguém sabe nada
Ele foi levando boi, um dia ele se foi no rastro da boiada
A poeira é como o tempo, um véu, uma bandeira, tropa viajada

³¹ SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. Boiada. Disco: Rasta bonito, 1989.

Foram indo lentamente, calmos e serenos, lenta caminhada
Dias e meses seguindo, destino fluindo, e a gente indo embora
Isso tudo aconteceu no fato que se deu, faz parte da história
E até hoje em dia quando junta a peãozada
Coisas assombradas, verdades juradas
Dizem que sumiram, que não existiram
Ninguém sabe nada

Almir Sater e Renato Teixeira são dois compositores e cantores consagrados e merecem destaque no cenário da música caipira. Almir Eduardo Melke Sater nasceu no dia 14 de novembro de 1955 em Campo Grande-MS. Começou a tocar violão com 12 anos. Posteriormente foi para a cidade do Rio de Janeiro estudar, mas não se habituou ao ritmo da cidade grande. Largou a carreira de advogado para seguir seu mestre Tião Carreiro. Voltou a Campo Grande, mas em 1979 saiu de sua terra natal e foi para a cidade de São Paulo, onde além de cantor atuou também como compositor com seu grande parceiro Renato Teixeira, com quem realizou trabalhos e composições. Além disso, Almir Sater participou da novela Pantanal da TV Manchete onde ficou conhecido nacionalmente.

Renato Teixeira, por sua vez, nasceu em Santos, mas apesar de ser considerado caipira, podemos dizer que isso se deu devido à sua família. Ele passou sua infância em Ubatuba e a adolescência no interior do Estado. Para estudar, foi morar em Taubaté. Aqui a música já fazia parte de sua vida, pois todos de sua família tocavam, sendo que alguns eram considerados músicos profissionais. Com essa vontade que tinha de se tornar músico foi para São Paulo no final da década de 1960. Por conta de seu talento logo as portas se abriram e em 1967 já estava participando do Festival da Record, com uma música interpretada por Gal Costa, também em início de carreira. Assim, inicialmente teve um contato maior com as composições da MPB, porém a sua identificação com a música caipira não foi escondida. Uma das suas músicas mais famosas foi “Romaria”, que foi um grande sucesso na voz de Elis Regina e mudou sua carreira, criando um grande espaço para que a música caipira principalmente do interior de São Paulo fizesse parte do mercado.

A música “Boiada” desses compositores apresenta um forte simbolismo a respeito das transformações ocorridas no enredo que compunha as relações do homem com o campo e com o progresso, na medida em que esta narra o “esquecimento”

propagado em relação à vida no campo. Além disso, ela nos remete às atitudes dos homens frente ao desconhecido dando indícios do desaparecimento de tais atitudes, insinuando também um pouco do que era viver na zona rural e como opera a constituição da memória na relação dos homens entre si e destes com a natureza.

A melodia dessa música deixa claro a questão do “esquecimento” e da “lembrança” dos tempos “antigos”, que como a própria letra sugere “(...) *Isso tudo aconteceu e o fato que se deu, faz parte da história* (...)”, uma melodia lenta e com dedilhados na viola.

CABOCLO NA CIDADE **(Dino Franco e Nhô Chico)³²**

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro onde eu tinha meu ranchinho.
Eu tinha uma vida boa com a Isabel minha patroa e quatro barrigudinhos.
Eu tinha dois bois carreiros muito porcos no chiqueiro e um cavalo bom, arriado.
Espingarda cartucheira quatorze vacas leiteiras e um arrozal no banhado.

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira.
E no mais estava folgado todo dia era feriado pescava a semana inteira.
Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade
Então aconteceu isso resolvi vender o sítio e vir morar na cidade.

Já faz mais de doze anos que eu aqui já to morando como eu to arrependido.
Aqui tudo é diferente não me dou com essa gente vivo muito aborrecido.
Não ganho nem pra comer já não sei o que fazer to ficando quase louco.
É só luxo e vaidade penso até que a cidade não é lugar de caboclo.

Minha filha Sebastiana que sempre foi tão bacana me dá pena da coitada.
Namorou um cabeludo que dizia Ter de tudo, mas fui ver não tinha nada.
Se mandou pra outras bandas ninguém sabe onde ele anda e a filha ta abandonada.
Como dói meu coração ver a sua situação nem solteira e nem casada.

³² FRANCO, Dino. e CHICO, Nhô. **Caboclo na cidade**. In: Dino Franco & Mourai. Rancho da boa paz. vol. 2 (CD), São Paulo: Globo Gravações e Ed. Musicais, faixa 1. 1980

Até mesmo a minha veia já ta mudando de idéia tem que ver como passeia.
Vai tomar banho de praia ta usando mini-saia e arrancando a sobancelha.
Nem comigo se incomoda quer saber de andar na moda com as unhas todas vermelhas.
Depois que ficou madura começou a usar pintura credo em cruz que coisa feia.

Voltar pra Minas Gerais sei que agora não dá mais acabou o meu dinheiro.
Que saudade da palhoça eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro.
Nem sei como se deu isso quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade.
Seu moço naquele dia eu vendi minha família e a minha felicidade!

Os compositores dessa música são Dino Franco e Nhô Chico. Nhô Chico (Francisco Fornaziero) nasceu no dia 19 de agosto de 1927, na cidade de Piracicaba-SP, que era um município de tradição da dança chamada de Cururu. Seus pais são imigrantes, sendo que o pai era Italiano e a mãe espanhola. Ficou órfão de mãe bem cedo e foi criado por sua madrasta. Aos 16 anos já começa a compor suas músicas. Ganhou destaque compondo cururus e modas de viola e atuou em programas como “Festa na Fazenda” na rádio Cultura de Pederneiras - SP.

Em 1961, Nhô Chico retornou definitivamente à sua terra-natal, Piracicaba-SP. Passando a conviver com grandes cantadores de Cururu o que o tornou conhecido em toda região. Um dos seus parceiros mais importante em suas composições foi Dino Franco.

O compositor Dino Franco (Oswaldo Franco) nasceu no dia 08 de setembro de 1936 na cidade Paranapanema (SP). Na década de 1950, Dino Franco trocou o interior paulista pela Capital, onde se apresentou no programa "Arraial da Curva Torta" (produzido e apresentado por Ariowaldo Pires, o Capitão Furtado). Em São Paulo, na década de 1960, cantou com diversos parceiros usando também nomes artísticos diversos. Foram 15 parceiros com os quais Dino Franco cantou em dupla nessa década, mudando seu nome artístico várias vezes. Mas em 1979 formou dupla com Mourai (dupla Dino Franco e Mourai que gravou a música Caboclo na Cidade). Dino Franco também produziu e apresentou algumas peças teatrais

A letra da música “Caboclo na Cidade” é bem significativa para entendermos algumas questões importantes como a vinda do homem do campo para a cidade em busca de uma vida mais confortável. A música brinca com as pessoas que saem do

contexto do campo para se perderem na cidade, onde se desfiguram e são destituídas da fibra de caipira. A letra é engraçada e cheia de críticas e ironias.

Por ser uma moda de viola, sua estrutura é bem definida, sendo colocada em versos que não se repetem. Geralmente a moda de viola é grande e conta uma “história”. Nesse caso, a música fala de um homem que saiu de seu rancho e veio para cidade com sua família. É uma comparação do que ele tinha no rancho e o que encontrou na cidade, as diferenças de vida, de convívio e valores. Ele se lembra de tudo que viveu com uma dor imensa e com vontade de voltar, mas já não pode mais, pois para a cidade perdeu a sua família, a sua felicidade e os seus valores.

A música tem como ponto de partida a interpretação de que a vida no campo é vista de forma positiva para as pessoas que vieram de lá, ou seja, se por um lado os trabalhadores urbanos apresentam uma visão negativa do campo, por outro quem já viveu no campo apresenta desinteresse em relação à vida na cidade.

MÁGOA DE BOIADEIRO **(Índio Vago e Nonó Basílio)³³**

Antigamente nem em sonho existia
tantas pontes sobre os rios nem asfalto nas estradas
A gente usava quatro ou cinco sinueiros
prá trazer o pantaneiro no rodeio da boiada
Mas hoje em dia tudo é muito diferente
com progresso nossa gente nem sequer faz uma idéia
Que entre outros fui peão de boiaideiro
por esse chão brasileiro os heróis da epopéia
Tenho saudade de rever nas currutelas as mocinhas
nas janelas acenando uma flor
Por tudo isso eu lamento e confesso que
a marcha do progresso é a minha grande dor
Cada jamanta que eu vejo carregada
transportando uma boiada já me aperta o coração
E quando eu olho minha tralha pendurada de tristeza

³³ VAGO, Índio e BASÍLIO Nonô. **Mágoa de Boiaideiro**. In: Ouro e Pinguinho. Nosso amor Criança. Vol. 1 (LP). São Paulo: Disco é Cultura, faixa 1. 1975.

dou risada prá não chorar de paixão
O meu cavalo relinchando campo a fora
certamente também chora a mais triste solidão
Meu par de esporas meu chapéu de aba larga
minha bruaca de carga o berrante e o facão
O velho basto o meu laço de mateiro
o meu laço e o cargueiro o ginete e o gibão
Ainda resta a guoiarca sem dinheiro
deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão
Não sou poeta, sou apenas um caipira
e o tema que me inspira é a fibra de peão
Quase chorando meditando nesta mágoa
rabisquei estas palavras e saiu esta canção
Canção que fala da saudade das pousadas
que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão
Saudade louca de ouvir um som manhoso
de um berrante preguiçoso nos confins do meu sertão.

Essa composição é de 1975 e tem como compositores Índio Vago e Nonô Basílio. Índio Vago (Elis Costa) não foi tão conhecido como Nonô Basílio (Alcides Felisbino Basílio), mas a parceria deles fez surgir uma grande composição da música caipira, a música “Mágoa de Boiadeiro”, que veio a ser título de filme e regravada por grandes cantores da música sertaneja. O compositor Índio Vago ganhou esse nome por se identificar com as histórias de um gaúcho que conheceu em sua época de touradas, histórias que contava a respeito dos “índios vagos”, que eram guerreiros que defendiam o território nacional contra as invasões estrangeiras, nasceu em São Paulo na cidade de Águas de Santa Bárbara. Na sua infância já acompanhava seu pai, o Sr. João Avelino da Costa, que era boiadeiro, rezador e violeiro. Tentou participar na Europa da II Guerra Mundial, mas não conseguiu e voltou para a sua vida junto das boiadas. Além da música, trabalhou como domador e ajudou a implantar nos rodeios a regra de que os domadores deveriam usar uma única mão nas rédeas.

Já Nonô Basílio nasceu em Formiga, no Estado de Minas Gerais, em 1922, e começou a compor aos 16 anos. Antes de residir na cidade de São Paulo, em 1950, morou também em São João Del Rei, Lamos e Rio de Janeiro. Fez dupla com sua

esposa Naná (Maria de Lourdes Batista de Souza) que também nasceu em Formiga. Antes disso, tentou dupla com seu irmão Dudu e adotou o nome “Irmãos Basílio”. Quando se mudou para São Paulo em 1950, conheceu o trio “Luizinho, Limeira e Zezinha” na Rádio Tupi de São Paulo, e a partir de então começou a ter suas composições gravadas por eles e por outras duplas.

Nonô e Naná gravaram o primeiro disco em 1957 e continuaram com apresentações em circos e teatros. Além de 11 LP's gravados pela dupla, em 1971, Nonô e Naná participaram do filme “No Rancho Fundo”, de Osvaldo de Oliveira. Porém, por conta de problemas na voz de Naná, a dupla gravou o último CD em 1996, sendo que no ano seguinte Nonô veio a falecer. Como compositor, sem dúvidas Nonô é bastante conhecido, tendo suas músicas gravadas por vários cantores importantes da música sertaneja, além de ter trabalhado como produtor e até mesmo apresentador do programa “Viola Minha Viola” na Tv Cultura, tendo como seu grande parceiro Mário Zan.

A música “Magoa de Boiadeiro”, mencionada anteriormente, foi uma obra prima composta com Índio Vago e que até hoje é cantada por duplas sertanejas. A letra provavelmente foi composta porque na época havia uma grande crise na profissão de boiadeiro, que presenciavam a substituição do tradicional método de condução das Boiadas pelas estradas asfaltadas e pelos caminhões e jamantas. A letra da música “Magoa de Boiadeiro” nos permite fazer referência ao fato do homem do campo jamais ter imaginado que um dia sairia de sua “casinha” e veria tantas mudanças. O início da composição, “*Antigamente nem em sonho existia, tantas pontes sobre os rios, nem asfalto nas estradas. (...)*” deixa isso bem claro.

Dessa forma, podemos notar isso com clareza na letra da música, que o tempo todo faz referências ao progresso, à transformação, algo que não poderia ser imaginado nem “sonhado” pelo homem simples do meio rural, que sempre viveu sua vida tranquila no campo. Se observarmos a melodia da música, assim como as demais composições aqui analisadas, podemos notar também a melancolia, aqui com uma presença da saudade daquele tempo que não vai voltar e que o progresso veio para deixar apenas lembranças.

TRISTE BERRANTE

(Adauto Santos)³⁴

³⁴ SANTOS, Adauto. **Triste Berrante**. In: Adauto Santos. Triste Berrante. Vol. 1 (LP). São Paulo: Selo Raízes Brasileiras, faixa 1. 1978.

Já vai bem longe este tempo, bem sei
Tão longe que até penso que eu sonhei
Que lindo quando a gente ouvia distante
O som daquele triste berrante
E um boiadeiro a gritar, êia!
E eu ficava ali na beira da estrada
Vendo caminhar a boiada até o último boi passar
Ali passava boi, passava boiada
Tinha uma palmeira na beira da estrada
Onde foi gravado muito coração
Mas sempre foi assim e sempre será
O novo vem e o velho tem que parar
O progresso cobriu a poeira da estrada
E esse tudo que é o meu nada
Eu hoje tenho que acatar e chorar
Mas mesmo vendo gente, carros passando
Meus olhos estão enxergando uma boiada passar

Adauto Santos nasceu no ano de 1940 na cidade de Bernardino de Campos, no interior de São Paulo. Na sua infância foi para a cidade de Londrina no Paraná, onde com sua irmã formou o Duo Havaí, iniciando assim sua vida musical. Ainda na cidade de Londrina chegou a vencer um Festival de Roda de Violeiros. Quando mudou para a cidade de São Paulo, em 1962, começou a cantar à noite. Misturava a música conhecida como MPB com a viola caipira e, com isso, ganhou espaço também em rádios e televisão, sendo que chegou a participar do programa Som Brasil apresentado por Rolando Boldrin, o que aumentou ainda mais seu reconhecimento.

É válido lembrar que a sua música “Triste Berrante”, foi incluída na novela Pantanal da Rede Manchete e é até hoje entoada por vários cantores sertanejos. Adauto Santos deixou muitos discos gravados, alguns cantados, outros em solo de viola. Ele faleceu em 1999 e pode-se dizer que foi um dos maiores cantores e compositores da música caipira.

A canção “Triste Berrante” é datada de 1978. Dialogando com a composição podem ser percebidas nuances que norteiam os rumos do trabalho, como por exemplo a

oposição entre o progresso e o campo. Aqui cabe dizer que o progresso visto como essencial para a existência do homem é negado por muitos daqueles que se encontram no campo, pois ele de certa forma rompe, ou melhor, transforma os modos de vida destas pessoas. Ouvindo a música é possível perceber na própria melodia um sentimento de melancolia do autor e cantor, na medida em que este relembra com imensa saudade o tempo que *“a gente ouvia distante o som daquele triste berrante”*.

Uma discussão bastante presente nos dias de hoje em relação à música caipira é em relação às terminologias atribuídas a ela, existindo aqueles que a chamam de “música sernaieja raiz”, “música raiz”, “música sertaneja” e/ou “música caipira”. Em particular usei aqui o termo “música caipira”, pois acredito ser essa uma terminologia adequada para entender não só a música, mais as pessoas que a praticam, bem como o próprio homem do campo.

A toada, o toque da viola que acompanha danças como a catira e cururu, as músicas de folias de Reis e do Divino, bem como a moda-de-violão, são alguns dos estilos criados dentro da própria música caipira, onde cada um tem sua característica particular. Cada ritmo e dança são de extrema importância.

Tomando isso, as cinco composições citadas são, de forma geral, de conhecimento populacional, pois fazem parte do que chamo de “nova fase da música caipira”. Essa “nova fase”, foi caracterizada pela presença dessas músicas nas cidades do interior do país, nas gravações, apresentações de rádio e em shows, alcançando e ganhando assim, um público cada vez maior.

O que pretendi aqui, foi mostrar os significados que a música caipira tem para quem a ouve ou a toca, bem como para seus próprios compositores.

A partir dessa discussão é que pensei no capítulo 3, ou seja, tentarei mostrar, através das entrevistas com praticantes da música caipira na cidade, como eles a veem nos dias de hoje e como suas experiências de vida influenciaram para que continuassem com suas tradições – tocando e cantando a música caipira -, abordando também como era suas vidas no campo e como o vê, bem como suas visões referentes à cidade e às relações existentes em ambos.

Em suma, antes de iniciar o capítulo 3, quero destacar uma fala de um dos entrevistados. Ubirajara Silva, mais conhecido como Bira, é professor de viola caipira na cidade de Uberlândia e sobre a diferença da música caipira tocada no meio rural e a música caipira tocada hoje nas cidades menciona que:

(...) não era uma música de mídia, não é uma música de se ganhar dinheiro, é uma música que conta história, algumas lendas, muitas tragédia, mais ela representava bem o sertanejo e representa até hoje. A verdade é que ela vindo pra cidade passou a ser chamada de viola urbana, tocada de uma maneira um pouco mais diferente de uma técnica mais antiga, mais ao mesmo tempo um pouco mais aprimorada nas técnicas, e atingindo um público hoje de qualquer idade, porque se falava que viola era pra pessoas de mais idade mais hoje se a gente vê são jovens a partir de até 9 - 10 anos já fazendo viola caipira, porque a música na verdade ela é universal como conta a história. Geralmente quem tá na cidade tem um parente que morou ou que morava na roça ou que mora até hoje e que admira, não tem como fugir das músicas Saudade da Minha Terra, Menino da Porteira, Amargurado, Caminho e outros tantos. A viola sempre faz parte dessas músicas, sempre está presente... e com isso as crianças começaram a aprender, orquestras de viola foram se formando... e qual o objetivo? Puramente formação do caráter, se alguma pessoa tem o dom e quer desenvolver mais provavelmente será um músico, tocador de viola, ou de outro instrumento, mais como estamos falando da viola tem muita gente nova tocando viola tocando bem... mais na maneira da cidade, a viola urbana do que a viola rural. As pessoas vão ficando de idade e vão desaparecendo mais deixaram muitos registros, muitas músicas boas, então estão sempre na onda de Tião Carreiro, pessoas que já foram mais deixaram um repertório imenso da viola caipira, e assim, temos na cultura do Brasil hoje orquestras de violeiros que tem em quase todas as cidades e sempre tem violeiros novos ou adolescentes, o de meia idade e o de mais idade, sempre ponteando a viola que é um som gratificante, na verdade é música pra alma, é um remédio...³⁵

É com essa perspectiva que pensarei nas falas, memórias, lembranças e histórias contadas por outros entrevistados, para entender suas relações com o campo e com a cidade, bem como com a própria música caipira.

³⁵ Cidade: Uberlândia – MG. Local: Escola de música do entrevistado. Entrevistado: **Ubirajara Silva – Bira**. Data da entrevista: 16/01/2012. Duração da entrevista: 00h22min.

CAPÍTULO 03

“Antigamente nem em sonho existia”: a produção da música caipira na cidade

As composições que retomamos no capítulo 2 foram produzidas entre as décadas de 1940 e 1980, momento em que o Brasil passava por grandes transformações, principalmente no que diz respeito à industrialização, progresso e modernidade, o que alterou o modo de vida de grande parte da população que vivia no campo. Em Uberlândia e região não seria diferente: a população enfrentou mudanças significativas, sobretudo as pessoas que vieram do campo em busca de novas oportunidades e experiências.

Da década de 1950 à década de 1980 a cidade de Uberlândia passou por uma grande expansão urbana, comercial, industrial e populacional. Porém, com tal crescimento, ocorreram inúmeros problemas, não só na economia do campo como também na da cidade: desigualdade social, aumento do desemprego, problemas no fornecimento de água e no abastecimento de esgoto são exemplos destes agravantes.

É nesse contexto e através de narrativas de pessoas que vieram para a cidade que pretendo entender como a música caipira influenciou suas vidas e como essa é vista e abordada no contexto urbano. Antes, quero destacar a fala de *Ubirajara Silva* – já mencionado anteriormente – que, a respeito da música caipira nos dias de hoje na cidade de Uberlândia, nos fala:

A música de viola, eu vejo assim: ela não tem muito espaço a gente tem uns programas aqui com o André Viola e com o Francisco Roberto. E na verdade são as pessoas que dão espaço pra música de raiz a música executada pela viola caipira tocar no rádio. Ela não é uma música comercial, então assim, ela já tem esse codinome, por exemplo, uma pessoa que vai anunciar, fazer um anúncio na televisão, no rádio, dificilmente põe uma música de raiz de fundo. No entanto, essas músicas são muito boas e elas não morrem, elas são eternizadas. Existe um espaço sim, existem os encontros de violeiros, existe os festivais pelo Brasil a fora, e essas pessoas que vivem da música percorrem os festivais, encontros de violeiro, encontros de orquestra e de vez em quando dá uma corridinha até São Paulo na Inezita Barroso, lá no Viola Minha Viola na TV Cultura e ela tá sempre de braços abertos pra divulgar a dupla ou violeiro e não deixa a viola cair.³⁶

³⁶ Cidade: Uberlândia – MG. Local: Escola de música do entrevistado. Entrevistado: **Ubirajara Silva – Bira**. Data da entrevista: 16/01/1012. Duração da entrevista: 00h22mim.

A música caipira, como já foi dito, nos remete a uma associação com um determinado modo de vida ou com um tipo de sociedade que, nos dias de hoje, vem desaparecendo, mas que deixou suas marcas, assunto que trataremos neste capítulo, a partir de entrevistas com praticantes da música caipira na cidade de Uberlândia.

A música, como uma expressão do social, aborda questões que giram em torno de características que são fundamentais para compreendermos os motivos pelos quais esses praticantes continuam com o jeito simples de vestir, falar e tocar seu instrumento. Se levarmos em consideração o que foi mencionado no capítulo anterior, perceberemos que nas músicas aparecem valores como o plantio para a sobrevivência em pequenos sítios, religiosidade, progresso que aprimora ou nega o antigo, exaltação da natureza, amores inocentes, vida simples no campo, modo de falar, vestimenta, companheirismo e outros, que foram vivenciados pelos entrevistados. O que quero dizer é que, de uma forma ou de outra, as pessoas que ouvem e/ou cantam a música caipira, a vêem como sendo mais que uma manifestação cultural ou um folclore desprovido de sentido. As músicas, para elas, retratam suas vidas, sendo uma maneira de muitas vezes se aproximarem de suas lembranças e memórias.

O desenvolvimento do capitalismo no Brasil, a implantação das indústrias, o progresso e modernização, e a busca por uma vida melhor nos centros urbanos podem ser considerados acontecimentos que marcaram a ruptura do antigo modo de vida, porém acredito em uma transformação e não no fim desse modo de vida. Exemplo disso é a própria música caipira, que não deixou de ser tocada e cantada apesar de todas as mudanças que também vem sofrendo no decorrer do tempo.

No século XX, principalmente na década de 1940, aquele caboclo simples, morador do campo, veio para a cidade em busca de melhores condições de vida. Muitas vezes, ele foi seduzido pelas novidades citadinas, sendo submetido ao trabalho assalariado e às novas propostas do progresso. Não só nas cidades mais também no campo, foram notados os sinais do progresso, seja com o surgimento dos automóveis, do rádio, do telefone e também dos próprios instrumentos de trabalho no campo, que foram substituídos por máquinas.

Com tudo isso, a cultura caipira teoricamente perderia seu espaço. Entretanto, a música caipira permaneceu com suas características do campo, ou seja, com a exaltação da natureza e o trabalho no campo, a religiosidade, entre outras características. Sendo assim, a música conquistou novas gerações que mesmo não tendo toda a sua vida

voltada para os costumes do campo, continuaram e continuam a transmiti-la, passando ao público experiências de vida e as tradições.

Sobre isso, é válido citar Raymond Williams, que afirma:

(...) uma idéia de campo é uma idéia da infância: não apenas as lembranças localizadas, ou uma lembrança comum idealmente compartilhada, mas também a sensação da infância, de absorção deliciada em nosso próprio mundo, do qual, no decorrer do processo de amadurecimento, terminamos nos distanciando e nos afastando, de modo que esta sensação e o mundo tornam-se coisas que observamos.³⁷

Por isso, é importante utilizar a História Oral como fonte de pesquisa, pois com ela posso me aproximar dos praticantes da música caipira na cidade de Uberlândia, buscando saber quem são, de onde vieram, como vivem, onde vivem, onde trabalham e o que fazem em seus momentos de lazer.

Essas questões são representações do modo de vida desses praticantes da música caipira na cidade. A partir do trabalho de campo com as fontes orais que nortearam a pesquisa e com o trabalho de relação entre memórias e histórias, pude me aproximar de relatos que são significantes. Esses relatos partem do individual, porém não se desvinculam do coletivo. São lembranças de suas infâncias, experiências conjuntas com suas famílias e de como começaram a tocar e cantar a música caipira, não deixando de lado a vida no campo.

É importante ter em mente que a memória é tratada como uma “*memória social*”³⁸, onde múltiplas vozes, conflitos e sentidos manifestam-se. Para E. P. Thompson,

(...) conflito são as maneiras pelas quais o caráter essencialmente explorador das relações produtivas se torna uma experiência vivida, dando origem à manifestação de valores antagonistas e a uma ampla crítica do ‘senso comum’ do poder.³⁹

³⁷ WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**; Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

³⁸ VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo. **A pesquisa em história** / Maria do Pilar de Araújo Vieira, Maria do Rosário Cunha Peixoto, Yara Aun Khoury. – 5º Ed. – São Paulo : Ática, 2007 (Série Princípios, 159).

³⁹ THOMPSON, Edward Palmer. **Folclore, antropologia e história social**. In.: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos /E. P. Thompson; organizadores: Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 262.

No decorrer do desenvolvimento desta pesquisa, me deparei com livros, artigos, monografias, teses e dissertações que tinham como tema a música caipira brasileira. Para além das leituras, estive observando “rodas de viola”, sejam estas nas “roças” (campo) e/ou na cidade, mais especificamente na cidade de Uberlândia, em Minas Gerais. Nessas “rodas de viola”, conheci violeiros antigos e recentes, tendo assim a oportunidade de conversar com alguns deles e com outros. Pude até mesmo gravar entrevistas, que serão citadas mais adiante.

A pesquisa foi abordada e realizada de modo que à experiência de vida das pessoas com as quais conversei e entrevistei fossem trazidas com o devido respeito e pensando que são experiências passadas que foram transformadas e que continuam sendo transformadas com o tempo, pois remontam a costumes e tradições. Além disso, é importante lembrar que essas pessoas falam a partir do presente, ou seja, precisamos levar em conta as transformações que ocorreram no campo e na cidade e as transformações na própria música caipira, que na maioria das vezes dizem respeito à indústria cultural.

Muitas vezes, me deparei com frases de pessoas mais idosas (ou não) que já moraram no campo e hoje moram na cidade que me chamam bastante a atenção. Uma dessas frases é quando em uma “roda de viola” toca uma música antiga que descreve o meio rural e toda sua simplicidade, geralmente as pessoas dizem: “(...) *essa música é da época que eu morava na roça (...)*”⁴⁰ ou ainda, “(...) *essa música me lembra muito quando eu era criança e vivia com meus pais na fazenda (...)*”⁴¹. Tais frases me fazem pensar no significado da música caipira para tais pessoas, que para mim, vai além de uma nostalgia. A lembrança de um período de vida que foi bom e não volta mais ou a dor e a alegria, são sentimentos variados que aparecem ao ouvir a música ou ao tocar uma música.

Isso fica mais claro nas falas de três dos “violeiros” que entrevistei. Estes moram atualmente na cidade de Uberlândia e usam os nomes “artísticos” de “Zé Mariano”, “Pedro das Gerais” e “Flor do Campo”.

José Lázaro Mariano⁴², que tem como parceiro seu filho “Juninho”, nasceu na cidade de Abadia dos Dourados e seus familiares são de Coromandel, ambas as cidades

⁴⁰ Fala de pessoas que conversei em festas regionais na cidade de Uberlândia, as quais a música caipira se fazia presente em rodas de violeiros muitas vezes anônimos e que não tocam profissionalmente.

⁴¹ Idem.

⁴² Cidade: Uberlândia – MG. Local: Residência do entrevistado. Entrevistado: **José Lázaro Mariano – Zé Mariano**. Data: 11/01/2012. Duração da entrevista: 00h25min.

em Minas Gerais, e reside em Uberlândia desde 1977. A respeito da música caipira e sua relação com ela, “Zé Mariano” menciona que,

Zé Mariano: (...) e falando um pouquinho sobre violeiro, que eu sou de tradição, meu pai, meus avós eram violeiros, e eu também aprendi a gostar de viola. Toco viola desde os meus 12 anos de idade (...). Comecei tocando uma viola do meu pai uma Giannini⁴³, depois comprei várias violas. Já participei de vários concursos de música... vários festivais... cantava com meu pai, com meu irmão e ultimamente canto com o meu filho né... e outros parceiros por aí... e: gosto mais da música sertaneja raiz né... daquela que é de viola mesmo... a tradição mais antiga da música sertaneja... faço por gostar, gosto muito... da viola... e é uma combinação perfeita da viola com o violão... éh... se casaram... e vive bem até hoje... {risos}

Mylena: é...com certeza...

Zé Mariano: (...) admiro muito quem toca, por exemplo, os antigamente que a gente escutava a rádio nacional São Paulo, rádio Record, Nove de Julho, Anhanguera de Goiânia, Brasil Central, rádio difusora de Varginha e tocava essas músicas desses cantor mais antigo né, Tunico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho, Cascatinha e Inhana, Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Liu e Léo e vários que a gente já não alembra no momento. E o meu pai ia com a gente no vizin- que tinha rádio pra gente ouvir... a rádio nacional de São Paulo... aí depois passou pra Record né... mais na linha sertaneja classe A apresentada pelo Zé Russo, Zé Bete... nacional... esqueci de falar que era o... Edgar de Souza e o Carlos Alberto... que era os apresentadores...

Mylena: ah sim...

Zé Mariano: à nível nacional né... então vários artistas passou por ali né... Caçula e Marinheiro, Pedro Bento e Zé da Estrada... éh... Miguel e Aninha, Zé do Rancho e Zé do Pin-.. que são vários né se a gente for falar éh... vai gastar muito tempo.

Mylena: é... são muitos.

Zé Mariano: é são muitos que passou por lá, alguns ainda existe até hoje, uma maior parte já... passou pro andar de cima, Deus já levou né... mas ainda tem uma mocidade que preserva né a moda... sertaneja, a viola caipira... (...).

E, outra parte da entrevista, Zé Mariano fala e se lembra de sua relação com o campo,

Mylena: E o senhor morou na roça?

Zé Mariano: Morei na roça desde os meus oito ano de idade, depois já fui pra cidade pequena né... morar na cidade pequena é quase que a mesma coisa o ritmo da roça mesmo...

⁴³ Marca comercial de viola caipira.

Mylena: aham...

Zé Mariano: Em 77 que a gente veio pra Uberlândia e tá aqui até hoje.

Mylena: E como que era morar na roça e a diferença entre a roça e a cidade?

Zé Mariano: Uma diferença muito grande né... até o jeito de falar. De... o pessoal da roça é mais amigo, éh.. arrodado de parente né, a vizinhança é quase tudo parente... todo mundo conhecido e na cidade a gente... sentiu aquela assim, meio isolado, poucas, poucos conhecido né...

Mylena: uhum...

Zé Mariano: E principalmente a cidade grande. É... sem falar nos amigo, as pessoas que a gente faz amizade, mas a maioria... até tem uma moda que fala né.. quase ninguém conhece ninguém né... e é só aqueles grupo né... mas eu não tenho muito conhecimento... e na roça, na roça todo canto que você vai, éh... todo mundo é conhecido, é cumpadi, é amigo, é, é parente mesmo né... como dizia o velho ditado né é farinha de um saco só né?

Mylena: É...{risos}e assim todo mundo cantava junto...

Zé Mariano: É...

Mylena: ...nas roda de viola?

Zé Mariano: [Isso,] moda de viola... as catira... éh.. as festa de reis... os terço, tinha muito cruzeiro, fíncava uma cruz e fazia um rancho, todo ano tinha aquelas reuniões, tinha leilões e ali rolava... as moda também né. As moda caipira.

(...)

Zé Mariano: E... saudade daquele povo que... trabalhava nas lavoura, não falava lavoura não, falava era roça né, roça de milho, roça de arroz, a de feijão... não existia maquinário nenhum, nem carpideira naquele tempo. No meu tempo de criança né, ainda num tinha. Então era tudo carpido na base da enxada. Fazia aqueles mutirão, ajuntava... os homi ali da região... na lavoura de um depois ia pra lavoura de outro e era é... o serviço era quase que uma festa né? O pessoal limpava a roça de um, ia pra roça do outro até limpar as roça da região tudo. Na época da colheita era a mesma coisa.. as condução que tinha nem carroça de puxada a cavalo tinha não, era carro de boi mesmo né, mantimento puxado na, no carro de boi. As lenha pras mulher usar na, carregado no carro de boi... as colheita né.

Mylena: É, inclusive tem muita música que fala um pouco do carro de boi...

Zé Mariano: Muitas... são muitas música que fala. E uma história real, verdadeira mesmo, que uma coisa que realmente existiu. Inclusive hoje esse pessoal tá resgatando, em várias cidade igual Vazante, Coromandel, Abadia... várias outras cidade que tem a carreata do carro de bois... com uma festa pra resgatar, pra... ali tem a cantiga do carro né, cê tem uns carro que canta mais fino, que canta mais grosso...

Mylena: uhum...

Zé Mariano: que tem a coisa mais apaixonante.. o cantar do carro de bois.

Pedro das Gerais (Pedro Fernandes Evangelista)⁴⁴, outro violeiro entrevistado, nasceu na cidade de Ituiutaba e geralmente se apresenta sozinho, cantando músicas regionais, ou seja, músicas que falam de Minas Gerais e que, geralmente, ele mesmo compôs. Além disso, fabrica suas violas e tem um projeto na cidade de Uberlândia no qual ensina viola caipira e violão para alunos de uma escola. A respeito de sua vida no campo e sua vinda para a cidade, bem como sua relação com a música caipira e regional, ele menciona o seguinte:

Pedro das Gérias: (...) Eu comecei escrever música em 1969, eu morava na roça, aí eu escrevia música regional, só que... eu sou lá de Ituiutaba, então eu escrevia músicas regionais relacionadas ao Nordeste, aí quando foi nos anos 80 eu parei, aí quando foi em 2001 eu comecei de novo a fazer música, aí pensei assim 'por que não trabalhar as músicas regionais de Minas Gerais?'. Aí comecei a tocar viola sozinho, em 2001 eu comprei uma viola, aí fiquei seis "mês" tentando e não aprendi nada, aí depois eu peguei essa viola e fiz um violão dela, aí não deu certo, aí pensei o seguinte 'alguém aprende, todo mundo aprende, por que eu não posso aprender sozinho?'. Aí voltei, fiz a viola de novo e comecei aprender, aí comecei participar de festival de música aqui de Uberlândia, cantando por aí e fazendo música.

(...)

Mylena: E você morou na roça? Veio da fazenda?

Pedro das Gerais: [Unhum], eu morei na roça no estado de São Paulo, Minas e Goiás. Quando eu vim pra Uberlândia, eu vim pra Uberlândia em 74 servir o exército, aí fiquei até hoje aqui, larguei da roça e vim pra cá.

Mylena: Por que largou a roça?

Pedro das Gerais: [...] Quando eu saí da roça eu só tinha a terceira série do primário, aí quando vim pro exército, aí quando foi... resolvi estudar né... hoje eu sou especialista em matemática. Aí eu fiz supletivo né, eu fiz a quarta, quinta, sexta, sétima ao terceiro colegial em oito meses. Aí eu prestei vestibular na UFU pra engenharia, passei da primeira fase, mas não passei da segunda porque o processo seletivo é muito rápido, sabe? Aí fui fazer matemática na UNITRI. Fiz matemática e especialização em matemática.

(...)

Mylena: E como era viver lá na roça e como é viver na cidade? Você sente falta ou não?

Pedro das Gerais: É porque o que faz a gente fazer música, assim, da roça assim é saudade mesmo, sabe? Porque as coisas eram muito diferente. Inclusive eu tenho uma música minha que fala

⁴⁴ Cidade: Uberlândia – MG. Local: Residência do entrevistado. Entrevistado: **Pedro Fernandes Evangelista – Pedro das Gerais**. Data: 14/01/2012. Duração da entrevista: 00h23min.

assim [...] ‘a gente não tinha nada, mas tinha de tudo’, porque na roça geralmente era assim, as pessoas não faziam conta assim de... por exemplo, de um quarto de boi, as pessoas falavam assim... meu pai falava assim “Seu Zé, me empresta aí um quarto de boi”, assim as pessoas não faziam conta disso não, um capado gordinho assim. Hoje em dia aqui na cidade as pessoas fazem conta de centavo a centavo, sabe? E a amizade também. Assim, e na roça assim as pessoas respeitam e na cidade a maioria... porque eu trabalho na escola, sabe? Então, as famílias assim tá ficando distante demais, sabe? Os menino, a molecada pensa que pode tudo, assim tá perdendo o respeito, tá perdendo a identidade e um povo sem identidade não tem história, não tem nada. Você pergunta pra essa molecada hoje se ele sabe contar sobre o avô dele, não sabe contar a história do avô, talvez não sabe nem do pai, você fala ‘o que o seu pai faz?’ e ‘a não sei não, ele sai todo dia cedo’. Não sabe... não tem história de família.

Por fim, entrevistei Flor do Campo (José dos Santos)⁴⁵, que não toca viola, mas se considera violeiro por tocar música caipira com seus parceiros. Atualmente ele administra um bar conhecido como “Bar do Flor do Campo” ou “Bar dos Violeiros”, onde vários violeiros da cidade têm a oportunidade de se apresentarem, sendo estes violeiros antigos e/ou os violeiros mais novos, e onde várias pessoas que querem ouvir esse estilo de música vão para se divertirem e até mesmo relembrem de suas infâncias, isso segundo o próprio entrevistado. A respeito de sua ligação com a música e com sua vida no campo e na cidade, Flor do Campo diz que,

Flor do Campo: *e a[gente canta] as modas de viola que a gente gosta que tá no meu sangue, que é a verdadeira moda raiz e a moda de viola...*

(...)

Mylena: *e o Senhor trabalhou na roça, morou um tempo na roça e depois veio pra cidade?*

Flor do Campo: *eu trabalhei na roça eu morei na roça até os 15 anos de idade, foi [quando] vim pra Uberlândia, vim passar o natal aqui de 1959... vim passar o natal na casa do meu tio, aí eu achei boa a cidade e quis volta mais fiquei até hoje, casei aqui fiquei aqui, eu fui criado na roça, fui nascido e criado na roça.*

Mylena: *e o Senhor sente falta da época da roça?*

Flor do Campo: *[não tem é] tem uma diferença, muito grande da roça pela cidade, eu fui criado numa pobreza danada naquela época as coisas era muito difícil.*

Mylena: *[uhum]*

Flor do Campo: *[entendeu] é uma dificuldade muito grande, onde é que eu não quis voltar mais. Trabalhava na enxada, no sol e*

⁴⁵ Cidade: Uberlândia – MG. Local: Bar do entrevistado. Entrevistado: **José dos Santos – Flor do Campo**. Data da entrevista: 13/01/2012. Duração da entrevista: 00h20min.

chuva aquela coisa... e eu vim pra cá e achei uma facilidade melhor aqui. Então eu falei pra minha mãe, >minha mãe não vou voltar< pra lá mais não... mais eu vou muito lá passear, eu tenho saudade de lá sim, não de morar... saudade de rever os velhos amigos de infância aquelas coisa eu vou muito lá, todo ano eu vou lá... sou lá de Oliveira, Oliveira é Oeste de Minas Gerais, vou em Divinópolis e Formiga.

Mylena: *E na cidade, onde o Senhor trabalha?*

Flor do Campo: *[eu trabalhei] em máquina de arroz foi onde eu casei, trabalhei numa máquina de arroz muito tempo depois eu passei a gerenciar carga, aí eu fui agenciador de transporte... aí [foi 30] anos agenciando carga, em 2003 eu abri esse bar, aí eu parei de agenciar, não quis mais agenciar carga e vim mexer com o bar, como eu já to meio cansado, os anos já montaram né graças a Deus e to sadio e forte, então eu vou descansar agora vou parar com o bar, só mais o mês de fevereiro agora eu vou parar. Vou continuar cantando não vou parar de cantar, mais com o bar eu vou parar vou descansar, fica- só fora do bar e cantar.*

(...)

Flor do Campo: *Então a viola é uma tradição que ela não vai acabar nunca ela não pode acabar porque ela vem do começo do mundo, a viola é uma coisa tradicional né... E a música sertaneja ela ta acabando... porque que ela ta acabando... porque os veterano tão indo, e a juventude que em vem também pode contar nos dedo que encara a viola de verdade, parece que eles tem vergonha, sei lá. Eles que hoje trabalha no mercado da música pra ganhar dinheiro que se diz sertanejo mas não é sertanejo... e que chama-se um “breganejo” eles usa o nome do sertanejo, mais se vê alguns cantores hoje, por exemplo, falar que e sertanejo... aonde tem sertanejo ali? Não tem sertanejo ali.*

(...)

Flor do Campo: *e o que tá acontecendo, quer dizer, o pessoal gosta e se diz sertanejo, mas não é, o povo quer pornografia na música... “povão” quer pornografia na música, entendeu? “saudade de minha terra” até hoje é sucesso, o “mínino da porteira” eu era criancinha... Eu vou dizer a você nem ela eu era criança, eu lembro do “mínino da porteira” isso foi gravado em 48 por aí 50 por aí... hoje é sucesso. O “João de barro” ta em todo show que eu fiz quando eu fazia muito show o povo pedia “mínino da porteira”, mais se você for sobreviver da viola você não sobrevive infelizmente é a verdade, não adianta e: você tá sendo pessimista tava não sobrevive que eu to dentro da música que eu sei, você passar pra verdadeira música sertaneja você não faz pra comer tem que ter outro emprego se não você não come isso é verdade.*

Mylena: *é!*

Flor do Campo: *então o que o povo faz... eles infiltra se diz sertanejo mais não é sertanejo (...).*

É interessante notar nas falas dos violeiros entrevistados suas relações com o campo e a busca, na cidade, por algo mais satisfatório para suas sobrevivências. Sendo assim, apesar do “sofrimento” e da vida de trabalho intenso nas fazendas, ainda encontram lá o sentido de estarem tocando e cantando músicas que na maioria das vezes retratam o “encanto da natureza”, a “beleza da vida simples do campo”, os “passarinhos cantando” ou até mesmo o “velho carro de boi”.

São nessas falas que noto o valor de uma tradição - que geralmente são passadas de gerações para gerações - para essas pessoas, e como a música e suas vidas foram transformadas, sendo que tais transformações e mudanças não param de acontecer, deixando, porém, continuidades e lembranças.

Além disso, a pesquisa e o uso das fontes orais não tiveram aqui o objetivo de contar uma história de vida, e sim de colocar em debate questões importantes, como, por exemplo, o conflito social entre o campo e a cidade, entre o morador do campo e o morador da cidade, bem como a música tocada em ambos os lugares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A caminhada até esta conclusão não foi fácil e não se deu em um curto espaço de tempo, muito pelo contrario, foram anos de dedicação e leituras. Isso levando em consideração a importância de todas as leituras e pesquisas no decorrer dos últimos anos, que me trouxeram até aqui, na conclusão dessa pesquisa e até mesmo para que eu pudesse pensar em pesquisas futuras. Durante esta caminhada, que partiu de uma problemática inicial, novas questões surgiram, e muitas delas não foram respondidas a contento, o que motiva a continuidade da pesquisa. Iniciamos este estudo através de um projeto de Iniciação Científica proposto pelo professor Dr. Paulo Roberto de Almeida, do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, e paralelamente a isso o tema ganhou sentido também no projeto da disciplina “Métodos e Técnicas em Pesquisa de História”.

Abordar a contradição entre o sentido que se tinha a respeito do caipira no início do século XX (por exemplo, a ideia de Monteiro Lobato de um caboclo preguiçoso, indolente e doente) e a ideia de trazer esse caboclo para a cidade após os anos 1930, com o governo de Getulio Vargas, para que esse caboclo pudesse trabalhar e gerar lucros para o país, ou até mesmo a ideia de Paul Singer de que nem todos que vieram para a cidade em busca de melhores condições de vida tiveram o que estavam desejando, orientou a escolha de composições que retratam a vida do caipira no campo e a contradição com suas vidas na cidade.

Assim, temos a importância de olhar para além da letra dessas composições, ou seja, foi tomado aqui também, os compositores e suas experiências de vida, isso tudo de uma forma mais simples, porém que não deixou de ter sentido na pesquisa.

Outra escolha significativa foi o uso da História Oral, para que se pudesse entender como é, na cidade de Uberlândia, a produção da música caipira e como os praticantes dessa música na cidade a vêem. Sendo assim, foi necessária a interação em rodas de violas, além de festas e bares nos quais estavam presentes estes violeiros. Com a observação e as conversas, conheci pessoas que encontram na música caipira um sentido para as suas vidas. Muitos não usam o termo “música caipira” e sim “música sertaneja” ou até mesmo “música de raiz” ou “regional”. Tais terminologias foram utilizadas também por pessoas que entrevistei.

Com as entrevistas realizadas com praticantes da música caipira na cidade de Uberlândia, a pesquisa ganhou um sentido diferenciado, pois ali estava a experiência de

vida de pessoas que tocam e cantam por gosto, que para além de se apresentarem como violeiros, têm suas profissões. É importante ressaltar que música caipira, como já foi dito anteriormente, é mais do que um simples folclore que precisa ser preservado: nela, no processo de sua produção e divulgação, encontramos indivíduos que colocam o sentimento ao tocar e cantar, sentimentos que podem muitas vezes, colocar em debates suas histórias, suas lembranças e/ou seus esquecimentos.

Mesmo diante das transformações que a música sofreu ao longo do tempo, transformações sofridas até mesmo em relação à mudança na vida dos indivíduos que a praticam, a música caipira ainda se faz presente. Uma das grandes reclamações das pessoas com as quais estive conversando e entrevistando é o fato de a música ter se voltado para o comércio, ou seja, por usarem o nome de música sertaneja e fazerem dela uma música de “*pornografia*”⁴⁶. Sendo assim, o problema maior não é a indústria e a venda da música, e sim como a música é tratada e vendida. Acredito que esse seja o papel do historiador: investigar e levantar novas questões que podem vir a se tornar trabalhos e projetos de pesquisas futuras.

⁴⁶ Fala de um dos entrevistados: Flor do Campo.

REFERÊNCIAS

ENTREVISTAS

Cidade: Uberlândia – MG. Local: Residência do entrevistado. Entrevistado: **José Lázaro Mariano – Zé Mariano**. Data: 11/01/2012. Duração da entrevista: 00h25min.

Cidade: Uberlândia – MG. Local: Residência do entrevistado. Entrevistado: **Pedro Fernandes Evangelista – Pedro das Gerais**. Data: 14/01/2012. Duração da entrevista: 00h23min.

Cidade: Uberlândia – MG. Local: Bar do entrevistado. Entrevistado: **José dos Santos – Flor do Campo**. Data da entrevista: 13/01/2012. Duração da entrevista: 00h20min.

Cidade: Uberlândia – MG. Local: Escola de música do entrevistado. Entrevistado: **Ubirajara Silva – Bira**. Data da entrevista: 16/01/1012. Duração da entrevista: 00h22min.

FONTES LEVANTADAS:

FRANCO, Dino. e CHICO, Nhô. **Caboclo na cidade**. In: Dino Franco & Mourai. Rancho da boa paz. vol. 2 (CD), São Paulo: Globo Gravações e Ed. Musicais, faixa 1. 1980

SANTOS, Adauto. **Triste Berrante**. In: Adauto Santos. Triste Berrante. Vol. 1 (LP). São Paulo: Selo Raizes Brasileiras, faixa 1. 1978.

SATER, Almir e TEIXEIRA, Renato. **Boiada**. In: Rasta bonito, 1989.

TORRES Raul e PACIFICO João. **Pingo d'Água**. In: Tonico e Tinoco. Álbum Remas, Recordando Raul Torres. Compact Disc (CD), 2000, toada histórica.

VAGO, Indio e BASÍLIO Nonô. **Mágoa de Boiadeiro**. In: Ouro e Pinguinho. Nosso amor Criança. Vol. 1 (LP). São Paulo: Disco é Cultura, faixa 1. 1975.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999, Coleção os Pensadores.

BOTEZELLI, J. C. Pelão. PEREIRA, Arley. **A Música Brasileira deste século por Seus Autores e Interpretes**. São Paulo. SESC, 2000.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico sertanejo**. 1. ed. Uberlândia: Efufu, 2010. v. 1. 203 p.

CHAUÍ, Marilena. **Público, privado, despotismo**. In: *Ética*. Org. Adauto Novaes. SP, Cia das Letras, 1992

CORREIA, Roberto. **A Arte de Pontear Viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Projeto Três Américas – Associação Cultural, 2000.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: Duas cidades. Secretária da Cultura, Ciências e tecnologia. 1976.

DINIZ, Eli. **Políticas públicas para as áreas urbanas: dilemas e alternativas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FENELON, Déa Ribeiro. **O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo?** In: *História e Perspectiva*. Uberlândia, 6-5-23, jan./ jun. 1992.

_____. **"Cultura e história social: historiografia e pesquisa"**. Projeto História, 10 (1993), pp.73-90.

FERREIRA, Cristiane da Silva. **Ethos discursivo e cenas de Enunciação em letras de música de raiz**. 2008. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. *Orientador*: Jarbas Vargas Nascimento.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado - Viola Caipira ou Sertaneja?** Ed. Funarte, 1985, 1ª ed..

HONÓRIO, F. Wolney. **O Sertão nos embalos da música rural. 1929-1950**. Dissertação de mestrado em história. Puc. São Paulo. 1992.

HALL, Stuart. **Notas sobre a desconstrução do “popular”**. In: Da Diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed.: UFMG, Brasília: Unesco, 2003.

HILAIRE, Saint apud Enid Yatsuda. **O Caipira e os outros**. In: BOSI, Alfredo. Cultura brasileira: temas e situações. 2. ed. Série fundamentos, São Paulo: Ática, 1992. 1992.

IANNI, O. **Estado e planejamento econômico no Brasil: 1930-1970**. Civilização brasileira, São Paulo, 1971.

JÚNIOR, Caio Prado. **A política monetária do Brasil**. In: História Econômica do Brasil. 3ª edição, Editora Brasiliense, São Paulo, 1953.

KHOURY, YARA AUN. **Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história**. In: Muitas memórias, outras histórias. Déa Ribeiro Fenelon, Laura Antunes Maciel, Paulo Roberto de Almeida, Yara Aun Khoury [orgs.]. São Paulo: Olho D'água, 2005. pp. 116 – 138.

LOBATO, Monteiro. **Urupês, obras completas**. São Paulo: Brasiliense, 1968, v. 1.

MARTINS, José de Souza. **A Sociabilidade do Homem Simples: Cotidiano e História na Modernidade Anômala**. São Paulo: Contexto, 2008.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, E. V. de. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

PAOLI, Maria Célia **Memória, história e cidadania: o direito ao passado**. In. O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992, p. 25-28

PINTO, João Paulo do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. *Orientador*: Jose Roberto Zan.

SAMPAIO, Edna Rosane de Souza. **A música sertaneja como uma das vertentes da identidade goiana**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, . *Orientador*: Wolney Alfredo Arruda Unes.

SANT'ANNA, Romildo. **A Moda é Viola – Ensaio do Cantar Caipira**. São Paulo: Ed. UNIMAR, 2000.

SINGER, P. **Economia política da urbanização**. 8. Ed^a. São Paulo: brasiliense, 1981.

THOMPSON, Edward Palmer. **Folclore, antropologia e história social**. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos /E. P. Thompson; organizadores: Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

VIEIRA, Maria do Pilar, PEIXOTO, Maria do Rosário, e KHOURY, Yara Aun. **A Pesquisa em História**. São Paulo, Ática, 1989

WILLEMS, Emílio. (1944), **O Problema Rural Brasileiro Visto do Ponto de Vista Antropológico**. São Paulo, Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio do Estado de São Paulo.

WILLIAMS, R. **O campo e a cidade: na história e na literatura**; Tradução Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.