

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**LUCAS FÍNGOLO CLARAS**

**“NO SOM DA VIOLA”: MEDIAÇÃO CULTURAL, EDUCAÇÃO DAS  
SENSIBILIDADES E TRADUÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA NAS MÚSICAS DE  
TIÃO CARREIRO E PARDINHO (1950-1980)**

**CURITIBA  
2021**

**LUCAS FÍNGOLO CLARAS**

**“NO SOM DA VIOLA”: MEDIAÇÃO CULTURAL, EDUCAÇÃO DAS  
SENSIBILIDADES E TRADUÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA NAS MÚSICAS DE  
TIÃO CARREIRO E PARDINHO (1950-1980)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado) da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – Linha de Pesquisa História e Políticas da Educação, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelyn de Almeida Orlando.

**CURITIBA  
2021**

Dados da Catalogação na Publicação  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná  
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/PUCPR  
Biblioteca Central  
Luci Eduarda Wielganczuk – CRB 9/1118

C591n  
2021

Claras, Lucas Fíngolo  
“No som da viola” : mediação cultural, educação das sensibilidades e tradução da identidade caipira nas músicas de Tião Carreiro e Pardinho (1950-1980) / Lucas Fíngolo Claras ; orientadora: Evelyn de Almeida Orlando. – 2020.  
186 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2021  
Bibliografia: f. 170-186

1. Tião Carreiro & Pardinho. 2. Música sertaneja. 3. Sentidos e sensações. 4. Mediação cultural. I. Orlando, Evelyn de Almeida. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDD 20. ed. – 782.42164

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE DISSERTAÇÃO N.º 906  
DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE**

**Lucas Fíngolo Claras**

Aos vinte e dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e um, reuniu-se às 14h, por videoconferência, a Banca Examinadora constituída pelos professores: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelyn de Almeida Orlando, Prof. Dr. Nevio de Campos, Prof. Dr. Marcos Aurelio Taborda de Oliveira e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Lydia Teixeira Corrêa para examinar a Dissertação do mestrando **Lucas Fíngolo Claras**, ano de ingresso 2019, aluno do Programa de Pós-Graduação em Educação, Linha de Pesquisa “História e Políticas da Educação”. O mestrando apresentou a dissertação intitulada **“NO SOM DA VIOLA”: MEDIAÇÃO CULTURAL, EDUCAÇÃO DAS SENSIBILIDADES E TRADUÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA NAS MÚSICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO (1950-1980)** que, após a defesa foi aprovado pela Banca Examinadora. A sessão encerrou-se às 16:35h. Para constar, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela presidente da banca e pela coordenação do Programa. Os avaliadores participaram da defesa por videoconferência e estão de acordo com os termos acima descritos.

Observações: A banca destaca a originalidade do trabalho pelo alcance teórico, a manipulação de fontes pouco comuns na História da Educação, assim como o enfrentamento da temática da cultura popular e a ação desses artistas como intelectuais mediadores.

Presidente:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Evelyn de Almeida Orlando



Convidado Externo:

Prof. Dr. Marcos Aurelio Taborda de Oliveira Participação por videoconferência

Convidado Interno:

Prof. Dr. Nevio de Campos

Participação por videoconferência

Convidado Interno:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosa Lydia Teixeira Corrêa

Participação por videoconferência



**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patricia Lupion Torres**

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Educação  
*Stricto Sensu*

Dedico este trabalho aos meus pais, à minha namorada, aos meus irmãos  
e aos meus avós, que viveram o que tentei escrever.

## **Agradecimentos**

Faz tempo que penso no que escrever neste espaço, tentando lembrar de todos a quem devo agradecer, apesar de saber que vou, injustamente, esquecer de alguém. Então, você que me ajudou a realizar esta pesquisa, meu muito obrigado!

Agora, os agradecimentos nominais que são imprescindíveis.

Primeiramente, agradeço a Deus por tudo que aconteceu comigo, afinal, há alguns eventos na vida que não consigo explicar senão pela ação de Deus.

Quando tinha 12 anos, decidi que faria mestrado na PUC, assim como meu pai estava fazendo. Mesmo sem saber todas as implicações dessa decisão, que no momento foi tão espontânea, recebi todo o apoio de meus pais, Rozilda e Flávio, que sempre me motivaram a seguir meu sonho. Sem o esforço, o amor e o exemplo deles, eu não estaria aqui escrevendo estas palavras.

Agradeço à minha namorada, Natália, por todo o apoio, incentivo e conselhos. Obrigado por ter me ouvido e me aturado por tanto tempo falando dessa dissertação e também por compartilhar os nossos sonhos. Tenha certeza de que nos agradecimentos de minha tese estarei me referindo a você como minha esposa.

Aos meus avós maternos, Orlanda e Genésio, e meus avós paternos, Jovenil e Vanda, que foram minhas principais referências e inspirações para a escrita dessa dissertação. Muito obrigado por tudo que me ensinaram, inclusive o gosto pela música caipira.

Meu muito obrigado aos meus irmãos, Flávio e Daniel, que de diferentes formas e momentos me apoiaram, fosse com questões que, mesmo sem intenção, ajudaram-me a pensar meu objeto, fosse com o café que tomávamos em família.

À professora Evelyn minha eterna gratidão, porque sem ela não existiria este trabalho. Muito obrigado pelas orientações, pelos conselhos, pelos incentivos e pela amizade que vem sendo construída desde minha primeira semana ainda na graduação.

Aos meus amigos Marco, Felippy, Lucas André, Barbara e Allan, meu muito obrigado. A amizade de vocês é fundamental para mim!

Agradeço também aos meus sogros, Elisângela e Luiz, aos meus tios e à avó que ganhei, Olacir e Lidi, e a vó Suzana. Obrigado por terem me apoiado de tantas formas e por tudo que me ensinaram sem nem mesmo perceberem.

A todos os meus familiares e amigos que me ajudaram e me apoiaram nesta caminhada, os quais não posso deixar de mencionar: Reinaldo e Sônia, Maria Eduarda, Elisane, Luciana, Gerson e Taci, João e Nice, Guilherme e Doda, José e Otília, Andréa. De diferentes formas, vocês me ajudaram a escrever esse trabalho.

Aos meus colegas e amigos do grupo de pesquisa carinhosamente chamado de GEHED: Loyde, Bárbara, Henllyger, Carmen, Karoline, Laís, Eliane, Suzane, Anderson, Luciano, Matheus, Luana, Marina, Neli, Karina, Mara, Rucelino e Daniele. Obrigado pelas leituras e pelos conselhos compartilhados nesta caminhada desde minha graduação. Um agradecimento especial à Joana, que acompanhou bem de perto o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos meus colegas e amigos de trabalho, que sempre me incentivaram e deram apoio: Aline, Claudineia, Claudia, Cristiane, Daniel, Philipe, Amanda, Simone e Paola.

Aos professores que compõem a banca, muito obrigado pelas leituras e contribuições a esse trabalho. Um agradecimento especial à professora Rosa, que desde a graduação me ajuda a ser melhor pesquisador e professor.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da PUCPR e a todos os professores e colaboradores que me ajudaram ao longo do curso, em especial o professor Peri Mesquida, e à Capes pelo financiamento da pesquisa.

Por fim, agradeço a você leitor que se interessou por essa pesquisa e que faz com que ela não seja apenas um trabalho guardado nos arquivos de dissertações e teses.

“A coisa tá feia, a coisa tá preta...  
quem não for filho de Deus, tá na unha do capeta.”  
(CARREIRO; SANTOS, 1983a)

## Resumo

Este trabalho investiga o processo de educação dos sentidos e sensibilidades de migrantes caipiras no contexto do êxodo rural, entre as décadas de 1950 e 1980, e a construção da identidade traduzida deste grupo social em decorrência do choque com a modernidade por meio da ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, uma importante dupla da música sertaneja de raiz. Para compreender a integração dos migrantes à nova realidade que se inseriam em decorrência da migração, foram utilizadas 64 canções de um total de 350 consultadas que compõem a obra da dupla, a qual foi escolhida pela importância que tinha para o gênero musical e por ter acompanhado o contexto que circunscreve o recorte temporal desta pesquisa. As músicas investigadas foram selecionadas por revelarem a representação e as sensibilidades do grupo que compõe o público deste gênero musical e por retratarem a sociedade do período em diferentes âmbitos, seja social, econômico ou cultural. Assim, por meio dessas músicas, identificadas como uma forma de educação social a partir do conceito de Taborda de Oliveira (2019), que entende a educação social como uma prática difusa formativa e de transformação de experiências, investigamos como Tião Carreiro e Pardinho exerceram uma ação de mediação cultural ao auxiliarem na integração de migrantes ao seu novo contexto social, na construção de uma identidade traduzida e na educação dos sentidos e das sensibilidades. O referencial teórico-metodológico mobilizado se baseou na Nova História Cultural e para a pesquisa sobre a educação dos sentidos e sensibilidades foram utilizadas as obras de Taborda de Oliveira (2012, 2018, 2019a), Le Breton (2016, 2019) e Pesavento (2005); sobre a história intelectual e dos intelectuais, e mediação cultural, foi mobilizado o conceito de intelectual proposto por Sirinelli (2003), em diálogo com Alves (2019) e Gomes e Hansen (2016); nos baseamos em Hall (2000, 2018) e Santos (2011) para refletir sobre a construção de identidades e seu processo de tradução; também foram utilizados os conceitos de representação e apropriação de Chartier (1988, 1992), bem como o método de análise de conteúdo de Bardin (2016) para entender como a representação presente nas canções ajudaram no processo investigado; para caracterizar e contextualizar a cultura caipira e o êxodo migratório, partimos das obras de Candido (2010), Campos (2011, 2012) e Durhen (1978). A tradução da identidade a partir da educação dos sentidos e das sensibilidades dos migrantes caipiras observada na ação de mediação de Tião Carreiro e Pardinho não se deu sem atritos, pelo contrário, a integração desse grupo social ocorreu a partir do conflito e da recusa de elementos presentes na modernidade. Numa relação dialógica com o grupo ao qual pertenciam, as músicas de Tião Carreiro e Pardinho evidenciaram suas condições e as sensibilidades, além de auxiliar na integração desses migrantes ao passo que expressavam elementos e códigos culturais que possibilitaram a identificação da realidade que esses indivíduos se inseriam, num processo contínuo e conflituoso.

**Palavras-chave:** Educação dos sentidos e sensibilidades; intelectuais mediadores culturais; mediação cultural; identidades; Tião Carreiro e Pardinho.

## Abstract

This work investigates the process of education of the senses and sensibilities of rural migrants in the context of the rural exodus between the 1950s and 1980s, and the construction of the translated identity of this social group as a result of the clash with modernity through the cultural mediation action of Tião Carreiro and Pardiniho, an important duo of music sertaneja de raiz. Aiming to understand the adjustment of migrants to the new reality as a result of the migration, 64 songs from a total of 350 consulted were used, which compose the work of the pair that was chosen because of the importance it had for the musical genre, and for having accompanied the context that circumscribes the time frame of this research. The investigated songs were selected for revealing the representations and sensibilities of the group that makes up the audience of this musical genre, and for portraying the society of the period in different spheres, either social, economic or cultural. Therefore, through these songs, identified as a form of social education based on the concept of Taborda de Oliveira (2019), who understands social education as a diffuse formative social practice that transforms experiences, we intend to investigate how Tião Carreiro and Pardiniho have exercised a cultural mediation action, while helping to adjust migrants to their new social context, to build a translated identity and to educate the senses and sensibilities. The theoretical-methodological support mobilized was based on the New Cultural History, and for the research on the education of the senses and sensibilities, we used the works of Taborda de Oliveira (2012, 2018, 2019a), Le Breton (2016, 2019) and Pesavento (2005); on the intellectual and intellectual history, and cultural mediation, the concept of intellectual proposed by Sirinelli (2003), in dialogue with Alves (2019) and Gomes & Hansen (2016); we used Hall (2000, 2018) and Santos (2011) to reflect on the construction of identities and their translation process; Chartier's (1988, 1992) concepts of representation and appropriation were also used to problematize the process of educating the senses and sensibilities, and the content analysis method developed by Bardin (2016) made possible to understand how the representations present in the songs helped in the investigated process; to characterize and contextualize caipira culture and the migration process, we used the works of Candido (2010), Campos (2011, 2012) and Durhen (1978). The identity translation process based on the education of the senses and sensibilities of the caipira migrants observed in the mediation action of Tião Carreiro and Pardiniho was not without friction, but he oposity, the adjustment of this social group occurred from the conflict and the refusal of elements present in modernity. In a dialogical relation with the group they belonged to, the songs of Tião Carreiro and Pardiniho showed the conditions and sensitivities of the group that composed the sertaneja music public, and helped in the integration of these migrants while expressing elements and cultural codes that made it possible the identification of reality that these individuals were inserted, in a continuous and conflictive process.

**Keywords:** Education of the senses and sensibilities; intelectual cultural mediators; cultural mediation; identities; Tião Carreiro and Pardiniho.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do disco *Modas de viola classe A*, de 1974. Na foto, Pardino à direita de chapéu vermelho, e Tião Carreiro no lado esquerdo, com seu bigode característico .....63

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1. “CHORA VIOLA”: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO</b> .....	<b>44</b>
1.1 COMPADRE E COMPANHEIROS: A TRAJETÓRIA E AS SOCIABILIDADES DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO.....	54
<b>2. “EU CANTO O QUE O POVO PEDE”: A MEDIAÇÃO CULTURAL DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO</b> .....	<b>72</b>
2.1 “A COISA TÁ FEIA”: A REALIDADE SOCIAL DOS CAIPIRAS NAS MÚSICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO.....	89
<b>3. “MEU MESTRE É DEUS NAS ALTURAS”: A SENSIBILIDADE RELIGIOSA E AS CRÍTICAS MORAIS SOBRE A SOCIEDADE</b> .....	<b>100</b>
3.1 “CANTANDO AGORA EU FALO”: A FAMÍLIA E A SOCIEDADE EM CRISE MORAL .....	114
<b>4. “O DESTINO AQUI ME TROUXE”: O CAIPIRA E O CONFRONTO COM A MODERNIDADE</b> .....	<b>135</b>
4.1 “VIOLA CABOCLA”: A TRADUÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA.....	141
4.2 DE “EXEMPLO DE HUMILDADE” A “O JUSTICEIRO”: VALORES, SENSIBILIDADES E O SENSO DE JUSTIÇA DO CAIPIRA .....	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>164</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>170</b>
<b>JORNAIS</b> .....	<b>180</b>
<b>FONTES MUSICAIS</b> .....	<b>181</b>

## INTRODUÇÃO

Sou nascido no interior do Paraná e desde pequeno escutei música sertaneja, fosse pelo rádio ou quando meus avós e meu pai tocavam. Foram várias as vezes que me disseram “preste atenção nessa música, porque tem uma mensagem bonita” e a ouvia sem entender muito bem. Quando adolescente, já morando na “cidade grande”, viajava com frequência para a casa de meus avós e sempre ouvia com minha avó materna o mesmo disco, no qual estavam músicas que escutava desde a minha infância, as mesmas que eles me diziam para ouvir por causa da “mensagem bonita”. Entre as músicas da coletânea, estava a canção *A vaca já foi pro brejo*, de Tião Carreiro e Pardinho, lançada em 1977, com uma crítica à uma suposta inversão de papéis dentro da família de então, que inclusive foi analisada nesse trabalho. Assim que terminava de tocar, minha avó afirmava “essa música é bem verdade, as famílias de hoje em dia estão todas perdidas”. Quase no final do disco, tocava uma canção que falava da simplicidade da “casa de caboclo” e quando meu avô a ouvia, dizia que era daquele jeito a casa dele, que poderia não ter muita coisa, mas do que tinha, não faltava nada.

Por vezes trocava de CD, mas algumas músicas se repetiam e muitas das temáticas das canções eram as mesmas. A vida simples do interior, o valor da família, a devoção a Deus, o dever enquanto filho e o papel de pai, e antes ou após a reprodução das canções, eu sempre escutava as mesmas coisas como “essa música é muito bonita! Ela fala só a verdade”, ou os conselhos “ouça essa ‘moda’ aí porque ela fala de Deus”. Meus avós têm baixa escolaridade, trabalharam a vida toda no campo e pouco estudaram, mas sempre tiveram lições morais e ensinamentos sobre a vida, com indicações de comportamentos e condutas idealizadas. Sempre fizeram juízos de valor e a moral e os valores que expressam em seus conselhos também são possíveis de serem observados nessas músicas sertanejas que ouvíamos. Parte da educação que recebi deles vem das alegorias presentes em canções sertanejas e da moral dessas músicas, assim como o que aconteceu com os meus pais, com eles mesmos e com tantas outras pessoas.

A partir da intenção de problematizar os elementos educativos nesse gênero musical, essa pesquisa buscou analisar os valores e a representação de

uma identidade caipira traduzida presentes na música sertaneja de matriz caipira, com base na obra de Tião Carreiro e Pardinho, como forma de educar os sentidos e sensibilidades do público consumidor desse gênero musical, durante o movimento migratório do êxodo rural entre 1950 e 1980.

Também pretendemos investigar como por meio de sua ação enquanto músicos, Tião Carreiro e Pardinho podem ser categorizados como intelectuais mediadores culturais ao ajudarem, por meio de suas canções, no processo de integração dos migrantes caipiras à cultura urbana capitalista. Além disso, também procuramos contribuir para o campo da História da Educação, campo no qual se localiza o presente trabalho, com a utilização da música como fonte de pesquisa ao ser pensada como um meio de educação social, entendida como uma prática educativa difusa e formativa com base no conceito de Taborda de Oliveira (2019).

Assim, essa pesquisa aspirou responder de que modo as músicas da obra de Tião Carreiro e Pardinho expressaram valores e a representação de uma identidade caipira traduzida e contribuíram para educar os sentidos e sensibilidades do público consumidor desse gênero musical, ao longo do êxodo rural, entre as décadas de 1950 e 1980.

Para pensarmos como canções podem desempenhar um papel educativo, compreendemos que a educação não ocorre apenas em espaços institucionalizados, mas também por meio das trocas de experiências, com diálogos e observações, sem necessariamente a mediação da figura de um professor. A educação é

[...] antes de tudo, uma relação humana, cujo sentido varia com a idade e a personalidade dos que estão envolvidos no processo. Essa relação tem um valor em si e por si mesma e é educativa, independentemente da atividade especializada que lhe serve de pretexto e de matéria para a sua institucionalização. Os verdadeiros mestres de um homem nem sempre são seus professores, mas aqueles de quem recebeu, nos acasos da vida, o exemplo e a lição (GUSDORF, 1987, p. 40).

De tal forma, a construção do conhecimento não acontece apenas em ambientes formais de ensino, mas também em outros espaços e por outros meios, como pela música ou por outras apresentações artísticas. Essa pesquisa buscou trazer para a História da Educação a música sertaneja como ferramenta

educacional utilizada para marcar o espaço da cultura caracteristicamente de origem rural, a partir da produção de sentidos e sensibilidades, relacionados aos valores desse grupo que tem origem no campo e que possui forte relação com a religião.

Tomamos por base o conceito de educação social proposto por Taborda de Oliveira (2019, p. 204-205), que entende que essas práticas de educação “[...] mobilizam a arte como possibilidade de formação, não apenas de gosto, mas também da consciência política e da sensibilidade social”. Nesse sentido, como um meio educacional e de formação que produz sensibilidades, a educação social envolve diferentes meios formativos. Com base nessa concepção, entendemos que a música, ao expressar realidades sociais e possibilitar a compreensão da condição que diferentes grupos sociais enfrentam, pode se configurar como uma forma prática de educação que deve ser investigada.

Apesar do gênero sertanejo ter hoje suas características bem delimitadas, sobretudo com o sertanejo universitário, Oliveira (2009) demonstra que no início do século XX a música sertaneja era entendida como toda aquela produzida fora dos centros urbanos brasileiros, ou seja, as músicas regionalistas, entre elas, a caipira, originária do interior dos estados de São Paulo, Goiás, Minas Gerais e Paraná. A música caipira era acompanhada de toda uma ritualidade quase teatral com danças, como a catira, por exemplo<sup>1</sup>.

Com a intensificação da migração para as cidades, sobretudo para a cidade de São Paulo, os caipiras passaram a ocupar espaços nas gravadoras e começaram a gravar as suas músicas. Entretanto, por demandas da indústria fonográfica, esse gênero musical foi incorporando novos ritmos e sendo influenciado por outros estilos musicais, enquanto alguns elementos característicos da música caipira foram sendo deixados de lado. Por conta disso, para autores como Faustino (2014) e Caldas (1977), a música sertaneja possui suas raízes na música caipira, mas se diferencia dela pelo distanciamento de sonoridade crescente que se fez entre elas ao longo de todo o processo de modernização do gênero.

---

<sup>1</sup> Caracteristicamente de origem caipira, a catira é um estilo que mistura a música com a dança “definido, antes de tudo, pela presença rítmica do sapateado e das palmas [...]. Há, conforme afirmo, uma sequencialidade entre canto e dança. Assim, enquanto se canta, o sapateado e as palmas estão em repouso” (OLIVEIRA, 2009, p. 65).

Muitos foram os artistas que tentaram a fama com a música sertaneja, mas poucos alcançaram sucesso duradouro. Entre os artistas consagrados, podemos citar Tião Carreiro e Pardinho, que nas décadas de 1950 e 1980 gravaram 16 discos de 78 rotações, 12 compactos e 41 álbuns, além de possuírem outros 22 álbuns lançados postumamente. Foram artistas que marcaram gerações e ainda hoje influenciam novas duplas. Faustino (2007, p. 86-87) afirma que eles “[...] são músicos que gozam de uma notoriedade e de um reconhecimento não só por parte do público, mas, também, por parte de intérpretes e violeiros da atualidade”. É devido à importância da dupla para música a sertaneja e por compreender diferentes períodos da história do país que sua obra foi escolhida como fonte para essa pesquisa.

Diversos trabalhos de diferentes áreas utilizaram a obra de Tião Carreiro e Pardinho, ou eles mesmos como objetos de pesquisa. Amaral (2016), na área da música, buscou construir a trajetória artística de Tião Carreiro, enquanto Faustino (2014), no campo da sociologia, utilizou-se de modas de viola que fazem parte da obra da dupla como um registro do êxodo migratório, tendo sido esse um trabalho que ajudou bastante a realização de nossa pesquisa. Já Gregolim Júnior (2011), com mestrado em Ciências da Religião, analisou a presença do sagrado em canções de Tião Carreiro e Pardinho. Além disso, outros autores que pesquisam a música sertaneja destacam o valor da dupla, como Nepomuceno (1999), que afirma que eles foram uns dos maiores artistas da música sertaneja, assim como Oliveira (2009), que afirma que a dupla é um dos ícones do segmento sertanejo de raiz.

O recorte da pesquisa foi estabelecido entre as décadas de 1950 e 1980 tanto por ser o período de produção das canções da dupla, pois Tião Carreiro e Pardinho tocaram juntos entre os anos finais da década de 1950 até final da década de 1980, mas também por se o período de maior fluxo migratório do êxodo rural, que fez com que o Brasil se tornasse um país com a maioria da sua população vivendo nas cidades.

Com o movimento da Nova História Cultural<sup>2</sup> produzida a partir do final dos anos de 1970 e ao longo da década de 1980, outras fontes passaram a ser mais

---

<sup>2</sup> Apesar das discussões teóricas sobre o assunto, também nos referimos à Nova História Cultural em alguns momentos apenas como História Cultural.

utilizadas na historiografia, como a própria música, que já vinha sendo objeto de algumas pesquisas. Burke (2008) afirma que enquanto outros paradigmas historiográficos deixavam a cultura em segundo plano, dividindo-a entre “cultura popular” e “cultura erudita”, focando questões políticas e sociais e pretendendo uma história totalizante, a História Cultural permitiu trazer para o debate historiográfico discussões sobre a produção cultural de diferentes grupos sociais a partir de diferentes percepções, sendo essa a base teórico-metodológica para a pesquisa.

Para Chartier (1988, p. 16-17), o principal objetivo da História Cultural é entender “[...] o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. A leitura do mundo depende da percepção que se tem e se faz sobre ele e, para perceber como os indivíduos compreendiam a realidade, devemos entender o sujeito histórico como alguém construído em determinada cultura, num meio de múltiplos estímulos. Para Hunt (1992, p. 22), com a abordagem cultural da história, os historiadores passaram a se preocupar com as questões ligadas às representações e tal qual a história da arte e a crítica literária, a História Cultural passou a questionar as relações entre a obra e a realidade que ela pretendia representar.

Os códigos e as representações são construídos para dar sentido ao mundo e ajudar em sua compreensão, sendo produzidos a partir da cultura que atribui significações a esses elementos. Enquanto base para a compreensão do mundo e uma variante entre os grupos sociais e sociedades, entendemos cultura como

[...] uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentem de forma cifrada, portando já um significado e uma apreciação valorativa (PESAVENTO, 2014, p. 15).

Assim, a cultura é construída na relação com o mundo para lhe dar sentido, sendo, portanto, os sentidos simbólicos que orientam as significações das relações, práticas, ações e linguagens produzidas ou reproduzidas em um determinado grupo social. Nesse processo, um dos conceitos que ajuda a entender como o mundo é compreendido a partir dessas diferentes percepções é o de representação, conceito que passou a ser utilizado com os historiadores da

quarta geração dos *Annales* que, ao contrário das gerações anteriores, desenvolveram suas pesquisas a partir das investigações sobre as representações produzidas dentro de uma determinada cultura (HUNT, 1992, p. 9).

Entendemos as representações a partir de Chartier (1988, p. 17) como:

[...] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. [...] assim construídos, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.

Estudar as representações é buscar “compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 1988, p. 17). Tendo em vista que são as representações que dão sentidos e significações às práticas, Chartier (1988, p. 18) as entende “[...] como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas [...] que têm por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades – tanto a dos outros como a sua”. Investigar a representação produzida e veiculada pelas músicas da dupla permite compreender quais são os sentidos atribuídos à realidade, a visão do público da música sertaneja sobre o meio no qual estão inseridos e a maneira como esses indivíduos se colocam no mundo, o que evidencia, desse modo, as sensibilidades presentes nesse grupo social.

A discussão sobre produtos culturais, como a música, recebeu certa atenção com o movimento da Nova História Cultural, que problematizava a utilização de novas fontes e objetos. No final da década de 1970, Pierre Nora e Jacques Le Goff lançaram três coletâneas sobre questões inerentes à prática historiográfica, apresentando novos problemas, objetos e abordagens. Ainda que entre os então novos objetos tratados no livro não estivesse a música (LE GOFF; NORA, 1976), a partir desse movimento ocorreu uma problematização e a utilização de canções como fontes à pesquisa historiográfica.

Na historiografia brasileira, Napolitano (2015) afirma que os historiadores começaram a utilizar a música como objeto de pesquisa após pesquisadores de

outras áreas, como Letras e das Ciências Sociais. Ao tentar caracterizar não só a música, mas as fontes audiovisuais num escopo ampliado, o autor as define:

Na perspectiva da moderna prática historiográfica, nenhum documento fala por si mesmo, ainda que as fontes primárias continuem sendo a alma do ofício de historiador. Assim, as fontes audiovisuais e musicais são, como qualquer outro tipo de documento histórico, portadores de uma tensão entre **evidência e representação**. Em outras palavras, sem deixar de ser representação construída socialmente por um autor, por um grupo social ou por uma instituição qualquer, a fonte é uma evidência de um processo ou de um evento ocorrido, cujo estabelecimento do dado bruto é apenas o começo de um processo de interpretação com muitas variáveis. [...] a Nova História e seus herdeiros apontam para o caráter representacional das fontes, mesmo as tradicionais fontes escritas, que são documentos e monumentos carregados de intencionalidade e parcialidade (NAPOLITANO, 2015, p. 240, grifo no original).

A utilização de canções como objeto de pesquisa requer o mesmo rigor analítico de outras fontes, ainda que possua suas particularidades. Tanto Napolitano (2015) quanto Freire (1994) criticam o movimento, por vezes praticado, de isolar as canções da realidade para que seja feita apenas a análise da música deslocada de seu contexto de produção e defendem que as canções possuem tanto um sentido sincrônico, que indica um valor histórico que deve ser valorizado, como também um sentido diacrônico, que permite que essas produções possam sofrer inúmeras novas interpretações num contexto distinto, o que faz com que o historiador possa correr o risco de cometer anacronismos.

Ao refletir sobre procedimentos metodológicos para a análise da música, Freire (1994) afirma que as canções são carregadas de significações que ajudam na produção de sentidos sociais e é nesse processo de significação da realidade que elas se tornam importantes fontes à pesquisa histórica. Para a autora, é no “[...] fazer-dizer-representar da sociedade que a música é uma das instâncias operativas. As estruturas e formas musicais articulam sentidos e significações e, como tal, é essencial que sejam apreendidas no relato histórico” (FREIRE, 1994, p. 164). Pensando a definição de significações proposta pela autora como sinônimo do conceito de representação de Chartier (1988), entendemos, portanto, que as músicas são carregadas de sentidos e representações que atribuem significados à realidade e às práticas culturais e sociais, sendo nesse mesmo sentido que a autora define a música como “[...] fenômeno social, dinâmico,

significativo, como elemento expressivo e estruturador da sociedade em que se insere” (FREIRE, 1994, p. 168-169).

Enquanto meio expressivo e significativo da realidade, a música possibilita a compreensão de diferentes dimensões de determinado contexto histórico, mas, nessa pesquisa, tomamo-la numa perspectiva diferente e pouco explorada como forma de educação social como prática formativa difusa. A única pesquisa que encontramos, que mobilizou a música como meio de educação social, foi a de Taborda de Oliveira (2019), que investigou a ação intelectual do cantor cubano Silvio Rodrigues. Apesar de vários trabalhos existentes que utilizam a música como objeto de pesquisa, a partir da revisão de literatura feita preliminarmente, não encontramos nenhum outro que mobilize essa fonte da mesma forma, entendendo-a como meio de expressão do processo educacional e que exerce papel formativo em potencial de educação dos sentidos e das sensibilidades.

A música, como produção artística, desempenha, entre outras coisas, uma função de expressão da realidade (CANDIDO, 2000, p. 20). Para Candido (2000), não há uma obra que não sofra influência da sociedade, ou que não exerça influência sobre ela, ou seja, a sociedade estrutura a arte, ao mesmo tempo em que é estruturada por ela, independentemente do produto artístico e de sua função, mantendo uma relação dialógica. A música sertaneja possui forte ligação e influência sobre o grupo que a produz e é nessa relação que buscamos entender como ela expressa e ajuda na educação dos sentidos e das sensibilidades e auxilia no processo de tradução da identidade caipira, ao passo que demonstra como ocorre esse movimento.

A metodologia empregada para a análise das canções foi a do método de análise de conteúdo proposto por Bardin (2016, p. 15), definido como um “conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento, que se aplicam a ‘discursos’ (conteúdos e continentes) extremamente diversificados”. Dentro da análise de conteúdo, há um constante movimento entre dois polos, os de objetividade e subjetividade, podendo esse segundo ser analisado a partir da inferência resultada de exercícios lógicos por meio da análise das fontes mobilizadas e proposições entendidas como verdadeiras. A autora afirma que não existe um modelo metodológico fechado de análise de conteúdo que possa ser aplicado em qualquer circunstância, mas, sim,

direcionamentos passíveis de adaptação, que variam com o objeto e o objetivo da pesquisa.

Com esse método, existe a possibilidade de utilizar tanto a abordagem quantitativa como a qualitativa, mas optamos por seguir a segunda que

[...] corresponde a um procedimento mais intuitivo, mas também mais maleável e mais adaptável a índices não previstos, ou à evolução das hipóteses, já que permite sugerir possíveis relações entre um índice de mensagem e uma ou diversas variáveis do locutor (ou da situação de comunicação) (BARDIN, 2016, p. 145).

A partir da análise qualitativa, podemos identificar as representações presentes nas canções de Tião Carreiro e Pardinho que expressam o processo da educação dos sentidos e sensibilidades e, por conseguinte, carregam elementos educativos. Essa abordagem metodológica possibilita analisar interpretativamente, a partir de dados e elementos básicos do contexto de construção e enunciação da mensagem, o conteúdo do que é veiculado, utilizando-se, para que isso seja feito, o processo analítico de inferência.

Para a autora, “a intenção da análise de conteúdo é a *inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)*” (BARDIN, 2016, p. 44, grifo no original). É justamente a inferência a responsável pela transição da análise descritiva, que é o momento inicial do processo analítico, para a interpretação. A partir do processo de inferência, a autora afirma que é possível responder à seguinte questão: “quais as consequências que determinado enunciado vai provavelmente provocar? Isto refere-se aos possíveis efeitos das mensagens” (BARDIN, 2016, p. 45). Assim, apesar de não termos os relatos dos receptores que permitam entendermos de que maneira foram apropriados os conteúdos veiculados nas canções, a análise de conteúdo permite inferir sobre as possibilidades de compreensão.

Bardin entende que a base fundamental que caracteriza a análise de conteúdo é resultado da articulação proveniente entre “[...] a *superfície dos textos*, descrita e analisada (pelo menos alguns elementos característicos); e os *fatores que determinam estas características*, deduzidos logicamente” (BARDIN, 2016, p. 47, grifo no original). Ou seja, é uma análise conjunta do sentido do texto, a sua

semântica e o contexto sócio-histórico de produção da mensagem que resultam na análise de conteúdo.

Durante o processo analítico, é no momento da codificação do conteúdo que as fontes são categorizadas e transformadas, o que “permite atingir uma representação do conteúdo ou da sua expressão” (BARDIN, 2016, p. 133). Para que seja possível a inferência dentro da análise de conteúdo, é preciso fazer a pesquisa em diferentes polos: a mensagem e o suporte; o emissor e o receptor (BARDIN, 2016, p. 165). A mensagem e o suporte consistem, respectivamente, no conteúdo expresso e o meio que a mensagem foi veiculada, enquanto o emissor pode ser também o criador da mensagem, podendo ser apenas um sujeito ou um grupo (BARDIN, 2016, p. 165). Já sobre o receptor, que varia no tamanho entre um indivíduo ou uma nação, é possível inferir a partir do conteúdo das mensagens:

Nesta ótica [ótica da inferência], insiste-se no fato de a mensagem se dirigir a este indivíduo (ou conjunto de indivíduos) com a finalidade de agir (função instrumental da comunicação) ou de se adaptar a ele (ou a eles). Por consequência, o estudo da mensagem poderá fornecer informações relativas ao receptor ou ao público (BARDIN, 2016, p. 166).

Com isso, ao longo da pesquisa, caracterizamos também quem são os emissores e suas características, da mesma forma que delimitamos e definimos quem faz parte do público da música sertaneja, para, então, compreendermos esse movimento e a relação entre emissor e receptor.

Para Bardin (2016, p. 170), é possível analisar e observar aspectos ou mudanças culturais da sociedade a partir da análise de conteúdo, o que permite que as canções de Tião Carreiro e Pardinho, bem como seus conteúdos, sejam analisadas por essa ótica, a fim de se investigar os elementos educativos veiculados em canções que compõem a obra da dupla sertaneja que propõem condutas e comportamentos idealizados.

Buscando compreender como este tema vem sendo pesquisado, optamos por mapear duas temáticas na revisão de literatura: a educação dos sentidos e das sensibilidades, e a música como fonte em pesquisas no campo da educação, por ser mais abrangente. Em ambos os casos, ficou estabelecido o recorte dos últimos cinco anos para apenas esboçar um panorama de por onde tem passado

as pesquisas de mestrado e doutorado sobre esses assuntos no campo da educação.

Com a consulta ao Banco de Teses & Dissertações da Capes sobre trabalhos que relacionam música e educação, encontramos pesquisas que versam, principalmente, sobre o ensino musical. A dissertação de Almeida (2016), intitulada *Quando em dois somos muitos: histórias de vida dialogadas e a atuação do professor de música na educação básica*, por exemplo, analisou como a formação musical de professores de música incide sobre suas práticas docentes na educação básica por meio de entrevistas e pesquisas documentais. Por sua vez, a tese de Aquino (2016), *Epistemologia da educação musical escolar: um estudo sobre os saberes musicais nas escolas de educação básicas brasileiras*, investigou como ocorre o ensino musical na educação básica no país mediante análises histórica, política, filosófica e pedagógica, e constatou a sua marginalização no ensino público brasileiro. Uma pesquisa que se aproxima da nossa, por tratar da música caipira, é a dissertação de Ferraz (2015), *Música caipira e professores de música piracicabanos: identidade, memória e tradição*, na qual a autora pesquisa como os professores de música de escolas do município de Piracicaba transmitem e inserem os alunos na música caipira, ritmo musical tradicional da região, e de que maneira, nesse processo, há construção de uma memória cultural.

Também encontramos trabalhos que não analisam a música em um espaço educacional institucionalizado, como a dissertação de Rita (2017), intitulada *Transculturalização: música, educação e valorização da cultura indígena, a partir da "Banda Curivana" da UFRR*, na qual a pesquisadora analisou o estilo musical produzido a partir da mistura entre ritmos indígenas tradicionais da tribo Macuxi com outros urbanos e como esse estilo contribuiu para a valorização da cultura indígena e na formação de acadêmicos da Banda Curviana da Universidade Federal de Roraima. Outra pesquisa é a dissertação de Soares (2015), com o título *Compositores e intérpretes cearenses: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990*, que investigou a educação musical informal e não formal a partir da produção musical cearense entre finais dos anos 1980 e início de 1990. Entretanto, nenhum desses quatro trabalhos é de História da Educação.

Também fizemos um levantamento nos anais do II, III, IV, VII, VIII e IX Congresso Brasileiro de História da Educação de trabalhos que utilizaram da música em suas pesquisas, a fim de entender como os estudos no campo da História da Educação mobilizam a música como fonte. Localizamos várias pesquisas que versam, principalmente, sobre o canto orfeônico, a ação do maestro Heitor Villa-Lobos e a educação musical entre o final do Império e a primeira metade do século XX. Podemos citar os trabalhos de Monti (2017, 2013), sendo que no primeiro o autor pesquisou a articulação do maestro Villa-Lobos para a educação musical durante o movimento da Escola Nova e no segundo a formação do maestro por meio de suas cartas. Outra autora que traz uma pesquisa com objeto parecido é Rocha (2017), que analisa os programas, as disciplinas e as exigências para a educação musical que faz parte do projeto do canto orfeônico implantado por Villa-Lobos no Rio de Janeiro, então capital federal.

Os trabalhos do professor Ednardo Monti merecem certa atenção por se tratar de uma referência no campo da História da Educação sobre o assunto. Ao longo do mestrado e doutorado, Monti (2009, 2015) pesquisou a educação musical e as propostas pedagógicas para o ensino musical do maestro Heitor Villa-Lobos, e permanece pesquisando sobre o assunto, tendo inclusive publicado um artigo recentemente, no qual analisou as articulações políticas e pedagógicas que Villa-Lobos manteve com três intelectuais da educação, Anísio Teixeira, Afrânio Peixoto e Fernando de Azevedo (MONTI, 2019). Atualmente, atua como professor da Universidade Federal do Piauí, tendo orientado trabalhos sobre o tema, como a dissertação de Silva (2020), intitulada *Casa de sons – Escola de Música de Teresina (1981-1991): sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos*, na qual são analisadas as práticas de ensino nos anos iniciais da Escola de Música de Teresina entre 1981-1991.

Apesar de serem temas relacionados, essas pesquisas não necessariamente abordam a música enquanto meio de uma educação formativa, ainda que possam ser entendidas como forma de educação estética.

Com relação à educação dos sentidos e das sensibilidades, ela está presente há tempos na historiografia mundial, em particular na francesa, sobretudo nas pesquisas que derivam da História das Mentalidades. Contudo, os

trabalhos que se valem desse tema na historiografia da Educação no Brasil datam de cerca de 20 anos para cá (TABORDA DE OLIVEIRA, 2018).

Com o levantamento no Banco de Teses e Dissertações da Capes sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades, encontramos duas dissertações e duas teses. Na dissertação de Baptista (2017), intitulada *Patrimônio e educação das sensibilidades: por entre memórias e processo de significação do espaço urbano nas praças centrais da cidade de Bragança Paulista (2000-2015)*, o autor analisou as experiências e as sensibilidades dos jovens que circularam por duas praças tombadas na cidade de Bragança Paulista durante as duas primeiras décadas do século XIX. Seguindo a teoria de Walter Benjamin, o autor pretendeu compreender como ocorre a educação das sensibilidades dentro da cidade em relação ao patrimônio municipal. Numa pesquisa parecida, Ferreira (2015), em *História, memória e educação das sensibilidades: o processo de patrimonialização da Casa Lambert de Santa Tereza-ES*, investigou como foi o processo de patrimonialização da Casa Lambert nessa cidade, relacionando a história do município e a construção da memória local, bem como esse processo possibilita que ocorra a educação das sensibilidades no curso da modernidade e na construção de uma consciência histórica. A autora, assim como Baptista (2017), também mobilizou a teoria de Walter Benjamin para analisar a educação das sensibilidades em ambientes urbanos.

Na tese de Xavier (2015), *Razões e sensibilidades: um estudo sobre a construção do imaginário da docência feminina (1865-1917)*, foi feita a análise da construção da imagem da docência feminina na Paraíba entre o final do século XIX e início do XX, com uma discussão a partir do imaginário social e a educação das sensibilidades em relação às mulheres enquanto professoras. Por sua vez, Santos (2018), em *Educação: História, Política, Sociedade*, empenhou-se em investigar a educação das sensibilidades republicanas em São Paulo no início do século XX, ao passo em que se buscava, por meio da educação escolar, romper com os traços do Império e empreender uma educação republicana.

Para saber sobre o que tratam as pesquisas em nosso campo de pesquisa, realizamos outro levantamento nos anais do II, III, IV, VIII e IX Congresso Brasileiro de História da Educação para perceber do que tratam os trabalhos sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades apresentados no evento.

Dentre as várias pesquisas encontradas, na maioria delas os recortes se concentram entre o fim do Império e a primeira metade do século XX e se dispõem a investigar como os corpos foram moldados nas escolas e de que maneira os sentidos e sensibilidades são educados no ambiente educacional formal.

Um desses trabalhos é o de Herold Junior (2015), no qual o autor analisou a influência que as ideias do jornalista Mario Pinto Serve sobre a educação do corpo tiveram sobre a educação brasileira na década de 1920. Entretanto, as pesquisas não se restringem ao espaço formal de ensino, como também é o caso do trabalho de Moreno e Sagattini (2006), que investigam a educação dos corpos nos crescentes espaços urbanos de modernização em Belo Horizonte, na Primeira República, sendo, portanto, uma pesquisa sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades nas cidades. O trabalho de Bornatto (2017) também merece destaque por ter certa proximidade com o objeto dessa pesquisa. A autora analisou como ocorreu a educação de sensibilidades a partir da poesia produzida por intelectuais mediadores culturais na década de 1960.

Outras produções sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades que merecem destaque são as coletâneas de Taborda de Oliveira (2012) e de Braghini, Munakata e Taborda de Oliveira (2017), que trazem duas séries de trabalhos que analisam o tema em diferentes temporalidades e espaços. Dentre as pesquisas trazidas nessas obras, podemos citar o capítulo escrito por Vaz e Momm (2012), em que foram analisadas as obras de Walter Benjamin, e as possíveis contribuições desse autor para a história da educação dos sentidos e das sensibilidades. Por sua vez, Vieira (2017) analisou a busca pela educação de uma sensibilidade para a afirmação da nacionalidade pela cultura popular por meio da Revista Brasileira de Folclore no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970. Já Gomes (2017) pesquisou como ocorreu a educação dos sentidos e das sensibilidades entre os jovens do campo em Minas Gerais nos clubes 4-S por meio da educação social, que promoveu ensinamentos voltados ao trabalho e à modernização das práticas no campo.

Recentemente, foi lançada uma nova coletânea por Braghini, Munakata e Taborda de Oliveira (2020), que trouxe novos objetos e novas perspectivas para o tema da educação dos sentidos e sensibilidades, como a de Vaz (2020), que

analisou a dimensão da educação estética do público do Museu Oscar Niemeyer, além da pesquisa de Alves (2020), que investigou o papel do rádio no processo de alfabetização de adultos em Pernambuco na década de 1960.

Há também o Núcleo de Pesquisas sobre a Educação dos Sentidos e das Sensibilidades (NUPES), que integra o Centro de Pesquisas em História da Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, do qual Taborda de Oliveira faz parte, que vem desenvolvendo uma série de estudos e conta com “a produção de monografias, de mestrado e doutorado, de estimulantes pesquisas de pós-doutorado, além da formação de jovens pesquisadores através das práticas da iniciação científica” (TABORDE DE OLIVEIRA, 2018, p. 122).

Apesar de várias pesquisas e trabalhos encontrados, não localizamos nenhum que utilize a música como fonte para analisar o processo de educação dos sentidos e das sensibilidades, ainda que, como vimos, existam vários trabalhos que não se restringem ao espaço de educação formal institucionalizado.

Para entender do que se trata a história da educação dos sentidos e das sensibilidades, Taborda de Oliveira (2019a) indica que esse tema tem origem nos estudos da história do corpo, que se propuseram a investigar como determinados grupos reagiram às mudanças em seu mundo social, identificando as sensibilidades despertadas pelos eventos externos e de que maneira elas impactaram na realidade social. Há de se apontar que a educação dos sentidos e das sensibilidades também teve influência da história das mentalidades, sendo entendida por alguns autores como sua substituta.

É por meio dos sentidos que ocorre a ligação entre o mundo social e o subjetivo, sendo eles que constroem o canal que apreende a realidade e que faz com que as sensibilidades sejam despertadas. Para compreender por que e como as sensibilidades são estimuladas, faz-se necessário que se entenda quais são os incentivos exteriores que as provocam. Nessa linha de pensamento, e problematizando a partir da música, é evidente que as canções são captadas pela audição e permitem pensar em situações cotidianas, eventos sociais, familiares e afetivos, mas para que a música seja composta, sua história é construída a partir de representações e da interação com o mundo, o que só é possível de ser feito por meio do que é captado pelos sentidos nesse contato com a realidade.

A compreensão do real não é feita apenas por meio de um juízo de fato, mas também por meio de juízos de valores que dão significados ao mundo. O antropólogo francês Le Breton (2016), que pesquisa as percepções dos sentidos em diferentes culturas e sociedades, afirma que as coisas em si não são possuidoras de sentido próprio, mas a elas são atribuídos os sentidos a partir do ponto de vista de cada um:

O sentido não está contido nas coisas como um tesouro escondido, ele se instaura na relação do homem com elas e no debate travado com os outros por sua definição, na complacência ou não do mundo a alinhar-se nestas categorias. Sentir o mundo é outra maneira de pensá-lo, de transformá-lo de sensível em inteligível. O mundo sensível é a tradução em termos sociais, culturais e pessoais de uma realidade outramente inacessível senão por este subterfúgio de uma percepção sensorial do homem inscrito em uma trama social (LE BRETON, 2016, p. 29).

A construção social e cultural do indivíduo é fundamental para sua compreensão da realidade. Buscando delimitar quais são essas dimensões que orientam as percepções dos sentidos, Taborda de Oliveira (2012, p. 8) afirma que é na junção da natureza, da estética, da ciência e da cultura enquanto síntese da economia, da política e da sociedade que a educação dos sentidos e das sensibilidades pode ser investigada. É na constante relação entre essas diferentes partes que constroem a realidade que os sentidos captam a dinâmica social e estimulam as sensibilidades enquanto respostas. Assim, o corpo é um vetor à compreensão dos sentidos e das sensibilidades e apenas a partir dele que é possível entender essas dimensões sensíveis. De tal forma, os sentidos aqui são entendidos como “parte do aparato biológico, responsável pela percepção primária do que nos circunda” (TABORDA DE OLIVEIRA; OSCAR, 2014, p. 176) e a partir da captação do mundo por meio deles, é que são apreendidas e construídas novas sensibilidades, que são entendidas a partir da concepção de Pesavento (2005, n.p.):

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana que se encontra no âmago da construção de um imaginário social. O conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo.

Desse modo, são as sensibilidades que significam as experiências e os estímulos captados pelos sentidos. Essas respostas sensíveis, e não necessariamente racionais, são subjetivas e determinantes à compreensão da realidade e à ação do sujeito no meio. Nessa perspectiva:

Os sentidos trabalham conjuntamente a fim de tornar o mundo coerente e habitável. Não são eles que decifram o mundo, mas o indivíduo, através de sua sensibilidade e de sua educação. As percepções sensoriais o colocam no mundo, mas ele é seu mestre de obra. Não são os seus olhos que enxergam, nem seus ouvidos que escutam, nem suas mãos que tocam; ele está todo inteiro em sua presença no mundo, e os sentidos se misturam a todo instante ao seu sentimento de existir (LE BRETON, 2016, p. 58-59).

Os sentidos captam o mundo e dão significado ao sensível num processo dialógico com as sensibilidades. Cada homem e cada mulher entende o mesmo evento de maneiras distintas, ainda que parecidas. E mesmo que a experiência seja particular, ela também pode ser compartilhada em um mesmo grupo. Se o mundo exerce influência sobre o sujeito, esse indivíduo age em sua realidade como forma de resposta. Por mais que as sensibilidades sejam individuais num primeiro momento, em um meio social em que os indivíduos foram educados com uma condição social similar e inseridos na mesma cultura, também é possível que as sensibilidades sejam partilhadas:

As experiências comuns permitem reações semelhantes e as sensibilidades acabam se difundindo por um contágio mimético, ou como nos dizeres de Febvre (1989): “as emoções são contagiosas”. Nesse sentido, estamos falando de uma sensibilidade, medida pelos sentidos, que é dialogicamente individual e social. Ainda que estejamos diante de uma experiência particular, essa se conecta na história, na cultura, com o outro, tornando-se sensibilidades de um tempo, o que nos permite operar com a ideia de uma sensibilidade partilhada (MORENO; SEGATINI, 2012, p. 33).

No mesmo sentido, Le Breton (2016, p. 31) segue:

A experiência perceptiva de um grupo se modula através de intercâmbios com os outros e através da singularidade de uma relação com o acontecido. Discussões ou aprendizagens específicas modificam ou afinam percepções jamais eternamente estanques, mas sempre abertas às experiências dos indivíduos e ligadas a relação presente no mundo. Na origem de toda existência humana, o outro é a condição do sentido, isto é, o fundamento do vínculo social. Um mundo sem outrem é um mundo sem vínculo, fadado ao não sentido.

Sendo as emoções contagiosas e as sensibilidades frutos de um tempo e de um espaço com um grupo sociocultural particular que propõe modelos de percepção sensível, um sujeito não é educado sozinho, mas em relação com o mundo e com os outros. Portanto, seus sentidos e suas percepções são educados em comunidade e determinados pela formação cultural do grupo no qual ele está inserido, o que indica a possibilidade do compartilhamento dessas impressões. Ainda que a compreensão da realidade seja subjetiva, o mundo se constrói em uma relação coletiva, em que as afinidades são fundamentais para sua estabilidade. Portanto, as sensibilidades são facilmente partilhadas dentro do mesmo grupo, ainda que não sejam iguais, e, como indica Taborda de Oliveira (2014), podendo ser inversamente proporcionais.

As sensibilidades partilhadas são indicativas do compartilhamento de opiniões e sentimentos no meio. Para Le Breton (2019), isso ocorre devido à formação cultural do grupo e é justamente nessa dimensão do compartilhamento das sensações subjetivas e das experiências que procuramos investigar como a música sertaneja, enquanto produto cultural de um grupo social, ajuda a entender como ocorre a educação dos sentidos e das sensibilidades nesse meio:

Os sentimentos nascem num indivíduo preciso, numa situação social e numa relação particular ao evento. A emoção é ao mesmo tempo avaliação, interpretação, expressão, significado, relação e regulamento do intercâmbio. Ela se modifica de acordo com os públicos e com o contexto. De acordo com a singularidade pessoal, ela varia em intensidade e nas formas de manifestação. A tonalidade afetiva da relação com o mundo é sempre simultaneamente a relação com os outros, a qual se simboliza através dos vínculos sociais, implicando as modulações introduzidas pelos demais e, portanto, uma atividade pensante. Ela flui dentro da simbólica social e dos ritos em vigor [...]” (LE BRETON, 2019, p. 266-267).

O isolamento das sensibilidades em relação ao mundo social inviabiliza qualquer pesquisa sobre esse tema, tendo em vista que essas só podem ser entendidas se colocadas em relação com os estímulos exteriores. Se as sensibilidades são despertadas a partir de eventos do mundo social, para que haja compreensão de sua gestação, é necessária a análise de todo o contexto histórico e não apenas de parte dele. Sobre essa relação entre sujeito e sociedade, sensibilidades individuais e partilhadas, Taborda de Oliveira (2018, p. 125) afirma que

[...] a sensibilidade não é uma reação passiva dos sujeitos –individuais ou coletivos – aos influxos do meio externo. Antes, é pois, uma faculdade ativa. Não por outro motivo buscamos na pluralidade de experiências históricas aspectos que possam elucidar os seus fluxos de permanência, mas também os seus momentos de transformação, quando um tipo particular de experiência dá lugar a outras formas de ver, conhecer e sentir o mundo, e sobre ele atuar.

Assim como as mudanças do mundo social provocam emoções e respostas espontâneas, as sensibilidades despertadas, individuais ou partilhadas também acabam impactando na dinâmica social, o que constitui uma relação dialógica. Entender esses momentos de alteração é entender o movimento social e cultural que não são movidos pela razão, mas pelas sensibilidades, as quais podem ser motivadas por estímulos ideológicos e políticos, ou mesmo afetivos e religiosos, todos possivelmente despertados por produtos culturais, como a música, por exemplo.

Para que haja apreensão de como ocorre a compreensão da realidade para determinados grupos sociais, é necessário que se analisem as representações que dão sentidos específicos aos diferentes eventos e objetos, as quais permitem uma comunicação mais objetiva dentro do grupo. É por meio dessas representações que se torna possível entender as significações e visões sobre o mundo social. Entretanto, como apontado por Taborda de Oliveira (2018), a compreensão da dinâmica entre o individual e o coletivo só é possível pela verossimilhança, dada a dificuldade de mapear todas as sensibilidades individuais, o que faz com que só exista um panorama da sensibilidade coletiva.

Como já indicado, as significações atribuídas ao real são orientadas pelas experiências subjetivas construídas a partir do contato com o meio e a cultura do grupo na qual o indivíduo se formou. Em cada grupo social, há a formulação de representações para facilitar a comunicação entre os indivíduos, e os produtos culturais, enquanto manifestações da cultura carregados dessas representações estimulam as sensibilidades ao passo que também funcionam como um meio para expressá-las. É no âmbito das sensibilidades que são produzidas “as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos” (PESAVENTO, 2005, n.p.), sendo, portanto, nessa dimensão que são atribuídos

significados traduzidos à realidade apreendida. Dessa forma, entendemos que atentar para as sensibilidades possibilita a compreensão da produção de novas representações e, assim, a identificação da maneira como os diferentes grupos sociais percebem o mundo e reagem a ele.

Dentre os sentidos, a audição recebe aqui uma atenção especial, pois é por meio dela que a música é compreendida. Entretanto, a captação da realidade social, como do mundo em sua totalidade, é feita, principalmente, segundo Le Breton (2016), por meio da visão. Para o autor, no mundo Ocidental, a visão é o sentido privilegiado, pois ver o mundo é mais do que apenas enxergar como as coisas acontecem:

Visualmente, toda percepção é uma moral, ou, em termos imediatos, uma visão do mundo. [...] Os olhos não são somente receptores da luz e das coisas do mundo, eles são seus criadores enquanto o ver não se resume num decalque vindo do exterior, mas da exteriorização de uma visão do mundo. Ver é pôr à prova o real através de um prisma social e cultural, de um sistema de interpretação que carrega a marca da história pessoal de um indivíduo imerso numa trama social e cultural (LE BRETON, 2016, p. 94).

A percepção do mundo por meio da visão é orientada por valores morais. No cotidiano, o olho capta diferentes realidades e diferentes eventos, mas a atenção se fixa apenas naquilo que desperta o interesse, seja positiva ou negativamente, podendo ser algo que remeta à lembrança da infância, ou o bom exemplo de um jovem que ajudou um idoso a atravessar a rua, ou uma situação considerada condenável, variando de acordo com a moral de cada um, como ladrões que praticam pequenos furtos, ou ainda, a troca de afetos entre homossexuais. Tudo que é captado pela visão é julgado a partir de percepções individuais e é esse juízo de valor que desperta a sensibilidade subjetiva. “O olho é sem inocência, ele chega às coisas com uma história, uma cultura, um inconsciente. Ele pertence a um sujeito. Enraizado no corpo e nos outros sentidos, ele não reflete o mundo, o constrói por suas representações” (BRETON, 2016, p. 93). Portanto, a orientação da percepção do mundo é influenciada pelas representações que dão significado às relações no grupo ao qual o indivíduo faz parte. O que enxergamos é aquilo que interpretamos do que foi visto.

A audição, por sua vez, também possui forte influência na apreensão do mundo e na educação de sentidos e sensibilidades. Le Breton (2016, p. 39-41)

aponta que, na tradição judaica, a audição tem grande importância por ser o principal sentido que capta as mensagens de Deus, já que “ao longo de toda Bíblia se encadeiam narrativas edificantes, recomendações, injunções, louvores, preces, uma palavra fazendo seu caminho de Deus ao homem” (p. 40). A palavra de Deus é aprendida pelos ensinamentos apreendidos pela audição. É, portanto, por meio do ouvir que ocorre o aprendizado dos ensinamentos religiosos. No mesmo sentido, Faustino (2014), parafraseando Antonio Candido, afirma que a música tem função de literatura para os povos iletrados, portanto, dentro de um grupo social em que há baixa escolaridade, como o da cultura caipira, a música também desempenha a função de transmitir histórias por meio da tradição oral. O ouvir se estabelece como o principal meio de transmissão de ensinamentos e de apreensão de valores.

As sensibilidades são culturalmente construídas, mas não são estáticas. O seu processo de formação é contínuo, variando com os contextos sociais que se encontram e os referenciais que se têm, sejam internos ou externos. Para Le Breton (2019), nos diferentes momentos da vida, as emoções subjetivas são transformadas, afinal, um jovem e um idoso não enxergam e não interpretam o mundo da mesma forma, assim como alguém que mora no campo não vê a realidade do mesmo modo que um cidadão. É nesse movimento de transformações das sensibilidades que pautamos a nossa pesquisa, pois é a partir da investigação do processo de educação das sensibilidades observado nas canções da própria dupla que pretendemos observar a produção da identidade do caipira migrante.

Pesquisar a forma como um indivíduo percebe o mundo passa por investigar de que maneira ele se identifica enquanto sujeito. Essas percepções subjetivas orientadas pela cultura variam entre os diferentes meios e espaços sociais, sendo a cultura determinante para a formação dos indivíduos e a construção de suas identidades. Com uma importante função para a construção do grupo e da identificação com o outro, esse conceito passou a ser mais discutido entre os Estudos da Cultura da década de 1960 e recebe atenção de Hall (2000, 2019).

Dentre os vários estudos que definem o conceito de identidade, apesar das diferentes percepções, um ponto em comum é a concepção de que ela se

constrói em distinção ao outro e é a produção das representações em relação ao diferente que possibilita a identificação dos sujeitos e a construção das identidades, que são produzidas dentro do discurso e na disputa pela criação das representações (HALL, 2000; SANTOS, 2011).

Essa concepção que entende que as identidades são construídas no processo de diferenciação dentro das práticas discursivas em que ocorre a disputa pela produção de representações indica a necessidade de “[...] compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas” (HALL, 2000, p. 109), o que torna preciso investigar as intencionalidades específicas na construção de identidades e representações. Assim, do mesmo modo que Chartier (1988) afirma que as representações são construídas num campo de disputas, as identidades também são construídas em um jogo (HALL, 2019).

Nesse processo de produção de identidades, um dos momentos mais propícios que permite que elas sejam pensadas e afirmadas são os períodos de crise, quando ocorre uma “[...] ameaça interna e externa ao modo de vida tradicional” (SANTOS, 2011, p. 146), como os movimentos migratórios por exemplo. Ao adentrar um novo espaço e entrar em choque com uma cultura estabelecida, os migrantes vivenciam momentos de crise, em que se faz necessária a criação de uma representação para a sua identificação enquanto sujeito e grupo social e, nesse sentido, a identidade construída funciona como forma de significação e experiência de um povo, ao mesmo tempo em que é um sentimento de pertença cultural, ainda que seja possível existir diferentes identidades em um mesmo grupo (SANTOS, 2011, p. 145).

Para a construção de identidades, o indivíduo deve se identificar com determinada representação e assumir-se como tal, sendo, portanto, fundamental o papel da identificação para a construção da identidade do sujeito enquanto agente social (HALL, 2000). Nesse processo, todas as identidades são construídas, “[...] sejam elas religiosas, nacionais, sexuais, grupais... Não há identidade *natural* ou dada. O que deixa a distinção entre identidades socialmente dadas e construídas um tanto quanto desprovida de sentido” (SANTOS, 2011, p. 148, grifo no original).

Entender as mudanças decorrentes da migração, os momentos de tensão e de confronto entre as diferentes culturas que participam do processo, captar e transformar em uma mensagem clara que ajude os indivíduos e o grupo ao qual estão vinculados a entenderem a nova realidade na qual estão inseridos é uma ação de mediação cultural.

Esse processo de identificação da realidade social e de mediação da cultura é um trabalho desempenhado por intelectuais, conceito bastante discutido com um campo historiográfico bem delimitado, que possui uma relação próxima com a História da Educação, com uma série de trabalhos produzidos que concilia esses dois campos historiográficos na produção intelectual brasileira. Há, inclusive, um eixo específico no Congresso Brasileiro de História da Educação para o tema dos intelectuais desde a sua quarta edição, em 2006. Dentre as pesquisas que articulam os dois temas, é possível destacar o trabalho de Vieira (2015), que discute a relação entre esses dois campos, fazendo a análise bibliográfica de trabalhos sobre o assunto, no qual indica caminhos e possibilidades para outras possíveis pesquisas.

Recentemente, foi lançada uma coletânea em três volumes sobre intelectuais e educação, sendo que o segundo volume aborda um tema que se aproxima da atual pesquisa, pois trata da ação de intelectuais que desenvolveram práticas e ações voltadas às artes e aos projetos artísticos e estéticos (VIEIRA; OSINSKI; TABORDA DE OLIVEIRA, 2019). Entre os trabalhos presentes nessa obra, está a já citada pesquisa de Taborda de Oliveira (2019), que analisa a ação do músico cubano Silvio Rodriguez e como o cantor desenvolveu um trabalho intelectual de educação social ao longo de sua trajetória artística.

O conceito de intelectual é polissêmico e dentre as várias compreensões acerca do termo, a concepção proposta por Sirinelli (2003) articula a noção de mediação cultural à prática intelectual. Na teoria do autor francês, é proposta a investigação do processo de produção e compreensão da realidade, a fim de identificar os indivíduos que ajudam e exercem influência sobre o meio no qual estão envolvidos de alguma maneira dentro de uma cultura política.

A fim de categorizar quem são os sujeitos que podem ser identificados como intelectual, Sirinelli propõe duas acepções articuladas:

[...] uma ampla e sociocultural, englobando os criadores e os “mediadores” culturais, a outra mais estreita, baseada na noção de engajamento. No primeiro caso, estão abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito. Nos degraus que levam a esse primeiro conjunto postam-se uma parte dos estudantes, criadores ou ‘mediadores’ em potencial, e ainda outras categorias de ‘receptores’ da cultura. [...] uma segunda definição, mais estreita e baseada na noção de engajamento na vida da cidade como ator – mas segundo modalidades específicas, como por exemplo, a assinatura de manifestos -, testemunha ou consciência. Uma tal acepção não é, no fundo, autônoma da anterior, já que são dois elementos de natureza sociocultural, sua notoriedade eventual ou sua “especialização”, reconhecida pela sociedade em que ele vive – especialização esta que legitima e mesmo privilegia sua intervenção no debate da cidade -, que o intelectual põe a serviço da causa que defende. [...] o debate entre as duas definições é em grande medida um falso problema (SIRINELLI, 2003, p. 242-243).

Os intelectuais, portanto, são tantos sujeitos que criam e mediam produções culturais, como também auxiliam na compreensão do mundo. Outro ponto importante de se problematizar é que não é feita a separação entre intelectuais criadores e mediadores, e intelectuais engajados, afinal, como destaca Alves (2019, p. 32), “não se pode tomar as duas definições de intelectual como opostas ou excludentes, na proposição de Sirinelli, mas como complementares. O engajamento é pensado como um fenômeno histórico que emerge em um terreno de criação e mediação cultural”. De tal modo, os intelectuais são sujeitos que ajudam a compreender a realidade e que produzem e mediam bens culturais, ao mesmo tempo em que estão envolvidos, direta ou indiretamente, nas decisões tomadas no meio em que estão inseridos.

A ação do intelectual ocorre em um determinado espaço submetido às *culturas políticas*, que são definidas por Sirinelli, segundo Alves (2019, p. 37), como

[...] um amálgama de múltiplas temporalidades, que confluem para disputas que são mais abrangentes e abarcam no seu substrato as próprias disputas ideológicas. Para além dos posicionamentos alinhados com vertentes de pensamento político, o que está em questão é um alicerce de regimes, práticas e valores que engendram traços de comportamentos coletivos, tanto quanto escolhas individuais.

É, portanto, nesse meio de múltiplas influências e disputas que os intelectuais desenvolvem suas práticas engajadas, seja de criação ou mediação. Nesse sentido, pretendemos investigar como Tião Carreiro e Pardinho se caracterizam como intelectuais que se articulam em práticas de mediação e, em

consequência, de criação. Com relação à questão do engajamento, entendemos que ela ocorre à medida que a dupla veicula canções que propõem representações que indicam valores e comportamentos, exercendo, assim, influência na vida social.

Outro ponto que deve ser destacado é com relação à mediação cultural como prática de criação, algo defendido tanto por Alves (2019, p. 48), que afirma que essa diferenciação empobrece a mobilização do conceito de Sirinelli, como também Gomes e Hansen (2016, p. 17), que defendem que a mediação é por si só uma prática criadora, o que confere o mesmo *status* de intelectual tanto para os criadores como para os mediadores.

Esse caráter de mediação da música é pensado por Faustino (2014), que em sua tese de doutoramento entende que as modas de viola, ritmo característico da música caipira, que fazem parte da obra de Tião Carreiro e Pardino, desempenharam um papel de mediação ao longo do processo migratório. Todavia, o autor define mediação como um “processo hegemônico e complexo, onde os valores e ideais da classe dominante não migram diretamente para as classes populares sendo, pelo contrário, reescrita a partir de três diferentes aspectos da realidade: o dominante, o residual e o emergente” (FAUSTINO, 2014, p. 12). Essa percepção propõe uma hierarquização da cultura entre dominante e dominada, contrariando os pressupostos da História Cultural que questionou essa distinção de níveis culturais. Compreendemos esse papel de mediação da música sertaneja da obra de Tião Carreiro e Pardino, mas numa perspectiva seguindo Gomes e Hansen (2016, p. 26), que entendem que a mediação acontece no processo de compreensão de sentidos e bens culturais, sem que, no entanto, sejam hierarquizados. Outro ponto de divergência é que, em sua pesquisa, Faustino (2014) não problematiza o papel de Tião Carreiro e Pardino e a participação da dupla nesse movimento de mediação cultural, ignorando a importância dela no processo de veiculação das canções.

O não reconhecimento desses agentes mediadores culturais como intelectuais deve ser problematizado. Sem fazer a defesa, nesse momento, de Tião Carreiro e Pardino enquanto intelectuais mediadores culturais, podemos, no entanto, problematizar se os grupos sociais com baixa escolaridade e de camadas inferiores da sociedade não teriam eles próprios seus intelectuais.

Perceber e identificar esses indivíduos que agem ativamente em um determinado meio e que possuem identificação com determinado grupo social passa por investigar e analisar os diferentes sujeitos que desempenham papéis de intelectuais nos diferentes espaços sociais.

A mediação cultural analisada nesse trabalho ocorreu no contexto do êxodo migratório, quando caipiras da região Centro-Sul do país e migrantes de outras regiões, por diferentes motivos, mudaram-se de suas terras para outras localidades em busca de melhores condições de vida. Nesse movimento, os caipiras migraram para as cidades carregados de sua cultura interiorana herdada e entraram em confronto com os hábitos e a cultura urbana capitalista. Esse processo todo fez com que os migrantes se defrontassem com a modernidade presente nas cidades.

A discussão sobre o moderno e a modernidade em relação ao tradicional perpassa todo o trabalho, portanto devemos problematizar essa questão. Entendemos por tradicional a cultura herdada pelos caipiras e migrantes que carregam consigo dada a sua formação enquanto sujeito, uma concepção similar à que por muito tempo foi empregada ao termo *antigo* (LE GOFF, 2013, p. 161). Já moderno e a modernidade requerem uma reflexão um pouco mais atenta.

Para Le Goff (2013, p. 161-162), a compreensão de moderno foi empregada por muito tempo em contraposição ao antigo de forma equivocada, pois esses dois termos poderiam ser substituídos por correspondentes que facilitaríamos a compreensão da discussão. Enquanto antigo poderia ser entendido como “tradicional”, em um sentido parecido ao que propomos nesse trabalho, o moderno poderia significar “novo” ou “recente”. No século XIX, num período em que o mundo passava por intensas transformações, entre discussões sobre o conceito de moderno, “[...] no seio da aceleração da história, na área cultural ocidental, simultaneamente por arrastamento e reação, aparece um novo conceito, que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes: a ‘modernidade’” (LE GOFF, 2013, p. 172), e a partir do século XX, o conceito de modernidade passou a ser definido e analisado “[...] em todos os planos considerados importantes pelos homens do século XX: a economia, a política, a vida cotidiana, a mentalidade” (LE GOFF, 2013, p. 184). A modernidade, portanto, é uma concepção que envolve os diferentes níveis da vida

social, e organiza e orienta diferentes âmbitos culturais e sociais que nortearam e determinaram a organização do mundo ocidental no século passado.

Com o desenvolvimento industrial e econômico do século XIX, a modernidade econômica passou a ser discutida numa perspectiva diferente, o que levou à uma nova discussão sobre a relação antigo/moderno, na qual o moderno passou a ser identificado como progresso:

Com este primado do econômico e esta definição de modernidade pela abstração, dois novos conceitos entram em jogo na oposição antigo/moderno. Em primeiro lugar, com a economia, o “moderno” é posto em relação, não com o “progresso” em geral, mas com o “desenvolvimento” ou, em sentido mais restrito, segundo alguns economistas liberais, com o “crescimento”. Em segundo lugar, “moderno” já não se opõe a “antigo”, mas a “primitivo” (LE GOFF, 2013, p. 185).

No contexto de desenvolvimento industrial e econômico da sociedade brasileira, com seu processo de urbanização e industrialização, e também de mecanização da agricultura que se intensificou na segunda metade do século XX, a dinâmica social e os códigos culturais se transformaram. Ao longo desse trabalho, utilizamos o termo moderno ora num sentido relacionado ao progresso e ao novo quando falamos das inovações tecnológicas e de novas práticas sociais, ora num sentido próximo ao de modernidade, como sendo uma organização social e cultural característica da cultura ocidental no século XX que, atrelada a avanços tecnológicos e baseada na produção capitalista, ordenou a vida da sociedade no Brasil num contexto de avanços e disputas sociais.

Nessa discussão sobre moderno e tradicional, cabe pontuar o processo de transformação da música caipira em música sertaneja, que será detalhadamente descrito no primeiro capítulo. Para Oliveira (2009), esses debates decorrem de disputas pela legitimidade, algo característico nas discussões de campo no conceito proposto pelo sociólogo Pierre Bourdieu e, por isso, o autor defende em sua tese na área da antropologia cultural que a música sertaneja constitui um campo autônomo. Para o autor francês, o campo se configura como um “universo social relativamente autônomo que é produto de um lento processo de constituição” (BOURDIEU, 1989, p. 285).

Não pretendemos fazer a análise da constituição e autonomização do campo da música sertaneja, tendo em vista que Oliveira (2009) já realizou esse

trabalho, tendo adaptado o conceito de campo para seu objeto em relação à sua institucionalização, dimensão destacada por Bourdieu, mas que não ocorre dentro da música sertaneja. Oliveira (2009) afirma que, para além do gênero sertanejo, a música popular em si não tem um poder centralizado como na música erudita, mas isso não impede uma disputa de hierarquização de legitimidade no campo. Com a matização do conceito ao objeto, o autor indica que são as disputas entre os agentes que constroem as hierarquias dentro do campo:

[...] a apresentação da etnografia deste trabalho – sobre música sertaneja – foi centrada, portanto, na noção de campo apresentada por Pierre Bourdieu, enfatizando, sobretudo, sua ideia do campo como um espaço de conflitos por legitimidade, onde diversos atores sociais confrontam suas práticas em torno de ideias como autêntico e legítimo (OLIVEIRA, 2009, p. 160).

Tomamos por base a pesquisa de Oliveira (2009), mas admitimos que também é possível a identificação da música sertaneja como subcampo da música popular, contudo, entendemos que há disputas entre os agentes por legitimidade e que nesse processo eles constroem e acumulam poder simbólico, entendido como o “[...] poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (BOURDIEU, 1989, p. 7-8). Nesse movimento, pretendemos perceber como Tião Carreiro e Pardinho, enquanto intelectuais, desenvolveram suas atividades no campo da música sertaneja e de que forma se adaptaram ao jogo.

Atualmente, a música sertaneja pode ser dividida em três subgêneros. O primeiro é o da música sertaneja raiz, mais próxima da música caipira e que é o segmento no qual se localizam Tião Carreiro e Pardinho como uns de seus representantes. A música sertaneja raiz prevaleceu entre as décadas de 1930, quando ainda era chamada de música caipira, até aproximadamente a década de 1970, período de mudança dentro do gênero, que levou ao surgimento, na década de 1980, do estilo que ficou conhecido como sertanejo pop romântico e que adotou elementos do pop e do *rock*, o que mudou a feição da música sertaneja. Por fim, o estilo sertanejo produzido a partir do final da década de 1990 e que adentrou o século XXI ficou conhecido como sertanejo universitário (OLIVEIRA, 2009). Entretanto, no início do século XX, toda música não produzida nas

idades, principalmente no eixo Rio-São Paulo, era considerada música sertaneja. Assim, o sertanejo era uma mistura de vários gêneros regionalistas, indo dos cateretês da cultura caipira da região Centro-Sul, até as emboladas características do Nordeste.

Apesar de grandes mudanças de estilo, rítmicas e, em certa medida, também temáticas, Oliveira (2009) afirma que a música sertaneja permaneceu com algumas características da música caipira da década de 1930, como a composição de duplas e o canto em terças, estilo de cantar em que os artistas combinam dois tons diferentes para casarem as vozes. As temáticas de casos de amor também permaneceram ao longo do tempo, assim como a ligação dos artistas sertanejos às regiões de interior. Para Ribeiro (2015a), o processo de incorporação de novos instrumentos, influência de outros ritmos e uma nova sonoridade, fez com que a música sertaneja deixasse de ser música caipira, mas isso não significou que os caipiras deixaram de ouvir canções sertanejas, visto que a maior parte dos artistas do gênero era de origem caipira.

Todo esse processo de mudanças imposto pela indústria fonográfica pelo qual passou a música sertaneja fez com que ocorressem as disputas pela legitimidade no campo sobre o que realmente é a música sertaneja. Oliveira (2009), que analisa essas rupturas e continuidades dentro do gênero sertanejo, entende todos esses subgêneros como música sertaneja, o que varia apenas são os circuitos de reprodução de cada estilo.

Além das disputas por legitimidade entre os diferentes segmentos e agentes da música sertaneja, há também um debate na academia sobre o reconhecimento ou não da música sertaneja enquanto arte. Trabalhos como de Caldas (1977) e Amaral (2016) negam o caráter artístico da música sertaneja e a entendem como produto da indústria cultural que visa apenas a venda, ao mesmo tempo em que se distancia da música caipira, que em seu estado puro tem relação orgânica com o grupo que a produz.

Por outro lado, Oliveira (2009) também entende que a indústria cultural fez da música sertaneja, como música popular, um produto mercadológico destinado ao grande público, mas que ela não se resume a isso. Ao pensar o conceito de *indústria cultural* em Adorno, ele indica que o pesquisador alemão não problematiza a questão da recepção e ignora, portanto, as apropriações que

podem ser feitas da música por seus ouvintes. Ele também analisa as proposições de Bourdieu e afirma que o sociólogo francês apenas leva em consideração o processo de interpretação daqueles que possuem poder simbólico no campo artístico, como se fosse a única forma de apropriação possível. Para Oliveira (2009), portanto, é necessária uma reflexão sobre o processo de recepção e de apropriação das canções para que se entendam os sentidos e os significados que são atribuídos a elas. Assim, a música sertaneja não é um produto finalizado até que ela seja ouvida por seu público e por ele entendida.

Compartilhamos da percepção de Oliveira (2009) e entendemos que a música sertaneja é produzida como produto mercadológico pela indústria cultural, mas não se restringe apenas a uma mercadoria, porque enquanto as canções não chegam até o público e por ele são consumidas, sua produção não está finalizada. Tendo por base o conceito de apropriação de Chartier (1988, 1992), entendemos que o sentido de uma obra não é unicamente aquele definido por quem a produziu, mas, sim, de todos que a consumiram e dela se apropriaram.

Há aí estabelecida uma relação tensa entre os diferentes agentes envolvidos na produção e na circulação da música como objeto cultural. Assim como o livro que, segundo Chartier (1988), se produz nas tensas relações entre autor e editor, a música passa pelo mesmo tipo de disputas em seu processo de produção. Todavia, é importante afirmar que se em determinados momentos Tião Carreiro e Pardinho cederam às pressões do mercado, em outros, eles se impuseram e negociaram suas formas de produção e veiculação.

Nesse sentido, refletimos sobre o conceito de apropriação com base em Chartier (1988, 1992) para entender como a compreensão de um produto cultural se dá nesse espaço de tensões de produção. A partir das práticas de leitura, o historiador francês afirma que “ler é uma prática criativa que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores dos textos ou dos produtores dos livros” (CHARTIER, 1992, p. 214) e que o ato de ler “é entendido como uma ‘apropriação’ do texto, tanto por concretizar o potencial semântico do mesmo quanto por criar uma mediação para o conhecimento do eu através da compreensão do texto” (CHARTIER, 1992, p. 215). A leitura é, portanto, um ato de significação e atribuição de sentidos àquilo que foi lido. Essas interpretações vão além da intenção de quem produziu o texto. Da mesma forma, a

compreensão de uma canção não se restringe ao que os cantores, compositores ou produtores pretenderam, mas a tudo que alguém pode entender dela.

Ao refletir sobre a ação e a importância do público, Gomes e Hansen (2016, p. 8) afirmam que “[...] não há sujeito ou público passivo, e não importa idade, gênero, grau de instrução, condições socioeconômicas, acesso à informação etc. Todo leitor, ouvinte, espectador, aluno etc. reelabora os significados dos bens culturais de que se apropria, em função de sua experiência de vida”. Tomando esse pressuposto por base, é possível estabelecer que as representações veiculadas nas canções de Tião Carreiro e Pardinho foram postas em movimento e de alguma forma apropriadas. Assim, a música sertaneja, como produto cultural pensada a partir das postulações de Chartier (1988), produz representações e, então, orienta práticas dentro da sociedade.

A seleção das músicas para compor o *corpus* documental do trabalho foi feita a partir da análise preliminar de 350 canções que compõem a obra de Tião Carreiro e Pardinho, produzidas entre 1956 e 1988, sendo escolhidas as que veiculassem representações e temáticas relacionadas às questões analisadas na dissertação. Constatamos que a principal temática dessas canções é relacionada ao amor, sobretudo às desilusões amorosas, sendo essa temática apontada como uma das principais da música sertaneja (OLIVEIRA, 2009; CALDAS, 1977).

Ainda que pudesse não ser a preocupação principal da dupla, eles deram voz a canções que tratavam de temas sociais que interessam a essa pesquisa. Assim, refinando o olhar e buscando por canções que apresentassem representações que expressassem o processo de migração e integração ao meio urbano e todas as suas implicações à vida dos caipiras, bem como a maneira como esses sujeitos se adequaram à nova realidade sociocultural e econômica, foram selecionadas 64 canções para serem analisadas ao longo dessa dissertação, a fim de evidenciar pontos e questões que ajudam a entender o processo, ainda que parcial, de educação dos sentidos e sensibilidades de caipiras ao longo do êxodo migratório e o choque com a cultura urbana capitalista, que levou ao processo de tradução da identidade caipira. Destacamos que algumas canções aparecem mais de uma vez ao longo da pesquisa por tratarem de temas transversais. Procuramos fazer a análise das canções em blocos e, à

medida que as questões surgiram para a discussão, as músicas relacionadas foram sendo analisadas.

Essa dissertação foi dividida em quatro capítulos, tendo sido feita no primeiro a análise da trajetória artística de Tião Carreiro e Pardinho, articulando com suas redes de sociabilidade, a fim de localizar a posição que a dupla ocupou na música sertaneja. No segundo capítulo, propusemos a análise de mediação cultural da dupla com o processo da educação dos sentidos e sensibilidades ao longo do contexto urbano e do domínio dos códigos socioculturais do meio. No terceiro capítulo, foi investigado como, em um contexto de mudanças sociais, ocorreu a incorporação ou não de elementos culturais e sociais urbanos às estruturas organizacionais básicas da cultura caipira que permaneceram após o êxodo, assim como a educação e a produção de sensibilidades a partir de valores e preceitos morais da religiosidade caipira, indicando um confronto entre a modernidade e a tradição. Por fim, no quarto capítulo, buscamos evidenciar o processo de tradução da identidade do caipira ao longo do movimento migratório e de sua integração à modernidade, processo esse que não foi passivo devido aos choques culturais vivenciados pelos migrantes.

Para a contextualização histórica da sociedade brasileira do período, utilizamos as obras de Fausto (2014), Priore (2019) e Schwarcz e Starling (2015). Para compreender a formação da cultura caipira, pesquisamos as obras de Candido (2010) e Campos (2011, 2012). Sobre o processo migratório, além desses autores apresentados, os trabalhos de Durhan (1978) e Faustino (2014) também foram de grande ajuda para investigar os espaços que os migrantes, sobretudo caipiras, ocuparam nas cidades. Já as obras de Oliveira (2009), Nepomuceno (1999), Caldas (1977) e Ribeiro (2015a) possibilitaram a compreensão da formação da música caipira e a sua transformação em música sertaneja ao longo do século XX.

## 1. “CHORA VIOLA”: A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

Quando ouvia meus avôs falando sobre Tião Carreiro e Pardinho, a dupla sempre era colocada no panteão dos artistas sertanejos. Diziam que Tião era o maior violeiro que já tinham visto e começavam a conversar sobre as canções da dupla, falando daquelas mais cômicas, das ironias de certas letras e as “verdades” presentes em outras. Ao longo da conversa, alguém sempre dizia: “é de tirar o chapéu ‘pra’ esses caras”.

A imagem de grandes artistas sertanejos que se tem de Tião Carreiro e Pardinho é resultado de uma trajetória de muitos anos e de inúmeros sucessos. Para os caracterizarmos como intelectuais mediadores culturais, precisamos entender o caminho que eles percorreram até alcançarem o sucesso que obtiveram para perceber a importância de ambos para a música sertaneja.

O caminho teórico-metodológico proposto por Sirinelli (2003) para a pesquisa sobre intelectuais deve ser articulado com outros três conceitos, o de redes de sociabilidade, de itinerários e geração, sendo todos eles complementares. Contudo, como não temos a pretensão de investigar a formação intelectual de Tião Carreiro e Pardinho, pois isso foge do escopo do trabalho, substituímos o conceito de itinerário pelo de trajetória de Bourdieu (1996), pois apesar de serem dois termos parecidos, o conceito de trajetória sozinho já nos indica o caminho de investigação necessário à pesquisa.

Com a construção das redes de sociabilidade é possível investigar as relações que os intelectuais constroem no campo entre seus pares. Pensando a forma como são estabelecidas essas sociabilidades, Sirinelli (2003, p. 248) afirma que elas se organizam “[...] em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver”. Esses laços mais pessoais são de difícil apreensão, mas também devem ser levadas em consideração. Tais relações indicam os pares com quem o intelectual dialogou e manteve contato, seja por questões de ordem ideológica ou afetiva, e são construídas por meio de estruturas de sociabilidade as quais o autor chama de “redes”. Essas redes são os laços que unem os intelectuais em volta de um projeto ou intenção (SIRINELLI,

2003, p. 248). As relações construídas pelas redes entre os indivíduos dentro de um microclima é o que define o conceito de sociabilidade para o autor. Assim,

As “redes” secretam, na verdade, microclimas à sombra dos quais a atividade e o comportamento dos intelectuais envolvidos frequentemente apresentam traços específicos. E, assim entendida, a palavra sociabilidade reveste-se portanto de uma dupla acepção, ao mesmo tempo “redes” que estruturam e “microclima” que caracteriza um microcosmo intelectual particular (SIRINELLI, 2003, p. 252-253).

Portanto, é dentro do meio a partir do qual os intelectuais agem, tecendo relações e propondo ações, que são estabelecidas suas sociabilidades. Esses laços ajudam na legitimação das ações dos intelectuais nos espaços sociais nos quais se articulam, ajudando no seu estabelecimento entre os pares. Desse modo, objetivamos identificar as redes construídas por Tião Carreiro e Pardiniho para se situarem no mercado fonográfico sertanejo, os contatos que estabeleceram e as relações com produtores musicais e compositores que teceram para que pudessem gravar seus discos e ganhar visibilidade.

Por sua vez, o conceito de itinerário se propõe a ir além de apenas reconstruir o caminho percorrido pelo intelectual, mas investigar as diferentes dimensões que exerceram influência sobre a formação dos sujeitos, em articulação com suas redes de sociabilidade. Para Sirinelli, “[...] os itinerários integram uma plataforma de reconstituição de trajetórias que se cruzam, incorporando elementos que ponham em relevo os encontros, as leituras, as posições institucionais, constituindo prosopografias” (ALVES, 2019, p. 34). Contudo, como não pretendemos reconstruir esses espaços e nem mapear todas as influências sofridas por Tião Carreiro e Pardiniho, propomo-nos a construir a trajetória artística da dupla a partir do conceito de trajetória de Bourdieu (1996). Ao tratar da constituição do campo literário, o sociólogo afirma que a trajetória:

[...] descreve a série de posições sucessivamente ocupadas pelo mesmo escritor em estados sucessivos do campo literário, tendo ficado claro que é apenas na estrutura de um campo, isto é, repetindo, relacionalmente, que se define o sentido dessas posições sucessivas, publicação em tal ou qual revista, ou por tal ou qual editor, participação em tal ou qual grupo etc. (BOURDIEU, 1996, p. 71-71).

Nesse sentido, o autor propõe que ocorra a investigação dos sucessivos espaços que o indivíduo ocupou ao longo do processo, sem, no entanto, pensar

que seu percurso foi construído sem qualquer constrangimento ou dificuldade, afinal, as tensões e as disputas são inerentes ao campo, fazendo-se necessário levar isso em consideração:

Os acontecimentos biográficos definem-se antes como alocações e como deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente, nos diferentes estados sucessivos da estrutura de distribuição dos diferentes tipos de capital que estão em jogo no campo considerado. [...] não podemos compreender uma trajetória (ou seja, o envelhecimento social que, ainda que inevitavelmente o acompanhe, é independente do envelhecimento biológico), a menos que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou; logo, o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado – pelo menos em certo número de estados pertinentes do campo – ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se defrontaram no mesmo espaço de possíveis (BOURDIEU- 1996, p. 81-82).

Para se investigar as trajetórias não basta que apenas sejam feitas a construção narrativa dos eventos e a apresentação das ações do sujeito em questão, mas devem-se problematizar os espaços ocupados e as relações estabelecidas, colocando-o em relação aos outros sujeitos sociais e suas articulações em seu campo de atuação.

Já o conceito de geração envolve os dois anteriores e ajuda a pensar tanto os eventos históricos vividos pelos sujeitos, como também a formação das sociabilidades. Para Sirinelli (2003, p. 255), as gerações não são formadas apenas por questões de idade, mas também por compartilhar das mesmas experiências ao longo da formação de cada um. Assim, os intelectuais formam uma geração não só por terem uma idade parecida, mas por terem vivenciado os mesmos períodos históricos e sofrido influências parecidas. Nesse sentido, Alves (2019, p. 37) afirma que:

[...] as gerações não possuem uma medida passível de ser pré-definida em quantidade de anos, estando suscetíveis, isto sim, às ondas da história, por vezes mais longas, por vezes mais curtas. O pesquisador deve focar-se na empiria para chegar a essas conclusões, tomando o cuidado de não se deixar seduzir pela projeção consolidada na memória coletiva com relação ao que foi a geração em estudo.

É na articulação dessas três dimensões que Sirinelli (2003) propõe a investigação histórica sobre as práticas de criação e mediação dos intelectuais. Nesse sentido, compartilhamos do objetivo de Gomes e Hansen (2016, p. 35) que

afirmam, na apresentação do livro *Intelectuais mediadores*, que ao refletir sobre as práticas de mediações cultural, elas pretendiam

[..] contribuir para o alargamento dos limites que costumam circunscrever as reflexões sobre a categoria intelectual, além de desenvolver e testar as potencialidades das categorias de intelectual mediador e de mediação cultural para a historiografia, ao serem confrontados com diferentes problemas e fontes de pesquisa.

Desse modo, procuramos investigar as práticas de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, ao passo que construímos a trajetória artística da dupla em articulação com as redes de sociabilidade estabelecidas dentro de uma determinada geração, que não é apenas musical, mas também social.

Primeiramente, para construirmos as redes de sociabilidade e a trajetória de Tião Carreiro e Pardinho, fizemos uma pesquisa bibliográfica para demonstrar esse processo, a fim de narrar e apontar os percursos enfrentados pela dupla. Para tanto, os trabalhos de Nepomuceno (1999) e Amaral (2016) foram de grande importância para a construção da trajetória da dupla. Também foi pesquisado em jornais para perceber a incidência de notícias sobre eles, pesquisa que ajudou a analisar a trajetória desses artistas.

Pretendemos, nesse capítulo, construir a trajetória artística da dupla, a fim de entender a importância de Tião Carreiro e Pardinho para a música sertaneja. Assim, mobilizando os conceitos de Sirinelli (2003) e Bourdieu (1989, 1996) apresentados na introdução, buscamos perceber os percursos e os espaços ocupados pela dupla no campo da música sertaneja, para então entender como foi possível a ação de mediação cultural desempenhada por esses artistas ao longo da integração dos migrantes caipiras.

Mas antes de traçar a trajetória artística da dupla, é preciso entender a transformação da música caipira em música sertaneja, um processo que acompanhou o êxodo rural. Assim como os caipiras, a música caipira teve sua formação na cultura característica da região Centro-Sul do Brasil. Ainda no período colonial, a cultura caipira se formou e recebeu grande influência indígena, dos padres jesuítas portugueses e dos bandeirantes, sendo caracterizada por Ribeiro da seguinte forma (2015, p. 283):

A vida rural caipira, assim ordenada, equilibrada satisfatoriamente quadras de trabalho continuado e de lazer, permitindo atender às carências frugais e até manter os enfermos, débeis, insanos e dependentes improdutivos. Condiciona, também, o caipira a um horizonte culturalmente limitado de aspirações, que o faz parecer desambicioso e imprevidente, ocioso e vadio. Na verdade, exprime sua integração numa economia mais autárquica do que mercantil que, além de garantir sua independência, atende à sua mentalidade, que valoriza mais as alternâncias de trabalho intenso e de lazer, na forma tradicional, do que um padrão de vida mais alto através do engajamento em sistemas de trabalho rigidamente disciplinado.

O caipira não entendia o trabalho como meio para ascensão social, mas como uma necessidade básica para obter o sustento necessário à sua subsistência. Assim, enquanto os indivíduos no meio urbano seguiam a lógica capitalista que busca a produção e o acúmulo de capital por meio do trabalho, a cultura caipira era fechada em si mesma e se desenvolveu de forma autárquica (CANDIDO, 2010). De tal modo, o caipira vivia em condições básicas, com uma dieta específica, baseada naquilo que podia plantar e criar em sua pequena propriedade, ou que pudesse caçar nas matas relativamente pouco invadidas, num período em que ainda havia grandes faixas de terra sem donos.

Essa cultura que se formou no final do século XVIII, como afirma Ribeiro (2015), com a mistura de indígenas, portugueses e mamelucos bandeirantes, e só posteriormente com a presença de negros e outros imigrantes europeus no século XIX, seguiu ao menos até início do século XX, sobrevivendo com o que Candido (2010) chama de “mínimo vital”, ou seja, as mínimas condições requeridas para que tivessem alimentos suficientes e práticas de lazer satisfatórias. Longe dos centros urbanos do país, sobretudo a partir do fim do ciclo do ouro no período colonial, a sociedade caipira se transformou em uma sociedade fechada em si própria, que demorou a incorporar novos elementos à sua cultura, e quando incorporou, para Candido (2010), isso significou o fim dessa cultura caipira.

Com condições básicas de subsistência, os caipiras viviam nessa sociedade fechada que tinha seu “mínimo social” nas festas da comunidade religiosa, ou nas festas de fim de colheita, o que seria o equivalente social ao “mínimo vital”. Candido (2010) afirma que uma das características básicas da cultura caipira era sua solidariedade vicinal, quando os vizinhos se reuniam para trabalhar juntos nas propriedades uns dos outros. Esses laços entre vizinhos também se caracterizavam pela doação de alimentos, sobretudo de carne,

produto que por vezes era difícil de ser encontrado, e também pelo compadrio. Para evidenciar as principais características culturais dos caipiras, Candido (2010, p. 97) afirma que elas consistiam em: “1. isolamento; 2. posse de terras; 3. trabalho doméstico; 4. auxílio vicinal; 5. disponibilidade de terras; 6. margem de lazer”.

Com marcante presença religiosa dada sua formação católica desde o tempo colonial com a influência dos jesuítas, os caipiras tinham forte fé em Deus, Maria e nos santos (CANDIDO, 2010). Nas festividades religiosas, como as festas de origem portuguesa de São Gonçalo e a de folia de reis, a música caipira, com a viola, instrumento característico dessa cultura, sempre esteve presente para animar o povo e foi justamente a partir desses eventos que se desenvolveu uma forma específica de musicalidade, que “não é caracterizada por uma estrutura rítmica ou por algum elemento discreto. Ela descreve praticamente um gênero à parte, as folias religiosas que marcam o calendário católico nas zonas rurais do Brasil” (OLIVEIRA, 2009, p. 66). Como Ribeiro (2015a) defende, a música caipira tinha relação orgânica com a cultura caipira.

Essa relação com a religião e a religiosidade também é uma marca da música caipira que permaneceu na música sertaneja, ainda que de maneira secundária (GREGOLIM JUNIOR, 2011). Além disso, as citadas catiras, músicas rítmicas sempre acompanhadas de danças e sapateados, também alegravam as festas de igreja e das comunidades com as canas-verdes, assim como os cateretês e os desafios de violeiros (OLIVEIRA, 2009; NEPOMUCENO, 1999).

Outro ritmo característico da música caipira é a moda de viola. Pesquisada por Faustino (2011, 2014), o autor analisa a função da música na cultura caipira e, parafraseando Antônio Cândido, afirma que “[...] a música caipira é a leitura da sociedade caipira” (FAUSTINO, 2011, p. 3). Essas “modas”, como ficaram conhecidas as modas de viola que foram responsáveis por grande parte do sucesso de duplas sertanejas, como Tônico e Tinoco, caracterizam-se pelo canto com o “[...] acompanhamento ponteado da viola somente e onde a viola e o canto fazem um unísono” (OLIVEIRA, 2009, p. 63-64). As letras dessas canções traziam grandes histórias, epopeias e tragédias, como é o caso da canção *Chico Mineiro*, que narra, a partir da visão de um boiadeiro, a morte de seu companheiro de viagem, que ao final da canção descobre que era seu irmão. Essa

característica de narração pela música não é exclusividade das modas de viola, tendo em vista que um dos grandes clássicos da música sertaneja, a canção *Menino da Porteira*, que é um cururu, também narra uma tragédia, o que permite inferir que a narração é uma característica da música caipira.

Como indicado por Oliveira (2009), a música sertaneja no início do século XX era todo gênero produzido fora do espaço urbano e, aos poucos, a música caipira, assim como outros ritmos regionalistas, foi ocupando espaços nos ambientes urbanos em decorrência do êxodo migratório. Desse modo, as músicas sertanejas foram se urbanizando e dividindo os mesmos palcos e locais de reprodução até o final da década de 1920, quando a música caipira passou a ser gravada, acentuando-se as distinções entre os estilos. Para que chegasse às gravadoras, a música caipira recebeu a ajuda de um radialista famoso à época no interior de São Paulo, Cornélio Pires<sup>3</sup>, que desenvolveu um trabalho importante de produção e divulgação da música e da cultura caipira, viajando por diferentes regiões do Brasil com seu circo para fazer apresentações da cultura caipira, sendo essa a ação que popularizou a música caipira que, gradativamente, caiu no gosto da população migrante nos espaços urbanos (NEPOMUCENO, 1999).

A partir desse movimento, com as gravações e os espaços que a música caipira foi conquistando nas rádios, muito em função da presença de migrantes caipiras nos crescentes ambientes urbanos, o gênero foi se tornando sinônimo de música sertaneja. Na década de 1940, muitos artistas caipiras ganharam projeção, mas foi na década de 1950 que a música caipira se estabeleceu como música sertaneja:

Se no período entre 1902 e 1930, sertanejo denotava indistintamente as músicas produzidas no interior do país, tendo como centro de referência o Nordeste, a partir de 1930 houve uma mudança de referência e este sertanejo passou a denotar o caipira do centro-sul. Desta forma, a expressão música sertaneja que, na década de 20 podia denotar tanto uma embolada típica de Alagoas quanto um cateretê típico do interior de Minas Gerais, passou a denotar somente a música relacionada ao interior do centro-sul. Esta transformação semântica levou aproximadamente vinte anos, de modo que por volta de 1950, a

---

<sup>3</sup> Cornélio Pires nasceu na região do médio Tietê, interior de São Paulo, e foi um pesquisador da cultura caipira, radialista e humorista que fazia caricaturas e imitações do “Jeca Tatu”. Ajudou a disseminar a música caipira para outras regiões do Brasil. Seu trabalho teve início no começo da década de 1910, quando lançou seu primeiro livro sobre a cultura interiorana e passou a dedicar sua vida a levar elementos do universo caipira para todo o país (NEPOMUCENO, 1999). Para um estudo mais aprofundado sobre a vida do radialista, ver a obra de Ferreira (2017).

expressão música sertaneja era exclusivamente caipira (OLIVIERA, 2009, p. 306).

Além da consolidação da música caipira como música sertaneja, na década de 1950 também houve outras conquistas de espaços na mídia por parte desse gênero musical, como a criação do selo sertanejo na gravadora Chantecler, uma das maiores gravadoras da época, e um espaço destinado especificamente à música sertaneja na *Revista da Música Popular* que durou dois anos (OLIVEIRA, 2009, p. 294). Exemplo do destaque da música sertaneja na sociedade da época foi a apresentação de Tonico e Tinoco na transmissão inaugural da TV Tupi de São Paulo em 1960 (NEPOMUCENO, 1999).

O público da música sertaneja tinha alguns contornos estabelecidos, pessoas de regiões interioranas e migrantes que ocupavam as regiões periféricas das cidades. Esse foi o público característico do gênero sertanejo desde seu surgimento, ainda enquanto música caipira, até a década de 1980, quando o sertanejo romântico começou a penetrar as camadas médias da sociedade.

Apesar da consolidação do gênero no mercado fonográfico brasileiro, a partir do final da década de 1950 e início da década de 1960, a música sertaneja estabilizou e chegou a perder um pouco de seu espaço na grande mídia da época, o horário nobre da TV e das rádios FM. Apesar dessa perda, o gênero se manteve com forte presença nas gravadoras:

Além do público que estava no interior, apegado às suas festas tradicionais e à sua música, somente a imensa concentração proletária nas periferias de São Paulo garantia o lançamento de 30 discos sertanejos por mês. O custo das produções era baixíssimo, o retorno financeiro excelente, e a fonte não iria secar tão cedo – dezenas de duplas, violeiros e compositores continuavam a bater às suas portas (NEPOMUCENO, 1999, p. 162).

Da década de 1960 em diante, a música sertaneja passou por transformações, a fim de modernizar e manter seu espaço na indústria fonográfica. Novos instrumentos eletrônicos, como guitarra, baixo e teclado, foram introduzidos nas canções e os artistas que surgiam tinham que se adequar às novas demandas. Mesmo os mais famosos, que tiveram sua essência mantida, como Tonico e Tinoco, bem como Tião Carreiro e Pardinho, adaptaram-se à essa nova realidade. Um exemplo de dupla que manteve as características caipiras e

acabou sofrendo com isso é Lourenço e Lourival. Segundo Caldas (1977), após terem gravado dois *long-playings* (LPs) sem conseguir sucesso, os artistas “[...] ameaçados pelo desinteresse da gravadora, foram orientados pelo diretor artístico (como última oportunidade) no sentido de ‘mudar de estilo’ como condição *sine qua non* para continuarem gravando” (CALDAS, 1977, p. 84). Assim, com a mudança forçada, a dupla se adequou às novas demandas, mudou sua sonoridade e então obteve sucesso, tendo passado a ser uma das dez duplas que mais vendeu discos no Brasil na época.

Além do processo de modernização da música sertaneja, da utilização de novos recursos eletrônicos e de uma instrumentalização diferente, o gênero recebeu influência de vários ritmos musicais, inclusive de outros países. Oliveira (2009) indica que grandes artistas e produtores da música sertaneja de então viajaram, ainda na década de 1940, até o Paraguai, de onde trouxeram diferentes ritmos e estilos musicais característicos do país, os quais consagraram os artistas sertanejos (NEPOMUCENO, 1999). Além disso, outros estilos influenciaram a música sertaneja, sobretudo, urbanos, como o bolero, presente no Brasil no início do século XX, que serviu de referência para novas duplas sertanejas, assim como as baladas românticas. Ambos os ritmos faziam parte do gosto das camadas médias da sociedade e esse movimento de incorporação ao gênero sertanejo era feito, segundo Nepomuceno (1999), na tentativa de aumentar o público da música sertaneja nas cidades.

Além dos ritmos paraguaios, na década de 1960, veio do México o corrido e a rancheira. A penetração desses ritmos mexicanos se deu pelo cinema. Apesar das diferenças entre eles, a “música sertaneja se apropriou dos dois gêneros de forma a misturá-los musicalmente, pois várias gravações de corridos, por exemplo, têm a forma musical – a presença dos trompetes, principalmente – das rancheiras” (OLIVEIRA, 2009, p. 301). A influência dos ritmos mexicanos também chegou a Tião Carreiro e Pardinho, e outra importante dupla, Léo Canhoto e Robertinho (OLIVEIRA, 2009).

Para Nepomuceno (1999), Léo Canhoto e Robertinho são importantes por conta da renovação que significaram à música sertaneja na década de 1970. Se entre as décadas de 1940 e 1960 o gênero incorporou ritmos paraguaios e mexicanos, nos anos de 1970 a música sertaneja se aproximou do estilo da

Jovem Guarda e do *rock* estadunidense. Ao misturarem esses estilos ao sertanejo, a dupla criou um ritmo que chamou de “batidão”. Essa mudança não ficou restrita à sonoridade, como também foram adotadas novas vestimentas imitando os astros de *bang-bang* dos filmes de faroeste (NEPOMUCENO, 1999; OLIVEIRA, 2009), tendo influenciado todo o mercado sertanejo, inclusive Tião Carreiro e Pardinho (AMARAL, 2016).

O período da década de 1970 é entendido por Nepomuceno (1970) como momento de renascimento da música sertaneja devido às mudanças que ocorreram dentro do gênero, rítmicas e de estilo, sobretudo a encabeçada por Léo Canhoto e Robertinho, em um movimento que visou a manutenção do sucesso desse gênero. O sucesso da música sertaneja estava assegurado, a presença massiva nas rádios AM e mesmo programas em algumas FM, como o programa *Linha de Viola Classe A*, na Rádio Record, que era transmitido todas as noites em horário nobre (AMARAL, 2016). À época, Caldas (1977) revela:

Fato de particular importância é que o público aficionado do gênero vem aumentando dia a dia, vinculado diretamente com o da constante migração à procura de mercado de trabalho nos centros urbanos. Isto tem como consequência a ampliação do número de programas das emissoras especializadas, da capital de S. Paulo. [...] Hoje, na capital, é reduzido o número de emissoras em cuja programação normal não conste o gênero sertanejo. Para sermos mais precisos, das emissoras mais ouvidas apenas as rádios Excelsior, Difusora e Jovem Pan não a programam efetivamente (CALDAS, 1977, p. 26).

O autor ainda indica a presença da música sertaneja na televisão com dois programas exclusivamente destinados ao público sertanejo, que eram o *Canta Viola*, que ia ao ar todos os domingos de manhã pela TV Record, e o *Show da Viola*, aos domingos à tarde pela TV Gazeta (CALDAS, 1977, p. 91). Entretanto, a presença consolidada da música sertaneja não significava a presença dos artistas assegurada. As mudanças nas demandas fonográficas e de estilo exigiam a adaptação desses artistas como condição para permanecerem fazendo sucesso.

Se na década de 1970 a música sertaneja se aproximou do *pop-rock*, como afirma Oliveira (2009), na década seguinte o gênero se aproximou do pop e da música romântica, momento de consolidação do “sertanejo pop romântico”, que significou uma divisão na música sertaneja. De um lado ficaram artistas como Chitãozinho e Xororó, do sertanejo romântico, e de outro a música sertaneja raiz,

que permaneceu com traços mais próximos da música caipira, com Tião Carreiro e Pardinho, e Tonico e Tinoco. A década de 1990 consolidou o sucesso do sertanejo pop romântico e adentrou o século XXI com forte presença em diferentes mídias, chegando hoje ao sertanejo universitário.

Contudo, como indicado ainda na introdução, Oliveira (2009) entende que mesmo com todas essas mudanças de sonoridades e de estilo, a música caipira se transformou em música sertaneja, mas não sumiu, afinal, traços da musicalidade do caipira ainda aparecem, mesmo que em segundo plano, em músicas sertanejas atualmente. Foi ao longo desse processo que, entre as décadas de 1950 e 1980, Tião Carreiro e Pardinho construíram sua trajetória.

### 1.1 COMPADRE E COMPANHEIROS: A TRAJETÓRIA E AS SOCIABILIDADES DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

Para a construção da trajetória e das redes de sociabilidades da dupla, além de nos basearmos nos trabalhos de Nepomuceno (1999) e Amaral (2016), também pesquisamos informações no *site* feito em homenagem a Tião Carreiro, que traz a biografia do artista<sup>4</sup>. Apesar de esses trabalhos abordarem a vida do violeiro, não encontramos nenhum que trate exclusivamente da trajetória artística de Pardinho, entretanto, de todos os trabalhos lidos para a pesquisa, nenhum deles fala de Tião Carreiro sem tratar de seu maior parceiro. Baseado no fato de Tião ter tido pesquisas exclusivamente sobre sua vida, o que não ocorreu com Pardinho, consideramos que o violeiro teve maior importância para a música sertaneja do que seu parceiro. Ribeiro (2015a) afirma que Tião foi o maior violeiro de todos, algo também reafirmado por Nepomuceno (1999).

Esses referenciais que tratam da vida de Tião Carreiro trazem uma narrativa linear que não apresenta as dificuldades e os empecilhos enfrentados pela dupla, ainda que mencionem as brigas e as separações dos artistas. Com base nisso, apoiamo-nos em Bourdieu (1996) para afirmar que essa construção narrativa que encadeia os eventos e momentos na vida do indivíduo não reflete, necessariamente, a trajetória vivida e considerarmos, no caso, que a vida da

---

<sup>4</sup> Seguindo as normas técnicas de formatação de trabalhos, referir-nos-emos às informações tiradas do *site* por Tião Carreiro (2017).

dupla não se desenvolveu de maneira tão fácil com as peças do destino se encaixando seguidamente, levando-os ao sucesso.

Tião Carreiro nasceu José Dias Nunes, em 1934, no município de Montes Claros, atualmente Monte Azul, ao norte de Minas Gerais. Pardinho nasceu Antônio Henrique de Lima, em 1932, em São Carlos, interior de São Paulo. Sabemos por Amaral (2016) que Tião Carreiro era de uma família de lavradores e que quando ele tinha 10 anos mudaram para o interior de São Paulo. O violeiro era o quarto filho de sete irmãos e, segundo informações retiradas do *site* em sua homenagem, ele nunca foi à escola, tendo aprendido a ler e escrever em casa. Além disso, ainda na adolescência, perdeu o pai (TIÃO CARREIRO, 2017).

Sendo ambos de origem caipira, é possível estabelecer o contexto de educação que eles tiveram. Ao estudar a forma de educação caipira, Campos (2011) afirma que as crianças e os adolescentes não precisavam de metodologias ou espaços institucionalizados de ensino, “pelo contrário, eles, em suas brincadeiras e nos seus trabalhos, precisavam de contato livre com suas famílias e com os moradores do bairro onde moravam” (CAMPOS, 2011, p. 503) e aponta que “[...] três elementos foram (ou são) fundamentais para o processo educativo informal dos caipiras: o trabalho, a religiosidade e, entrelaçada com os dois primeiros, a solidariedade do grupo” (CAMPOS, 2011, p. 496).

A educação pelo trabalho ocorre por meio do contato com os familiares desde a infância. Campos (2011) aponta que o início desse processo de aprendizagem ocorria já nas brincadeiras destinadas a meninos e meninas que reproduziam os comportamentos de seus pais, irmãos e irmãs mais velhos. Ainda crianças, com cerca de oito anos de idade, iniciava-se a inserção nas atividades da família, quando as meninas acompanhavam a mãe e as irmãs, e os meninos acompanhavam os homens de casa:

E aí estava justamente o núcleo desse currículo informal, mas muito eficiente. O fato de as meninas acompanharem as mães e os meninos o pai significava, na prática, entrar para o aprendizado das tarefas e profissões que iriam exercer no futuro. Entre os 8 e 12 anos as crianças não exerciam uma profissão: elas executavam as tarefas junto com os adultos, como aprendizes. Estavam, na realidade, se preparando para o trabalho, numa espécie de sistema curricular, nessa pedagogia desenvolvida pelos paulistas da zona rural durante quase quatro séculos (CAMPOS, 2011, p. 497).

Assim, os mais jovens aprendiam primeiramente pela observação e, então, reproduziam as práticas dos mais velhos. Essa era a forma da educação caipira pelo trabalho. Aos 13 anos, segundo o autor, os rapazes já eram considerados trabalhadores formados, sabendo arar, capinar e cuidar da lavoura, assim como as moças que cuidavam da casa e do terreiro, bem como dos irmãos mais novos quando havia (CAMPOS, 2011, p. 498).

Com relação à influência da religião na educação caipira, Campos (2011, p. 499) afirma:

Fiquei também convencido de que outro instrumento fundamental na educação dos caipiras foi a religião. Ou melhor, a expressão de uma determinada forma de religiosidade. As crianças começavam a aprender as primeiras noções de religião com o pai e a mãe. Mas praticamente toda a comunidade do bairro transmitia, na vida cotidiana, a sua religiosidade para as crianças. Depois elas iam ao catecismo na capela. As catequistas ou os capelães ensinavam, além as orações litúrgicas, também as suas rezas tradicionais (CAMPOS, 2011, p. 499).

Desse modo, a religiosidade caipira era ensinada de maneira orgânica aos mais jovens, não apenas pela família, mas por toda a comunidade. A iniciação das crianças à religião fortalecia princípios morais, ao passo que aprendiam ensinamentos religiosos, e ainda que fossem católicos, a religiosidade caipira tinha suas características, algo que será melhor desenvolvido no terceiro capítulo.

Com relação à solidariedade do grupo como elemento destacado no processo educativo das crianças, essa se dá em todos os momentos, fosse no processo de ensinamento da religiosidade, com as festas na paróquia ou nas novenas, fosse na lavoura, quando ocorria os mutirões entre os vizinhos para ajudar na colheita. A solidariedade é uma característica marcante dos caipiras (CAMPOS, 2011).

Sabemos pela biografia de Tião Carreiro em seu *site* que na adolescência o violeiro trabalhou na lavoura. Embora não saibamos exatamente o percurso enfrentado por Pardinho, é possível inferir que ele teve uma formação inicial como a de seu parceiro. Quando decidiu seguir a carreira artística aos 16 anos, o ainda não Tião Carreiro começou a trabalhar de garçom em um restaurante – ocupação comum entre migrantes que começavam a trabalhar nos espaços urbanos (DURHAN, 1978) – e nesse local ele também fazia apresentações artísticas nas horas de folga. Além disso, como aponta Amaral (2016), ele também se

apresentava aos domingos no programa *Assim canta o sertão*, em uma rádio na cidade de Valparaíso, interior de São Paulo. Nos primeiros anos de carreira, Tião Carreiro compôs as duplas Zezinho e Lenço Verde, “Palmeirinha e Coqueirinho, Palmeirinha e Tietezinho e Zé Mineiro e Tietezinho” (TIÃO CARREIRO, 2017), tendo adotado os nomes artísticos de Zezinho, Palmeirinha e Zé Mineiro, respectivamente. Posteriormente, passou a se chamar Zé Carreiro no início da dupla com Pardinho.

Amaral (2016) afirma que quando Tião, ainda pelo nome artístico de Palmeirinha, tocava no Circo Giglio, foi orientado pelo dono do circo que teria que compor uma dupla em que uma pessoa tocasse viola e a outra violão. Foi então que o ainda não violero começou a tocar o instrumento no qual se consagrou. Com influências de Raul Torres e Florêncio, e copiando a afinação da viola de Tônico e Tinoco, Tião começou a se dedicar à viola.

Em 1954, Tião Carreiro e Pardinho se conheceram no circo Rapa Rapa, na cidade de Pirajuí, interior de São Paulo. Segundo a biografia do *site* de Tião Carreiro (2017), Pardinho trabalhava como ajudante braçal no circo e, nas horas de folga, apresentava-se nesse circo com o nome artístico de Zezinho, ao lado de seu amigo Mirandinha, de quem se separou depois de desentendimentos, passando a compor dupla com o então Zé Carreiro. Pardinho fazia a primeira voz, enquanto Tião, ou melhor, Zé, um grande barítono, fazia a segunda, a qual se tornou predominante. Oliveira (2009) aponta para a combinação das vozes e o estilo único de cantar da dupla, que fez dela grande referência dentro da música sertaneja, influenciando outras duplas ao longo do tempo e sendo uma marca desses artistas.

Os circos foram os palcos iniciais de Tião Carreiro e Pardinho, assim como para outros artistas, pois funcionavam como espaços de produção e divulgação da música caipira, e posteriormente sertaneja, algo que acontecia desde a década de 1930, com Cornélio Pires, sendo esse o principal meio de chegada dos artistas a seu público. Caldas (1977) revela que as apresentações em circos de artistas sertanejos continuaram na década de 1970, não só no interior, como também nas periferias das cidades. Além dos circos, Nepomuceno (1999) afirma que Tião Carreiro e Pardinho chegaram a tocar por seis meses na Rádio Cultura, no interior do estado de São Paulo.

Foi disputando espaços nos circos e nas rádios na região do interior de São Paulo que Tião Carreiro e Pardinho conheceram, em 1956, o cantor Carreirinho, da dupla Zé Carreiro e Carreirinho. Segundo Nepomuceno (1999), Carreirinho fez muito sucesso na década de 1950 ao lado de seu parceiro e foi ele quem chamou Tião Carreiro e Pardinho para rumarem para a cidade de São Paulo. Não sabemos como foi feito o convite e se havia alguma garantia por parte de Carreirinho, mas, em 1956, Tião Carreiro e Pardinho partiram para a capital do Estado, que era o centro da produção da música sertaneja à época.

Como apontado por Sirinelli (2003), as sociabilidades podem ser estabelecidas por sensibilidades ideológicas e afetivas, nesse caso, a relação entre Tião Carreiro e Carreirinho especificamente merece certa atenção. Enquanto Tião começava sua carreira, Carreirinho já era um artista de sucesso e, ao estabelecer laços com ele, Tião conseguiu um companheiro com fama estabelecida na música sertaneja. Em 1956, também foi o ano de nascimento da única filha do violeiro, que foi batizada por Carreirinho (AMARAL, 2016). Ainda que não consigamos ter noção clara da relação afetiva entre esses dois artistas, ao ser compadre de um artista famoso, Tião Carreiro estabeleceu um parceiro importante em seu campo de atuação, no caso, a música sertaneja. A relação de compadrio é uma marca da sociabilidade caipira, que possuía uma série de implicações, de modo que aproximava os compadres (CANDIDO, 2010). Antecipando um pouco a trajetória de Tião Carreiro, vale destacar que ele chegou a compor dupla com Carreirinho entre o final de 1950 e início de 1960 por um curto período.

Quando chegaram a São Paulo, Tião Carreiro e Pardinho continuaram buscando espaços para se apresentar nas rádios. Não sabemos a influência que Carreirinho teve nesse momento da trajetória da dupla, mas foi nesse período que eles conheceram outro importante artista da época, Palmeirinha, cantor que fez muito sucesso na década de 1950. Além do sucesso como artista, em 1958, Palmeirinha se tornou diretor artístico da gravadora Chantecler, uma das maiores gravadoras no país entre as décadas de 1950 e 1980 (NEPOMUCENO, 1999).

Como Carreirinho, Palmeirinha também se tornou próximo de Tião Carreiro e Pardinho, sendo ele o responsável por apresentar os dois a Teddy Vieira, diretor do setor sertanejo da gravadora Chantecler e um dos maiores produtores da

música sertaneja. Não fica claro como Palmeirinha conheceu a dupla, mas ele se tornou importante figura na história deles. Podemos questionar que Palmeirinha não levou a dupla a Teddy Vieira por bondade, mas por interesse, afinal, como agente no meio musical, ele tinha interesses em revelar artistas com potencial para alcançarem sucesso, portanto, possivelmente algo chamou sua atenção em Tião Carreiro e Pardinho.

O compositor Teddy Vieira foi, segundo Ribeiro (2015a) e Nepomuceno (1999), um dos maiores compositores do gênero sertanejo. Autor de clássicos como *Menino da porteira*, *João de Barro* e *Boiadeiro errante*, foi ele o responsável pela criação dos nomes “Tião Carreiro e Pardinho”, pois, antes, Tião se apresentava como Zé Carreiro, enquanto seu parceiro era chamado de Antônio, seu nome de batismo (AMARAL, 2016).

Nepomuceno (1999) afirma que a partir de então, Tião Carreiro e Pardinho foram apadrinhados por Teddy Vieira. Se Tião tinha um compadre famoso dentro da música sertaneja, o cantor Carreirinho, ele então passou a ser afilhado artístico de um dos maiores compositores e produtores sertanejos da época. Teddy abriu efetivamente as portas das gravadoras para a dupla e foi a partir dele que ela conseguiu estabelecer laços com vários outros compositores importantes, como Lourival dos Santos, que se tornou parceiro de Tião em alguns dos maiores sucessos da dupla, além de seu amigo pessoal. A relação entre Teddy Vieira e Tião Carreiro também se transformou em amizade, tendo durado até a morte do produtor, em 1965, em um acidente de carro. Nepomuceno (1999) relata que numa apresentação em homenagem a Teddy, enquanto Tião tocava com Pardinho, o violeiro acabou chorando, o que permite inferir que a relação entre eles era bastante próxima.

Por mais que pareça linear a construção narrativa do início da trajetória da dupla, em que as pessoas foram aparecendo e ajudando Tião Carreiro e Pardinho e ainda que não consigamos identificar e reconstruir de que forma essas relações se estabeleceram exatamente, podemos inferir que se não fossem por esses laços estabelecidos no campo, a dupla não teria conseguido a mesma projeção, apesar de todo o talento.

Uma canção analisada por Faustino (2014), que ajuda a refletir sobre o processo para se tornar um artista sertanejo de sucesso à época, é *Minha vida*

(CARREIRINHO; VIEIRA, 1975), que conta a história de um homem que durante a juventude trabalhou como pedreiro e batalhou até que conseguisse se tornar violeiro e obter uma vida estável. Tomando como alegoria, essa música permite pensar as dificuldades que Tião Carreiro e Pardinho tiveram ao trabalhar em circos e restaurantes durante a juventude, buscando espaços em rádios e circos para tocarem, até que conseguissem encontrar indivíduos que os ajudassem ao longo da caminhada.

Em 1956, foi feita a primeira gravação da dupla na gravadora Columbia<sup>5</sup>, um disco 78 rotações, com duas canções, ambas compostas por Teddy Vieira em parcerias. Entretanto, após essa gravação, a dupla se separou em 1957 por escolha do produtor, que fez com que Tião Carreiro fosse compor dupla com Carreirinho, seu compadre, tendo gravado cinco discos 78 rotações entre 1958 e 1959, enquanto Pardinho tocou com Zé Carreiro, antigo companheiro de Carreirinho, com quem gravou seis discos entre 1958 e 1960 (AMARAL, 2016).

O ano de 1959 é um marco não só para a história da dupla, como para a música sertaneja. Enquanto viajava pelo norte do Paraná, Tião Carreiro criava, em março daquele ano, o “pagode de viola”, ritmo que consagrou a dupla Tião Carreiro e Pardinho na década de 1960, que passou a ser conhecida como “reis do pagode” (NEPOMUCENO, 1999; RIBEIRO, 2015a), ou “mestres do pagode”, como foram chamados por Miguel (1979) no jornal *Correio Braziliense*. Na biografia do artista presente no *site* em sua homenagem, é dito que no momento de criação do ritmo, “Tião percebeu que, naquele recortado mineiro que havia gravado e misturado com outras batidas, a viola assumia um papel importante e que ele havia, portanto, encontrado algo realmente novo” (TIÃO CARREIRO, 2017). Com ritmo acelerado e batidas diferentes no violão e na viola, o pagode de viola se tornou a marca registrada de Tião Carreiro e Pardinho.

A importância desse ritmo para a música sertaneja é tão grande que Ribeiro (2015a), no livro em que elenca as melhores músicas sertanejas de raiz, as quais chama de música caipira, destinou um capítulo apenas para destacar os dez melhores pagodes de viola. Os pagodes estiveram presentes em

---

<sup>5</sup> A gravadora Columbia produziu e lançou muitos artistas sertanejos. Ao final da década de 1950, ela se transformou em Columbia-Chantecler, ou apenas Chantecler. Já na década de 1980, a gravadora foi comprada pela Warner, que passou a deter todos os direitos autorais da antiga Chantecler (NEPOMUCENO, 1999).

praticamente todos os discos da dupla, tendo sido lançados dois álbuns, um em 1977 e outro em 1979, cada um com 12 faixas, só com pagodes de viola. Em 1994, após a morte de Tião Carreiro, a já gravadora Warner lançou três discos com os maiores sucessos da dupla, sendo o segundo volume, com 15 faixas, apenas pagodes de viola. Esse ritmo foi importante para Tião Carreiro e Pardinho, pois com ele a dupla conseguiu inovar e fazer sucesso, tornando-se referência no campo, tendo eles influenciado várias outras duplas (OLIVEIRA, 2009).

A capacidade criativa de Tião Carreiro rendeu muita fama à dupla. A importância de Pardinho é notável para os pesquisadores da música sertaneja, mas o sucesso da dupla muito se deve à desenvoltura de Tião com sua viola, porque além de grande violeiro, também conquistava muitos fãs por seu jeito, pois, como afirma Nepomuceno (1999, p. 338), o “bigodudo tinha carisma”, apesar dos poucos sorrisos e do gênio forte. Esse carisma, o pagode de viola e o jeito característico de cantar ajudaram a alcançar o sucesso na década de 1960, momento de afirmação da dupla no campo e do fortalecimento de suas redes de sociabilidades com grandes sucessos musicais, o que fez com que eles consolidassem seu poder simbólico nesse terreno musical.

Depois da separação da dupla por alguns anos, Tião Carreiro e Pardinho lançaram, em 1961, seu primeiro LP, *Rei do gado*, que trazia a música que dava nome ao disco, composta por Teddy Vieira, e que se transformou numa das maiores canções da história da música sertaneja (RIBEIRO, 2015a). Outra canção de grande sucesso presente no álbum, que fez parte de diferentes discos da dupla, é *Pagode em Brasília*, composta por Teddy Vieira e Lourival dos Santos, que está junto de *Rei do gado* como uma das maiores músicas sertanejas na lista de Ribeiro (2015a).

Durante a década de 1960, a dupla começou a tocar na Rádio Nacional de São Paulo e então seguiu uma trilha de sucessos musicais. Entretanto, apesar do prestígio e da fama que eles conquistavam, foi revelado pelo produtor musical Luiz Faria, amigo de Tião desde 1968, em um depoimento concedido a Amaral (2016), que Tião Carreiro e Pardinho viviam em constantes brigas e discussões e que por vezes chegavam a romper a parceria, mas sempre voltavam. Já no depoimento que Nair Dias, viúva de Tião, concedeu a Nepomuceno (1999), é revelado que o violeiro sempre chorava quando Pardinho resolvia romper com

ele. Ambas as declarações indicam que o sucesso artístico da dupla não se repetia na relação pessoal entre eles.

Apesar das brigas e das desavenças, entre as décadas de 1960 e 1970, Tião Carreiro e Pardinho chegaram a lançar, em alguns momentos, até dois discos por ano, além das coletâneas que a gravadora lançava com os sucessos da dupla (NEPOMUCENO, 1999). Na virada da década de 1960 para 1970, quando a música sertaneja passou por reformulações estéticas, tanto em sua sonoridade, como no estilo de vestir dos artistas, apesar da fama da dupla, eles não ficaram alheios a esse movimento e tiveram que se adaptar. Ao fazer uma análise das influências desses outros gêneros sobre a música sertaneja e de que forma a dupla se adequou a essas demandas, Amaral (2016, p. 151) afirma:

Observa-se que os discos da dupla vão sempre contemplar tanto gêneros de massa ligados à indústria fonográfica (tangos, milongas, rancheiras, guarânicas, rasqueados, polcas paraguaias, sambas, toadas, baladas etc.) quanto gêneros mais caipiras (modas de viola, cururus, cateretês, pagodes, arrasta-pés). As palavras de Luiz Faria confirmam essa constatação sobre as duas tendências: “O Tião, em todos LPs que ele gravava, ele fazia questão de ser meio a meio, metade pagode [referindo-se aos gêneros mais caipiras], metade romântico”. No entanto, observamos que na discografia do artista os gêneros caipiras predominam em relação aos de massa.

Essa predominância de gêneros caipiras na obra de Tião Carreiro e Pardinho é indicativa da relativa autonomia no processo de produção que eles possuíam com a gravadora devido ao sucesso da dupla, o que sugere acúmulo de poder simbólico dentro do campo. Essa autonomia é indicada por Luiz Faria e Mairiporã<sup>6</sup> em entrevista a Amaral (2016, p. 153):

Sobre a escolha de repertório e eventuais palpites e sugestões estéticas sobre os arranjos no momento das gravações, Mairiporã e Luiz Faria afirmam que Tião tinha pleno controle e autonomia em relação à sua gravadora, a Chantecler-Continental. Além disso, Mairiporã acrescenta que o violeiro centralizava as decisões: “Repertório do Tião quem mandava era ele, e acabou”.

Enquanto outras duplas tinham que lutar e mudar radicalmente seus estilos para conseguir espaço dentro do mercado e no campo da música sertaneja, como foi o caso citado de Lourenço e Lourival, que foram pressionados pela gravadora,

---

<sup>6</sup> Mairiporã, nome artístico de Roque de Moraes, que foi produtor de Tião Carreiro e Pardinho entre 1968 e 1980 (AMARAL, 2016).

o mesmo não acontecia com Tião Carreiro e Pardinho, que possuíam certa liberdade no processo de criação e produção artística, apesar de terem se adequando às novas demandas. Ao analisar as roupas utilizadas pelos artistas nas fotografias das capas dos discos, Amaral (2016) indica que algumas vestimentas eram as mesmas que utilizadas por Léo Canhoto e Robertinho, um visual mais *cowboy* norte-americano, o que demonstra que apesar da relativa liberdade que possuíam, Tião Carreiro e Pardinho não estavam alheios às demandas do mercado, mas negociavam com ele.

Figura 1 – Capa do disco *Modas de viola classe A*, de 1974. Na foto, Pardinho à direita de chapéu vermelho, e Tião Carreiro no lado esquerdo, com seu bigode característico



Fonte: Retirada do site *Tião Carreiro*. Disponível em: <http://tiaocarreiro.com.br/discografia-tiao/modas-de-viola-classe-a-1974/>. Acesso em: 20 maio 2020.

O sucesso da dupla fazia com que seus *shows* fossem lotados, o que garantiu que participassem até mesmo de um filme, como releva Nepomuceno (1999, p. 344):

Em 1972, a dupla bota sete, oito mil pessoas em estádios, cinemas e circos – altíssimos números para a época – e lotou o cinema Art-Palácio, no Largo Paissandu, em São Paulo, por 32 semanas, com *Sertão em Festa*, de Oswaldo de Oliveira, no qual fez seu próprio papel, a convite do Capitão Furtado.

Apesar de afirmar que o filme foi de 1972, na verdade, segundo informações da ficha técnica apresentada no *site* de Tião Carreiro, esse estreou em 1970. As canções do filme foram lançadas em dois álbuns homônimos e do mesmo ano. Além do longa-metragem, o *site* também afirma que duas canções da dupla se transformaram em peças de teatro, a primeira é *O mineiro e o italiano*, do álbum *Linha de Frente*, de 1964, e *Pai João*, lançada em 1967, no álbum *Rancho dos ipês* (TIÃO CARREIRO, 2017). Ainda em 1971, eles apareceram no topo das paradas de sucesso da música sertaneja em *O Jornal*, do Rio de Janeiro (PARADAS PAULISTAS, 1971, p. 7).

A presença dos artistas na grande mídia continuou ao longo da década de 1970. O já citado programa de rádio *Linha Sertaneja Classe A*, da Rádio Record, que ia ao ar de segunda a sexta-feira em horário nobre, contava com a presença de Tião Carreiro e Pardinho, que tinham meia hora exclusiva para tocarem toda sexta-feira (CALDAS, 1977). A fama e a importância dos artistas também eram reconhecidas nos periódicos, como em *Diário do Paraná*, que trouxe uma matéria em 1972, a qual afirmou que Tião Carreiro e Pardinho eram “os campeões em vendagem de discos sertanejos da Chantecler” (O QUE HÁ..., 1972, p. 6), assim como indicado no *Diário de Pernambuco* que, quatro anos depois, afirmou que a dupla era uma das “campeãs de vendas” da gravadora (NOTÍCIAS, 1976, p. 7).

Um momento marcante de reconhecimento do sucesso da dupla ocorreu em 1976, com o lançamento do álbum *Rio de Pranto*, pela gravadora Chantecler, que foi produzido por Dino Franco. Com o grande sucesso do disco, eles receberam “o Troféu Villa-Lobos na categoria ‘Raízes’, por indicação da Associação Brasileira de Produtores de Discos, ganhou edição especial no *Globo de Ouro*, da TV Globo, e ainda o Disco de Ouro, pela ótima vendagem” (NEPOMUCENO, 1999, p. 344). O anúncio do recebimento do Disco de Ouro da dupla no *Jornal do Brasil* foi feito com o de Elis Regina, que também recebia o prêmio.

Um ano antes, em 1975, em sua coluna no periódico *Jornal do Brasil*, Tinhorão (1975) convidou seu público a conhecer a obra de Tião Carreiro e Pardinho. Na matéria intitulada *Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo*, o autor teceu críticas às influências estrangeiras na música sertaneja que fazia com que a viola, instrumento característico da música caipira,

perdesse importância nas canções do gênero, e revelou que Tião Carreiro e Pardiniho eram símbolo do sertanejo autêntico, que na década de 1980 começou a ser chamado de sertanejo raiz. Em suas palavras, Tinhorão (1975, p. 2) afirma que a dupla resistia à “[...] invasão estrangeira com a força da verdadeira criação brasileira e caipira”. Esse reconhecimento na imprensa revela tanto a importância da dupla para o gênero, como também que eles tinham seu valor reconhecido pelo público.

Entretanto, o sucesso da dupla não impedia as brigas e as desavenças que continuaram durante os anos. Apesar de não termos encontrado fontes que indiquem os motivos dos constantes desentendimentos entre Tião Carreiro e Pardiniho, em 1977, em uma matéria da *Revista Manchete*, foi relatado que uma das brigas entre os artistas foi por causa de mulher e que depois disso nunca mais se falaram da mesma forma, mas não quiseram desfazer a dupla. Mesmo sem sabermos o motivo que fez os artistas continuarem tocando juntos, apesar das desavenças, podemos inferir que isso ocorreu devido à fama e ao sucesso da dupla Tião Carreiro e Pardiniho. Embora tenham continuado tocando juntos por alguns anos, eles passaram a viajar em carros diferentes e só se encontravam nos *shows*, já que as gravações eram feitas separadamente (AO LADO DOS..., 1977). Apesar da informação da revista, não encontramos outra fonte que reafirme ou negue essa notícia.

Depois de seguirem juntos sem se falarem, Tião Carreiro e Pardiniho se separaram em 1978, mas retornaram a compor a dupla em 1981. As brigas e esse segundo período de separação com Pardiniho são omitidas na biografia de Tião Carreiro presente em seu *site*. Isso pode indicar a intenção de preservar a imagem da dupla e não causar ranhuras às memórias de ambos. Durante o período de separação, Tião Carreiro lançou seu segundo disco instrumental, em 1979, tendo repetido sucesso do primeiro, de 1976, que foi considerado por Tinhorão (1976) um dos melhores discos daquele ano. Ele também formou dupla com Paraíso, de 1978 até 1981, com quem gravou quatro LPs pela Chantecler. Enquanto isso, Pardiniho se juntou a Pardal no mesmo período, com quem gravou outros cinco discos. Apesar da separação, as canções da dupla continuaram fazendo sucesso, como revela a matéria de Molin (1979) no jornal *Folha do Povo*, que ao apresentar os maiores sucessos do momento da música sertaneja,

indicava que a canção *Golpe de Mestre*, lançada em 1976, estava em terceiro nas paradas.

No mesmo ano em que a dupla voltou a ser composta, o Ministério das Relações Exteriores juntou-se à Fundação Nacional de Artes e à Chantecler para produzir uma coleção de discos com os diferentes gêneros musicais regionais do país, que foram distribuídos entre as principais emissoras de TV e de rádio internacionais, tendo um dos discos sido dedicado às canções de Tião Carreiro e Pardinho (NEPOMUCENO, 1999). Ao longo dos anos 1980, a presença da dupla nos jornais ficou restrita ao anúncio de *shows* e de participações em programas de TV, como no anúncio do programa *Som Brasil*, da Rede Globo, em 1982 (CANAL 4, 1982, p. 13), ou no *Especial Sertanejo*, programa da Rede Record (ESPECIAL SERTANEJO, 1985, p. 4), o que revela que o sucesso da dupla continuou ao longo das décadas, sendo constatado mediante sua presença na grande mídia.

O último álbum lançado por Tião Carreiro e Pardinho foi *A Majestade “O Pagode”*, em 1988. Nesse período, entre 1981 e 1988, eles lançaram sete discos, mas com uma sonoridade um pouco diferente. Amaral (2016) afirma que nessa década, em decorrência da modernização da música sertaneja e do surgimento do sertanejo pop romântico, novos instrumentos foram sendo incorporados ao sertanejo raiz e às canções da dupla.

Após a separação em 1989, Tião Carreiro passou a tocar com Praiano, tendo gravado com ele seu último álbum em 1992, “[...] com muitas guarânicas, e baladas-sertanejas, dando roupagem eletrificada à sua viola, dentro da fórmula que consagrara Sérgio Reis e Chitãozinho e Xororó” (NEPOMUCENO, 1999, p. 245). Pardinho passou a tocar com João Mulato, com quem gravou ao menos três discos ao longo da década de 1990.

O falecimento de Tião Carreiro, em outubro de 1993, ocorreu devido a complicações da diabetes e problemas renais. Já Pardinho faleceu vítima de uma parada respiratória sofrida após um acidente vascular cerebral, em 2001.

Ao longo da trajetória artística da dupla, os principais letristas das canções interpretadas por eles foram “Teddy Viera, Dino Franco, Moacyr dos Santos, Zé Carreiro, Zé Fortuna, Carreirinho e Lourival dos Santos” (TIÃO CARREIRO, 2017). Desses sete compositores, entre os quais se encontram alguns dos

maiores compositores da música sertaneja, segundo Ribeiro (2015a), Tião Carreiro se tornou amigo de Teddy Vieira, compadre de Carreirinho e amigo próximo de Lourival dos Santos, tendo sido ele seu “amigo, conselheiro e companheiro mais constante” (TIÃO CARREIRO, 2017), sendo quem também presta homenagem a Tião em disco póstumo feito em memória ao violeiro, em 1994. Por sua vez, Pardinho também estreitou laços com esses compositores, principalmente com Zé Carreiro, com quem compôs dupla ao final da década de 1950 por um curto período. Todos, artistas que marcaram uma geração de grande sucesso na música sertaneja.

As redes de sociabilidade da dupla evidenciam uma geração não só no campo artístico da música sertaneja, mas também social. Na dimensão musical, Tião Carreiro e Pardinho integram uma geração de artistas que iniciou sua trajetória nos picadeiros dos circos e que possivelmente compartilhava do sonho de viver da música, migrando com o objetivo de alcançar sucesso, afinal, era nas cidades, principalmente em São Paulo, que estavam as principais gravadoras musicais. Mas para que tivessem sucesso, eles tiveram que negociar e entender a dinâmica do campo para conseguir se estabelecer. Do mesmo modo, os indivíduos que migravam sem ter noção clara do que encontrariam, como veremos no segundo capítulo, também tiveram que se integrar à nova realidade, tendo que negociar e sofrendo choques culturais. Tião Carreiro e Pardinho são sujeitos históricos inseridos dentro de uma determinada geração que enfrentou o êxodo migratório e sofreu os choques culturais decorrentes desse processo.

A trajetória artística da dupla, que passou por quatro décadas com grandes sucessos, faz com que Tião Carreiro e Pardinho sejam identificados como símbolos da música sertaneja de raiz. Pesquisar a trajetória intelectual não é apenas reconstruir de maneira linear o caminho percorrido pelo sujeito e nem

[...] tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra ligação que a vinculação a um “sujeito” cuja única constância é a do nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações (BOURDIEU, 1996, p. 81-82).

Desse modo, foi necessário entender os laços que foram construídos dentro do campo da música sertaneja, numa disputa pela legitimação que levou a

mudanças de estilo. Tião Carreiro e Pardinho se integraram à essa dinâmica, sabendo jogar e se adequar às demandas, ajustando-se às imposições que influenciaram até mesmo o estilo de roupa que usavam, da mesma forma que mantiveram elementos característicos da música caipira que prevaleceu em sua obra. Com o ritmo criado por Tião, o pagode de viola, que foi responsável por parte do sucesso desses artistas, a dupla influenciou o jogo no campo da música sertaneja, tendo em vista que muitos artistas que os sucederam, segundo Ribeiro (2015a), tentaram imitá-los.

Essa capacidade criativa de Tião Carreiro com o ritmo do pagode de viola fez com que a dupla conseguisse se estabelecer no campo e acumulasse capital simbólico, fazendo-os participar do jogo de modo mais autônomo que muitas outras duplas, a ponto de conquistar maior legitimação nesse mercado musical, até se tornarem símbolos do gênero sertanejo de raiz.

As redes de sociabilidade construídas, seja por questões afetivas ou por interesses profissionais, ajudaram no sucesso de Tião Carreiro e Pardinho. Recapitulando e explicitando a rede, a dupla conheceu, no início da carreira, em 1956, o já consagrado Carreirinho, de quem Tião se tornou compadre. Com o convite do então famoso cantor, eles foram para São Paulo e lá conhecerem Palmeirinha, artista, produtor e responsável por apresentar os dois a Teddy Vieira, aquele que, efetivamente, abriu as portas das gravadoras para dupla e de quem Tião Carreiro também se tornou amigo.

Além disso, Teddy apresentou os artistas a outros compositores, como Lourival dos Santos, outra pessoa que se tornou grande amigo de Tião. O já indicado letrista, Dino Franco, além de compositor, também fez grande sucesso ao lado de Mouraí e foi produtor musical de discos de Tião Carreiro e Pardinho. Alguns dos grandes nomes da música sertaneja faziam parte das redes de sociabilidade de Tião Carreiro e Pardinho. Entretanto, não foi possível identificar se alguém fora do campo da música sertaneja tenha tido um papel relevante para o sucesso da dupla.

Após pesquisa da trajetória artística de Tião Carreiro e Pardinho, não foram encontrados registros de pessoas que criticassem a dupla e que pudessem ser identificados como desafetos. Apesar disso, podemos pensar que, devido às brigas, às discussões e às separações, os maiores desafetos de Tião Carreiro e

Pardinho tenham sido eles mesmos, que mesmo com todo o sucesso, não conseguiram manter uma relação saudável e duradoura sem grandes problemas.

O processo de transformações e imposições da indústria fonográfica faz com que a autonomia da dupla no campo seja colocada em questão. Afinal, como Tião Carreiro e Pardinho, enquanto artistas inseridos em uma dinâmica de produção de bens culturais para consumo de massa, tiveram sua autonomia garantida? Para essa questão, refletimos a partir da teoria de Sirinelli, que, segundo Alves (2019, p. 39-40), entende que:

A ideia de autonomia visa, então, tornar visível a possibilidade de fazer escolhas, a capacidade de pensar, sentir e decidir que os sujeitos preservam no curso da história. [...] Os seres humanos não são autômatos. Agem segundo parâmetros que selecionam, podendo adotar e recusar perspectivas de ver o mundo, podendo mudar de posição e reavaliar suas experiências, podendo filtrar, comparar, rever, recriar, traduzir e produzir leituras inesperadas dos objetos culturais que lhes chegam. Mas essa autonomia também tem limites. Por isso, nosso autor faz questão de frisar que não se trata de independência. [...] O campo de escolhas e seleções não é ilimitado, pacífico, uniforme, mas atravessado por tensões e poderes que constroem, formatam, interferem e orientam, restringindo a liberdade dos sujeitos.

Assim, a autonomia do intelectual só pode ser estabelecida dentro de seu campo de atuação em relação aos limites possíveis. A autonomia da dupla foi indicada por Amaral (2016), que afirmou, a partir da coleta de depoimentos de parceiros de Tião Carreiro e Pardinho, que eles escolhiam as músicas que tocariam. Além disso, podemos também afirmar que a autonomia da dupla se dá com a manutenção de elementos da música caipira, apesar das mudanças na música sertaneja, que fez com que a outros artistas fossem impostas essas mudanças. As resistências da dupla podem ser observadas ao longo de sua obra, sendo para isso selecionados três discos. O primeiro é justamente o álbum lançado por eles em 1961, intitulado *Rei do gado*, o segundo foi *Rio de pranto*, que foi disco de ouro em 1976, e o terceiro foi o último disco que gravaram juntos, em 1988, chamado *A majestade “o Pagode”*.

Com 14 faixas, *Rei do gado* apresenta influências de outros gêneros musicais na música sertaneja e a maioria das canções do disco são misturas com boleros e rancheiras, enquanto apenas seis canções têm origem na música caipira. No segundo álbum escolhido, *Rio de Pranto* (1976), os estilos das doze faixas que compõem o disco são bem divididos, com seis canções voltadas a um

estilo próximo da música caipira e outras seis com influência do ritmo da batida rancheira de origem mexicana. Contudo, mesmo com as diferenças rítmicas, as músicas do disco são harmônicas e as temáticas são parecidas. Por fim, *A majestade “o pagode”* (1988), apesar da implementação de vários recursos eletrônicos e de outros instrumentos, das quatorze canções do disco, oito delas possuem elementos da música caipira, com presença marcante da viola caipira, sobretudo, com os pontilhados.

No início da carreira, enquanto tentavam alcançar sucesso, Tião Carreiro e Pardinho lançaram um disco com uma presença menor de músicas com estilo caipira. Contudo, no auge da carreira, no álbum que lhes rendeu o disco de ouro, metade das canções relembra a música caipira em sua origem, enquanto no final da carreira, já consagrados representantes da música sertaneja de raiz, a maioria das músicas do disco era mais próxima do estilo caipira. Ainda que sofressem constrangimentos e tivessem uma atuação limitada por demandas do mercado fonográfico, Tião Carreiro e Pardinho souberam negociar e, por meio do capital simbólico que adquiriram, exerceram sua autonomia no campo e se tornaram representantes da música caipira.

Deve-se destacar que não se sabe ao certo qual era especificamente a participação de Tião Carreiro e Pardinho no processo de composição das músicas, mas, em muitas, foram os intérpretes das canções<sup>7</sup>. Amaral (2016) indica que Tião participou da composição de várias canções e na maioria era responsável por criar a parte melódica de muitas músicas. Mesmo que não sejam os compositores, ao darem voz às músicas, eles se colocaram no lugar de enunciadore e foram responsáveis por darem movimento às representações e ao conteúdo expresso nas canções.

Com o capital simbólico adquirido decorrente de seu sucesso, aquilo que cantavam recebia outro peso no campo da música sertaneja devido à legitimação das mensagens por esses artistas. Ainda que não produzissem as canções, eles as veiculavam e colocavam em movimento as ideias e representações presentes nas músicas, exercendo papel importante no processo de mediação cultural e de criação, práticas desempenhadas pelos intelectuais, conforme afirma Sirinelli

---

<sup>7</sup> Devido a esse fato, quando as canções são apresentadas, elas são referenciadas com o nome de seus compositores.

(2003), cuja capacidade de articulação e de difusão configura a ação intelectual na cultura política na qual a sociedade em que o indivíduo se encontra está inserido.

Devemos também problematizar a responsabilidade dos intérpretes no sucesso das canções. Afinal, se não fosse a fama e o sucesso dos artistas com o público, as músicas teriam o mesmo impacto e seriam ouvidas da mesma forma? Ainda que não tenhamos como mensurar a importância dos cantores nesse processo, também não há como negá-la. Eles agiram no meio, influenciando seu público com suas canções e com isso deve ser questionado o peso que eles tiveram nas decisões do meio em que estavam. Uma das características dos intelectuais, para Sirinelli (2003), é exercer influência na vida da cidade, ou seja, o intelectual não é só criador e mediador, mas também é engajado. Nesse sentido, Tião Carreiro e Pardinho exerceram influência em gerações de ouvintes, que tiveram contato com sua música em diferentes tempos e espaços e contribuíram para difundi-la em seus diferentes círculos, o que indica um processo de apropriação possivelmente pela identificação com suas canções.

Essa apropriação também fica evidenciada no sucesso de vendas da dupla. Eles foram e ainda são consumidos, reconhecidos, legitimados e divulgados. Sua circulação se ampliou cada vez mais em sua trajetória, o que indica que seu modo de engajamento na vida da cidade passou por imprimir nesse novo espaço uma marca cultural do homem do campo, capaz de dialogar com outros tempos e outras realidades, adaptando-se quando necessário, a fim de preservar suas raízes, traduzida em uma identidade que se construía entre tradição e modernidade, necessária à sua sobrevivência (e à sobrevivência de qualquer migrante) na nova realidade social em que se inseria.

## 2. “EU CANTO O QUE O POVO PEDE”: A MEDIAÇÃO CULTURAL DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

Foram muitos os cenários cantados pelos “reis do pagode”. Histórias fictícias baseadas em experiências, músicas que funcionavam como alegorias para uma mensagem. Tudo isso está presente na obra de Tião Carreiro e Pardinho, que veicularam canções que desempenharam ação de mediação e permitiram a compreensão de elementos sociais e culturais necessários para o processo de integração de seu público à realidade na qual se inseriam ao migrar.

Assim como a própria música caipira, a dupla também acompanhou o êxodo migratório de caipiras e sertanejos que adentraram as cidades e enfrentaram as graves nuances sociais, políticas e econômicas brasileiras. O trecho que dá nome ao título do capítulo foi retirado da canção *É isso que o povo quer* (SANTOS; CARREIRO; COMPRI, 1973), mas fica a questão de qual é o povo que pede para Tião Carreiro e Pardinho cantarem? Para responder a esse questionamento, devemos recuar para uma discussão ainda do primeiro capítulo sobre o conceito de geração de Sirinelli (2003), pois a dupla está inserida dentro do grupo social que compõe o público da música sertaneja<sup>8</sup> e que partilha dos mesmos códigos culturais. É justamente esse povo que compartilha, em alguma medida, dos mesmos problemas e das mesmas dificuldades decorrentes do processo migratório, que tem seus anseios cantados por esses artistas. Tião Carreiro e Pardinho marcam também uma geração social de caipiras migrantes que enfrentaram o choque do êxodo migratório.

Neste capítulo, o objetivo foi analisar a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho e investigar como eles expressaram cenários da realidade na qual o público da música sertaneja estava inserido, entre as décadas de 1950 e 1980, durante o processo migratório, a fim de auxiliar no modo de integração dos migrantes. Para tanto, investigamos a representação produzida pelas canções da dupla, a fim de observar como elas permitem e possibilitam reflexões sobre o contexto de sua produção, e expressam como o público que compunha a música

---

<sup>8</sup> Entendemos que as possíveis práticas de consumo da música sertaneja são várias e que o público da dupla não ouvia apenas música sertaneja. Ainda que não tenhamos fontes para tal investigação, entendemos que as músicas analisadas foram apropriadas por seu público e postas em movimento de diversas formas e em diferentes contextos.

sertaneja enxergava os diferentes momentos e questões da sociedade, ao mesmo tempo em que essas canções ajudaram na compreensão dos códigos e dos valores sociais e culturais existentes no meio urbano.

Tião Carreiro e Pardinho, como todos os caipiras e sertanejos, nasceram no interior e, como a maioria dos que migravam, mudaram-se para a cidade em busca de uma vida melhor. O processo de intensificação do êxodo de zonas rurais mais antigas, seja para a cidade, ou para novos sertões, ocorreu, principalmente, a partir dos anos de 1940 e por diferentes motivos.

Após sua pesquisa de campo na região do Alto Tietê no interior de São Paulo, Candido (2010) afirma que, nessas regiões interioranas, aquelas pessoas que perdiam espaço por causa das novas relações de trabalho rural acabavam se mudando ou para a cidade, ou então para outra região menos desenvolvida para continuar vivendo nas mesmas bases sociais e econômicas, como era o caso do Norte do Paraná à época, região que começava a ser ocupada para a produção de café. Algo também comum era a perda das terras de pequenos sítiantes, que eram obrigados a vender suas propriedades por falta de condição para continuar trabalhando a terra, ou por serem forçados pelos grandes latifundiários que, inclusive, podiam tomar essas posses de maneira violenta.

Retratos dessas situações que reforçaram a migração de caipiras e sertanejos para as cidades estão presentes no repertório da dupla. A canção *Justiça divina* (BELMIRO; CARREIRO; GUIDINI, 1988), que narra a vida de um fazendeiro que ganhou dinheiro desonestamente, traz a questão do roubo de terras por latifundiários, enquanto os sítiantes, depois que perdiam tudo, mudavam para as cidades. Em *Ladrão de terra* (VIEIRA; SANTOS, 1965), também é narrado o roubo do sítio de um pequeno proprietário por um grande fazendeiro, entretanto, o homem roubado recuperou seu sítio por suas próprias mãos e não pela justiça comum, da qual estava desacreditado. Já problemas decorrentes da agricultura, como a perda da produção que fez muitos saírem de suas terras (DURHAN, 1978), também é a temática de *Homem sem rumo* (SERRINHA; SANTOS, 1970), que apresenta um personagem que teve sua plantação de café destruída por uma geada, o que fez com que perdesse todas as suas posses.

Esses cenários cantados por Tião Carreiro e Pardinho, ainda que baseados em noções do senso comum, refletem e expressam uma realidade que, em diferentes medidas ou situações, foi enfrentada por pessoas que compunham seu público, já que cantar o que eles queriam ouvir era uma prerrogativa da dupla que se entendia como aqueles que cantavam a “vontade do povo”, como é dito na canção *É isso que o povo quer* (SANTOS; CARREIRO; COMPRI, 1973).

O êxodo migratório enfrentado por essas pessoas levou ao aumento da população urbana no país. Sobre esse processo que fez com que a população das cidades brasileiras crescesse significativamente, Fausto (2014, p. 295) afirma:

De um lado, a partir dos anos 50, ampliaram-se as oportunidades de emprego no setor industrial e especialmente no setor heterogêneo de serviços. De outro lado, não obstante a existência da fronteira agrícola, a expulsão de posseiros, a tendência à mecanização, a mudança de atividades rurais, com menor absorção de mão-de-obra [sic], empurraram a população do campo para as cidades.

Se as oportunidades e as condições de trabalho no campo estavam cada vez mais difíceis, como reclamavam os parceiros<sup>9</sup>, a saída mais comum era mudar para a cidade. As máquinas já substituíam o trabalho de pessoas nas linhas de produção e, gradativamente, passaram a substituir os trabalhadores no interior. Mas a mecanização e as novas relações de trabalho nos campos não são os únicos fatores levados em conta para explicar os motivos para esse processo migratório intensivo e extensivo para as cidades. Para Gomes (1999), os habitantes de regiões interioranas também migravam por não se sentirem amparados pelo Estado, assim, “sem educação e saúde, sem transporte e crédito, sem possibilidade de uma atividade rendosa, acabavam ficando no campo apenas aqueles que não conseguiam migrar” (GOMES, 1999, p. 70).

Há outras situações que também devem ser observadas, como as reveladas por Durhan (1978), que após entrevistar centenas de migrantes de diferentes regiões do país e em diferentes capitais sobre as motivações que fizeram com que eles buscassem a migração, a autora revela que “quando se tenta precisar em que consistem as ‘dificuldades’ da vida rural, aparecem três [sic]

---

<sup>9</sup> Os parceiros eram os trabalhadores rurais que trabalhavam de arrendatários em parceria com os proprietários de terra, sendo essa a forma mais comum de trabalho na região estudada por Candido (2010).

tipos de respostas, frequentemente conjugadas: a miséria e falta de conforto; o trabalho 'duro'; a incerteza da produção; a impossibilidade de melhoria" (DURHAN, 1978, p. 114).

Podemos observar, portanto, que os trabalhadores rurais eram desassistidos pelo poder público e quando não eram substituídos por máquinas e expulsos de suas terras por latifundiários, tinham que trabalhar arduamente sem perspectiva de melhora em sua condição de vida. Com um cenário como esse e as cidades sendo apresentadas como um espaço cheio de oportunidades para todos que quisessem trabalhar, a saída mais comum era a migração para o meio urbano (DURHAN, 1978). Essa ideia de que não haveria possibilidade de melhora na condição social no interior é um indicativo da mudança de mentalidade dessas pessoas que passaram a buscar ascender socialmente.

Se era delicada a situação em suas terras, quando esses migrantes chegavam aos espaços urbanos, a precária condição social continuava. A absorção desses indivíduos nas cidades "[...] significou empurrar essas pessoas para setores de serviços, com baixos salários e baixa produtividade, aumentando sua indignação" (PRIORE, 2019, p. 187). A marginalização dos mais pobres dentro das cidades, incluindo os migrantes, ocorria com eles sendo "empurrados para favelas e periferias onde se enraizavam sem água, esgoto, escolas, pavimentação ou policiamento" (PRIORE, 2019, p. 186).

Apesar das precárias condições que enfrentavam ao chegar às cidades, os migrantes facilmente encontravam trabalhos. Segundo Priore (2019), São Paulo e Rio de Janeiro foram os principais locais que receberam investimentos do governo federal para o desenvolvimento da indústria, por isso também foram os principais destinos desses migrantes. Com grande oferta de emprego, "a placa 'precisa-se de...' estava presente em todos os canteiros de obra na cidade. As obras do metrô absorviam levas de nordestinos e ainda faltava mão de obra para o *boom* imobiliário dos anos 1970" (PRIORE, 2019, p. 190).

Os empregos que foram ocupados pelos migrantes eram funções, em geral, mal remuneradas. Durhan (1978) afirma que esses indivíduos tinham dificuldades de encontrar trabalhos com melhores salários devido à sua baixa qualificação, indo desde questões básicas, tais como portar todos os documentos necessários, como carteira de trabalho, ou ser alfabetizado, e também por não

dominarem códigos culturais, técnicas e valores em relação ao trabalho disciplinado (DURHAN, 1978, p. 147).

Essa baixa qualificação para outras formas de trabalho ocorre porque esses migrantes caipiras não tinham a necessidade de formação profissional técnica para trabalhar no campo. Nas diferentes regiões que circunscrevem o local da cultura caipira, ocorreu o processo de inserção, gradativa e em diferentes momentos, de novos mecanismos de produção e novas relações de trabalho, fosse com a inserção de máquinas para a plantação e a colheita, fosse com a incorporação do trabalho assalariado nas lavouras. Ainda que no interior de São Paulo, Paraná e Minas Gerais, por exemplo, essas mudanças tenham acontecido em momentos diferentes, o processo de transformação foi similar. Existia um estado inicial em que as formas de trabalho eram baseadas no mínimo vital para a subsistência da família e, quando havia, o excedente era comercializado. Segundo Candido (2010), o caipira conciliava o trabalho na terra, de onde tirava seu sustento, com margens de lazer para a pesca e a caça, indicando uma dinâmica de trabalho diferente da que encontraria depois da migração.

Nesse estágio da cultura caipira, o trabalho braçal tinha poucos recursos tecnológicos para ajudar nas técnicas rudimentares e, nos momentos de plantio ou colheita, os vizinhos se ajudavam mutuamente em mutirões ou troca de favores, elemento característico da cultura caipira para facilitar esse laborioso trabalho (CANDIDO, 2010; CAMPOS, 2011, 2012). Com o tempo, fosse pelo roubo de terras, problemas nas plantações, ou mesmo pela venda das propriedades, como visto anteriormente, as pessoas iniciaram a migração para a cidade ou para outras regiões mais interioranas, ocorrendo o processo de acúmulo fundiário, característico de outras regiões do país (RIBEIRO, 2015).

Nesse processo, teve a formação de grandes fazendas e as relações de trabalho se transformaram. Os pequenos produtores tiveram que se adequar à nova realidade para sobreviver e, com a aproximação dos centros urbanos e a mudança na condição de vida, outras necessidades surgiram, não sendo mais possível se manter apenas com aquilo que era plantado na propriedade familiar. Os caipiras passaram a ter que vender sua força de trabalho, ou arrendar terra e se encarregar do ônus da plantação, correndo diversos riscos. Desse modo, os caipiras, caboclos e sertanejos das variadas regiões do país foram se integrando

à nova dinâmica socioeconômica do Brasil e sem muitos recursos tiveram que se ajustar à nova realidade. Essas mudanças nas relações de trabalho e o surgimento de novas demandas acompanharam o processo de acúmulo fundiário, o que permite afirmar que havia caipiras que conseguiram enriquecer e se integrar à nova realidade dos campos, sem precisar migrar, seja para outras regiões interioranas, ou para as cidades. Assim, não havia apenas um tipo de caipira possível, mas vários.

Foi nesse movimento, em diferentes períodos da história nacional, que as pessoas optaram pela migração para os ambientes urbanos com o intuito de melhorar sua condição de vida. Sem uma educação básica necessária devido ao precário sistema educacional brasileiro (FAUSTO, 2014) e com baixas capacidades técnicas, os migrantes não tinham muitas opções de emprego nas cidades.

Ao sair do espaço rural com uma economia mais voltada à subsistência e ir para o espaço urbano com uma economia de mercado, o migrante teve que se adequar e compreender uma realidade sociocultural diferente daquela do interior como condição básica para sua integração, e por não dominarem e conhecerem esse novo meio, os trabalhos que ocupavam acabaram sendo aqueles que são caracterizados pela autora como “trabalhos marginais”, ou seja, um trabalho que não é registrado e com baixo salário, também chamado por Durhan (1978) de “subemprego”. Num momento inicial, os migrantes ocupavam funções na construção civil e serviços, mas, com o tempo, ao se ajustarem à lógica de trabalho, poderiam passar a trabalhar na indústria, ou mesmo na área de serviços, com funções melhor remuneradas.

O movimento migratório era gradual, vindo antes membros masculinos e mais jovens das famílias, e só então ia sendo reconstruindo o núcleo familiar no ambiente urbano. Era nesse processo gradativo, por meio de trocas de cartas ou visitas passageiras, que os migrantes contavam para seus conterrâneos como eram as cidades, um local cheio de oportunidades para quem tivesse disposição para trabalhar (DURHAN, 1978). Esse movimento de construção de representações da cidade como um local de oportunidades por meio de casos de migrantes que conseguiram ter condições estáveis foi cantado por Tião Carreiro e Pardinho, mas, nas canções em que eram apresentadas apenas essas

representações, havia ainda a indicação de uma condição necessária para conseguirem algum êxito: os indivíduos deveriam trabalhar árdua e honestamente, adequando-se à lógica do trabalho capitalista.

Portanto, as canções funcionavam de maneira similar às narrativas dos migrantes, os quais apresentavam a cidade como um local de oportunidades. As músicas, no entanto, iam além ao indicarem a necessidade de um comportamento idealizado para se obter êxito, ao construir personagens que baseavam sua ação na disposição irrestrita ao trabalho e na defesa de uma vida honesta.

Uma dessas canções é *Baianinho no coco* (SANTOS; VAQUEIRINHO, 1967), que narra a vida de um migrante baiano que se mudou para São Paulo em busca de trabalho e de uma melhor condição de vida, como todos os outros migrantes, e com esforço e honestidade alcançou certa estabilidade financeira:

Quando eu vim lá da Bahia  
 Rumo a São Paulo eu meti os peito  
 Baiano veio de pau-de-arara  
 Ser pobre não é defeito  
 Eu vim pra ganhar dinheiro  
 Serviço eu não enjeito  
 [...]  
 No começo foi difícil  
 Passei por caminho estreito  
 Amizade com malandro  
 É coisa que eu não aceito  
 Comecei a trabalhar  
 Hoje eu vivo satisfeito (SANTOS; VAQUEIRINHO, 1967).

A compreensão de que é só por meio do trabalho que se alcança sucesso é reforçada quando o personagem afirma que não recusava nenhum serviço e o valor em ser honesto é indicado quando ele afirma que não fazia amizades com malandros. Com essa predisposição ao trabalho e pela conduta honesta, o migrante conseguiu uma condição de vida que ele mesmo considerava satisfatória. Essa característica de um indivíduo que migra sem ter clareza da profissão na qual trabalharia era comum. Durhan (1978, p. 149) indica que a maior parte dos migrantes entrevistados não sabia no que poderia trabalhar, revelando total desconhecimento da realidade no ambiente urbano, migrando por acreditarem que poderiam melhorar de vida, sem, necessariamente, conhecerem as relações de trabalho e profissões possíveis na cidade. Essa canção ajuda a

perceber a representação de uma postura predisposta ao trabalho como fundamental ao êxito e à conseqüente melhoria de sua condição social.

Com uma mensagem semelhante, a canção *Cochilou cachimbo cai* (SANTOS; SANTOS, 1970) narra a história de outro migrante que, com o esforço de seu trabalho, também obteve sucesso:

Quando eu cheguei em São Paulo, dava pena, dava dó  
Minha mala era um saco, o cadeado era um nó  
Tem muita gente com inveja, porque viu que eu subi  
Eu nasci pra trabalhar, vagabundo pra dormir

Perdição do vagabundo é gostar do travesseiro  
Depois fica de olho gordo em cima do meu dinheiro  
Estou com a vida mansa, acho ela muito boa  
Eu levanto bem cedinho pra ficar mais tempo à toa (SANTOS; SANTOS, 1970).

Com uma história de superação e adaptação, como na canção anterior, o personagem também atribui valor ao trabalho e à conduta honesta, ao passo que condena a inveja. Essas duas canções não indicam, necessariamente, a garantia do sucesso profissional na cidade, pois só contam casos, ainda que fictícios, de pessoas que, pelo trabalho duro e honesto, conseguiram alcançar relativa estabilidade financeira.

O processo migratório fez com que o migrante tivesse que se adequar à nova realidade nas relações de trabalho, um trabalho disciplinado que seguia uma lógica diferente do mundo rural que, com a agricultura, estava muito mais ligada ao tempo da natureza. Portanto, para que se obtivesse sucesso dentro da cidade era necessário que o sujeito conseguisse se integrar à nova realidade, além de dominar os novos códigos sociais e culturais, os quais requeriam essa predisposição ao trabalho como meio para o acúmulo de bens. De tal modo, essas duas canções ao mesmo tempo em que expressam realidades, também indicam representações de comportamentos que auxiliam o processo de educação dos sentidos e sensibilidades uma vez que possibilitam a internalização da função e do valor do trabalho na lógica urbana e ajudam a entender a importância do trabalho para a ascensão econômica e mudança da condição social.

Essa sensibilidade para o trabalho e sua conseqüente valorização também estão presentes em *Mineiro do pé quente* (SANTOS; SANTOS, 1984), música analisada por Faustino (2014), que a mobilizou para perceber como ocorreu a adaptação do caipira às novas relações de trabalho. Nela é cantada a história de um mineiro que migrou para Cuiabá e desde jovem trabalhou pesado, casou-se novo com aquela que, segundo a música, foi uma grande parceira. Depois de muito esforço, conseguiu se transformar em dono de uma grande empresa. Deve ser pontuado que ao contrário das outras canções que cantam histórias de personagens fictícios, essa é baseada na vida de Augusto Alves Pinto, que foi apresentador de TV e compositor, dono de empresa do ramo fonográfico e amigo de Tião Carreiro e Lourival dos Santos, intérprete e um dos compositores da música (GAZETA DIGITAL, 2003).

Outra canção semelhante é *Oswaldo Cintra* (CARREIRO; SANTOS, 1967), que conta a história de um homem apresentado como alguém que deve ser visto como um exemplo, por ser mais um caso de uma pessoa que conquistou, com o seu trabalho honesto, grande sucesso e se transformou em um rico fazendeiro. Basicamente, a diferença entre essa canção e as outras três apresentadas é que esse personagem ascendeu socialmente e enriqueceu no campo.

Todas essas canções destacam o valor do trabalho e da necessidade de ser honesto para se adequar e se ajustar à nova realidade e assim obter algum sucesso. Para Faustino (2014), que se baseia na teoria de Max Weber para compreender o capitalismo, o valor da honestidade e a necessidade de ser honesto são fundamentais, pois esse é o “*mais importante princípio da ética capitalista*” (FAUSTINO, 2014, p. 119, grifo no original), portanto, compreender e ter por base a ética pautada em uma conduta honesta é prerrogativa do “espírito do capitalismo”, segundo Max Weber. Assim, a produção de representações de personagens que prezam pela honestidade desempenha papel formativo ao apresentar um comportamento idealizado para que ocorra o sucesso no ambiente urbano. Nesse movimento de expressão da realidade social por meio da música, entendida como alegoria, pode-se perceber como possivelmente aconteceu o processo de educação dos sentidos e sensibilidade de gerações de migrantes.

Essas canções apresentam a valorização do trabalho como meio de se obter estabilidade social, entretanto, essa não é uma característica da cultura

caipira, pois, como afirmam Candido (2010) e Ribeiro (2015), em sua sociedade autárquica e baseada no mínimo vital, os caipiras não identificavam no labor um meio de desenvolvimento e crescimento social e econômico como forma de acúmulo de riquezas, tal qual na lógica capitalista que orientava a produção urbana. No mesmo sentido, Ribeiro (2015, p. 283) entende que, com essa postura, o caipira poderia ser visto como preguiçoso, mas na verdade ele seguia uma lógica de trabalho pautada na produção de subsistência que também era laboriosa.

Com essa organização cultural, os caipiras que optaram pela migração tiveram que forçadamente se integrar a essa outra lógica de trabalho para, enfim, tentar mudar a sua condição e romper com a estrutura de mínimos vitais que possuíam no campo. Nesse sentido, as canções apresentadas potencialmente desempenharam papel formativo na compreensão do funcionamento e organização das relações de trabalho nas cidades ao apresentarem uma representação de indivíduos que obtiveram sucesso mediante a migração e à sua forma de integração na vida no espaço urbano. Funcionaram como meio de idealização de comportamento que indicava as condutas esperadas e desejadas para se alcançar o sucesso, permitindo apropriações que educavam não só sensibilidades, mas também os sentidos.

O processo de adaptação e integração do migrante ao ambiente urbano, às novas relações de trabalho e de domínio de códigos culturais e sociais foi gradativo, o que pode ser percebido pelas canções. A recorrência e o destaque para a importância do trabalho seguiram em diferentes canções de Tião Carreiro e Pardiniho, como em *Chumbo grosso* (CARREIRO; SANTOS, 1975), canção na qual a sensibilidade e a valoração ao labor podem ser percebidas quando o personagem da história idealiza como o homem deve ser para poder casar com sua filha:

Moço da mãozinha fina, na minha casa não entra  
As mãozinhas delicadas, no pesado não aguentam  
Não precisa ser doutor, não precisa muito estudo  
Quem trabalha e tem vergonha neste mundo já tem tudo (CARREIRO;  
SANTOS, 1975).

É evidenciada a proposição de que o homem, para ser digno, não precisa, necessariamente, ter estudo, mas ser honesto e trabalhador. É feita também a

indicação de uma forma de trabalho específica, que requer vigor físico e deixa calos nas mãos, o que indica que a dignificação do homem ocorre por seu esforço. Vale lembrar que o público da música sertaneja que vivia nas cidades, como já apontado, trabalhava, principalmente, na construção civil, na área de serviços e na metalurgia, ocupando funções com pouca remuneração, mas que, em parte, requeriam boas condições físicas. Ao se produzir canções que reclamam o reconhecimento para essa forma de trabalho pesado, apela-se para uma sensibilidade voltada ao trabalho que confirma não apenas que o homem é dignificado por aquilo que faz, mas também que as profissões com uma carga braçal maior são identificadas como dignas.

Essas canções evidenciam o valor ao trabalho pesado e identificam-no como meio de ascensão econômica. O conteúdo e as representações veiculados promovem a educação social do público da música sertaneja à medida que possibilitam a compreensão da dinâmica de trabalho com a indicação dos códigos culturais presentes no meio urbano. Desse modo, essas músicas desempenharam papel no processo de compreensão da realidade ao longo da integração dos caipiras à lógica de trabalho urbano que deve ser problematizado, pois ao veicularem a representação de um indivíduo trabalhador, elas contribuem para a produção de uma sensibilidade voltada a uma forma de trabalho mais laboriosa, como a que existia na cultura autárquica caipira.

Com relação às formas de trabalho interioranas, Tião Carreiro e Pardiniho produziram músicas que propunham o reconhecimento de profissões tradicionais de caipiras, e mesmo de sertanejos, canções que revelavam a sensibilidade que visava reconhecer o valor de cada uma, destacando o seu esforço. Dentre elas, podemos citar a de vaqueiro, presente em *Vaqueiro do Norte* (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1976); os trabalhadores rurais nas canções *Caminho do céu* (CARREIRO; SANTOS, 1972), *Herói sem medalha* (SULINO, 1984) e na já citada *Ladrão de terra* (VIEIRA; SANTOS, 1965); a profissão de pescador em *Jangadeiro cearense* (CARREIRO; CARREIRINHO, 1964); e a vida de boiadeiros, em *Saudosa vida de peão* (CARREIRO; CARREIRO, 1984).

Em algumas dessas músicas, há a apresentação do sujeito como herói por seu trabalho, como em *Herói sem medalha* (SULINO, 1984), que narra a história de um personagem que trabalhou na profissão de carreiro e ajudou a desbravar

novos campos no interior de Minas Gerais para a agricultura, trabalho que o qualifica como um herói não reconhecido. Entretanto, esse homem perdeu seus bois de carro vitimados por uma doença e se viu forçado a migrar para a cidade, onde começou a trabalhar em um “subemprego”<sup>10</sup> num matadouro, devido à sua baixa qualificação, vendo-se em contradição por ter que matar os animais que antes ele enxergava como seus bichos de estimação.

Já *Vaqueiro do Norte* apresenta o trabalho duro dos vaqueiros nordestinos que enfrentavam os desafios da caatinga. Os sertanejos, chamados por Cunha (1981) de “Hércules-Quasimodo”, devido ao vigor físico que possuíam, apesar dos problemas de saúde decorrentes de uma dieta fraca e mesmo da falta de higiene, são apresentados como heróis uma vez que também encaravam a dura missão desse trabalho realizado em árduas condições climáticas e geográficas:

Lá nos mato do nosso sertão  
É um herói dentro das caatingas  
E também na poeira do chão, o valente  
Vaqueiro do norte não perdeu sua tradição  
Peço a Deus que acompanhe os vaqueiros  
Que são os pioneiros da nossa nação (SANTOS; SANTOS; CARREIRO,  
1976).

Veicular uma canção que propõe o reconhecimento da importância do trabalho desempenhado historicamente pelos vaqueiros é uma forma de valorização desses trabalhadores, que têm pouca remuneração e invisibilidade, como indica Cunha (1981), o que remete a uma sensibilidade que demonstra o valor que essa profissão possuía dentro do grupo social que compunha o público da música sertaneja, não ficando restrito apenas aos caipiras, como também aos sertanejos de outros sertões brasileiros. Essa mesma busca pelo reconhecimento e pela valorização é feita à profissão de boiadeiro em *Saudosa vida de peão* (CARREIRO; CARREIRO, 1984), que narra as memórias de um homem que ao final da vida relembra a época que viaja pelos sertões tocando boiadas:

Da minha vida de peão só recordação eu tenho guardada  
Da peonada gritando e o berrante tocando chamando a boiada  
Das tardes quentes de agosto, suor do meu rosto coberto de pó  
De quebrada em quebrada nas longas estradas  
Só Deus tinha dó (CARREIRO; CARREIRO, 1984).

---

<sup>10</sup> Tomando emprestado o termo usado por Durhan (1978).

Em ambientes hostis e pouco povoados, os boiadeiros só eram vistos por Deus, o único que podia reconhecer o esforço desses peões, como também do *Jangadeiro cearense* e do agricultor de *Caminho do céu* (CARREIRO; SANTOS, 1972), homem que morava no interior em precárias condições, apesar de todo seu trabalho. A reclamação do valor de seu trabalho e da falta de reconhecimento fica latente quando o personagem pede que Deus reconheça seu esforço:

Só ganha troféu de ouro, quem no duro não trabalha  
 Minha mão cheia de calo nunca mereceu medalha  
 Será que Deus está vendo o lugar que a gente está?  
 Se meu samba for sucesso, Deus vai me tirar de lá (CARREIRO;  
 SANTOS, 1972).

Enquanto na canção *Chumbo grosso* o personagem indica que o valor de seu futuro genro estaria nos calos de suas mãos, nessa música, essas marcas são a prova de um homem que não foi recompensado por todo seu labor. Novamente há a indicação de que a dignificação do sujeito ocorre por meio de seu trabalho duro e pesado, mas que não é reconhecido pela sociedade. A reivindicação do reconhecimento da importância do trabalhador rural também é presente em *Ladrão de terra*, música já apresentada anteriormente, que cantava a história de um homem que recuperou por meio da força a propriedade que lhe tinha sido roubada por um rico fazendeiro. Quando o personagem consegue tomar de volta sua terra, é cantado o seguinte trecho:

Negar terra pro caboclo ai ai  
 É negar pão pro nossos filho ai ai  
 Tirar terra dos caboclos ai ai  
 É tirar o Brasil do trilho ai ai (VIEIRA; SANTOS, 1964).

Há, portanto, a indicação de que o trabalhador do campo levava o país rumo ao progresso, funcionando como o trilho da nação. As canções apresentadas possibilitam o reconhecimento e a valorização de diferentes trabalhos e funções, indicando o valor que eles recebiam dentro do grupo social que compõe o público da música sertaneja, que por meio da representação identifica alguns como heróis não reconhecidos. Ainda que excluídos ou marginalizados da sociedade, por meio de suas canções, Tião Carreiro e Pardinho propõem o reconhecimento social do valor desses trabalhadores e,

assim, indicam sua sensibilidade para essas formas de trabalho pesadas e desgastantes, que deixavam marcas no corpo, calos nas mãos e que, mesmo sem reconhecimento, dignificavam o homem.

Essas canções, produzidas entre as décadas de 1960 e 1980, demonstram a sensibilidade voltada ao trabalho presente na obra da dupla. A dignificação do sujeito pelo labor é defendida em todas elas, junto à necessidade de ser honesto. Esses dois valores, honestidade e trabalho, são sensibilidades que são produzidas ou reproduzidas pela obra de Tião Carreiro e Pardinho, ao passo que constroem a representação da cidade como um local de oportunidades, mas que só é possível ter prosperidade quem segue a conduta idealizada presente nas canções. Além disso, podemos inferir que há também a produção de um *ethos* capitalista presente nas canções, de modo que os indivíduos são educados para viver nesse sistema econômico com a indicação de um comportamento ideal para seu sucesso.

Essas sensibilidades evidenciadas nas representações de personagens com comportamentos idealizados permitem inferir que as canções da dupla não apenas possibilitam a identificação da realidade social, pois se tomadas como alegorias, também podem desempenhar papel formativo de orientação de práticas e condutas e, assim, funcionar como forma de educação dos sentidos e das sensibilidades do público da dupla. De tal modo, a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho não fica restrita à identificação e à expressão do contexto social, mas também funciona como instrumento de educação formativa ao ajudar na compreensão da realidade e no processo de integração dos migrantes à realidade de trabalho disciplinado com a indicação e a apresentação de personagens que obtiveram sucesso.

As canções indicam valores e expressam códigos culturais que deveriam ser identificados e compreendidos para uma integração adequada dos migrantes à nova realidade sociocultural. Assim, ao expressar tais códigos por meio de representações, a dupla possibilitou que os migrantes compreendessem a realidade social na qual estavam inseridos, sendo esse justamente o papel de mediação e de expressão da realidade que possibilita o processo de educação social por meio das canções de Tião Carreiro e Pardinho.

Nessas novas relações de trabalho, algo que mudou e foi cantado pela dupla foi a relação entre patrão e empregado, que pode ser observada em *Levanta patrão* (CARREIRO; SANTOS, 1975a), canção que conta a história de um migrante esperançoso que também foi para cidade, novamente apresentada na música como um local de grandes oportunidades e de busca de melhores condições de vida. Com muita disposição, seguiu a conduta idealizada nas canções anteriores, trabalhando duro e honestamente. Apesar disso, o protagonista morreu no trabalho, sem ter recebido o reconhecimento do patrão, algo que é reclamado na canção nesses dois trechos:

Levanta patrão levanta pra ver o enterro passando  
 Perdemos um companheiro no serviço trabalhando  
 [...]
   
 Levanta patrão levanta, pra ver um brasileiro morto  
 Procurando o seu conforto, morreu firme no batente  
 Amanhã vem outro dia, tenho que mandar o malho  
 Chorando vou pro trabalho, tocar o serviço pra frente (CARREIRO;  
 SANTOS, 1975a).

Com uma letra que apela para o senso de justiça e o reconhecimento desse trabalhador, na última estrofe, se pensada num sentido mais amplo, é proposta a valorização dos trabalhadores por seus patrões, apelando para uma sensibilidade de justiça social e de reconhecimento do valor do trabalho. Tendo sido lançada num contexto próspero da economia brasileira, com grande oferta de emprego, o cenário apresentado pela canção também funciona como mais uma denúncia da condição vivida pelos migrantes nas cidades. Sim, era necessário trabalhar duro e honestamente, mas também deveria haver reconhecimento dos patrões ao esforço dos trabalhadores.

Se no período de lançamento de *Levanta patrão* o cenário econômico era positivo, quando a música *O patrão e o empregado* (CARREIRO; SANTOS, 1983) foi lançada, o Brasil enfrentava uma séria crise econômica. Desde o final da década de 1970, o país vinha sofrendo com a diminuição do crescimento do PIB e o aumento sensível da inflação. No início dos anos de 1980, a inflação chegou a ter seu “[...] índice anual de 110,2% em 1980, caiu para 95,2% em 1981 para voltar a subir em 1982 (99,7%). Desenhou-se naqueles anos um quadro de ‘estagflação’, combinando estagnação econômica e inflação” (FAUSTO, 2014, p. 279).

Nesse delicado momento, a canção *O patrão e o empregado*, ao contrário do cenário apresentado em *Levanta patrão*, trazia harmoniosa relação entre esses personagens. No início da música, é revelado que a motivação para a criação da canção foi um pedido feito diretamente por Deus, para que fosse feita a defesa do patrão e do empregado, pois ambos foram criados pela ação divina e deveriam trabalhar juntos para construir um país melhor. Entretanto, na canção, a valorização da figura do patrão é maior que a do funcionário, que precisa ser honesto e trabalhador como requisito para ter um bom patrão, mas o inverso não é requerido, um patrão não precisaria ser bom para ter bons empregados. O peso ficava nas costas do trabalhador:

Empregado quando é bom, o patrão é companheiro  
Empregado dá suor, e o patrão dá o dinheiro  
O dinheiro é coisa boa pra aqueles que sabe usar  
Usando só para o bem, o dinheiro faz cantar  
Usando só para o mal, o dinheiro faz chorar (CARREIRO; SANTOS, 1983).

Lembrando que o público da música sertaneja era composto pelas camadas mais baixas da sociedade, portanto, formada principalmente por operários e prestadores de serviços. Essa canção foi direcionada a eles, num momento de crise econômica do país, que valoriza a relação entre empregado e patrão, indicando principalmente a importância do patrão, o que possibilita a reflexão sobre a intencionalidade de sua produção e a função de mediação que ela desempenha ao propor uma relação harmoniosa entre as duas partes.

Outro fator que deve ser questionado é a ideia de subalternização do empregado em relação ao patrão. Ainda que essa característica possa não ser uma intenção da música, a construção da letra indica que o trabalhador é inferior ao seu chefe. Enquanto outras músicas enaltecem os indivíduos e suas identidades, nessa é apresentada uma noção que condiciona à boa relação de trabalho ao desempenho do trabalhador apenas. E se em *Levanta patrão* há uma visão mais crítica dessa subalternização que é questionada, em *O patrão e o empregado* é evidenciada essa condição de inferioridade dos trabalhadores.

A relação do empregado migrante com seu patrão é abordada por Durhan (1978), que pesquisou os diferentes grupos de migrantes, indicando que nas regiões interioranas do país os sujeitos tinham uma relação personalista com

seus patrões que, no caso, eram grandes fazendeiros. Mesmo que não tenhamos encontrado relatos sobre relações personalistas na cultura caipira, entendemos que a obra de Tião Carreiro e Pardiniho não era ouvida apenas por caipiras, pois como música sertaneja era potencialmente consumida por todos que se identificavam como sertanejos, ou seja, a dupla produzia canções para pessoas de diferentes regiões e classes sociais. Além disso, essa relação personalista pode ser apreendida no verso “Empregado quando é bom, o patrão é companheiro”, citada acima. Há aí implícita uma suposta relação de parceria em que um entra com o trabalho e o outro com dinheiro, que favorece os empregadores, possíveis ouvintes também da música de Tião Carreiro e Pardiniho.

Nesse sentido, podemos problematizar essa questão da relação com o patrão. Se na canção anterior a relação de indiferença do patrão para com o empregado que morreu no trabalho foi algo criticado na letra da música, nessa segunda canção houve a afirmação da necessidade de uma boa relação entre as partes, o que ressalta a obrigação de uma boa conduta do empregado, que é colocado como inferior. Sobre esse assunto, Durhan (1978, p. 158) afirma:

Os migrantes tendem a conservar por muito tempo um tipo de avaliação do trabalho que se baseia na natureza das relações com o patrão. Quando perguntávamos aos informantes se estavam satisfeitos no emprego, as respostas frequentemente consistiam em apreciações do caráter do patrão: “o patrão é bom”, “é justo”, ou “é mau”, “persegue os empregados”, etc. Os conflitos que decorrem da dificuldade de as novas condições de trabalho são vistos, desse modo, como conflitos pessoais [...].

Nessa citação de Durhan, fica evidente que a relação personalista do migrante em relação ao seu patrão permaneceu em alguma medida no novo contexto. Portanto, enquanto em 1975 houve a produção de uma canção em que foi reclamado o reconhecimento do patrão para com seu empregado, em 1983, essa outra música ainda sugere que a relação deveria ser harmoniosa, mas desde que o funcionário exercesse bem o seu trabalho, ajudando a entender o que se esperava das relações entre patrões e empregados, o que indica o lugar de cada um no processo de trabalho, mas, sobretudo, destaca que o maior empenho devia ser dos trabalhadores. Uma canção como essa, lançada em um

contexto de crise econômica para um público majoritariamente de classe mais baixa, que trabalha no setor industrial e de serviços, deve ser questionada.

Tião Carreiro e Pardinho não produziram apenas canções e veicularam representações que indicavam os códigos e comportamentos sociais esperados dentro da realidade urbana. Eles também deram voz a músicas que retratavam a condição de vida e os problemas sociais enfrentados por seu público, ao passo que reivindicaram ações diretas do poder público. Todavia, possivelmente para se manterem no mercado, esses tensionamentos apareciam matizados.

## 2.1 “A COISA TÁ FEIA”: A REALIDADE SOCIAL DOS CAIPIRAS NAS MÚSICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

A já indicada grande oferta de emprego nas cidades foi decorrente do processo que começou no final da década de 1950, com o plano de desenvolvimento e industrialização imposto por Juscelino Kubitschek (1956-1960). Entretanto, para que o plano funcionasse, o governo aumentou a dívida do país e a inflação subiu, o que afetou o poder de compra dos trabalhadores (FAUSTO, 2014). O problema inflacionário também foi enfrentado pelo Governo João Goulart (1961-1964), que teve que lidar com a “[...] escalada da inflação, cujo índice anual passou de 26,3% em 1960 para 33,3% em 1961 e 54,8% em 1962” (FAUSTO, 2014, p. 251). Após o golpe civil-militar de 1964, o governo ditatorial pôs em prática o Programa de Ação Econômica do Governo, que conseguiu controlar a inflação e recuperar o PIB, dando início ao processo que levou ao “milagre econômico” (FAUSTO, 2014, p. 261).

O chamado “milagre econômico” ocorreu entre 1969 e 1973 e foi o momento em que o PIB brasileiro cresceu com “média anual de 11,2% no período, tendo seu pico em 1973, com uma variação de 13%. A inflação média anual não passou de 18%” (FAUSTO, 268). Entretanto, para se chegar a esses números, houve alguns custos, principalmente para as camadas mais baixas da sociedade, também composta pelos migrantes vindos do interior:

A política de Delfim Netto privilegiou a acumulação de capitais, através das facilidades apontadas e da criação de um índice prévio de aumento de salários em nível que subestimava a inflação. Do ponto de vista do consumo pessoal, a expansão da indústria, notadamente no caso dos

automóveis, favoreceu as classes de renda alta e média, mas os salários de trabalhadores de baixa qualificação foram comprimidos (FAUSTO, 2014, p. 269).

Com essa grande oferta de trabalho, havia a possibilidade de diferentes pessoas da mesma família conseguirem emprego, entretanto a defasagem do salário-mínimo era grande:

Tomando-se como 100 o índice do salário mínimo de janeiro de 1959, ele caíra para 39 em janeiro de 1973. Esse dado é bastante expressivo se levarmos em conta que, em 1972, 52,5% da população economicamente ativa recebia menos de um salário mínimo e 22,8% entre um e dois salários (FAUSTO, 2014, p. 269).

Os empregos eram muitos, mas a condição de trabalho e a remuneração não eram necessariamente apropriadas. A alta na inflação e o baixo poder de compra com o salário dos trabalhadores das camadas mais baixas da sociedade que ocuparam subempregos faziam com que essa parcela da população tivesse problemas financeiros. Essa realidade econômica também foi cantada por Tião Carreiro e Pardiniho. No início da década de 1960, momento de alta na inflação, a dupla lançou a canção *Jerimum* (PINTO, 1964), com um ritmo acelerado, que revela a dificuldade de aquisição de alimentos por conta da alta dos preços de então, que subia em ritmo também acelerado. No refrão, é cantada a grande vontade que o narrador sentia em comer jerimum, nome dado à abóbora na região Nordeste do país, mas que não se podia comprar.

Minha barriga ta fazendo: Zum, zum, zum, zum  
Da vontade que eu tenho de comer jerimum

Ninguém aguenta com tamanha carestia  
Os preços sobem todo dia não se pode mais viver  
Há muita gente que faz tanta economia  
Estão querendo ver se um dia se acostumam sem comer (PINTO, 1964).

Se no interior em período anterior era possível plantar numa pequena propriedade o mínimo para sobreviver, inclusive a abóbora, com a incorporação da dinâmica capitalista, os caipiras precisavam se adequar à necessidade de comprar os alimentos que antes podiam ser colhidos no quintal de casa. Não há indicação se houve a educação do paladar, ou como era composta a mesa dos migrantes, mas essa denúncia da dificuldade de compra de alimentos básicos

apresenta uma realidade da situação precária da população brasileira mais pobre, principalmente dos migrantes nas cidades no início da década de 1960.

Esse cenário de dificuldades de acesso aos alimentos também está presente na canção *A casa* (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1970). Com rítmica acelerada e aspecto cômico como a música anterior, ela retrata a construção de uma casa apenas com alimentos. No lugar dos tijolos, ia rapadura de baiana, enquanto o encanamento era feito de cana caiana. Da fundação ao telhado, qualquer parte da construção poderia ser comida e, ao final da canção, é indicado o motivo de ela ter sido construída:

O nosso custo de vida dia a dia só piora  
Se a fome me apertar tem a casa que me escora  
Eu convido as crianças e também minha senhora  
Nos passa a casa pro bucho no prazo de poucas horas  
A casa fica por dentro e nós vamos ficar por fora (SANTOS; SANTOS;  
CARREIRO, 1970).

Em 1970, o Brasil passava pelo chamado milagre econômico, período de maior crescimento do PIB do país, mas também momento de grande arrocho salarial das camadas mais baixas. As duas canções indicadas são reveladoras da dificuldade econômica dessa parcela da população com menor poder de compra. Com isso, percebemos que, ainda que as cidades fossem propagadas nas músicas de Tião Carreiro e Pardinho como um local de oportunidades onde poderia ocorrer o crescimento financeiro das pessoas por meio de trabalho duro e honesto, conforme o imaginário cultural que se produziu, também havia espaço para denúncia de problemas sociais graves, como o custo de vida, sobretudo, para essas camadas mais baixas da sociedade.

Mas não era só o alto custo de vida que era indicado nas canções de Tião Carreiro e Pardinho. Como já dito, ao chegarem às cidades, os migrantes eram empurrados para a periferia, espaços com graves problemas de saneamento e de estruturas básicas, sendo essa realidade retratada em *Casa modesta* (CARREIRO; SANTOS, 1973), canção lançada no auge do “milagre econômico” que traz a história de um homem que pede ao prefeito que mande luz e água para o bairro onde mora. Tendo ele construído sua casa, de dois cômodos, com muito esforço e trabalho, local onde vive com sua esposa, só recebia luz natural:

Seu prefeito mande água no meu bairro  
Seu prefeito mande a luz pra minha rua  
Seu prefeito a minha luz vem lá do céu  
Eu só recebo a luz do sol e a luz da lua (CARREIRO; SANTOS, 1973).

Essa canção apresenta uma situação em que, apesar do trabalho e da honestidade do indivíduo, a condição precária do personagem é decorrente da falta de estrutura que deveria ser garantida pelo poder público. Se no campo, como revelado por Gomes (1999), ele não era assistido pelo Estado, na cidade, marginalizado na periferia, também não recebia a atenção necessária.

Podemos perceber que essas canções revelam as difíceis condições sociais que se encontravam os migrantes nas grandes cidades em um período tratado pela historiografia como um dos mais prósperos da economia brasileira. A ação intelectual de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho também expõe a real condição social vivida por parte de seu público. Mesmo que as histórias dessas músicas partam do senso comum, elas indicam uma realidade que, segundo Durhan (1978), foi enfrentada por muitos migrantes. É perceptível a sensibilidade de valorização do trabalho dentro da obra da dupla e a realidade social e econômica do período, mas também há a reivindicação da ação do poder público para que perceba essa população marginalizada e a ampare.

Tião Carreiro e Pardinho cantaram realidades que retratavam a condição de vida enfrentada não só por grande parte de seu público, mas por muitos outros brasileiros (PRIORE, 2019). Com essa ação de mediação cultural e de exposição da realidade social, a dupla desempenha um papel político ao se colocar como porta-voz de seus ouvintes por reclamarem ações do poder público que assistissem a essa parcela da população. Essas canções, sobretudo *Casa modesta*, reclamam atenção para um problema grave sofrido por grande parcela da sociedade brasileira. Como apontado por Priore (2019) e Fausto (2014), essa população foi marginalizada ao ser forçada a morar nas periferias das cidades e a trabalhar em funções mal remuneradas, realidade que é evidenciada nessas canções.

Assim como Taborda de Oliveira (2019), que identifica que a ação de Silvio Rodrigues enquanto artista possibilita a criação de uma consciência da condição enfrentada por seu público, Tião Carreiro e Pardinho, enquanto difusores culturais e intelectuais mediadores responsáveis pela veiculação e enunciação dos

conteúdos presentes nas canções, também permitem, por meio de suas canções, que seus ouvintes se percebam e compreendam a condição social enfrentada por eles. Desse modo, eles não só ajudam no domínio e conhecimento dos códigos culturais urbanos, como também possibilitam a criação de uma consciência da realidade social na qual se encontram, ao passo que reivindicam diretamente do poder público ações para prover as condições mínimas para essa parcela da população. Essa ação desempenhada pela dupla demonstra como sua produção musical pode ser entendida como forma de educação social a partir do conceito proposto por Taborda de Oliveira (2019).

Na década de 1980, além do grave problema econômico, o país passou pelo processo de redemocratização, que terminou em 1985 com a posse de José Sarney, eleito vice-presidente, mas que assumiu a presidência com a morte do presidente eleito, Tancredo Neves (FAUSTO, 2014). Ao longo dos anos de 1980, uma série de planos econômicos infrutíferos impactou diretamente na vida da população e as mudanças econômicas do período também foram cantadas.

Em 1982, Tião Carreiro e Pardinho lançaram *Pra tudo se dá jeito* (CARREIRO; SANTOS, 1982), que apresenta a situação econômica do país do período e revela como é possível perceber o momento histórico pela obra desses artistas:

Cruzeiro virou carneiro, e o dólar virou leão  
O dinheiro americano parece burro pagão  
Tá derrubando ministro que não sabe ser peão  
Mas o nosso presidente é um cavaleiro bom  
Ele vai cortar de espora, essa malvada inflação  
Vai fazer o cruzeiro forte e jogar o dólar no chão (CARREIRO; SANTOS, 1982).

No início desse trecho, é apresentada a perda do valor da moeda nacional em relação ao dólar. Essa consciência da realidade econômica e social, apresentada por meio de analogias, como a que compara ministro com peão e traz elementos da cultura caipira, ajuda o público a compreender, por meio da música sertaneja, aquele momento histórico. Há também otimismo com o presidente, que seria capaz de solucionar o problema da crise do período, entretanto, no começo dos anos de 1980, já com o processo de redemocratização em andamento, a situação não era boa para o governo:

O desgaste do Executivo junto à população, agravado pela explosão inflacionária – 211% em 1983 – e pelo arrocho salarial, era uma delas. A outra vinha por conta dos escândalos financeiros que corroeram a credibilidade do governo do general Figueiredo e de seus auxiliares diretos: as fraudes do Grupo Delfin, a maior sociedade de crédito imobiliário do país; o desvio de dinheiro público para o conglomerado financeiro Coroa-Brastel, escândalo que envolveu os ministros Delfim Netto e Ernane Galvêas, além do presidente do Banco Central, Carlos Langoni; as irregularidades na negociação do pagamento de uma dívida da Polônia com o Brasil que teriam beneficiado funcionários da Secretaria de Planejamento, caso que ficou conhecido como “o escândalo dos polonetas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Podemos perceber que todos os elementos cantados na canção – crise econômica, desvalorização da moeda e escândalo com ministro – eram sérios problemas na época. O único ponto que a música diverge do trecho acima é que nela ainda é apresentada a figura do presidente com certo prestígio, por entender que ele poderia ajudar o país a sair daquela crise. Mais uma vez, é possível perceber como a ação de mediação cultural da dupla por meio da produção de suas canções ajuda a compreender como a realidade de então era enxergada por seu público.

Os contextos social e econômico permaneceram como temas recorrentes de músicas de Tião Carreiro e Pardinho ao longo da década de 1980. O problema da inflação, que por anos comprometeu o orçamento das pessoas de camadas mais baixas da sociedade, no início dos anos de 1980, estava nas alturas e a grave crise econômica assolou o país e o poder de compra da parcela mais pobre da população. Nesse contexto, a dupla lançou, em 1983, a canção *A coisa tá feia* (CARREIRO; SANTOS, 1983a), que indicava o difícil momento social que o Brasil se encontrava e denunciava que até quem tinha melhor condição financeira enfrentava problemas:

Quem dava caixinha alta, já está cortando a gorjeta  
 Já não ganha mais esmola nem quem anda de muleta  
 Faz mudança na carroça quem fazia na carreta  
 Colírio de “dedo-duro” é pimenta malagueta  
 Sopa de caco de vidro é banquete de cagueta (CARREIRO; SANTOS, 1983a).

A crise do período não deixava ninguém de fora e naquele momento, para se salvar de todos esses problemas, só mesmo com a ajuda de Deus, pois, como

a dupla canta no refrão da canção, “a coisa tá feia, a coisa tá preta/quem não for filho de Deus, tá na unha do capeta” (CARREIRO; SANTOS, 1983a). Para Martins (2015, p. 460), no refrão dessa música, “Tião Carreiro e Pardinho resumiram bem a situação”.

Nos anos seguintes, a dificuldade econômica e o combate à inflação continuaram. Em 1985, depois de 21 anos, o Brasil voltou a ter um presidente civil, mas como o presidente eleito pelo voto indireto, Tancredo Neves, não pôde ser empossado, o seu vice, José Sarney, tomou posse e governou o país durante todo o mandato devido à morte de Tancredo em abril daquele ano. Em 1986, o presidente Sarney lançou o “Plano Cruzado”, um plano econômico que congelou todos os preços de produtos e serviços, deu abono salarial de 8% e ainda concedeu 15% de aumento no salário-mínimo. Durante o curto período que durou, Fausto (2014, p. 287) afirma que com o aumento do salário, as pessoas tiveram folga no orçamento, tendo sido o momento que “muita gente bebeu cerveja à larga pela primeira vez na vida”.

Nesse ano, Tião Carreiro e Pardinho lançaram a canção *A coisa ficou bonita* (CARREIRO; SANTOS, 1986a), que expressava esse período de otimismo presente no início do Plano Cruzado do Governo Sarney. A canção apresenta um cenário otimista, que foi possível graças ao “presidente do pé quente”, que acabou com a inflação e colocou o café na mesa de toda população. Apesar desse momento de entusiasmo, pouco tempo depois a situação degradingolou e a inflação voltou a assombrar o povo brasileiro no final da década de 1980.

Numa década conturbada, com sérias crises econômicas, Tião Carreiro e Pardinho lançaram, em 1988, seu último álbum, *A majestade “o pagode”*. Nesse disco com quatorze faixas, uma já apresentada, a canção *Justiça divina*, que canta a história de um homem que durante a vida fez apenas o mal, mandante de assassinatos e responsável por destruir famílias, ao final da vida, a “justiça divina” o castigou. A filha se tornou mãe solteira, a esposa o traía e o filho tinha problemas com drogas. A última estrofe da canção diz que a justiça dos homens nunca fez dele réu, mas a justiça divina não o perdoou. Esse senso de justiça, com base na moral religiosa, reforça o valor da honestidade que deve orientar a vida das pessoas e traz representações instrutivas ao condenar comportamentos negativos.

Outras três canções do disco também trazem temas pertinentes à pesquisa. A primeira é *Osso duro de roer* (PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988) que, como outras canções, denuncia a difícil condição de vida das pessoas das camadas mais baixas. Há uma crítica clara ao acúmulo de renda, já que, como diz a canção, os pobres ficavam cada vez mais pobres e os ricos cada vez mais ricos:

Osso duro de roer é o Brasil da atualidade  
É doído a gente ver a cruel desigualdade  
O pobre fica mais pobre, o rico enriquece mais  
Tubarões e agiotas aumentam seus capitais  
Os tais colarinhos brancos, da cadeia vive ausente  
Os malandros de casaca estão agindo livremente (PAULO; JOSÉ;  
VENTURA FILHO, 1988).

Essa canção também se baseia no senso de justiça ao reclamar da impunidade dos crimes cometidos por “colarinhos brancos” e o já mencionado acúmulo de renda. Além disso, a inflação, que se manteve como problema nesse final de década, era identificada na canção como a espada que feria a população e que fazia com que os preços subissem rápido, enquanto o salário perdia o poder de compra. Ao final da canção, o desalento se estabeleceu quando eles cantaram que nem adiantaria mais rezar para Ave Maria, pois nem ela seria capaz de socorrer todos daquele sofrimento. Outro ponto relevante em um trecho dessa canção é a reclamação da falta de apoio do poder público responsável: “Os poderes competentes/Nada fazem para o povo” (PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988), assim como em *Casa modesta* é reivindicada a ação do Estado para o auxílio da população econômica e socialmente vulnerável.

No mesmo sentido, *Versos aos pés do Homem* (CARREIRO; GERALDINHO, 1988) traz uma mensagem que também reclama da ação dos governantes, mas no caso específico dessa canção, ela é direcionada diretamente ao presidente, a quem o personagem da canção fala dos problemas enfrentados, com um financiamento feito no banco para o plantio do café. A situação complicou porque no momento da venda do produto ocorreu o tabelamento dos preços devido às medidas do Plano Cruzado e o produtor deixou de ter lucro. Depois disso, ele ainda sofreu com a geada, que acabou com a plantação, e viu o banco tentando tomar suas terras. Com tudo isso, ele pedia ao

presidente que tomasse providências para ajudá-lo, afinal, foi consequência das políticas econômicas do governo Sarney que ele ficou naquela situação. Se no início da década de 1970 os artistas cantavam pedindo ao prefeito para levar luz e água aos bairros periféricos, no final da de 1980, a dupla cantava pedindo ajuda ao presidente em relação aos problemas econômicos mais sérios dos produtores do campo.

Nos limites dessa pesquisa, não foi possível saber como as canções apresentadas foram apropriadas, mas, ao fazer circular determinadas representações, inferimos que elas contribuíram para produzir signos identitários como traços culturais de um grupo, de uma época, de um contexto, mediando uma leitura de mundo pelas suas interpretações. A ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, com a apresentação de diferentes cenários e condições sociais, permite melhor compreensão da realidade na qual seu público estava inserido ao longo das décadas de 1960 e 1980, funcionando como um tipo de denúncia e como forma de educação social de criação de uma consciência da condição vivida por esses indivíduos.

Alguns estilos musicais criticaram abertamente a ditadura durante todo o período ditatorial, principalmente a Música Popular Brasileira (NAPOLITANO, 2001), mas essa crítica não ocorreu na música sertaneja como em outros gêneros, pelo contrário. Como aponta Martins (2015), houve algumas produções sertanejas que enalteceram o governo ditatorial. Um exemplo é a canção *Bendito seja o Mobral* (1975), de Tonico e Tinoco, citada por Martins (2015) e que tratava de maneira esperançosa dos avanços do Movimento Brasileiro de Alfabetização, programa instituído pelos militares que, supostamente, iria acabar com o analfabetismo no país, mas que não foi tão eficiente como o desenhado pelos artistas sertanejos na canção. Outra música lançada pela própria dupla Tião Carreiro e Pardinho, em 1978, chamada *A grande cilada*, exaltava os feitos do delegado Sérgio Paranhos Fleury, quem, segundo Martins (2015, p. 255), “torturou um grande número de presos políticos e assassinou dezenas de militantes, entre eles o líder revolucionário Carlos Marighella”.

O período da ditadura civil-militar (1964-1985), ao lado do Estado Novo de Vargas (1937-1945), foi um dos períodos mais trágicos da história do Brasil (SCHWARCZ; STARLING, 2015). Ainda que Tião Carreiro e Pardinho não

tenham criticado os militares, tendo inclusive, como visto acima, produzido canções de enaltecimento de um torturador, eles cantaram e demonstraram a difícil realidade enfrentada e vivida pelos migrantes caipiras e sertanejos no ambiente urbano, mesmo durante o “milagre econômico”. Além das denúncias das condições de vida, os artistas também apresentaram a organização das relações de trabalho da lógica capitalista e promoveram uma sensibilidade para o mundo do trabalho ao orientarem comportamentos esperados por meio das representações dos personagens construídos em suas canções, identificados como exemplos de trabalhadores honestos que alcançaram relativo sucesso financeiro, e que se tomados como alegorias, funcionavam como meio de formação para o público da música sertaneja.

Ao delimitar o conceito de intelectual, Sirinelli (2003) indica que os intelectuais agem de maneira engajada na vida da cidade e, nesse sentido, é possível pensar Tião Carreiro e Pardinho como intelectuais pela construção da obra artística da dupla e por retratarem diferentes realidades e contextos históricos em suas canções. Essa noção de engajamento deve ser indicada e considerada, afinal, a identificação desses artistas com o público da música sertaneja possibilita inferir que eles tinham estreita relação com essa parcela da população.

Essa relação de pertencimento a um grupo social específico é mais um traço que possibilita a caracterização da dupla como intelectuais. A capacidade de falar e expressar para seu público a realidade de forma que eles compreendessem, eventualmente utilizando de analogias para facilitar o entendimento, também é outro ponto que deve ser considerado, pois os mediadores culturais aperfeiçoam sua ação de mediação e comunicação com a utilização de linguagens e estratégias para se relacionar com o público (GOMES; HANSEN, 2016, p. 18-19).

O processo de análise da ação de mediação cultural dos intelectuais é um movimento necessário para perceber como grupos sociais compreendem diferentes realidades e questões que se apresentaram ao longo do tempo. Com relação ao papel desses intelectuais, Gomes e Hansen (2016, p. 17) afirmam:

[...] apesar da atividade de mediação cultural ser considerada fundamental indispensável e incontornável, em qualquer sociedade – a

educação talvez seja sua melhor expressão –, com frequência o intelectual mediador – que a ela dedica tempo, esforços e tem sempre um projeto político-cultural –, sobretudo quando exclusivamente dedicado à mediação, não é nem mesmo reconhecido como intelectual, sendo negligenciado nas análises e considerado de valor secundário, quando não supérfluo.

Ao darem voz a canções e veicularem representações enquanto enunciadores dessas mensagens, mobilizando o capital simbólico que possuíam no campo para potencializarem o alcance dessas canções, Tião Carreiro e Pardiniho desempenharam uma ação de mediação cultural que deve ser reconhecida, assumindo um papel em que apresentavam uma realidade e ajudavam no processo de integração dos migrantes à cultura urbana capitalista, da mesma forma que permitiam melhor compreensão da realidade social e econômica. Eles ainda assumiam um papel de defesa de interesses de seu público, reclamando ações do Estado de amparo e assistência, seja aos migrantes nas periferias das cidades, seja aos trabalhadores rurais.

A ação de mediação cultural da dupla não tratou apenas dessas questões apresentadas uma vez que eles também cantaram questionamentos pautados em princípios morais e religiosos, baseados na moral cristã católica. Com base nesses princípios morais, Tião Carreiro e Pardiniho lançaram canções que também faziam críticas sobre outras dimensões da sociedade, sobretudo, a família e a criação dos filhos, propondo, assim, representações de papéis sociais.

### 3. “MEU MESTRE É DEUS NAS ALTURAS”: A SENSIBILIDADE RELIGIOSA E AS CRÍTICAS MORAIS SOBRE A SOCIEDADE

Só depois que cresci percebi o porquê de meus avós falarem que algumas das canções de Tião Carreiro e Pardinho diziam “verdades”, afinal, elas não eram necessariamente a verdade de fato, mas aquilo que eles entendiam como sendo o correto. Essas percepções morais de meus avós estão baseadas em princípios religiosos, portanto, fundamentadas na sensibilidade religiosa de um grupo. A religião como elemento “simbólico estruturado e estruturante” (LEMOS, 2013, p. 203) da cultura também exerce influência sobre a formação do *ethos* de grupos sociais e desse modo orienta práticas, hábitos e determina costumes.

Para compreender as sensibilidades, tal qual a religiosa, é preciso que elas sejam colocadas em relação com o mundo social e a partir disso se faz necessária a reconstrução das diferentes camadas da vida social. Como afirma Taborda de Oliveira (2018, p. 127)

É justamente o estranhamento em relação às formas como os indivíduos de outrora reagem, criavam, viviam, sentiam, que leva os historiadores a buscar aqueles sentidos ocultos – e pouco valorizados – no tempo, expressos nas diversas formas de sensibilidade – estética, política, ética, moral – e na transformação da sua vida individual e coletiva. Para isso não basta “conhecer ou descrever o contexto”, ou dispor de fontes. Antes é preciso reconstruir todas as formas de conceber a vida em uma determinada ambiência, não apenas aquelas prevalentes, mas também as ordinárias e subterrâneas, de modo a buscar capturar porque as pessoas reagem de uma determinada maneira a determinadas estímulos, às vezes de maneira muito similar em relação a outras pessoas, às vezes em franca oposição aos seus coetâneos.

Para entender como ocorria a compreensão da realidade por determinados grupos sociais, é necessário analisar as representações que dão sentidos específicos aos eventos e fatos, as quais atribuem significações à realidade. É por meio dessas representações que se torna possível entender as significações e visões sobre o mundo social. Entretanto, como apontado por Taborda de Oliveira (2018), ainda que seja feito apenas um panorama das sensibilidades coletivas, para identificar aquelas existentes, é preciso analisar dimensões que não podem, necessariamente, ser medidas, pois as sensibilidades são difíceis de serem mensuradas:

Traço de união entre o corpo e a alma, a sensibilidade é uma presença enquanto valor, dificilmente será número. Com isto, chegamos à questão proposta inicialmente: é possível mensurá-la? Talvez, a única forma de medir sensibilidades se dê por uma avaliação de sua capacidade mobilizadora. Tal como as imagens, como diz Louis Marin, as sensibilidades demonstrariam a sua presença ou eficácia pela reação que são capazes de provocar (PESAVENTO, 2005, n.p.).

Não é preciso apenas que se analise o contexto histórico para se compreender as sensibilidades despertadas pelo choque entre o indivíduo e a sociedade, mas também buscar entender a dimensão subjetiva do sujeito, que foge da materialidade do registro histórico, mas nem por isso perde sua historicidade. Assim, para compreender a sensibilidade religiosa e de que forma ela se relaciona com a cultura caipira ou mesmo com a sertaneja, é necessário perceber traços culturais que indiquem de que forma ela se insere no grupo.

A religião católica esteve presente na cultura caipira desde o início de sua formação, ainda no período colonial, quando os padres jesuítas vindos de Portugal utilizavam de músicas para catequizar os indígenas e a população local. Foi nesse movimento de uso da música como recurso de catequização que a viola portuguesa foi sendo introduzida no Brasil e se popularizou. Com a mistura de ritmos portugueses e indígenas, que combinava música e dança, os padres difundiram o instrumento que se tornou comum entre os caipiras e, assim, tiveram importante influência na formação cultural do grupo. Como afirma Gregolim Junior (2011, p. 20), a viola foi muito utilizada pelos jesuítas que “usaram a catira para ensinar os índios a rezar e esses assumiram de tal forma a cantoria que depois de um tempo já a faziam sem mais rezar”.

A presença da religião também foi base para a formação dos núcleos básicos de organização social caipira, os quais são chamados por Candido (2010) de bairros, que se desenvolviam principalmente a partir de uma capela. Assim, como indicado por Pires (2009), antes mesmo das comunidades se tornarem vilas e serem localizadas no mapa pelas autoridades, já havia uma capela construída pela própria população. Nessas capelas, as rezas eram conduzidas pelo capelão, um “caipira versado no essencial da liturgia” (CANDIDO, 2010, p. 87).

Em seu artigo, Campos (2012) apresenta uma análise do livro do professor Emílio Williems sobre a cultura caipira na década de 1940 e dentre os pontos que

o autor destaca na obra do antropólogo há uma caracterização da prática religiosa caipira, que em seus rituais:

[...] guarda apenas semelhanças com a liturgia oficial católica. Para Willems, a permanência dessa expressão de fé tem uma explicação: os rituais da Igreja não satisfazem à religiosidade cabocla, que cria suas explicações e formas de culto (p. 104-5). Transcreve diversas orações e cânticos utilizados no culto caipira, como este: “Deus te salve casa santa/onde Deus fez a morada/onde está o cálix bento/e a hóstia consagrada” (p. 106). A função dos benzedores, os rituais usados no nascimento das crianças, nas diversas fases da vida, como para o casamento, nas doenças e as cerimônias dos moradores da zona rural para o momento da morte e do sepultamento (p. 109-33) (CAMPOS, 2012, p. 342).

As formas de expressão da religiosidade católica pelos caipiras não eram as mesmas determinadas pelo catecismo da Igreja, tendo em vista que a maneira como a população desenvolvia suas atividades religiosas e os rituais nos quais professavam sua fé eram sempre acompanhados por festividades com elementos sincréticos. Essas manifestações religiosas expressam a religiosidade “principalmente por meio de cultos, procissões, promessas e de celebrações festivas, nas quais a devoção se une ao lúdico, resultando na mescla entre o sagrado e o profano” (PAULA, 2012, p. 66).

A manifestação dessa sensibilidade religiosa dos caipiras ocorria, sobretudo, nas festas de santos e no final das colheitas. Como indica Pires (2009, p. 8), as festas religiosas “[...] eram sempre acompanhadas de música e danças que desempenhavam papel fundamental desde a época do Brasil Colônia em que havia o objetivo de impor a religião católico-romana aos povos do Novo Mundo”. Entre as festas mais comuns, estavam “[...] a festa de São Gonçalo, a festa do Divino, a folia de reis, o congado etc.” (PAULA, 2012, p. 66).

As festividades tinham importante função de sociabilidade nos bairros caipiras porque mobilizavam toda a vizinhança para a organização dos eventos e era também o espaço no qual ocorria o pagamento de promessas de diferentes formas, fosse com a doação de dinheiro para a realização do evento, ou com a procissão. As capelas com o santo padroeiro tinham as festas organizadas pela comunidade. Candido (2010) indica que no dia 16 de agosto de cada ano havia festa no bairro de São Roque Novo, na Capela São Roque, situada no município de Bofete, interior de São Paulo. Essa capela que foi construída para o

pagamento de uma promessa no final do século XIX, e no momento em Candido fez sua pesquisa de campo no início dos anos de 1950 era uma das mais movimentadas da região.

Esse caso permite perceber como essa religiosidade tem ligação próxima com a cultura caipira. Ainda para Candido (2010), com uma organização social fechada, os caipiras administravam sua agenda de trabalho de modo que não trabalhassem em dias sagrados, pois entendiam que, se guardassem determinadas datas, os santos ajudariam. O autor afirma que mesmo quando a Igreja Católica diminuiu os dias que deveriam ser guardados, os caipiras continuaram seguindo a tradição de guardar seu calendário tradicional (CANDIDO, 2010, p. 103).

Essas festas e procissões também estão presentes na obra de Tião Carreiro e Pardinho. Na canção *Bom Jesus do Iguapé* (SULINO; VIEIRA, 1971), foi cantada a história de um pai que fez promessa a Bom Jesus pedindo que seu filho doente fosse curado, pois nenhum médico conseguia ajudar e pouco tempo depois da prece o menino se recuperou rapidamente. Ao final da canção, é apresentada a procissão que a família toda fez até a cidade de Iguapé para pagar a promessa aos pés da imagem do santo, encontrando lá a matriz toda decorada para as festividades. Essa canção, como uma alegoria, retrata como era a fé e a devoção dos caipiras, que são marcas de sua cultura.

Já em *Cavaleiros do Bom Jesus* (VIEIRA; MARIANO, 1956) é cantado sobre dois personagens, Zé Diniz e Senerino, os chefes e organizadores da romaria do Bom Jesus da Pirapora na cidade de Santo Amaro. A festa em que a procissão se transformava é retratada no seguinte trecho:

Toca a banda da arvorada  
O rojão nos ar estoura  
Vai saí o porta-bandeira  
Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora

Lá vai indo os cavaleiros  
Doze léguas estrada a fora  
Pra louvar o milagroso  
Ai, ai, Bom Jesus de Pirapora (VIEIRA; MARIANO, 1956).

Como expressão da religiosidade do caipira, as festas seguiam com procissões e pagamentos de promessas. Todos envolvidos no clima festivo, os

caipiras desenvolviam suas práticas de sociabilidade nesses espaços. É perceptível como a religião participava da vida do caipira. Deveriam trabalhar para sobreviver, mas também contavam com a ajuda dos santos e do poder divino. Quando não era possível outra solução, faziam promessas para Deus e Nossa Senhora, a “Mãe de Deus”, quem o caipira acreditava ter grande poder. Essa devoção à Maria, e suas diferentes denominações, é cantada em *Nossa Senhora da Guia* (LIMA; PIRACI, 1969), a quem são feitas várias preces e pedidos, indicando a fé e a devoção à Nossa Senhora. Já em *Exemplo de humildade* (FRANCO; CARREIRO, 1975), é apresentada a história de um rico fazendeiro que fazia procissão a pé até Aparecida do Norte para pagar a promessa que fez à Nossa Senhora Aparecida para que a santa curasse sua mãe doente.

Outro fato relacionado à sensibilidade religiosa dos caipiras é sua ligação com a natureza e o entendimento de que os elementos naturais são obras divinas. Essa noção está presente em algumas canções da dupla, como a música *Mundo velho* (CARREIRO; SANTOS, 1982a), que narra a perfeita criação do mundo pela ação de Deus:

Deus fez o mundo tão lindo, só belezas que rodeia.  
Colocando lá no espaço lua nova e lua cheia  
Fez o sol e a luz divina que o mundo inteiro clareia,  
No céu estrelas paradas, a lua e o sol passeia  
[...]  
Fez a terra onde formei meu cafezal de ameia,  
Baixadão cheio de água, onde meu arroz cacheia (CARREIRO;  
SANTOS, 1982a).

Nessa música, há a identificação da natureza e de todas as coisas naturais como obras divinas. De tal modo, a criação do mundo foi feita por Deus e era a vontade do Senhor que fazia com que as coisas acontecessem. Essa mesma percepção é cantada em *Aquarela sertaneja* (CARREIRO; CASTRO, 1988), que ao exaltar toda a beleza do sertão nas coisas simples e naturais, afirma que Deus parecia morar naquele local dada a sua perfeição.

Fé, devoção e temor são características latentes da cultura caipira. Essa base religiosa tem importante valor na percepção desses indivíduos sobre o mundo, e como percebido nas canções citadas no capítulo anterior, como em *Justiça divina* (BELMIRO; CARREIRO, 1988), é a sensibilidade religiosa que idealiza e orienta comportamentos sociais a partir daquilo que eles acreditavam

que fosse a vontade de Deus, funcionando, portanto, como forma de legitimação para reforçar ou condenar determinadas condutas. Nesse sentido, o *ethos* do caipira é orientado por essa base religiosa. Se os indivíduos pretendiam conduzir suas vidas de maneira ordeira, seguindo os valores cristãos com a esperança de alcançar o reino dos céus, é fundamental entender o valor da religião e também da religiosidade para esse grupo como elemento estruturante da cultura caipira, que determinava práticas e comportamentos sociais, os quais construíam sua base moral.

Pensando em um paralelo entre as culturas caipira e sertaneja, ambas possuem forte presença religiosa, entretanto, entre os sertanejos, há uma característica apontada por Ribeiro (2015) que os distingue, que é a presença da crença messiânica, definida pelo autor como uma crença que se baseia na fé de que um indivíduo seria enviado por Deus para conduzir o povo à construção do paraíso na terra e que moveu grandes massas de sertanejos, como no caso da Guerra de Canudos, quando milhares de pessoas formaram uma cidade no Arraial de Canudos sob a liderança de Antônio Conselheiro. Desassistidos pelo poder público, organizaram-se em torno da crença messiânica e desenvolveram uma comunidade autárquica. Com o desenvolvimento de Canudos no interior da Bahia e seu grande crescimento, que fez com que muitos sertanejos migrassem para o local movidos pela fé, os coronéis da região começaram a cobrar do Estado que tomasse providências e com isso o arraial sofreu quatro ataques do Exército brasileiro, tendo sido completamente destruído, com muitos de seus habitantes assassinados.

Com formações sócio-históricas diferentes, mas similares, os caipiras e os sertanejos comungavam de uma religiosidade prática, que não seguia, necessariamente, os ritos católicos institucionalizados, por serem mais fluídos e sem dogma estabelecido. Essa presença da religião como base para a construção da visão desses sujeitos sobre o mundo permite inferir que os discursos e as representações construídas, que partiam do princípio religioso, ganhavam maior legitimidade dentro do grupo e podiam determinar e orientar práticas sociais com a indicação de comportamentos idealizados a partir da moral religiosa.

A religiosidade prática que caracteriza a manifestação de fé dos caipiras e sertanejos é identificada por Teixeira (2005, p. 17) como catolicismo santorial, que se manifesta pelo culto aos santos:

Foi esse culto que marcou a peculiar dinâmica religiosa brasileira, de caráter predominantemente leigo, seja nas confrarias e irmandades, seja nos oratórios, capelas de beira de estrada e santuários. O catolicismo brasileiro foi durante muito tempo um catolicismo de “muita reza e pouca missa, muito santo e pouco padre”. Os santos sempre ocuparam um lugar de destaque na vida do povo, manifestando a presença de um “poder” especial e sobre-humano, que penetra nos diversos espaços de vida e favorece, numa estreita aproximação e familiaridade com seus devotos, a proteção diante das incertezas da vida

Essa caracterização de religiosidade e de fé nos santos é marcante na prática religiosa dos caipiras, que se distinguia em outros pontos do catolicismo romano:

Esse catolicismo das devoções populares mantinha uma relativa autonomia com respeito ao catolicismo institucional. Não havia uma oposição aos padres, e quando estes apareciam – por ocasião das desobrigas ou missões populares – eram acolhidos e festejados. Mas a dinâmica dessa religiosidade “dispensava” a presença dos representantes oficiais da igreja, gozando, assim, de ampla liberdade (TEIXEIRA, 2005, p. 17).

Desse modo, a religiosidade expressa pelos caipiras era mais prática e sem dogmas institucionais. Assim, ainda que pudesse se aproximar em alguns momentos, o catolicismo institucional, tomando um termo de Teixeira (2005), não determinava a prática religiosa dos caipiras.

A presença da religiosidade na música sertaneja foi analisada por Gregolim Junior (2011), que investigou canções da obra das duplas Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho, apresentando elementos da religiosidade caipira em canções das obras desses artistas, e por Paula (2012), que analisou a religiosidade presente na obra de Pena Branca e Xavantinho, outra dupla de grande sucesso do segmento do sertanejo de raiz. Ambas as pesquisas indicam que na produção desses artistas há também a presença de elementos sincréticos que misturam crenças de religiões de matriz africana com o catolicismo e a religiosidade caipira.

A pesquisa de Gregolim Junior (2011) apresenta apenas três canções de Tião Carreiro e Pardinho com características sincréticas, mas depois da análise de 350 músicas que compõem a obra da dupla, contando com as três já

apontadas pelo autor, identificamos ao menos oito que contêm essas particularidades, o que reforça, assim, a afirmação de que o público da música sertaneja, em alguma medida, tinha percepções e crenças sincréticas em sua prática religiosa, sendo esse um atributo de sua religiosidade.

A marca da religião e da fé na obra de Tião Carreiro e Pardinho é latente, sendo tema central, ou mesmo secundário, de dezenas de músicas da dupla. Em todos os álbuns lançados por eles, há menção a Deus e expressão dessa religiosidade em ao menos uma das canções. Essa forte presença da fé é decorrente da importância que a religião católica tem na cultura caipira, ainda que expressa com suas particularidades e, enquanto elemento estruturante dessa cultura, podemos dizer que ela exerceu influência sobre a organização e práticas sociais desse grupo.

Nesse âmbito de produção e estruturação de hábitos e costumes de organização cultural e social podemos indicar a formação da família que, na religião católica, é uma das instituições fundamentais. Com sua idealização na representação da “Sagrada Família”, ela é compreendida pelo catecismo da Igreja Católica como “*célula originária da vida social*” (VATICANO, 1992, n.p., grifo no original).

Apesar das diferenças entre a religiosidade do catolicismo tal qual apregoadado pelo catecismo da Igreja Católica e a religiosidade caipira praticada de maneira difusa, e sem os ritos tão definidos, também há semelhanças, afinal, tanto para o catecismo católico, como para os caipiras, a família tem importante função organizacional. Mesmo sem pontuar qualquer relação imediata entre a Igreja Católica e a organização estrutural da família caipira, é possível estabelecer relações e semelhanças entre essas duas dimensões. Enquanto a defesa dos valores da família pelo catolicismo se pauta em uma organização familiar que eduque e forme retamente os filhos a partir da moral religiosa em prol de uma sociedade melhor, na cultura caipira, a família tinha importante função social e econômica. Candido (2010) indica que muitos bairros caipiras eram formados a partir das famílias que, ao passo que os filhos cresciam e se casavam, construam suas casas nas proximidades das casas dos pais, ou mesmo dentro do sítio da família.

Nas pequenas propriedades, os trabalhos eram distribuídos com base na divisão familiar. As crianças, ainda pequenas, acompanhavam os pais nas atividades diárias, “[...] familiarizando-se de maneira informal com a experiência destes: técnicas agrícolas e artesanais, trato dos animais, conhecimentos empíricos de várias espécies, tradições, contos, código moral” (CANDIDO, 2010, p. 287). Num âmbito mais abrangente, Durhan (1978) estabeleceu de maneira generalizante as bases organizacionais da família do interior do Brasil a partir das entrevistas que coletou, evidenciando os traços tradicionais comuns dela em diferentes regiões do país:

Internamente, a família rural brasileira, hoje como antes, estrutura-se de modo muito simples, em termos de subordinação das mulheres aos homens e dos mais jovens aos mais velhos. Essa subordinação se exterioriza em atitudes de “respeito” dos filhos para com os pais, e da mulher para com o marido. A característica fundamental do grupo conjugal é, portanto, a dominância paterna. Cabem ao pai não só as decisões que afetam o grupo como um todo, mas também aquelas que se referem a cada um de seus membros, individualmente (DURHAN, 1978, p. 64).

Em sua observação na cidade de Bofete, Candido (2010) afirma que não chegou a constatar essa subordinação feminina à vontade masculina, mas indica que a organização familiar era patriarcal. Quanto à questão hierárquica, na qual os mais jovens deveriam respeitar os mais velhos, esse era um comportamento entendido como o correto, mas que estava mudando.

A unidade familiar básica sofria mudanças em sua estrutura, tanto dentro do ambiente urbano como no interior. No momento de sua pesquisa de campo entre o final da década de 1940 e início de 1950, Candido (2010) afirma que as mudanças decorridas da modernização do ambiente rural também afetaram as relações familiares, escandalizando as pessoas mais velhas, que diziam:

[...] antigamente o filho se dirigia ao pai de olhos baixos e lhe obedecia a vida toda. Devia observar em relação a ele uma série de normas de etiqueta, entre as quais sobressai, na referência constante dos testemunhos, não cruzar o seu caminho nem passar pela sua frente, estando ele parado (CANDIDO, 2010, p. 285).

O trecho evidencia que, para os mais velhos, os jovens tinham cada vez menos respeito com seus pais. Essa nova realidade também era afetada pela questão da migração, que fazia, segundo o autor, com que a família se

desestabilizasse. O êxodo rural impedia que as famílias que se mudavam com frequência conseguissem estabelecer laços sociais com o meio, por isso, “embora persista coesa como grupo, altera-se cada vez mais como estrutura tradicional, ao aceitar os padrões transmitidos pela influência urbana que vai desligando da placenta original da sua cultura rústica” (CANDIDO, 2010, p. 291).

Fosse por meio da migração ou pela urbanização dos campos, o caipira via sua cultura entrar em choque com os novos hábitos, influenciada pela cultura urbana. A família caipira que se organizava em volta de si como meio de sustentação econômica e unidade básica de organização social, variando o tamanho também em função dos laços de compadrio comum na cultura caipira (CANDIDO, 2010), foi impactada pelas mudanças organizacionais na sociedade brasileira como um todo, sofrendo um choque ainda maior aqueles que migravam para os espaços urbanos.

Um das “verdades” cantadas por Tião Carreiro e Pardinho era sobre a família, que assim como a sociedade que havia se modernizado, também mudou e se reconfigurou ao longo do século XX no Brasil. Na ótica da dupla que cantava o que o povo pedia, foram mudanças negativas. Essas transformações organizacionais familiares são apresentadas por Priore (2019) que, ao indicar a pesquisa das educadoras Maria Helen G. F. Dias da Silva, Zélia Biasoli-Alvez e Regina H. L. Caldana, afirma que entre as modificações no âmbito familiar, o papel e a imagem da criança se transformaram entre as décadas de 1930 e 1970, pois enquanto nos anos de 1930:

[...] ela devia ter um comportamento que a aproximasse do adulto, ser madura, mártir. [...] na década de 1970, tinha que ser muito cuidada para impedir problemas futuros, ser respeitada nas suas características, e educada de acordo com suas particularidades (PRIORE, 2019, p. 336).

Essa mudança na imagem das crianças é decorrente de uma busca maior dos pais por informações científicas sobre elas e de como educá-las melhor. Se na década de 1930 os pais entendiam que educar “era seguir a religião, lutar contra o demônio, dar bom exemplo e vigiar a criança. [...] Nos anos 1970 e 1980, a educação significava ter cuidado extremo com a criança, porque na infância se originavam os problemas futuros” (PRIORE, 2019, p. 336). Fica evidenciada a mudança na preocupação dos pais da classe média urbana que deixaram

questões religiosas em segundo plano e passaram a seguir, gradativamente, orientações científicas para a criação dos filhos. Ainda com base na pesquisa citada, Priore (2019, p. 337-338) indica que foi feita a coleta de depoimentos de mães da década de 1930 sobre o que elas achavam da educação materna da década de 1970 e 1980:

As mães dos anos 1930 disseram às educadoras: “Acho que a criança de antigamente era melhor do que a de hoje... as pessoas eram mais exigentes com a gente”, ou “Acho que com tantos cursos que têm hoje, com tantos livros, parece que, ao invés das crianças estarem mais bem-educadas, elas estão mais mal-educadas”. As mães deixaram “as crianças fazerem muita coisa que não devia... está uma coisa louca”. As dos anos de 1960 disseram: “Hoje em dia as mães complicam mais... Antigamente era mais natural... E as crianças podem tudo, não tem freio... E eu acho que, se deixar, a criança desaprende...” (PRIORE, 2019, p. 337-338).

Para a autora, essa mudança na educação dos filhos era decorrente de maior preocupação e da busca por parte dos pais em aprenderem, com base em noções da sociologia da educação e da psicologia, a como melhor educar as crianças. Entretanto, o trecho destacado indica que na percepção das mães de períodos anteriores, essa preocupação e a nova forma de educar os filhos faziam com que eles ficassem mais mal-educados. Muitas foram as mudanças e os estímulos dentro da sociedade entre as décadas de 1930 e 1970 e com base na visão de educadores católicos que se preocupavam com a educação das famílias, “os anos de 1960 traziam consigo a necessidade de um projeto que contribuísse para sanar três grandes problemas: sexo, drogas e divórcio” (ORLANDO; HENRIQUES, 2017, p. 59).

A preocupação com a educação dos filhos e com formação adequada dos pais estava presente na Igreja Católica, que se organizou para formá-los e educá-los a partir de princípios religiosos e com base em conhecimentos científicos que vinham sendo apropriados desde a década de 1940. Buscando uma educação formativa dos pais, que pareciam não saber lidar com os problemas da juventude e, portanto, não sabiam educar seus filhos, foi criada, em 1963, a Escola de Pais no Brasil (ORLANDO; HENRIQUES, 2017, p. 63).

Com uma ação baseada em conhecimentos científicos em diferentes áreas, a preocupação com a educação das famílias era latente no meio católico. Uma das intelectuais que agiu no movimento e ajudou na criação da Escola de

Pais foi Maria Junqueira Schmidt, estudada por Orlando (2017, p. 135), a qual, a partir do final da década de 1950, “passou a produzir livros voltados à educação das famílias”. Com uma proposta formativa e educativa, nas palestras que dava, ela insistia “na responsabilidade dos pais e não apenas das mães na educação dos filhos, como era de costume na época” (ORLANDO, 2017, p. 137), tendo sido essa responsabilidade paterna na criação dos filhos indicada por Priore (2019) como algo que foi aumentando timidamente no período.

Nesse momento de mudança de paradigmas sociais, a mulher de classe média passou a, gradativamente, adentrar o mercado de trabalho, algo que já era comum entre as mulheres de classe mais baixa há tempos no Brasil (PRIORE, 2017), inclusive migrantes (DURHAN, 1978). Elas ainda tinham que cuidar da casa e dos filhos, pois a participação masculina nos afazeres domésticos ainda era pequena,

[...] as mulheres também tiveram que enfrentar o fim do mito da “rainha do lar”. Questionadas pelos filhos, desmoralizadas pelas belezas mais jovens, ansiosas por verem mais e mais mulheres ganharem independências, elas investiam em receitas para “salvar o casamento”, que começava a passar por momentos delicados: a dupla jornada de trabalho da mulher, a relutância masculina em participar das tarefas do lar, conflitos em torno da criação dos filhos. O que antes tinha que ser varrido para debaixo do tapete, de preferência pelas mãos da esposa, começou a tornar-se óbvio (PRIORE, 2019, p. 371).

Essas mudanças no comportamento das mulheres e o processo de emancipação feminina decorreram de transformações científicas e de lutas sociais de décadas. Com o surgimento do anticoncepcional e as conquistas de maior liberdade na sociedade, sobretudo a partir da década de 1960, o matrimônio deixou de ser prioridade para muitas mulheres, o que fez diminuir o número de casamentos e aumentar sensivelmente o índice de separações a partir dos anos de 1970, década em que a lei do divórcio foi regulamentada no Brasil:

As taxas de divórcio, que marcaram o desfecho dos casamentos, provavam que cada vez menos religião ou tradições familiares tinham o poder de interferir na vida pessoal das brasileiras. Uma conclusão parecia inevitável: sinônimo de maior liberdade, a metamorfose da família podia ser contabilizada na coluna dos ganhos sociais. Outra mudança notável: deixara de ser vergonha e, ao contrário, se tornou quase uma exigência que a mulher tivesse seu lugar ao sol no mercado de trabalho (PRIORE, 2019, p. 377).

A independência feminina significou a liberdade de escolha de casamento e maternidade. A partir dos anos 1980, houve declínio nas taxas de natalidade e de matrimônio, um “aumento das uniões informais e à formalização das separações” (PRIORE, 2019, p. 377). Sendo um sacramento católico, a diminuição na quantidade de matrimônios é indicativa da falta de preocupação com as tradições religiosas e familiares por parte das novas gerações, mas que, para as antigas que seguiam tradições, isso era visto como um problema.

Nesse contexto de transformações sociais, a juventude brasileira, sobretudo a de classe média, também passou por mudanças sensíveis a partir das décadas de 1960 e principalmente 1970, período em que “a vontade de viver com liberdade, fugir aos costumes e comportamentos tradicionais ou conservadores, o uso de tóxicos e a valorização de experiências sensoriais se tornavam recorrentes entre jovens descontentes com o sistema vigente” (PRIORE, 2019, p. 348). Os filhos que foram educados com mais liberdade do que seus pais tinham o poder de escolha que em outros tempos era inimaginável, mesmo que isso fosse visto como imoral para os mais velhos. Essas mudanças sociais também afetaram a organização familiar caipira, sobretudo das famílias migrantes.

Entendemos que houve diferentes composições e arranjos familiares na realidade brasileira e não apenas um tipo ideal, como a representação de família veiculada pela Igreja Católica, que era distinta, em alguma medida, da família caipira, que também se diferenciava da organização familiar nas cidades, a qual variava com a condição social, tendo em vista, por exemplo, o fato de que as mulheres das camadas mais baixas entraram cedo no mercado de trabalho para ajudar no sustento da casa, enquanto as mulheres de classe média demoraram para assumir cargos remunerados.

Com esses diferentes arranjos, nas cidades, os migrantes tiveram que entender a necessidade da educação formal de seus filhos, pois enquanto no campo a escolarização não era algo requerido para o trabalho na roça, na cidade era uma necessidade para a integração familiar e para a qualificação dos descendentes de migrantes, a fim de conseguirem mudança de sua condição social. Apesar da compreensão da necessidade da educação escolar para o desenvolvimento das crianças, Durhan (1978) afirma que poucos eram os pais

que podiam custear as despesas com estudos durante um longo tempo e por isso o objetivo principal era que seus filhos terminassem o ensino primário.

Com a escola, os filhos dos migrantes passaram a ocupar novos espaços sociais e ter relações para além de seu núcleo familiar, que era basicamente o limite de interação social no cotidiano no interior, pois mesmo quando o jovem se fazia independente no campo, permanecia por um tempo seguindo as ordens do pai, enquanto no espaço urbano:

[...] o trabalho fora de casa, como a frequência à escola, criam condições para a formação de grupos de convivência propriamente juvenis, alheios aos laços de parentescos, dentro dos quais se desenrola a corte aos jovens do sexo oposto, a participação nos divertimentos de massa e a prática do esporte. As referências constantes feitas pelos jovens a “amigos” e “colegas de trabalho” evidenciam a importância desses grupos. Desde que eles não se organizam como “grupos de migrantes”, mas como grupos de jovens de origens diversas, propiciam aos moços oportunidades de aprendizagem de padrões e valores urbanos que não existem para os mais velhos. São os jovens, portanto, que adquirem mais facilmente e mais rapidamente os padrões e valores necessários à orientação no universo urbano. Sua experiência se torna mais rica e, principalmente, mais adequada do que a dos velhos. Os pais passam a depender dos filhos para informações, explicados e orientações sobre o mundo urbano. Subverte-se, assim, a hierarquia das experiências da sabedoria que é um dos esteios da autoridade paterna tradicional (DURHAN, 1978, p. 202-203).

Ainda que fosse difícil a integração dos caipiras migrantes, para os mais jovens, a integração ao espaço urbano e a compreensão dos códigos culturais necessários para entender o novo ambiente foram mais fáceis dadas as interações com outros jovens por meio da escola e dos espaços informais. Nesse sentido, os filhos desempenhavam também uma função de tradutores para seus pais na cidade. De tal modo, os problemas da juventude não ficavam restritos à classe social, pois, mesmo nas camadas mais pobres da sociedade, questões similares eram enfrentadas. Dentre os problemas da juventude, estavam o aumento do consumo de drogas e gravidez na adolescência, o que fazia com que a educação desses jovens fosse vista como um desafio. Se os filhos no início da década de 1950, como indicado por Candido (2010), respeitavam menos os pais, no final dos anos de 1970 o panorama social era visto como grave inversão de papéis por meio da obra de Tião Carreiro e Pardinho.

### 3.1 “CANTANDO AGORA EU FALO”: A FAMÍLIA E A SOCIEDADE EM CRISE MORAL

Todas essas questões apresentadas eram problemas delicados que requeriam atenção. Com base na moralidade religiosa católica, Tião Carreiro e Pardiniho cantaram canções que tratavam da família e de papéis sociais e na maioria delas era veiculada mensagem crítica, da mesma forma em que se apresentava o cenário social com grande preocupação. Nesse sentido, ao darem voz e veicularem uma representação que indicava percepções e orientavam práticas e comportamentos sociais, a ação de mediação cultural da dupla se ampliava, ao passo que não cantavam e apresentavam apenas a realidade socioeconômica enfrentada pelo público da música sertaneja, mas adentravam a casa e o espaço privado para falarem de questões familiares.

Desse modo, procuramos evidenciar quais são as representações de papéis sociais construídas a partir da ordem familiar patriarcal pautada em princípios religiosos, bem como quais as sensibilidades despertadas e as reações decorrentes dessas transformações, evidenciando de que maneira elas eram entendidas pela camada social que compunha o público da música sertaneja. Para a definição do que são os papéis sociais, baseamo-nos em Santos (2011, p. 149), que os entende como “[...] normas estruturadas pelas instituições e organizações da sociedade [...]” que determinam funções no meio social.

Dentre as diferentes questões presentes na obra da dupla, a educação dos filhos foi abordada com preocupação. Em duas canções, produzidas na década de 1970, Tião Carreiro e Pardiniho trataram do assunto e condenaram abertamente a conduta dos jovens de então. Em 1972, foi lançada a canção *Filhinho de papai* (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1972), que criticava os filhos que não reconheciam o valor do esforço e das conquistas de seus pais. Na primeira estrofe da música, fica evidenciada a indignação com aquela situação:

Gasta, mocidade, gasta dinheiro que não é seu  
Pra ganhar esse dinheiro, o seu pai foi quem gemeu  
Trabalhando dia e noite, da própria vida esqueceu  
A luta não foi brinquedo, mas o velho não correu  
Pro filho comer a carne, o seu pai osso roeu  
O que o pai ganhou lutando, brincando o filho perdeu (SANTOS;  
SANTOS; CARREIRO, 1972).

Ao longo de toda a canção, segue a mesma mensagem: tudo que os pais conquistaram com muito trabalho foi gasto sem preocupação pelos filhos. Essa crítica à juventude, e aos filhos em geral, traz uma representação sobre os jovens similar àquilo que foi dito a Candido (2010) ainda na década de 1950, que os filhos tinham cada vez menos respeito por seus pais, o que também confirma aquilo que foi revelado por Priore (2019), que para os mais velhos a juventude estava cada vez mais mal-educada.

Essa crítica aos filhos também é cantada em *A vaca já foi pro brejo* (CARREIRO; SANTOS; MACHADO, 1977). A canção lançada no álbum *Rancho do Vale*, de 1977, foi grande sucesso da dupla, tendo sido relançada em outros dois discos organizados pela gravadora em 1979 e em ao menos cinco álbuns póstumos. Essa música traz uma crítica que demonstra claramente a visão da dupla sobre a família no contexto de sua produção:

Mundo velho está perdido, já não endireita mais  
Os filhos de hoje em dia já não obedecem os pais  
É o começo do fim, já estou vendo sinais  
Metade da mocidade estão virando marginais  
É um bando de serpente  
Os mocinhos vão na frente e as mocinhas vão atrás (CARREIRO;  
SANTOS; MACHADO, 1977).

A crise familiar e a falta de respeito dos filhos em relação aos pais são identificadas como sinal do fim dos tempos, uma percepção moralista. Ao longo de toda a canção, há crítica ao comportamento dos filhos que não reconheciam o trabalho e as conquistas de seus pais. Com trechos apelativos, em uma das estrofes, é cantada a história de um pai que, após sua filha ter se formado, é menosprezado e abandonado por ela, o que faz com que o pobre homem morra de desgosto. Em outra parte da canção, é afirmado que os filhos pareciam reis e as filhas rainhas, sendo eles que mandavam na casa, enquanto os pais apenas obedeciam, indicando a inversão de papéis no âmbito familiar. Na última estrofe da música, é revelada a motivação para a canção:

Meu mestre é Deus nas alturas  
O mundo é meu colégio  
Eu sei criticar cantando  
Deus me deu o privilégio

Mato a cobra e mostro o pau  
 Eu mato e não apedrejo  
 Dragão de sete cabeças também mato e não aleijo  
 Estamos no fim do respeito  
 Mundo velho não tem jeito  
 A vaca já foi pro brejo (CARREIRO; SANTOS; MACHADO, 1977).

Fica evidenciada a motivação com base na religião e a afirmação de que foi Deus quem concedeu a capacidade crítica dos enunciadores que podiam cantar a verdade e também enfrentar situações adversas com destreza. Assim como em *O patrão e o empregado*, nessa canção há claramente uma pretensão de mediação entre a vontade de Deus e o mundo pela voz da dupla e tanto em *A vaca já foi pro brejo* como em *Filhinho de papai* há crítica aos filhos que não honravam seus pais.

O reconhecimento e a importância de honrar os pais são determinados na bíblia, sendo um dos mandamentos cristãos, expresso no livro Êxodo, que ao retratar o momento em que Moisés redigiu os mandamentos, Deus ordenou: “respeite o seu pai e a sua mãe, para que você viva muito tempo na terra que estou te dando” (BÍBLIA SAGRADA, 2011, p. 76). Assim, com base em princípios do catolicismo, a crítica aos filhos que não honram e não respeitam seus pais são legitimadas pela religiosidade. A ordem proposta de organização familiar idealizada pelas canções é de que os pais seriam os responsáveis e autoridades, enquanto os filhos deveriam obedecer, reproduzindo a representação da família organizada hierarquicamente pelos mais velhos. Ao indicar essa ordem, Tião Carreiro e Pardiniho propõem a representação de família e orientam um comportamento familiar e uma estrutura idealizada a partir de princípios religiosos vigentes em diferentes culturas, como a caipira e a sertaneja, que, gradativamente, foi se incorporando à cultura urbana.

Diferente da prática educativa formal da Escola de Pais pelos educadores leigos católicos que mobilizavam conhecimentos científicos e teóricos, Tião Carreiro e Pardiniho orientaram práticas e comportamentos a partir das críticas e condenações morais de condutas identificadas como maus exemplos com a construção da representação idealizada da ordem familiar. Essa ação de mediação cultural proporciona uma forma de educação dos sentidos e das sensibilidades, ao passo em que indica um comportamento ideal de filhos que

respeitariam e honrariam seus pais, a partir de valores baseados em princípios religiosos, o que exerce função formativa e prática.

Dentre os depoimentos coletados, Durhan (1978) afirma que muitos pais disseram que alguns de seus filhos, sobretudo os mais jovens, brigavam por acharem que sua casa era muito simples, implicavam com o pai e a mãe por conta de hábitos caipiras e com os irmãos que tinham costumes “ignorantes”. Para a autora, essa percepção decorria do fato que esses jovens incorporaram elementos e códigos culturais urbanos e queriam mudar a condição na qual se encontravam, o que os fazia agir de tal forma. Além disso, Durhan ainda apresenta um estudo feito em uma escola secundarista que revela que os estudantes reclamavam de costumes da família porque queriam que os pais mudassem e se adaptassem melhor, o que evidencia um confronto geracional. De tal modo, essas canções de Tião Carreiro e Pardinho, ao passo que ajudam a compreender as disputas e os atritos, também apresentam a visão dos pais e da geração de migrantes que observa os hábitos incorporados por seus descendentes no espaço urbano, os quais adotaram um comportamento diferente do esperado por eles.

Essa ação formativa de orientação de papéis familiares não ficou restrita aos filhos, mas a toda família. De origem caipira, Tião Carreiro e Pardinho foram criados em uma cultura em que a família se organizava, segundo Candido (2010, p. 263), de maneira patriarcal, sendo essa a forma predominante no Brasil na década de 1950 e que era constituída “basicamente por pai, mãe e filhos que obedeciam ao pai, econômica e afetivamente” (DESSEN, 2010, p. 204). Dentro da tradição judaico-cristã, como afirma Lemos (2013), a organização social é patriarcal, sendo caracterizada como:

[...] uma forma de organização social na qual as relações são regidas por dois princípios básicos: a) as mulheres estão hierarquicamente subordinadas aos homens e, b) os jovens estão hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos. A supremacia masculina ditada pelos valores do patriarcado atribuiu um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas (LEMOS, 2013, p. 202).

Essa organização social e familiar pode ser percebida em diferentes âmbitos e culturas da sociedade brasileira, inclusive na caipira. Com base em

uma formação familiar patriarcal, como a caipira, Tião Carreiro e Pardinho deram voz a canções que também idealizavam comportamentos femininos submissos aos seus maridos, os quais também traziam outras condenações morais, que reprimiam perfis de mulheres que pretendessem maior liberdade e não atendessem às vontades do homem.

Em 1969 e em 1983, foram lançadas, respectivamente, as canções *Minha esposa vale ouro* (CARREIRO; SANTOS, 1969) e *Rainha do lar* (CARREIRO; SANTOS, 1983b), que idealizavam comportamentos de como as esposas deveriam agir. Na primeira canção, cantada em primeira pessoa, o personagem masculino apresentava o perfil de sua esposa submissa e que sofria em silêncio. No refrão, é cantado que as maiores riquezas do personagem eram seus filhos e a companheira, mas é na segunda estrofe que fica evidenciada a representação da mulher:

Minha esposa vale ouro, ela sofre e não reclama  
 Eu não sou um bom marido, mesmo assim ela me ama  
 Coitadinha pula cedo, e me traz café na cama  
 Eu devo à minha esposa minha glória e minha fama (CARREIRO;  
 SANTOS, 1969).

O valor da esposa medido em ouro é decorrente de duas características bem claras, a primeira é que ela não reclama dos problemas, e a segunda é que aceita as imperfeições do marido e faz tudo para ele. Essa representação de uma mulher passiva e submissa ao homem é a idealização de uma “esposa que vale ouro”. Ainda que não tenha a presença clara da fé e da devoção como em outras canções que fundamenta a necessidade desse comportamento da esposa, a menção a Deus é feita no refrão como forma de exaltar a beleza de sua família, “na hora que eu chego em casa, oh meu Deus, quanta beleza!/Abraço mulher e filhos a minha maior riqueza” (CARREIRO; SANTOS, 1969). Há também idealização da ordem familiar patriarcal, um marido que sustenta a casa, uma esposa que o espera, submissa, que aceita os seus defeitos, e os filhos que obedecem ao pai.

Por sua vez, a canção *Rainha do lar* teve o propósito de reconhecer o valor das esposas ao reclamar que os maridos prestassem atenção em suas parceiras e não se envolvessem com outras mulheres:

Está na hora do homem criar vergonha  
 Pôr a mão na consciência e pensar mais no seu lar  
 A sua esposa vale um milhão de banquete  
 Mulher da rua não vale nem um jantar  
 [...]  
 Mulher da rua é o doce mais amargo  
 Quem experimenta sua vida só atrasa  
 A esposa é uma santa mulher divina  
 Que faz do amargo da vida  
 A doçura da nossa casa (CARREIRO; SANTOS, 1983b).

Com uma mensagem direcionada aos homens, que indicava que eles deveriam perceber o valor de suas companheiras e parassem de trai-las, há aí a identificação da esposa como uma “santa mulher divina”, mas também a condenação ao adultério, considerado pecado pela Igreja. Se em *Minha esposa vale ouro* a esposa é apresentada como uma mulher submissa e que não reclama de seus problemas, nessa segunda canção, ela é apresentada como a doçura da casa, contrapondo ao marido infiel. No entanto, um ponto que merece destaque na canção é que a crítica e os termos pejorativos não são direcionados aos homens que traem suas parceiras, mas, sim, às “mulheres de rua” que são identificadas na segunda estrofe da canção como “piranhas” e como atraso na vida desses homens.

Se nessas duas canções analisadas são indicadas uma representação positiva da esposa, em *Meu protesto* (CARREIRO; NUNES, 1986) é cantada uma reclamação do marido em relação à sua esposa. O casal da música que em outro tempo foi muito feliz e se amou, no momento em que se passava a história da canção, estava em crise conjugal. O homem reconhecia que seu comportamento não era certo e não tirava a razão de sua esposa em achar que ele estivesse errado, mas afirmava que fazia tudo aquilo devido à falta de amor dentro de casa:

Eu sei que é muito tarde, mas lhe peço  
 Não me condene por estar chegando agora  
 A falta de amor aqui em casa  
 É que me obriga procurar amor lá fora (CARREIRO; NUNES, 1986).

Apesar de outrora terem vivido tempos felizes, o marido afirmava que a esposa tinha mudado muito com ele e por isso estava tomando aquelas atitudes. Portanto, a culpa de todos os problemas, as brigas e as possíveis traições do homem era da esposa. Se em *Minha esposa vale ouro* há a exaltação da mulher

que sofre calada e é submissa ao homem, aqui é condenada a atitude da esposa que, na visão masculina, não satisfazia às necessidades do marido.

Num período em que ocorriam transformações sociais, que a mulher gradativamente conquistava mais espaço na sociedade e também maior liberdade, essas canções enalteciam perfis idealizados de mulheres submissas aos homens e dispostas a fazer as vontades dos maridos, enquanto condenavam o perfil da mulher que não atendia às reclamações do homem e não os satisfazia. É possível a interpretação de que as músicas *Minha esposa vale ouro* e *Rainha do lar* reconheciam o valor das esposas e que também reclamavam aos maridos que eles percebessem a importância de suas companheiras, funcionando como forma de aconselhamento aos homens, mas também há a construção de uma representação de um ideal de comportamento feminino e de um modelo tanto de mulher quanto de família que entrava em colisão com os novos hábitos das mulheres de então, que vinham conquistando cada vez mais seu espaço fora do âmbito doméstico e dos novos papéis resultantes dessa nova dinâmica social.

Essas liberdades femininas sofreram forte resistência da moral patriarcal machista entre o final da década de 1970 e início dos anos de 1980, com uma série de assassinatos de mulheres por seus parceiros, que escandalizaram o Brasil. Priore (2019, p. 392-396) narra os assassinatos de Ângela Diniz, Jô Lobato, Zuleyka Nastasya Maia e outras mulheres, que foram mortas por seus companheiros que ficaram enraivecidos por elas não seguirem a vontade deles, mas tomarem suas próprias decisões, escolhendo a roupa que usavam, o modo como se comportavam e as atividades que desenvolviam. Todas foram assassinadas, mas poucos foram os assassinos condenados. Doca Street, assassino de Ângela Diniz, e Eduardo Souza Rocha, assassino de Maria Regina Santos Souza Rocha, por exemplo, foram absolvidos pelo júri popular com a tese de que teriam matado suas parceiras por “legítima defesa da honra” (PRIORE, 2019, p. 395). A autora indica que em Minas Gerais, uma das regiões da cultura caipira e o estado onde nasceu Tião Carreiro, foram muitos os casos de assassinatos de esposas por seus cônjuges e o que mais chocava a população não era o assassinato em si, mas o comportamento das mulheres assassinadas que, segundo a narrativa contada pela defesa dos homens, afrontaram os

maridos e a honra familiar, reforçando a moral machista corrente entre homens e mulheres.

A questão da defesa da honra em regiões interioranas do Brasil é apontada por Alencar (2006, p. 155) como algo comum e a autora ainda afirma que nessas localidades,

[...] a violência era não apenas sancionada, mas incorporada como comportamento regular e “positivamente valorado”. Nesse sistema, em que a bravura e a ousadia são altamente consideradas, a violência torna-se mais que legítima, ela é imperativa. Dessa maneira, a evasão ou a não punição do criminoso eram comuns. Um código não escrito sancionava a violência, numa organização social em que a valentia consistia em “valor maior de suas vidas”. Códigos de honra e noções de ofensa eram muito peculiares.

De tal modo, o homem que tinha sua honra ferida teria na vingança uma forma de redenção. Nesse sentido, quando um marido era traído ou enganado por sua esposa, que deveria ser submissa a ele, era compreensível que o homem pudesse matar a mulher. Com relação a esse código de honra masculino, Tião Carreiro e Pardinho cantaram duas músicas que narram histórias de homens que buscaram se redimir contra as mulheres que feriram essa suposta honra.

A canção *Ana Rosa* (CARREIRO; CARREIRINHO, 1964a) conta a história da mulher que dá nome à canção e que sofria nas mãos de seu marido. Cansada da situação, ela fugiu de casa, mas o homem foi atrás dela e contratou bandidos para assassiná-la. O crime foi testemunhado por uma mulher que chamou a polícia para prender os criminosos e no local onde Ana Rosa foi morta foi construída uma igreja em sua memória. Fica, então, a questão de se a construção desse templo indica uma forma de redenção da imagem de Ana Rosa, ou é a indicação de exemplo moral para a sociedade? As apropriações e interpretações são diversas, mas deve ser pontuado que havia a prática em regiões interioranas de colocar uma cruz nos locais nos quais havia mortes violentas em memória aos falecidos, assim, a construção da igreja pode ter sido feita como forma de homenagem.

Já em *Boiadeiro de palavra* (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1972a), é contada a história de um boiadeiro que se casou com uma moça rica, filha de um grande fazendeiro. Para o homem, a beleza da moça estava nos lindos cabelos dela e a proibiu veemente de cortá-los. Entretanto, um mês depois de casada, a

mulher cortou o cabelo, contrariando as ordens do marido, que enraivecido coagiu o barbeiro a raspar a cabeça da mulher e, com ela careca, fez com que andasse na praça sendo submetida à humilhação. Depois disso, o boiadeiro foi à casa do sogro, desfez o casamento e devolveu a mulher ao pai:

E lá na casa do sogro ele falou sem receio  
 Vim devolver sua filha, pois não achei outro meio  
 A minha maior riqueza, eu olho e vejo no espelho  
 É um rosto com vergonha que à toa fica vermelho  
 Sou igual um puro sangue, que não deita com arreoio  
 Prefiro morrer de pé, do que viver de joelhos (SANTOS; SANTOS;  
 CARREIRO, 1972a).

A palavra do boiadeiro, ou seja, a sua honra foi ferida pela mulher que não o obedeceu e por isso a humilhou e rompeu com o casamento. Na canção anterior, depois de muito sofrer, Ana Rosa fugiu do marido e por isso foi assassinada a mando dele. Com uma temática parecida, há uma música com muitas regravações que foi analisada por Alencar (2006): a canção *Cabocla Teresa*, composta por João Pacífico e Raul Torres em 1932, que também retrata a história de um marido que assassinou sua esposa após ela abandonar sua casa para viver com outro homem, quem também foi morto pelo marido que teve sua honra traída. Sobre o fato dessa canção ter sido regravada várias vezes, a autora afirma que “[...] as frequentes regravações de ‘Cabocla Tereza’ parecem indicar a manutenção da identificação dos ouvintes com o tema da canção, como que a atestar que a problemática da violência contra a mulher ainda não envelheceu” (ALENCAR, 2006, p. 161).

Essas canções, que apresentam diferentes representações de comportamentos das esposas, expressam uma sensibilidade construída a partir da visão machista que fez com que parte da sociedade não se escandalizasse com as muitas mulheres assassinadas por seus parceiros, que teriam feito isso em defesa da sua honra, mas que condenassem as mulheres por quererem ter liberdade e fazerem suas próprias escolhas.

Com representações de diferentes papéis femininos, essas músicas podem ser divididas em duas partes. A primeira é integrada por *Rainha do lar* e *Minha esposa vale ouro*, que apresentam representação positiva de esposas, e a valorização dessas, desde que sejam submissas e façam as vontades do marido.

Na segunda parte se inserem as canções *Meu protesto*, *Ana Rosa* e *Boiadeiro de palavra*, que apresentam casos de mulheres que não obedeceram às vontades dos maridos e que por isso foram punidas. Entretanto, um questionamento deve ser feito. Essa segunda parte das canções apresenta casos de mulheres que se revoltaram e buscaram fazer suas vontades mesmo que contrariassem a vontade dos maridos, de tal modo, é possível inferir que mesmo dentro do grupo da música sertaneja e com uma formação cultural patriarcal, as mulheres também buscavam maior independência e liberdade.

Apesar de essas canções repreenderem comportamentos femininos que não seguiam a vontade masculina, fica a questão sobre a forma como elas foram apropriadas e recebidas pelas mulheres que compunham o público ouvinte da música sertaneja, afinal, como indica Chartier (1988, 1992), não há público passivo e essas produções culturais foram interpretadas de diferentes formas a partir da subjetividade de cada ouvinte. Mesmo que numa visão machista essa representação fosse negativa, para as moças de novas gerações de caipiras migrantes, que eram influenciadas pelas conquistas das lutas sociais femininas e feministas, essa representação de mulheres que reagiram às vontades masculinas e não ficaram submissas aos maridos pode ter sido identificada de outra forma e potencialmente foi apropriada como exemplos de mulheres que defendiam sua vontade. Por mais que não tenhamos meios de entender como ocorreu o processo de apropriação dessas canções, sabemos que elas foram passíveis de inúmeras interpretações.

De todo modo, essas músicas construíam representação de comportamentos ideias das esposas e condenavam a liberdade feminina à vontade do homem ao indicar que a mulher deveria ser submissa ao marido, aceitar seus defeitos e fazer o melhor para ele, enquanto o homem deveria reconhecer o valor de sua esposa e perceber a importância dela, mas também reconhecia os casos extraconjugais dos homens como responsabilidade de sua mulher, frequentemente justificado por sua companheira não fazer o que ele queria. Fica perceptível que a exigência moral maior era para a mulher. Essa construção e idealização do papel da esposa são propostas para a estruturação da família e seu suposto bom funcionamento.

Apesar de ser reclamado em *Rainha do lar* que o marido deve reconhecer o valor de sua esposa e não a trair, em algumas canções lançadas anos antes pela dupla são cantados justamente casos de infidelidade masculinos. As canções *Mariquinha* (ELIZEU; SANTOS, 1967) e *Pagode* (CARREIRO; CARREIRINHO, 1967), ambas lançadas no álbum *Rancho do Vale*, cantavam histórias de homens que impediam que suas esposas fossem aos bailes com eles porque lá era o local de promiscuidade no qual cometiam adultérios e caso eles levassem suas esposas, além de não poder traí-las, também corriam o risco de que outro homem tentasse ficar com elas. Desse modo, essas canções indicam que a traição em si não era um problema para os homens e se anos após ela passa a ser reprimida nas canções da dupla, isso não significa uma inversão de valores, mas a tentativa de conter, de algum modo, os avanços femininos, pela sua valorização dentro do espaço doméstico.

Com relação ao papel masculino no âmbito familiar, o marido e pai deveria ser o guardião da honra da família e provedor da casa. Novamente é indicada a questão da defesa da dignidade, pois, a partir do momento em que o homem se tornava pai, a manutenção da honra familiar era seu dever. Como já apresentado em *Chumbo grosso* (CARREIRO; SANTOS, 1975), canção em que o pai idealizava o perfil do homem para ser seu genro, a figura paterna é colocada como protetora de sua filha. Essa mesma representação é apresentada em *O pulo do gato* (CARREIRO; SANTOS, 1974), canção na qual o pai, ao ver sua filha adolescente grávida de um homem que a abandonou – outro problema condenável de ordem moral –, foi atrás do sujeito e com ele acertou as contas, lavando a honra da família. Entretanto, não fica claro se ocorreu efetivamente o assassinato ou não desse homem, mas há aí uma indicação possível de um crime de honra, considerado, portanto, legítimo.

A mesma situação é apresentada em *Velho marrudo* (SANTOS, 1970), que narra a história de um pai que afirmava que protegeria sua filha e não permitiria que ela se casasse com determinado sujeito que não era de seu agrado. Caso esse homem, identificado como um malandro, tentasse raptar a filha para casarem fugidos, o pai iria enfrentá-lo e resolver a questão. Se nessas canções não é dito se o pai chegou a assassinar o homem, em *Preto fugido* (CARREIRO,

1969) isso fica claro. Essa moda de viola conta o sequestro de uma moça por um preto, o qual é assassinado pelo pai da moça, que o faz para recuperar sua filha.

Enquanto a figura paterna é representada com uma imagem de autoridade que deveria proteger a família e sua honra, a mãe é apresentada como frágil e com preocupações apenas voltadas a questões da maternidade. Ao investigar as diferentes representações femininas na música sertaneja, Contieri (2015) analisou a representação materna na canção *Mãe amorosa*, de 1969, interpretada pela dupla Vadico e Vidoco, e afirma que essa música apresenta a visão de uma mãe passiva, que se dedicava pura e exclusivamente aos filhos, pois tudo que fazia girava entorno da função materna. Essa característica também foi encontrada pela autora na análise da música *Fogão a lenha*, da década de 1980, grande sucesso nas vozes de Chitãozinho & Xororó, a qual apresentava novamente a passividade materna. Em ambas as canções, a representação do papel da mãe é apenas a de estar envolta em atividades relacionadas à maternidade, como uma espécie de culto ao modelo de mulher/mãe que se pretendia ainda no imaginário de parte da população, sobretudo, masculina. É importante destacar que essas representações não significavam o retrato da realidade, mas a idealização construída e veiculada por homens acerca do lugar e do papel social da mulher na família e na sociedade, que vinha sendo, paulatinamente, desconstruído.

No mesmo sentido, Tião Carreiro e Pardinho deram voz a duas canções que apresentam representação parecida da figura materna. Em *O filho que não volta* (SETTANI; MACHADO, 1977), é cantada a história de uma mãe que ficou em depressão após a morte de seu filho. Todos os dias no mesmo horário, ela ia até à janela esperar que ele chegasse em casa do trabalho, indicando novamente a representação de mãe passiva, ou seja, de uma mulher que a vida girava em torno da maternidade, perdendo o sentido sem ela. Essa representação evoca a sensibilidade materna e propõe uma conduta da mulher que vive em função dos filhos, já que sua felicidade consiste apenas em ser mãe.

Já em *Canção do soldado* (CARREIRINHO, 1967), a mãe é representada com mais ação, mas ainda com pura vocação para a maternidade. A canção é construída a partir da visão do filho, que adolescente saiu de casa em busca de seu sonho de ser soldado e que ao saber da morte de uma velhinha recém-chegada à cidade foi ver quem era essa senhora. Ao chegar no local, viu que era

sua mãe, que cansada da saudade e movida pela vontade de reencontrar o filho, foi em busca dele. A mulher, apesar de seu esforço, faleceu, o que pode ser indicativo de um amor que se sacrifica. Arriscar a vida em função do filho, ou aguardar passivamente seu retorno eram funções inerentes à maternidade. O culto à maternidade se configurava como uma necessidade à moralidade religiosa e caipira, uma vez que os avanços do movimento feminista vinham colocando como pauta a questão do aborto, considerado um crime pela Igreja Católica e, portanto, afronta aos valores religiosos que marcavam a cultura caipira.

Para além da representação da maternidade, no caso de *Canção do soldado*, é possível pensar em outras questões que distinguem as representações entre filhos e filhas. Enquanto a filha deveria permanecer sob os cuidados do pai até que aparecesse um homem digno e com a bênção paterna ela pudesse se casar, o filho podia sair sozinho de casa, ainda jovem, em busca de seu sonho. Essas representações, novamente, propunham condutas e indicavam papéis que deveriam ser seguidos dentro da estrutura familiar.

Uma canção que ajuda entender como era a educação dos filhos é *Boiadeiro punho de aço* (CARREIRO; VIEIRA, 1975), que conta, a partir da visão de um filho, como ele foi criado por seu pai no trabalho de boiadeiro. Com 20 anos, quando o homem saiu de casa, ele ganhou de seu pai um laço e então partiu viajando por anos tocando boiada, a fim de ganhar dinheiro. Quando voltou para sua terra natal anos mais tarde, já ao anoitecer, ouviu um boiadeiro gritando e pedindo socorro com a boiada. No momento em que chegou mais perto, viu que o peão estava se afogando no rio e o salvou com o laço que ganhou de seu pai. Quando aquele homem saiu da água, o protagonista viu que ele era seu pai. Essa canção evidencia duas características: a primeira é que a educação no interior era feita a partir do exemplo e da reprodução de hábitos dos pais, e a segunda é a já apontada de que aos filhos homens era permitido sair de casa ainda jovem e, se fosse bem-educado, jamais esqueceria os valores que deveriam guiar sua vida.

Essas canções foram produzidas a partir de princípios da cultura caipira em que a organização familiar patriarcal e a importância da família para os caipiras são fundamentais, pois no ambiente familiar exercem função educacional e instrutiva, que insere os indivíduos na sociedade, ensinando ofícios e valores com base na moral religiosa do grupo. As representações de papéis sociais no âmbito

familiar expressas por essas canções permitiam que elas desempenhassem uma função formativa a partir da apropriação por parte de seu público. Com base em princípios religiosos e em representações tradicionais de gênero, as músicas criticavam comportamentos, como a dos filhos que não honravam seus pais, e idealizavam condutas, como a do pai protetor da família. A partir dessas condenações e proposições de comportamentos idealizados e fundamentados em princípios religiosos que objetivavam o melhor funcionamento familiar, Tião Carreiro e Pardinho exerceram uma função de mediação cultural ao proporem condutas e valores familiares. Ao reclamar a valorização dos pais, ou indicar as funções maternas e paternas, reproduziam representações que compunham o imaginário social do público da música sertaneja e, por meio da sensibilidade coletiva, possibilitavam um posicionamento frente à nova realidade social.

Em duas canções da dupla são apresentados personagens que cantam sobre a felicidade do casamento e da devoção a Deus. Em *Feliz casamento* (CARREIRO; CASTRO, 1969), cantada em primeira pessoa a partir da visão masculina, é retratado o momento em que o personagem e sua noiva se casam no altar da igreja. A felicidade e a simplicidade da cerimônia do matrimônio deles são expressas na segunda e na terceira estrofes da canção:

Recordo que a Igreja estava vazia  
No Altar não havia sequer uma flor  
Mas o que importava é que eu estava casando  
E realizando meu sonho de amor

Não é casamento com luxo e vaidade  
Que faz o casal sentir felicidade  
Não pude ter festa no meu casamento  
Mas vivo feliz a todo momento (CARREIRO; CASTRO, 1969).

Sem exaltação de festas e grandes decorações, o personagem destaca a simplicidade de seu casamento e enaltece seu matrimônio simples, mas com muito amor. A felicidade era casar-se com quem amava no altar da Igreja, expressando, assim, a sua religiosidade, que entendia a necessidade de ter a bênção de Deus, mesmo sem grandes adornos ou arranjos. Por sua vez, em *Na paz de Deus* (CARREIRO; SANTOS, 1975b), é cantada a história de um casal que, mesmo sem ter casado na igreja, vivia “na paz de Deus”:

Felicidade não é casar, felicidade é viver bem  
Felicidade é a paz de Deus, e a paz de Deus minha casa tem  
Felicidade é a paz de Deus, e a paz de Deus minha casa tem

Meu casamento sem cartório e sem igreja  
Mas muito amor, tenho pra dar e vender  
Minha amada se entregou de corpo e alma  
Trazendo amor muito amor para vencer (CARREIRO; SANTOS, 1975b).

A família, núcleo básico da sociedade e instituição primordial para a religião católica e para os caipiras, deveria começar fundamentada na fé em Deus. A paz e a crença no Senhor e o amor entre o casal deveriam ser a base para o casamento. Essa estrutura básica que forma a família deveria se sustentar em princípios religiosos. Com fé e devoção, amor entre marido e mulher, uma esposa submissa que não reclamava de seus problemas e uma mãe que vivia em função dos filhos, um pai protetor da honra familiar e marido que reconhecia o valor da esposa ainda que pudesse ter casos fora do casamento, bem como filhos que respeitavam e valorizavam seus pais, era a construção da família idealizada a partir das representações presentes em canções da dupla mesmo quando o casamento no papel podia não acontecer. Há aí um dado interessante para se pensar a apropriação da religiosidade caipira a partir da flexibilização dos valores e normas do catolicismo.

Mesmo sem intencionalidade e reproduzindo noções sedimentadas no senso comum e no imaginário social da música sertaneja, Tião Carreiro e Pardinho colocaram em movimento noções e representações que propunham atitudes e valores. Indicar e determinar comportamentos abertamente, condenar posturas e ações ao propor condutas idealizadas faz com que essa ação de mediação cultural exerça uma função formativa no grupo que compunha o público da música sertaneja de educação social.

Por meio de sua obra, Tião Carreiro e Pardinho desempenharam uma prática formativa e orientaram outras a partir de percepções morais pautadas na religiosidade. O discurso que veiculavam era legitimado pela fé e pela cultura católica do grupo que compõe o público consumidor da música sertaneja e possivelmente ganhava ainda mais profusão por ter sido cantado pela dupla devido ao capital simbólico acumulado por eles no campo. Assim, a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho não só permitia a educação de comportamentos voltados ao trabalho, como indicado no segundo capítulo, mas

também invadia o espaço privado e falava abertamente da família, além de indicar os papéis sociais de cada membro.

Pensando segundo Chartier (1988, 1992) e Ginzburg (2006) com a circularidade cultural, que entende que as representações e as noções presentes em uma cultura não ficam restritas aos estratos sociais, mas perpassam diferentes camadas da sociedade, podemos perceber que as questões familiares eram preocupações de diferentes grupos sociais e Tião Carreiro e Pardinho, partindo de princípios tradicionais baseados em valores religiosos, exerciam um papel de orientação e proposição de representações e de comportamentos.

Essas mudanças no âmbito familiar acompanharam as transformações que continuaram ocorrendo na sociedade brasileira. Além de todas as alterações sociais acentuadas a partir da década de 1960 já indicadas, ao final dos anos de 1970, Priore (2019) afirma que outro fato escandalizou o Brasil. Pelas mãos do médico Roberto Farina, um homem chamado Valdir Nogueira se transformou em Valdirene e apesar de a cirurgia ter sido realizada em 1971 e terem acontecido outras cirurgias de troca de sexo naquela década, em 1979 esse caso veio à tona e fez com que ocorresse grande debate na sociedade brasileira. Foram muitas opiniões e condenações, inclusive a condenação judicial do médico e a moral de ambos. A década de 1980 foi um período acentuado de grandes transformações e não foi apenas a crise econômica e a instabilidade política de então que foi cantada pela dupla, mas, sim, toda a estrutura social que parecia uma verdadeira degradação moral a partir da ótica de Tião Carreiro e Pardinho, que cantavam a visão corrente de seu público.

Se em 1977 foi lançada uma canção que criticava a inversão de papéis dentro do âmbito familiar, em 1986 foi lançada *O mundo no avesso* (CARREIRO; SANTOS, 1986), em que há uma crítica contundente às inversões de papéis sociais de gênero na sociedade. Todas as mudanças e as transformações eram vistas como imorais e estavam de acordo com a vontade do diabo:

Já tem criança nascendo, cobre enfermeira no tapa  
Onde é que nós estamos? Tentaram matar o papa  
A cruz foge do diabo, cachorro foge do gato  
Tem queijo treinando boxe pra quebrar a cara do rato

É mulher virando homem, homem virando mulher  
Do jeito que o diabo gosta  
Tá do jeito que o diabo quer (CARREIRO; SANTOS, 1986).

A troca de sexos era considerada pelos grupos mais conservadores uma degradação moral do ser humano, além de ser identificada pela música e pelo público da música sertaneja, que tinha formação católica, como a vontade do diabo. O mundo estava em crise, mas no caso específico dessa canção, a dupla não apresenta nenhuma solução possível. Se em décadas anteriores as críticas e denúncias das condições sociais eram em relação à condição de vida de indivíduos, como observado no primeiro capítulo, nos anos 1980 a crítica social era mais abrangente, não denunciando apenas a realidade vivida por seu público, com críticas mais contundentes à sociedade de então, que, pela forma retratada na obra da dupla, parecia passar por graves problemas de ordem moral. As mudanças na sociedade aconteciam e, para a dupla, parecia que a fé católica tinha sido esquecida, quando refletida na frase “tá do jeito que o diabo quer”.

Em 1982, a já citada canção *Mundo velho* (CARREIRO; SANTOS, 1982b) além de cantar sobre a perfeita criação do mundo pela ação de Deus e dizer que as coisas enquanto seguiam a ordem divina funcionavam perfeitamente, também afirmava que, com o passar do tempo, o mundo teria mudado tanto que toda essa ordem criada a partir do poder divino teria se perdido. A desvalorização das coisas de Deus, a falta de fé e a valorização de coisas entendidas como ruins estavam todas presentes no mundo de então:

Na moral do velho mundo quem não presta pisoteia  
Os mandamentos de Deus tem gente que até odeia  
Igrejas estão vazias antigamente eram cheias  
O que é ruim está aumentando o que é bom ninguém semeia  
(CARREIRO; SANTOS, 1982b).

Esses julgamentos morais baseiam-se em preceitos religiosos. As condenações feitas pela dupla eram contra aquilo que supostamente feria a vontade divina, ou seja, as crenças e os valores defendidos pela religião que seguiam. Como pode ser percebido no segundo verso dessa estrofe, os mandamentos de Deus, base ética para a fé cristã, seriam rejeitados por pessoas. Apesar disso, ainda havia solução, que era a intervenção direta de Deus:

Oh meu Deus, venha na terra porque a coisa aqui tá feia!  
Mas que venha prevenido, traga chicote e correia  
Tem até mulher pelada no lugar da santa ceia

Só Deus pode dar um fim no que o diabo desnorteia (CARREIRO; SANTOS, 1982b).

Sim, era só por meio da ação divina que o mundo poderia ser salvo, entretanto, a situação era tão alarmante que Deus deveria descer preparado para intervir no mundo de então, já que a culpa de toda a desordem era da ação do diabo. Nesse mesmo sentido, no ano seguinte, Tião Carreiro e Pardinho lançaram a já citada canção *A coisa tá feia* (CARREIRO; SANTOS, 1983a), que além de ter retratado um cenário econômico alarmante, também afirmava que todas as coisas estavam desordenadas. O mundo, assim como em *Mundo velho*, estava perto do fim e só seria salvo quem fosse filho de Deus, pois, caso contrário, estaria “na mão do capeta” (CARREIRO; SANTOS, 1983a).

Outra canção semelhante é *O mundo velho não tem jeito* (SANTOS; CARREIRO; ABRÃO, 1986), que também trazia um cenário crítico da sociedade da época. Toda a ordem social esperada estava desordenada e novamente foi indicado que a única forma para que aquilo acabasse era por meio da intervenção direta de Deus. A sociedade de então estava acabando com a obra divina. Havia a troca de sexos e as igrejas estavam vazias. Parecia o fim dos tempos. Estava tudo do jeito que o diabo queria.

Se nessas canções há críticas e condenações morais, além também da indicação de falta de esperança com a sociedade, no último disco da dupla, lançado em 1988, foi gravada a *Canção do século* (SANTOS; ITAPUÃ; OLIVEIRA, 1988), que canta uma mensagem esperançosa, apesar de todo aquele cenário. O mundo conturbado em que viviam, por meio da providência divina, transformar-se-ia num lugar melhor, mais próspero, igualitário e justo, tudo graças ao poder de Deus:

Nosso globo agitado, cheio de ódio e vingança  
 Mas sobre a guarda divina será um mundo de esperança  
 A tempestade de hoje vai ser um mar de bonança  
 Serpente será brinquedo nas mãozinhas das crianças  
 [...]  
 Quem segue o livro de Deus, a pura lei da razão  
 Caminho que leva o homem ao porto da salvação (SANTOS; ITAPUÃ; OLIVEIRA, 1988).

Todas as críticas e condenações de ordem moral das canções anteriores estavam baseadas na fé católica. O sucesso de músicas com essa temática, dada

sua recorrência na década de 1980, mas principalmente em *A coisa tá feia* e *A vaca já foi pro brejo*, que foram relançadas em vários discos póstumos da dupla, indica que essas canções traziam representações que refletiam, em alguma medida, a visão da maioria do público da música sertaneja. Com um esquema de construção bem delimitado, no início dessas canções, era apresentada a situação-problema, então, desenvolvia-se o cenário da sociedade da época, que para eles era alarmante e indicava a única possível solução: a intervenção divina.

Essas músicas possibilitam investigar como essa parcela da população entendia a sociedade de então, mas, mais do que isso, também é possível analisar elementos da vida privada de famílias brasileiras. A crise moral estava presente na sociedade como um todo e no âmbito familiar também. As transformações sociais desestabilizaram estruturas tradicionais da cultura caipira e sertaneja, que, pautadas em princípios religiosos, orientavam a organização da família e da própria vida baseadas na fé e na devoção.

Tudo indica que as sensibilidades foram transformadas por meio dos choques culturais e sociais. Fosse pela migração ou pela urbanização e modernização das regiões interioranas, os caipiras e sertanejos viam seus princípios e concepções entrarem em confronto com as transformações sociais que mudavam paradigmas sociais. Mesmo que não seja possível identificar efetivamente como ocorreram as apropriações das representações veiculadas nas canções, podemos inferir que as músicas foram recebidas e interpretadas de várias formas, já que elas repreendiam comportamentos femininos, propunham condutas idealizadas e esperadas de mulheres, mas também demonstravam que no grupo social que compunha o público da música sertaneja também poderiam ocorrer casos em que esposas buscavam sua própria autonomia e não aceitavam a ordem patriarcal. Além disso, sendo de camadas mais baixas da população, a necessidade de trabalhar fora de casa era comum, então, as mulheres também entravam para o mercado de trabalho e tinham participação na vida financeira da casa. O que elas não podiam, segundo as músicas, era perder de vista a estrutura hierárquica familiar.

Os filhos e a juventude pareciam estar em constante confronto com a autoridade dos pais e a sensibilidade que sustentava a suposta organização familiar moralmente correta, baseada em princípios religiosos, indicava que esse

comportamento era errado. Entretanto, as mudanças sociais aconteceram e o público da música sertaneja tinha que se adequar. A educação dos filhos era distinta do campo para a cidade. Enquanto no interior os filhos acompanhavam seus pais nas atividades diárias e aprendiam na prática seu ofício desde cedo, nas cidades havia a necessidade de serem colocados na escola, a fim de que futuramente pudessem trabalhar em outras funções.

O confronto geracional evidenciado nessas canções, que demonstra os atritos existentes na relação entre pais e filhos, pode ser explicado pelo fato de que os mais jovens dominavam códigos e comportamentos característicos do espaço urbano e que entravam em confronto com hábitos herdados pelos migrantes caipiras dada a sua formação em outro contexto social. Nesse sentido, como revelado por Durhan (1978), enquanto os pais tinham dificuldade de se adaptar ao meio urbano, os filhos conseguiam se adequar à modernidade rapidamente.

Podemos problematizar esse confronto também na música sertaneja, pois, entre as décadas de 1970 e 1980, o gênero passou por renovações e modernizações que fizeram com que Tião Carreiro e Pardinho se tornassem representantes do sertanejo mais tradicional. Nesse sentido, a dupla representava a música e a cultura caipira, sendo ouvida pelo público desse segmento musical. De tal modo, assim como na música sertaneja havia confrontos geracionais, também havia as mesmas questões entre os migrantes caipiras e seus descendentes criados na cidade. Tião Carreiro e Pardinho não só marcaram uma geração no campo artístico sertanejo ao lado daqueles que compunham sua rede de sociabilidades, mas a dupla também é marca da primeira geração de migrantes caipiras que enfrentaram o choque com a realidade urbana e todas as suas implicações.

Os embates e atritos eram decorrentes dessas formações culturais diferentes e, nesse sentido, as músicas de Tião Carreiro e Pardinho ajudam a perceber a visão e a representação que eram correntes no público da música sertaneja de raiz. Percebemos ao longo da pesquisa que a partir do final da década de 1970 e ao longo dos anos 1980, a dupla lançou mais músicas sobre temáticas sociais com críticas morais, o que permite pensar que essas questões se tornaram uma preocupação do ponto de vista moral dessa parcela da

população, o que fez com que Tião Carreiro e Pardinho servissem de representantes que deram voz a essas questões.

Essas canções que expressam tais percepções, a representação e as sensibilidades permitem identificar a amplitude da ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho. No segundo capítulo, ficou perceptível que a dupla ajudou na identificação e na compreensão da realidade social e econômica do período, ao passo que indicava comportamentos idealizados que auxiliavam na integração à lógica de trabalho existente no espaço urbano, mas também fica evidenciado, nesse terceiro capítulo, que eles deram voz a representações que indicavam papéis sociais que propunham organizações familiares ideais e criticavam abertamente as transformações sociais, sobretudo, na década de 1980. Eles cantaram visões e permitiram compreensões das diferentes realidades, exercendo ação intelectual efetiva de mediação cultural.

Para além de cada representação já analisada, há ainda elementos e valores que caracterizam o caipira, ou mesmo o sertanejo, que influenciam na produção da identidade desses sujeitos. Tendo já identificado a presença da religião católica nas culturas caipira e sertaneja, bem como percebido sua importância no processo de estruturação da organização social e familiar, é necessário investigar como ocorre a construção da identidade desses sujeitos num contexto de choque cultural decorrente, principalmente, do processo migratório.

#### **4. “O DESTINO AQUI ME TROUXE”: O CAIPIRA E O CONFRONTO COM A MODERNIDADE**

Certa vez quando eu era adolescente, enquanto tocava violão com meu avô paterno, ele disse que era para eu seguir com a tradição da família de valorização da música sertaneja. No momento não percebi, mas o que ele havia me pedido era para que eu assumisse uma identidade que ele seguia, valorizava e defendia. Apesar de não ter migrado para a cidade, ele sofreu com o processo de modernização do interior e teve que se adequar à nova realidade social e cultural, afinal, como afirma Candido (2010), o caipira era condenado à migração e mesmo quando não se fazia cidadão, via-se afetado com o gradativo processo de urbanização dos campos.

Hábitos que foram marcas do caipira, como o apoio vicinal que se caracterizava nos períodos de colheita, quando eram feitos os mutirões entre os vizinhos do bairro para a realização dessa atividade laboriosa como forma de ajuda mútua, com o tempo e a mudança de pensamento foram diminuindo e passaram a acontecer mediante a venda da mão de obra. A relação vicinal perdeu força e novas relações de trabalharam adentraram o campo.

Essas transformações sociais podem ser pensadas em Faustino (2014) na área da sociologia, como também com o trabalho de Geraldine (2007) na área da linguística que, partindo de concepções teórico-metodológicas da semiótica cultural, pretenderam uma análise dos valores da cultura caipira que permaneceram na memória popular ao longo do tempo, resistindo às mudanças culturais. No esteio dessas pesquisas, neste capítulo analisamos a construção de uma identidade cultural do caipira em decorrência do choque com a modernidade e de que forma a representação construída pelas canções da dupla permite a identificação dos sujeitos como caipiras. Entendemos que não existiu apenas um tipo de caipira, mas diversos, com variadas identidades e identificações, contudo, construímos uma identidade tendo no horizonte um tipo de caipira que possui variantes.

A percepção de que a música permite a construção de identidades é pensada em dois trabalhos, em Gomes e Lemos (2014), que analisam a construção de representações de baianos e da Bahia a partir de obras de Baden

Powell e Vinícius de Moraes na década de 1960, e de Rodrigo Campos na década de 2010 e como essas representações permitem a identificação do baiano. O segundo artigo é o de Caetano, Missio e Deffacci (2017), que analisam a construção da identidade cultural regional de um grupo social que vive na divisa entre o Brasil e o Paraguai, no estado do Mato Grosso do Sul. Essas duas pesquisas ajudam a pensar em como é possível a construção da identidade cultural a partir das representações veiculadas em canções.

O processo de construção das identidades indica que elas não são fixas ou dadas, mas elaboradas a partir dos jogos de representação. Para Hall (2019), isso ocorre em um processo contínuo de produção e quando se dá o choque entre duas identidades culturais, como no caso de processos migratórios, há possibilidade tanto de resistirem ao novo e buscarem manter uma identidade pautada na cultura herdada, como também é possível que as imposições sejam aceitas e apropriadas, fazendo com que ocorra a tradução dessas culturas e identidades. Sobre a produção das identidades, partindo de concepções de Kevin Robins, o autor afirma:

Algumas identidades gravitam ao redor daquilo que Robins chama de “tradição”, tentando recuperar sua pureza anterior e recobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Outras aceitam que as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras”; e essas, conseqüentemente, gravitam ao redor daquilo que Robins (seguindo Homi Bhabha) chama de “tradução” (HALL, 2019, p. 51).

Nesse sentido, há a produção de identidades que pretende a fixação e a manutenção de uma representação identificada com a tradição, recusando novos possíveis traços e hábitos, da mesma forma que ocorre um processo que prevê a tradução e a conciliação entre diferentes culturas, desenvolvendo o que o autor chama de “cultura híbrida” (HALL, 2019, p. 52). Esses processos de produção de identidade ocorrem com o choque cultural e disputas na construção de representações, num movimento de distinção entre os diferentes grupos que compõem a sociedade.

Sobre esse processo de tradução, Hall (2019, p. 52) discorre:

Esse conceito [conceito de tradução] descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais,

compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não uma “casa particular”).

Ao carregar fortemente elementos culturais de suas raízes caipira/sertanejas, mas relacionando-as à cultura urbana, acontece um processo de formação de uma cultura híbrida interconectada. A formação de culturas híbridas ocorre a partir da migração, seja interna ou externa, quando, segundo o autor, é necessário que ocorra a adaptação/integração dos indivíduos à nova realidade sociocultural. A formação das identidades está ligada às representações culturais construídas pela sociedade e pelos diferentes grupos que a compõem, o que permite que os indivíduos possam se identificar, ou não, com um ou com vários grupos existentes dentro da cidade. A produção de representações é feita no movimento de distinção do outro e pode ser produzida tanto uma representação valorativa daquele que a produz, como de crítica ao seu antagonista. Em ambos os casos, a distinção indica um choque cultural em direção à diferenciação.

Tomamos por base esses pressupostos teóricos pensados por Hall (2000; 2019), mas com algumas considerações, pois o autor entende fundamentalmente a identidade como algo móvel e fragmentado e por isso a identificação com determinada representação que indica uma identidade é apenas transitória. Com essa percepção, Santos (2011) identifica Hall como um não essencialista, opondo-o às percepções essencialistas que entendem a identidade como fixa e imutável. Ainda que não identifiquemos essa mobilidade total da identidade tal qual apregoa o autor, também não a entendemos como algo permanente e imutável, mas construída em uma relação entre a permanência e a mudança, como define Santos (2011):

Na verdade, se por um lado, a identidade não é uma festa móvel, por outro ela também não é uma essência imutável, como querem certos movimentos sociais e alguns intelectuais. Na realidade, as identidades culturais, se fazem como uma espécie de processo dialético fixação-

mudança. [...] Essa análise [*sic*] dicotômica que exclui um dos elementos pode não dar conta do processo imbricado que está posto na construção-manutenção desse fenômeno humano tão complexo. Compreender a identidade por essa via é simplificar uma teia de relacionamentos variantes que estão presentes em quase todos os discursos identitários (SANTOS, 2011, p. 154-155).

É nesse processo dialógico entre a conservação e a produção de novas identidades que pretendemos analisar as representações construídas que permitem a identificação do caipira, no choque cultural enfrentado, seja pelo processo migratório, seja no processo de urbanização dos campos, mas em ambos os casos observando a formação de uma cultura hibridizada e da identidade traduzida.

Ao tratar do choque com a modernidade, Candido (2010, p. 250) apresenta três perfis ideais de caipiras que enfrentaram o processo de integração à nova realidade, nos quais ocorre: “1. aceitação dos traços impostos e propostos; 2. aceitação apenas dos traços impostos; 3. rejeição de ambos”. Esses três casos são idealizações de indivíduos que se localizavam em um mesmo espaço sociocultural e conscientemente livres. Para o autor que identifica como ocorreu o movimento de integração do caipira à essa nova cultura, ele se deteve com mais calma no segundo caso e afirma que no processo migratório um fator fundamental é a integração grupal, seja no campo ou em núcleos urbanos de migrantes, já que o grupo teve função basilar para a integração coletiva de caipiras à nova realidade. Aceitar apenas os códigos obrigatórios e rejeitar o que é proposto é também uma forma simbólica de resistência, de demarcação de um limite nesse processo de integração, mantendo suas raízes e sua cultura. Nesse sentido, a força do grupo é fundamental para as práticas de resistência, seja de que modo forem. É justamente por isso que o primeiro e terceiro cenários foram enfrentados, principalmente, por indivíduos ou famílias que se deslocaram desses grupos e núcleos coesos de caipiras no processo migratório e ou abandonaram a herança cultural herdada, ou recusaram a adequação aos padrões impostos e propostos. Essa característica da importância do grupo para a integração do caipira na cidade também é destacada por Durhan (1978, p. 184), que afirma que o grupo desempenha função de relação, direta ou indiretamente, com a comunidade de origem do migrante.

No segundo caso de migrante idealizado, Candido (2010) agrupa os pequenos proprietários de terra, sitiante e parceiros, que no processo de enfrentamento com a economia capitalista e com a cultura urbana,

[...] procuraram ajustar-se ao que se poderia chamar de mínimo inevitável de civilização, procurando do outro lado preservar o máximo possível das formas tradicionais de equilíbrio. Daí qualificá-los como grupos que aceitam, da cultura urbana, os padrões impostos – aquilo que não poderiam recusar sem comprometer a sua sobrevivência – mas rejeitam os propositos, os que não se apresentam com força incoercível, deixando margem mais larga à opção. [...] A conservação de traços aparece como fator de defesa grupal e cultural, representando o aspecto de permanência. A incorporação dos novos traços representa a mudança (CANDIDO, 2010, p. 250-251).

Esse movimento de aceitação ou não de padrões urbanos é o que buscamos investigar a partir da representação produzida e veiculada nas canções de Tião Carreiro e Pardino, afinal, o choque cultural vivenciado evidenciou resistências culturais que indicam que não foi passiva a integração desses sujeitos ao novo espaço social que foram ocupando. Para tanto, tomamos por base esse segundo perfil ideal apresentado por Candido (2010) para analisar qual a representação proposta que permite perceber como ocorreu o processo de tradução da identidade caipira ao longo do choque com a modernidade.

Para que ocorra a identificação do sujeito com uma representação de identidade construída, é necessário que esse indivíduo, que está inserido num meio de múltiplos estímulos nos quais ocorre a construção de diferentes identidades, identifique-se com essa representação e, como afirma Hall (2000), é na intersecção entre o subjetivo e as imposições sociais que se constroem as identidades, ainda que para o autor seja difícil mensurar detalhadamente o impacto de cada uma dessas dimensões no processo de identificação.

Tendo importância fundamental na identificação das representações e construção de identidades, a subjetividade é o âmbito no qual se localizam as sensibilidades e são, portanto, esses sentimentos e experiências individuais um dos fatores que tornam possíveis a identificação do sujeito com uma representação que constrói sua identidade. Nesse sentido, ao produzir nova representação e propor nova identificação, as canções de Tião Carreiro e Pardino possibilitaram que ocorresse a transformação ou educação das sensibilidades, assim, o processo de tradução da identidade é também de

produção ou reafirmação de sensibilidades e à medida que se construía a identidade traduzida dos caipiras, também ficava evidente a produção de um *habitus* característico desse grupo social, que foi sendo incorporado pelos caipiras no processo de tradução de identidade ao se integrarem à modernidade.

Para Bourdieu (1996, p. 21-22), o *habitus* é o “[...] princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas”. O autor ainda segue afirmando que:

Os *habitus* são princípios geradores de práticas distintas e distintivas – o que o operário come, e sobretudo a maneira de comer, o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo, suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificações, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. Eles estabelecem as diferenças entre o que é bom e mau, entre o bem e o mal, entre o que é distinto e o que é vulgar etc., mas elas não são as mesmas. Assim, por exemplo, o mesmo comportamento ou o mesmo bem pode parecer distinto para um, pretencioso ou ostentatório para outro e vulgar para um terceiro (BOURDIEU, 1996, p. 22).

O *habitus* enquanto estrutura estruturada e estruturante caracteriza um determinado grupo social (BOURDIEU, 2007) e é justamente nesse sentido de exposição e incorporação do *habitus* que a música potencialmente desempenha papel formativo de transformação de experiência ao auxiliar no processo de expressão da identidade do caipira, traduzido com a indicação de comportamentos e valores presentes na cultura do público da música sertaneja.

No mesmo sentido, mas pelo viés antropológico, Le Breton (2016, p. 17) afirma que:

Uma cultura determina um campo de possibilidades do visível e do invisível, do tátil e do intocável, do olfativo e do inodoro, do sabor e da sensoria, do límpido e do nebuloso etc. Ela desenha um universo sensorial particular, os mundos sensíveis não se recortando mais porque são igualmente mundos de significações e de valores. [...] Vir ao mundo é adquirir um estilo de visão, de tato, de audição, de paladar, de olfato próprio à sua comunidade de pertença.

Perceber o mundo pelos sentidos e sensibilidades é apenas possível dentro do grupo social do qual você faz parte e com a mobilização do repertório cultural de sensações presentes no meio, pois “para que um sentimento (ou

emoção) seja experimentado ou exprimido pelo indivíduo ele deve pertencer, de uma forma ou de outra, ao repertório cultural do seu grupo” (LE BRETON, 2019, p. 157).

Desse modo, Tião Carreiro e Pardinho cantaram não só aquilo que o grupo que compunha o campo da música sertaneja via e entendia da realidade, mas também daquilo que eles sentiam. A dupla marcou época não só na música sertaneja, afinal, eles faziam parte de uma geração de caipiras migrantes. Todo o processo de tradução e produção de representações que expressam as sensibilidades e ajudaram na construção da identidade traduzida do caipira, com todas as resistências e choques decorrentes das disputas inerentes ao processo histórico, está inscrito no *habitus* do migrante caipira cidadão.

Para a análise da construção da identidade traduzida com base no perfil idealizado do migrante caipira proposto por Candido (2010), que busca conciliar a sua cultura herdada com a que encontra em decorrência do choque com a modernidade, desenvolveremos esse movimento em duas partes, sendo que na primeira analisamos a representação construída dos caipiras em relação à diferenciação ao moderno identificado como seu antagonista, podendo ser tanto personagens cidadãos que recusam os hábitos caipiras, como também pessoas do interior que incorporam hábitos da cultura urbana. Já na segunda parte procuramos identificar as sensibilidades e os valores veiculados nas canções da dupla, que são mobilizados para a construção da representação do caipira, os quais permaneceram ao longo do tempo e permitem a identificação dos sujeitos.

#### 4.1 “VIOLA CABOCLA”: A TRADUÇÃO DA IDENTIDADE CAIPIRA

Sendo o processo de construção de identidades resultado do jogo de representações produzidas como forma de distinção em relação ao outro (HALL, 2000, 2019; SANTOS, 2011), é fácil pensar que as representações do caipira, ou mesmo do sertanejo, foram construídas antes pelos moradores das cidades como forma de se distinguirem de seus conterrâneos do interior. Para identificar quais foram as representações construídas sobre os caipiras, Oliveira (2009) recuou à segunda metade do século XIX e desenvolveu a análise ao longo do século XX, indicando tanto a representação no movimento literário do romantismo

oitocentista do caipira como sujeito moralmente superior e próximo da natureza que possui algo que se perdeu dentro das cidades, como também sua representação como sujeito atrasado, que não soube se adequar aos hábitos modernos ao longo do século passado (OLIVEIRA, 2009, p. 189).

Essas duas mesmas representações também valem para o sertanejo, que tem uma de suas maiores definições na obra de Euclides da Cunha, que o chama de “Hercules-Quasímodo”, pois o sertanejo era um herói que enfrentava as diferentes condições de vida e mantinha níveis de subsistência, apesar de sua fraqueza física e biológica. Entretanto, a representação que ganha maior destaque ao longo do século XX é a do caipira e do sertanejo como atrasados. Fosse com o Jeca Tatu de Monteiro Lobato na década de 1910, ou com os personagens de Cornélio Pires na década de 1930, o caipira apareceu sempre com aspecto de comicidade e na maioria das vezes era representado como incapaz de se adequar à modernidade. Sobre esse efeito cômico, Oliveira (2009, 206) afirma:

[...] caipira e o sertanejo representam, portanto, neste contexto, figuras que não acompanharam a marcha do progresso e da civilização. Por isso, ri-se deles. [...] o público urbano, ao ver o caipira e o sertanejo atrapalhados com os códigos da modernidade, lembrava de si próprio, igualmente tentando entender as mudanças e as transformações a que vivia. Por isso, ria de si mesmo. Neste caso, o caipira ou o sertanejo aparecem como figuras de crítica da modernidade, espelhos capazes de provocar nas plateias a lembrança da própria situação que estas viviam (OLIVEIRA, 2009, p. 206).

Fica evidenciado, portanto, que as representações construídas dos caipiras e sertanejos funcionavam como forma de distinção da população urbana identificada como moderna, enquanto os indivíduos do interior mantinham-se vivendo em uma organização social identificada como atrasada em relação à deles. Entretanto, essas representações não refletiam a identidade dos caipiras construídas por eles mesmos, pois a produziram também num processo de diferenciação e disputa pela criação de representações num movimento de distinção, algo que pode ser investigado pela representação construída de caipira nas músicas de Tião Carreiro e Pardinho.

A produção de representação de caipiras e, de tal modo, a construção de uma possível identidade pode ser pensada já no segundo e terceiro capítulos

dessa dissertação, em que o processo de confronto e resistência para sua integração foi observado com base em princípios da cultura caipira, com uma imagem veiculada que contribui para formar uma sensibilidade que aponta a resistência em relação à cultura urbana e imprime a marca pela força da mediação cultural de alguns mediadores fundamentais nesse processo, mas que não é a única imagem do caipira. Essa identidade, embora possa apresentar traços característicos de muitos caipiras e de sua cultura, não é única e é também uma produção.

No caso do segundo capítulo, ao cantarem canções que apresentavam histórias de migrantes que alcançaram êxito com a migração e a produção de um comportamento idealizado e esperado em relação ao trabalho que era identificado como o meio necessário para que se obtivesse sucesso na nova realidade vivida, Tião Carreiro e Pardinho contribuíram para o processo de inserção dos migrantes ao apresentarem a necessidade em ser honestos e dignificados pelo trabalho, indicando, assim, um movimento de integração à nova realidade econômica e à nova dinâmica de trabalho.

Já no terceiro capítulo, quando são analisadas as transformações dos paradigmas sociais e as mudanças de organização no âmbito familiar, é perceptível pelas canções da dupla que houve negação e recusa dos novos elementos que afetavam a organização da família na cultura caipira e que se buscou a manutenção da ordem familiar com sua organização aos moldes de como era no campo, que apesar de não ser tão rígida, pois como vimos no capítulo anterior havia a união de casais que não casavam na Igreja, seguia uma hierarquia definida a partir de necessidades da própria família.

Nesse sentido, é possível afirmar que a construção da identidade traduzida do caipira tem como uma de suas bases a religiosidade, sendo essa ideia sustentada na aceitação e na negação dos elementos citados acima. Ao precisarem se adequar à nova dinâmica de trabalho, os caipiras tiveram que desenvolver e incorporar um *habitus* para o trabalho que requeria uma postura ordeira e honesta, algo também entendido como sendo a conduta esperada por Deus. Com essa legitimação de um comportamento aprovado moralmente pela sua religiosidade, a incorporação desses elementos não entrou em choque com estruturas básicas da cultura caipira, tendo em vista que esse movimento de

integração à essa lógica de trabalho já acontecia no campo quando os indivíduos tinham que trabalhar para outros produtores.

Entretanto, as mudanças sociais e as transformações de paradigmas entravam em confronto com princípios religiosos que eram baseados na organização da família caipira, de tal modo, a recusa e a negação da ordem familiar, que era apresentada pelas canções como uma inversão de papéis, eram baseadas moralmente na religião. Nesse sentido, como pensado por Candido (2010), no processo de integração ocorreu a aceitação dos padrões impostos que eram necessários à sobrevivência, no caso a dinâmica de trabalho disciplinado, como também houve resistência e recusa dos padrões propostos, aqueles que não eram fundamentais à sobrevivência, que seria a ordem familiar, a qual manteve a mesma representação idealizada.

Esse processo de construção da representação da identidade traduzida com a aceitação e negação de elementos da modernidade por parte do caipira pode ser pensado a partir da canção *Cavalo enxuto* (SANTOS; SANTOS, 1971), que traz a história da disputa entre dois homens por uma moça. O protagonista da canção tinha como adversário seu vizinho, um fazendeiro rico, apresentado como moderno, que comprava apenas carros importados, enquanto ele mantinha sua tropa de cavalos, apesar de ser alvo de chacotas do vizinho. Para decidir quem ficaria com a moça que namorava ambos, ficou estabelecido que o vencedor de uma corrida iria se casar com ela.

Para a disputa, o fazendeiro foi de caminhonete, enquanto o personagem principal ficou com seu cavalo, com o qual era possível cortar caminho e pular cercas, enquanto seu adversário precisava ter cuidado para andar na estrada de chão e abrir as porteiras ao longo do caminho. Resultado, o cavaleiro ganhou a corrida e ficou com a moça. Ao final da música, é apresentado e evidenciado o confronto entre a cultura tradicional caipira, com sua representação no protagonista, contra o moderno, representado no fazendeiro:

O progresso é coisa boa, reconheço e não discuto  
Mas aqui no meu sertão meu cavalo é absoluto  
Foi Deus e a natureza que criou este produto  
Esta vitória foi minha, e do meu cavalo enxuto  
A menina hoje vive nos braços deste matuto (SANTOS; SANTOS, 1971).

Esse trecho demonstra o reconhecimento da importância do progresso e das inovações, mas destaca o valor e a capacidade do caipira que se saiu melhor nessa disputa. O processo de modernização que fez com que ocorressem mudanças no campo é admitido, mas nessa canção o confronto entre o caipira e o moderno pode ter sido interpretado como meio de destacar a capacidade de adaptação dele, que fez com que obtivesse vitória sobre seu adversário. A representação construída indica que há aceitação de elementos tidos como modernos e o reconhecimento de seu valor, mas há também a exaltação do caipira e de sua capacidade de enfrentamento, uma vez que novamente ele aceitava traços impostos, mas recusava os traços propostos, como forma de resistência cultural.

Podemos refletir também sobre a representação do fazendeiro apresentado como moderno, que debochava do protagonista que mantinha hábitos tradicionais caipiras. Entretanto, esse indivíduo, que apesar de morar no interior recusava os valores de sua cultura herdada, é derrotado por aquele que os mantém, assim, esse embate não ajudava a exaltar apenas a cultura caipira em relação ao moderno, como também valorizava o indivíduo que mantinha uma identidade traduzida e que venceu aquele que renunciou sua cultura tradicional.

Essa canção, portanto, constrói uma representação que propõe a identificação do caipira como capaz de enfrentar e vencer as imposições do processo de modernização e ainda que, como afirma Candido (2010), a adequação e a apropriação de elementos da cultura urbana significassem o fim da cultura caipira, o processo de defesa e manutenção por meio da hibridização da cultura em decorrência dos choques culturais deve ser pensado como elemento determinante à construção da identidade traduzida do caipira.

Esse confronto entre o caipira e o moderno também pode ser pensado em *Desafio do pagode contra o yê yê yê* (SANTOS, 1967), canção lançada em um compacto com três músicas e que traz uma disputa rítmica entre o caipira, representado pelo pagode de viola de Tião Carreiro, que nessa música canta sozinho, sem a parceria de Pardinho, contra o moderno, identificado na figura do *yê yê yê*, que teve a sua parte cantada por outro artista. Como nos tradicionais desafios de violeiros da cultura caipira, os cantadores se alternavam fazendo

rimas que destratavam um ao outro, mas ao final Tião Carreiro e seu pagode saíram como vencedores da disputa.

Há novamente a construção da representação do caipira e de sua cultura como capazes de vencer o moderno. Como vimos, ao longo das décadas de 1960 e 1970, ocorreu um processo de modernização da música sertaneja e mudança de sua sonoridade com a incorporação de elementos e ritmos vindos da Jovem Guarda, movimento conhecido como “yê yê yê”, que a levou ao gênero sertanejo. Com isso, Tião Carreiro e Pardinho ficaram conhecidos como símbolos do subgênero sertanejo de raiz que se mantinha próximo da música caipira. Esse confronto e a vitória do pagode de viola sobre o ritmo tido como moderno desempenha a mesma função da música anterior, que busca legitimar a cultura caipira e construir uma identificação do caipira como capaz de sobreviver e de se sobressair em relação ao moderno, mantendo sua cultura e identidade traduzidas, o que funciona também como crítica ao novo sertanejo que surgia.

Nesse movimento de produção da representação de distinção e valorização do caipira e de sua cultura, podemos problematizar a música que dá nome a esse subcapítulo. Lançada em 1973 em um álbum homônimo, *Viola cabocla* foi composta por Piraci e Tônico (1973) e conta a história desse instrumento característico da cultura caipira, que acompanhou o processo migratório e adentrou o espaço urbano, tendo conseguido obter grande sucesso com a música *Disparada*, composição de Geraldo Vandré e Theo Rodrigues, vencedora, ao lado da música *A banda*, de Chico Buarque, o II Festival da Música Popular Brasileira, em 1966, realizado pela TV Record (MARTINS, 2015). Ao final da canção, depois de mencionar a vitória da viola no festival, é afirmado que o instrumento é o verde e amarelo da bandeira do Brasil e que ela voltou para o sertão com uma medalha.

Se tomada como alegoria, essa canção funciona como metáfora para exaltar, mais uma vez, a cultura caipira. A viola acompanhou o êxodo migratório e conquistou seu espaço no ambiente urbano. A representação construída apresenta o caipira e toda sua cultura, identificados nesse instrumento, que conseguiram enfrentar e se ajustar à nova realidade e ainda obter êxito apesar dos confrontos e dos choques culturais.

A manutenção e a preservação de hábitos e da cultura caipira mesmo em relação ao moderno permitem observar como as resistências culturais são importantes à construção da identidade traduzida. Nas três canções, há o confronto entre o caipira e o moderno, com o caipira se sobressaindo e obtendo a vitória nos três casos, o que propõe a sua capacidade de não apagar suas raízes. Entendemos que essa opção tenha sido, possivelmente, a grande responsável por seus sucessos.

Além de essas três músicas apresentarem situações em que o caipira obtém sucesso sobre seus antagonistas, sendo construída a sua representação como alguém que aceita os elementos impostos, mas que, sobretudo, mantém os elementos tradicionais de sua cultura, outras músicas trazem situações adversas, em que o caipira sofre com o processo de modernização, como é o caso de *Caboclo no cassino* (CARREIRO; VIEIRA, 1963). Essa canção fala de um homem que foi a um cassino e se passou pelo filho de um rico fazendeiro para tentar conquistar uma mulher, tendo esbanjado uma riqueza que não tinha. Como foram muitos os gastos que tiveram, o personagem acabou não tendo dinheiro para pagar a conta e foi preso quando tentou fugir.

Sendo as identidades construídas no processo de distinção, aqui o personagem busca se construir como alguém que ele não é, diferenciando-se da sua condição de caipira, ao passo que buscava se assemelhar a seu concorrente, entrando em um tipo de disputa que não é concernente à sua cultura. O cassino não é característico da cultura caipira, assim com o jogo não lhe é familiar, já que ele não conhece e não domina seu código, ou seja, simboliza um mergulho no campo do outro, em uma disputa arriscada, a qual ele pode perder. Se nas canções anteriores aqueles que se identificavam como caipiras obtiveram sucesso contra seus antagonistas modernos, nesse caso, o caipira que negou sua identidade sofreu com isso, como aconteceu com o vizinho rico da canção *Cavalo enxuto*, que, identificado como moderno, perdeu a corrida para o caipira que mantinha sua cultura tradicional. Nesse sentido, ao passo que é construída a representação positiva de caipiras que assumem suas identidades e conseguem obter sucesso no embate com o moderno, também há a construção da representação de sujeitos que sofrem revezes ao negarem sua cultura herdada e tentarem assumir uma identidade que não eram as suas de origem.

O comportamento de um indivíduo que não só aceita os elementos impostos decorrentes do choque cultural, mas também incorpora os propostos, é traçado por Candido (2010). Contudo, podemos problematizar: o sujeito que além de assimilar esses elementos e que também nega a representação identitária de seu grupo de origem, pode ser identificado nesse grupo? Caso não seja, então podemos criar um quarto grupo de caipiras migrantes. Ainda que esse perfil possa ser menos idealizado, a sua produção é sintomática dos conflitos resultantes do choque cultural, os quais passam também pelo interior do próprio grupo de migrantes. Nesse sentido, os conflitos não são só entre migrantes e a cultura urbana, mas também ocorrem no interior do próprio grupo.

Esse movimento de choque e de diferenciação pode ser pensado a partir do conceito de campo de Bourdieu (1989) e também por Hall (2000), que entende que o processo de construção de identidades se dá num movimento de diferenciação. Manter sua identidade de origem, que era também uma produção, pode ser entendido como estratégia de afirmação cultural nesse espaço urbano, do mesmo modo que representar a negação dessa identidade com consequências também fazia parte desse jogo discursivo de produção de representações e identidades. Essas canções mostram, na verdade, a existência de tipos diferentes de caipiras e possibilita uma quarta caracterização que não está posta por Candido, talvez porque se aproxime mais das experiências ocorridas nesse processo do que das classificações idealizadas.

Outra canção que mostra a condição de contradição do caipira no ambiente urbano, mas que mantém a identidade dele por meio de seu personagem, é *Herói sem medalha* (SULINO, 1984), música já apresentada no segundo capítulo quando falado sobre a valorização do trabalho desempenhado pelos trabalhadores rurais. Essa canção traz a história de um homem que viveu no interior de Minas Gerais trabalhando como condutor de carro de boi, mas depois que uma doença vitimou seus bois de carro, ele vendeu o único animal que sobreviveu e teve que migrar. Ao adentrar o espaço urbano por não conseguir um emprego melhor devido ao seu baixo nível de escolarização, problema enfrentado por muitos migrantes (DURHAN, 1978), foi trabalhar em um matadouro, local no qual se via em contradição, pois os bois que em sua antiga profissão tinha como seus animais de estimação, naquele novo trabalho tinha que matá-los, revelando,

assim, sua sensibilidade e sua identidade, que não se identificava com o que fazia. Ao final da canção, é apresentado o momento em que seu único boi que sobreviveu àquela doença chegou ao matadouro e ele teve que matá-lo, largando o trabalho depois disso.

O personagem dessa canção se viu forçado a migrar como tantos outros e tentou se integrar à nova realidade e manter elementos de sua cultura herdada, sendo justamente por carregar sua cultura e identidade de caipira que se viu em contradição. Apesar da procura para encontrar meios de se integrar no espaço urbano, não abandonou sua cultura herdada, construindo, assim, a representação de uma identidade traduzida e apesar de ainda se ver em contradição, buscou a integração sem deixar de lado os hábitos e costumes caipiras.

Outras três canções que ajudam a pensar como ocorreu o processo de integração do caipira à lógica econômica que foi se incorporando ao campo com a decorrente modernização são *Terra Roxa* (VIEIRA, 1978), *Rei do gado* (VIEIRA, 1961) e *Exemplo de humildade* (FRANCO; CARREIRO, 1975), essa última já apresentada no terceiro capítulo quando falamos da devoção à Nossa Senhora. Todas essas canções poderiam também ter sido analisadas no segundo capítulo quando tratamos da necessidade da compreensão da importância do trabalho para o sucesso financeiro do caipira, com a apresentação de situações de indivíduos que obtiveram sucesso a partir da incorporação de um *ethos* para o trabalho que requeria a disposição ao labor e uma conduta honesta, ocorrendo, então, sua dignificação enquanto sujeito. Entretanto, como essas músicas tratam de temas transversais da dissertação – o processo de adequação às novas relações de trabalho e o confronto com a modernidade – por escolha para uma análise mais objetiva, optamos por não as analisar nesse momento e observar como elas ajudam a pensar a construção de uma possível identidade traduzida do caipira.

As três canções têm uma construção similar da história com o ponto central no confronto entre o caipira e seu antagonista, que representa o moderno, numa situação similar a *Cavalo enxuto*. O protagonista de cada história é retratado como maltrapilho, sujo e aparentemente pobre, sendo, em todos os casos, confrontado por um indivíduo que buscava rebaixá-lo e afirmar que ele não merecia estar no local em que se encontrava.

Em *Rei do gado* (VIEIRA, 1961), é contada a história de um peão que ao adentrar um estabelecimento frequentado apenas por ricos, é logo coagido por um dos clientes do local que o afronta e afirma que o boiadeiro não poderia entrar no local no qual ele, o “rei do café”, encontrava-se. Como resposta, o peão desgastado da viagem e com a aparência cansada, diz que tal riqueza não lhe assustava, pois sua boiada era maior do que a quantidade de pés de café que aquele homem tinha plantado, identificando-se ao final como o “rei do gado”.

Já a canção *Terra Roxa* (VIEIRA, 1978), lançada originalmente em 1961 por Tião Carreiro com Carreirinho, seu antigo parceiro e compadre, regravada por Tião Carreiro e Pardinho em 1978 no álbum homônimo, retrata a história de um homem que entrou em um restaurante para trocar uma nota de valor alto e enquanto pedia para todos no local, passou por um homem preto que estava almoçando, o qual disse ao dono do estabelecimento que não havia pedido àquele sujeito porque achava que ele se sentiria constrangido. O preto, que ouviu a conversa, levantou e falou que não poderia trocar aquela nota, porque só tinha valores maiores, mostrando todo o dinheiro que carregava e dizendo ainda que sua verdadeira riqueza estava guardada. Enquanto em *Rei do gado* o protagonista enriqueceu com a criação de bois, em *Terra Roxa*, o personagem enriqueceu plantando café no Norte do estado do Paraná, local em que ele afirma que, com muito trabalho, qualquer um conseguiria ganhar dinheiro.

Por sua vez, a canção *Exemplo de humildade* (FRANCO, 1975) retrata a procissão que um homem estava fazendo até Aparecida do Norte para pagar uma promessa e depois de dias de viagem, já cansado e com suas roupas surradas, entrou em um restaurante sendo logo repreendido pelo dono do estabelecimento, que afirmou que ele só beberia após pagar pela bebida. Depois de outros constrangimentos, o homem entregou seu cartão de visita e revelou que era um rico criador de gado em Minas Gerais, repreendendo o dono do estabelecimento por ter sido tão maltratado naquele local.

Essas três canções evidenciam de outro modo o confronto de caipiras com seus antagonistas, que os repreendem por seu comportamento que não é o proposto e esperado por circularem no espaço da cidade de maneira considerada como simplória pelos cidadãos. Há de se destacar que no caso específico de *Terra Roxa*, há também a questão racial envolvida, pois o protagonista é preto.

Essa canção também retrata outro fator que é da migração para regiões interioranas menos desenvolvidas, no caso, o Norte do Paraná que estava sendo gradualmente ocupado para a produção de café, como afirmou Candido (2010), ao indicar que o local era um dos principais destinos dos caipiras que migravam para regiões nas quais ainda poderiam manter um nível de organização social e cultural similar.

A representação construída nessas canções que trazem personagens que souberam se integrar à nova realidade econômica e às relações de trabalho, tendo eles enriquecido sem deixar de lado a cultura caipira, e o confronto presente em todas elas também evidenciam o embate moral sobre o comportamento idealizado, pois enquanto o caipira é apresentado como maltrapilho e humilde, seus antagonistas são apresentados como pessoas de dinheiro, que buscam distinção social e agem de maneira arrogante e preconceituosa ao assumir que aqueles indivíduos eram pessoas pobres devido às suas aparências.

Ao darem voz às mensagens presentes nessas músicas, Tião Carreiro e Pardinho contribuíam para a educação dos sentidos e das sensibilidades baseada na idealização de uma conduta moralmente correta, identificando tanto um exemplo positivo na figura dos caipiras, como também um exemplo negativo nas figuras de seus antagonistas, que tinham atitudes e ações retratadas como depreciativas e preconceituosas. Nesse sentido, os caipiras não só carregavam suas identidades traduzidas, como também agiam como moralizadores, que repreendiam comportamentos impróprios, a fim de exaltar a humildade e a simplicidade e desempenhar, de tal modo, uma função formativa na idealização de um comportamento, evidenciando, nesse sentido, um valor e uma sensibilidade corrente na cultura caipira, a humildade.

A exteriorização dos bens, o julgamento pela aparência, o equívoco no julgamento e a superação do caipira sobre os homens da cidade, em alguns dos casos, reforçam a produção de uma ideia de simplicidade como característica da cultura caipira. Essa atitude de expor publicamente o que possui pela sua aparência ou forma de ocupar o espaço nesse quadro de representações parece não ser uma característica valorizada por alguns caipiras que tentam mostrar como essa característica cultivada pelos homens da cidade não quer dizer nada

porque, muitas vezes, eles possuem menos do que quem julgam inferior. É importante observar, no entanto, que a disputa entre o “rei do café” e o “rei do gado” acontece no universo caipira, o que mostra que esses valores da cultura caipira são forjados nas disputas de representações e jogos narrativos em torno da produção dessa identidade que se apresenta como singular, mas deixa escapar vestígios de sua pluralidade.

Essa sensibilidade que indica um comportamento pautado na simplicidade pode ser pensada ao lado da questão da solidariedade, característica marcante da cultura caipira. Esses dois valores são princípios básicos presentes na fé católica e defendidos no catecismo da Igreja Católica, que afirma que há tanto a necessidade de ser humilde e respeitar o outro, como também se deve ajudar o próximo. Nesse sentido, essas três canções permitem pensar os valores da fé católica como constitutivos, ao menos em parte, da cultura caipira. As representações construídas nessas canções trazem o caipira como um indivíduo humilde e moralmente correto, que se baseia em princípios religiosos e que repreende comportamentos incorretos.

Os valores são fatores importantes na produção das identidades, pois são elementos que ajudam na construção e formação do indivíduo, os quais se localizam na dimensão das sensibilidades, parte fundamental para o processo de identificação do sujeito (HALL, 2000). Nesse sentido, a apresentação e a indicação de valores são importantes para a análise da produção de representações da identidade do caipira na obra de Tião Carreiro e Pardinho.

#### 4.2 DE “EXEMPLO DE HUMILDADE” A “O JUSTICEIRO”: VALORES, SENSIBILIDADES E O SENSO DE JUSTIÇA DO CAIPIRA

Ainda que seja difícil apreender em que consistem, podemos afirmar que as sensibilidades “[...] lidam com as sensações, com o emocional, com a subjetividade, com os valores e os sentimentos, que obedecem a outras lógicas e princípios que não os racionais” (PESAVENTO, 2005, n.p.), podendo ser tanto individuais quanto partilhadas. Perceber esses valores e como as sensibilidades se manifestavam permite analisar como essas dimensões subjetivas influenciam

na produção de representações e no processo de identificação e construção de identidades.

Além dos valores de humildade e solidariedade pensados acima, também já foram tratadas as sensibilidades para o trabalho que dignifica o sujeito, assim como o valor familiar. No final do segundo capítulo, ensaiamos uma reflexão sobre a noção de justiça que se baseia moralmente em princípios religiosos. A partir da canção *Justiça divina* (BELMIRO; CARREIRO, 1988), percebemos que é apregoado que os atos de uma vida seriam julgados pela justiça de Deus e caso o indivíduo tivesse cometido graves pecados, sofreria as consequências e o castigo do Senhor. Esse senso moral religioso também adentrou a questão social e baseou a noção de justiça social ao criticar a desigualdade econômica e social tratada em *Osso duro de roer* (PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988). Além disso, ainda no segundo capítulo, podemos inferir que a reclamação pelo valor das diferentes formas de trabalho e profissões também buscava o justo reconhecimento da importância de cada uma delas.

Entretanto, nesse momento especificamente, pretendemos perceber a produção de uma representação do caipira que buscava fazer justiça pelas próprias mãos, com uma ação baseada na moral pautada na igualdade e em princípios característicos da religiosidade caipira a partir do catolicismo, tal qual foi caracterizado com base em Teixeira (2005) no terceiro capítulo. Para a compreensão desse senso de justiça, é necessário que ele seja pensado junto à noção de humildade e solidariedade, pois em alguns casos a ação que pretende ser justa é relacionada e orientada por esses dois valores.

Desse modo, esses três valores – solidariedade, humildade e senso de justiça – são correlatos e são sensibilidades que, pautadas em questões morais, orientavam as ações dos indivíduos que as tomavam como base para conduzir sua forma de ser e de agir no mundo. São também princípios da religiosidade que deveria orientar a formação de uma cultura caipira. Ou seja, essas percepções permitem pensar de que maneira a ação do caipira e a representação dele construídas expressam e materializam as sensibilidades presentes nesse grupo social. Mantendo em diálogo essas três sensibilidades e sem ter a intencionalidade de isolá-las no processo de análise das canções ainda que por

vezes uma se sobressaia, pretendemos perceber como elas são expressas na representação do caipira como sujeito que deseja fazer a justiça por si mesmo.

Poderíamos retornar a várias músicas já analisadas e perceber nessas canções a presença de tais valores por ser algo que permanece ao longo do tempo e em diferentes canções, mas optamos por restringir a apenas três canções. A primeira delas, que foi lançada em 1969, em um disco homônimo, *Em tempo de avanço* (CARREIRO; SANTOS, 1969a), é cantada em primeira pessoa e apresenta um personagem que, vindo do sertão carregado de boas coisas, pretendia levar alegria e verdade para onde só existia tristeza e falsidade. O personagem se enaltece como sujeito capaz de enfrentar as adversidades com destreza, evidenciando a noção de senso de justiça no trecho seguinte ao refrão:

Vou soltar o inocente, não tem culpa quem prendeu  
Vou castigar quem matou, vou rezar pra quem morreu  
Vou defender quem apanha, batendo em quem bateu  
Vou tomar de quem roubou, tirando o que não é seu  
Vou jogar com quem ganhou, vou ganhar pra quem perdeu  
E para quem não tem nada, vou dar o que Deus me deu  
Se eu der tudo que eu tenho, não acaba o que é meu (CARREIRO;  
SANTOS, 1969).

O senso de justiça apresentado absolve e defende aqueles que sofrem injusta e inocentemente, enquanto condena quem obteve vantagem indevidamente. A solidariedade e a humildade também podem ser percebidas nos dois últimos versos, quando é afirmado que o personagem ajudaria o necessitado dando aquilo que Deus lhe deu e sua ação seria conduzida por esse princípio de partilha do seu senso de justiça. Ainda que possa ser interpretado que ele possui tanto que não teria como ficar sem nada, também é possível inferir que como aquilo que ele ganhou foi concedido pela vontade divina, é justo dividir com o próximo, já que, por ser algo vindo de Deus, nada lhe faltaria.

Esse trecho evidencia os três valores indicados anteriormente e também permite pensar, mais uma vez, que a representação veiculada possui potencial formativo ao idealizar uma conduta moralmente correta. Essa representação, no entanto, indica mais uma vez uma religiosidade católica bastante flexível em seus códigos e contribui para a produção de uma sensibilidade que valoriza o senso de justiça acima de tudo. Esse é um código que permite ao caipira alguns modos de

conduta que vão ao encontro de alguns princípios do catolicismo, ao mesmo tempo em que busca nele a sua justificativa.

Num sentido similar, *O justiceiro* (CANHOTO, 1969) também apresenta um indivíduo nascido e criado no sertão, que desejava fazer justiça com as próprias mãos. Tendo nascido num lugar com pouca água, tornou-se órfão cedo e nunca teve estudo, tendo que lutar sozinho para crescer na vida. O personagem defendia tanto animais indefesos, como também confrontava desordeiros, indicando tanto uma sensibilidade voltada à solidariedade, como à justiça. Na canção, há o confronto entre o personagem e um moço da cidade que desconhece como era a realidade do sertão:

Você seu moço, que só vive na cidade  
 Não conhece a verdade que se passa no sertão  
 Aonde o homem faz a lei na pura bala  
 Onde a gente nem não fala pra não perder a razão

Fui cara a cara, peito a peito, frente a frente  
 Vi tombar um inocente nas garras de um valentão  
 Brigaram tanto por causa do ordenado  
 Um deles era o empregado, e o outro era o patrão (CANHOTO, 1969).

Observamos, primeiramente, que esse trecho demonstra a falta da presença do Estado e do poder público nas regiões interioranas do país no processo de mediar e cumprir com seu papel de mantenedor da ordem social. O sertanejo era justo, ainda que num contexto adverso e hostil, no qual deveria buscar aquilo que ele achava certo, assim, era ele quem conquistava seus direitos pautado em princípios morais que julgava válidos. O valor da humildade é tratado na estrofe seguinte ao trecho apresentado, a última da música, quando ele afirmou que toda a justiça vinha de Deus e era ela que prevaleceria no dia do juízo final, reconhecendo-se impotente ante o poder divino.

Um ponto importante de refletir é que essa ação de busca por justiça também pode ser relacionada com questões de vingança de assassinatos, algo já tratado no capítulo anterior e destacado por Alencar (2006, p. 155), que afirma que nas regiões interioranas do sertão essa é uma prática característica e marcante por significar a limpeza da honra e manutenção do brio pessoal, algo definitivamente compreendido pela sensibilidade (LE BRETON, 2019). Da pesquisa de mestrado que se transformou em livro, Renzcherchen e Campigoto

(2019) analisam as representações do caboclo, entendido como sinônimo de caipira, em canções produzidas na obra de Tonico e Tinoco, outra grande dupla da música sertaneja (NEPOMUCENO, 1999). Dentre as análises, os autores afirmam que é recorrente a apresentação do caipira como sujeito vingativo, que busca redimir a honra.

Também vimos no terceiro capítulo que a questão da honra pessoal e da vingança é presente na construção da representação do homem que deve defender o valor da família, ou mesmo o seu valor, como em *Pretinho aleijado* (VIEIRA; LUIZINHO, 1973). Essa canção conta a história de um boiadeiro que em uma de suas viagens conheceu em uma igreja um preto com uma deficiência física, o qual trabalhava como sacristão. Um rapaz muito feliz que alegrava a todos e que era muito querido na localidade, tendo ele exercido influência positiva no protagonista, pois apesar dos problemas que tinha, em sua simplicidade e humildade, o preto tinha uma felicidade contagiosa, o que fez com que o peão refletisse sobre sua própria condição. Entretanto, depois de sua partida, o boiadeiro descobriu que aquele homem havia sido assassinado após ser assaltado e decidiu que vingaria sua morte. Depois de muito tempo procurando o assassino, ele voltou à cidade na qual o crime ocorreu e encontrou todos os habitantes assustados por terem ouvido o sino bater sozinho à noite:

O sino de Três Lagoas vivia silenciado  
 E eu com meu Parabelo, andava atrás do malvado  
 Voltando nesta cidade vi um povo assustado  
 Diz que o sino à meia-noite, sozinho tinha tocado  
 Quando entrei na igreja, uma voz pra mim falou:  
 “Jogue fora esta arma, não se torne um pecador!  
 Tirar a vida de um Cristão compete a Nosso Senhor”  
 Conheci a voz do pretinho, o meu ódio se acabou aí aí (VIEIRA;  
 LUIZINHO, 1973).

Ainda que nas regiões interioranas a questão da vingança representasse um valor e uma questão de honra pessoal que devesse ser defendida, isso não era algo que poderia ser praticado por cristãos. Nesse sentido, mesmo que inicialmente o senso de justiça apresentado seja o de que o criminoso teria que pagar pelo assassinato com a própria morte, há, contraditoriamente, a indicação de que a justiça deveria ser feita com base nos princípios religiosos, considerando os mandamentos de Deus. A sensibilidade relacionada à humildade se faz

presente em dois momentos que se fundem, pois, ao perceber a simplicidade e o jeito que o preto enfrentava a vida com alegria, o boiadeiro refletiu sobre sua própria condição, a fim de se redimir. De tal modo, a história traz em seu personagem um movimento de redenção que busca a transformação pessoal em que tenta ser mais humilde e simples a exemplo do “pretinho aleijado”, ao passo que também muda um comportamento vingativo repreendido pelo “pretinho” como moralmente incorreto.

Há de se pensar no potencial educacional dessa canção, afinal, ao propor uma conduta pautada em princípios religiosos, que condena a vingança e a violência como forma de se buscar a justiça, ela desempenha uma função civilizatória, pensando segundo Elias (2011), que entende que a religião em si tem importante função no processo civilizador de formação do autocontrole das emoções. Para o autor, o indivíduo civilizado é:

[...] proibido por autocontrole socialmente inculcado de, espontaneamente, tocar naquilo que deseja, ama, ou odeia. Toda a modelação de seus gestos – pouco importante como o padrão possa diferir entre as nações ocidentais no tocante a detalhes – é decisivamente influenciada por essa necessidade (ELIAS, 2011, p. 192).

As emoções e os maiores impulsos, sobretudo os sexuais e os violentos, são os que mais carecem de atenção e de controle do homem civilizado. Desse modo, ao apresentar uma história que repreende o ato vingativo e o condena, a canção também ajuda nesse processo civilizatório, sobretudo num contexto migratório, em que os indivíduos precisavam aprender a dominar novos códigos culturais, dentre eles o de justiça e de direito legal.

Essa noção coincide também com os valores apregoados pela modernidade, ou seja, no processo de migração e integração da cultura urbana, conter os impulsos e mudar os códigos era necessário à sua sobrevivência. A forma de veiculação desse discurso, no entanto, aproximou-se da moralidade cristã, como um movimento capaz de atuar diretamente sobre os sentidos e as sensibilidades, porque usava o recurso da fé como instrumento retórico dessa narrativa. Essa pedagogia, não impositiva, sensibilizava os caipiras a aderir, pela fé, a um novo código para a vida na cidade, em que o senso de justiça acima de tudo não se aplicava.

Essas três canções, ainda que não apresentem situações de confronto efetivamente entre o caipira com sua cultura tradicional e seu antagonista como sujeito moderno, permitem pensar, mais uma vez, na busca pela manutenção de hábitos e sensibilidades caipiras, afinal, nas duas primeiras canções, os personagens afirmam que vieram do sertão e na terceira o boiadeiro continuava vivendo no espaço rural, sendo nas regiões interioranas que eles se formaram e se educaram e, mesmo chegando a um local que lhes era estranho, buscaram manter sua história.

O senso de justiça, a humildade e a solidariedade com o próximo são valores que eles mantiveram mesmo após transitarem entre diferentes espaços. Quando há a repreensão de uma prática considerada moralmente incorreta, como é feito com a vingança na terceira música, a ação foi logo condenada com base em princípios religiosos, o que ao mesmo tempo em que indicava uma filiação às tradições religiosas do campo, também instaurava uma nova representação necessária à vida nas cidades, voltada ao autocontrole dos instintos, comportamento esperado do homem civilizado.

As três canções também ajudam a pensar a questão da resistência cultural, afinal, a manutenção desses hábitos é a manutenção de características da cultura herdada desses indivíduos que permaneceram mesmo em contextos diferentes. O reforço positivo de condutas presentes na cultura caipira marca formas de resistências no choque entre as culturas e permite perceber as sensibilidades da cultura caipira que permaneceram apesar do êxodo, as quais são as características subjetivas da representação produzida que possibilita a construção da identidade. Ainda que não possamos mensurar o impacto da subjetividade no processo de identificação do sujeito (HALL, 2000), sua importância é fundamental e perceber quais são as sensibilidades produzidas e construídas nessa representação permite esboçar a identidade traduzida e idealizada do caipira.

Há ainda outra sensibilidade característica da cultura caipira que permaneceu e que pode ser confundida com um saudosismo causado apenas pela modernidade em decorrência do êxodo migratório. Obviamente, todo o contexto de mudanças do período pode ter causado e despertado o sentimento de saudade de uma temporalidade anterior que se configura no saudosismo, entretanto, os caipiras não desenvolveram essa sensibilidade apenas após a

migração. Ao observar os hábitos e costumes na cultura caipira, Candido (2010) percebeu que eles tinham uma característica marcante da idealização de um passado que ele chamou de “saudosismo transfigurado”, que fazia com que criassem na imaginação a memória de um tempo anterior quando tudo era melhor e mais fácil. Partindo dessa marca do saudosismo caipira, Faustino (2014) analisou a canção *Pousada de boiadeiro*, lançada em 1984, que é cantada em primeira pessoa e falava da época em que aconteciam as festas no interior e de como era a vida do personagem naquele tempo. O autor afirma que nessa música há apenas a lamentação de todos os elementos apresentados em sua letra, pois as festividades e a sociabilidade caipira tinham se perdido e aquele tempo não poderia mais voltar:

Nota-se aqui como a repetição da palavra “tudo” na letra da música sugere a perda não só desta cena, mas, de tudo o que ela representava [...]. A sociedade caipira nunca mais voltaria a ter esta mesma sociabilidade de antes e a desmaterialização deste universo social é simbolizada pela descrição da decadência física do universo rural a que o personagem pertencia [...] (FAUSTINO, 2014, p. 131).

Essa interpretação da canção foi feita num movimento em que o autor analisava o processo de geração causal, buscando identificar causas e efeitos do processo migratório, e afirma que essa característica do saudosismo do caipira é uma consequência do êxodo rural e da perda da cultura caipira. Entretanto, esse saudosismo que Faustino aponta como efeito, na verdade, é um elemento que permanece com o êxodo. Além disso, essa crença em um passado remoto idealizado é, segundo Ribeiro (2015), característica também presente na cultura sertaneja, o que permite inferir que essa imaginação de um passado dourado não é efeito do processo migratório, mas apenas a permanência de uma característica cultural que possivelmente se acentuou.

Sobre esse saudosismo caipira, Candido (2010, p. 227) afirma que:

Esta valorização do passado é constante. A cada conversa sobre as dificuldades presentes surge uma referência a ele, ora discreta e fugidia, ora tornando-se tema de exposição. Os caipiras sabem que essa é uma imagem ideal, e na verdade havia mais mortes e violências, a maleita “abria faia (falha) no povo” ocorriam anos de míngua e fome. Sabem, por outro lado, que não havia recursos como agora, nem os bens de consumo que lhes dão prazer quando obtidos. No entanto, é a sua maneira de criar uma idade de ouro para o tempo onde funcionavam normalmente as instituições fundamentais da sua cultura, cuja crise lhe

aparece vagamente como fim da era onde tinham razão de ser como tipos humanos.

Essa sensibilidade idealizada de um tempo em que a vida era melhor – embora muitos tenham migrado em busca de melhores condições de vida, o que significa que a vida não era tão boa como lembravam –, era compartilhada e sedimentada no inconsciente coletivo dos caipiras. Esse saudosismo e o bucolismo são características marcantes em muitas músicas de Tião Carreiro e Pardinho. Essa sensibilidade ajuda a perceber outra marca da cultura caipira que permaneceu após a hibridização e a tradução da identidade.

Várias são as canções que idealizam a vida no interior junto à natureza e a liberdade de se viver num sítio. A já citada canção *Aquarela sertaneja* (CARREIRO; CASTRO, 1988) é um exemplo, assim como *Encantos da natureza* (CARREIRO; CASTRO, 1967), na qual se afirmava que a felicidade morava no sertão, entre as matas, rios e borboletas multicolores. Em ambas as canções também era afirmado que tudo aquilo era abençoado por Deus. Músicas com essa temática e uma construção similar podem ser citadas longamente, como *Rancho do vale* (SANTOS; CORDEIRO; RODANTE, 1977), que também enaltece a vida no campo, mas um destaque para a simplicidade aí evocada ao personagem afirma que sua casa era um rancho, uma construção simples no sertão.

Meu rancho é um reino encantado  
É meu mundo de beleza  
Lá no vale do rio grande  
Afogo minha tristeza

Deus pra mim foi bom demais  
A Deus eu tiro o chapéu  
Deus me deu aqui na Terra  
O meu pedaço de céu (SANTOS; CORDEIRO; RODANTE, 1977).

Há ainda *Filho da liberdade* (CARREIRO; SANTOS, 1971), na qual o personagem da canção afirmava que vivia livre no campo e que não trocava sua vida nem mesmo pelo conforto da cidade. Já em *Meu sítio, meu paraíso* (CARREIRO; SANTOS, 1973a), além da exaltação da vida no interior, houve a crítica à vida no ambiente urbano:

Transbordando de alegria, pro meu sítio vou voltando  
Quando volto pra cidade, só tristeza vou levando  
Transbordando de alegria, pro meu sítio vou voltando  
Quando volto pra cidade, só tristeza vou levando

A cidade é uma floresta, toda de cimento armado  
Todo mundo respirando este ar envenenado  
No meu sítio sou mais gente, nem me lembro da cidade  
Meu sítio, meu paraíso que me dá tranquilidade (CARREIRO; SANTOS,  
1973a).

Foi construída, portanto, a representação de que a vida no sertão era mais prazerosa do que na cidade. Essas canções desempenhavam função semelhante às histórias que Candido (2010) ouviu quando conversava com os caipiras que diziam que no passado a vida era melhor, tinha terra para todos trabalharem e que qualquer pessoa poderia ter uma dieta rica em carne, mesmo que todos soubessem que, na verdade, o “tempo dos antigos” era muito mais difícil e com muito menos recursos e tecnologias do que então. Da mesma forma que essas histórias, as músicas indicadas, que enalteciam a vida no interior, também ajudavam na construção de um inconsciente coletivo, que criava e reforçava essa herança cultural, a qual pode ser chamada, usando um termo de Candido (2010), de um “tempo do ouro”, período em que se idealiza que a vida era mais fácil, apesar de haver indícios de que os caipiras soubessem que não era assim. Ambas as memórias e as músicas de Tião Carreiro e Pardinho apenas representam uma resistência à realidade encontrada e uma forma de afirmar nessa nova realidade uma identidade, a qual foi produzida nesse processo de migração.

Após entrevistar centenas de migrantes, Durhan (1978) afirma que a maioria deles disse que foi para a cidade para alcançar um nível melhor de vida, que era inviável no campo. Assim, a idealização de que no interior, como um tempo anterior, a vida era mais fácil e melhor era apenas a expressão da sensibilidade do saudosismo transfigurador do caipira, como caracterizado por Candido (2010), que constrói um passado que eles sabem que, na verdade, não existiu.

Há de se problematizar a questão da representação da cidade como um local no qual não há felicidade nessa última canção. Essa construção pode ser decorrente de uma dificuldade da integração de migrantes à realidade urbana,

que atrelada ao saudosismo transfigurado, cria uma ideia de que é em outra temporalidade e localidade que a pessoa era feliz. Entretanto, podemos perceber que, ainda que o personagem da última canção indicada não conseguisse ser feliz no ambiente urbano, reconheceu que deveria viver na cidade, pois sempre retornava ao meio urbano quando saía de seu sítio.

Essa marca subjetiva do caipira, o saudosismo transfigurado, é mais uma característica que permaneceu mesmo após a migração e ainda que essa marca cultural tenha sido interpretada por Faustino (2014) como um efeito decorrente do processo migratório. Baseamo-nos em Candido (2010) para perceber que essa característica é marca dessa cultura caipira produzida que permaneceu após o processo do êxodo migratório, mas admitimos que ela pode ter sido reforçada e ampliada.

A construção da identidade traduzida do caipira teve base no segundo caso ideal de migrante pensado por Candido (2010), que tentava conciliar a sua cultura herdada com a que se fazia presente no choque com a modernidade. Como o próprio autor afirma, há ainda dois outros perfis de caipiras possíveis e por mais que não tenhamos investigado esses dois outros perfis propostos, um que busca estritamente a manutenção da tradição da cultura herdada e o outro que a renuncia em sua totalidade, entendemos que eles indicam identidades de caipira também possíveis, além de um quarto perfil que pode ser constituído com a identidade do caipira que não só assimila os elementos culturais impostos e propostos, como também nega hábitos da cultura em que se formou.

Como afirma Hall (2019), as identidades são criadas num jogo e mesmo em um grupo homogêneo é possível a produção de representações e identidades contraditórias, o que faz com que também seja possível a construção dessas outras identidades a partir da obra de Tião Carreiro e Pardinho, pois não podemos mensurar e identificar todas as possibilidades de como a representação veiculada foi apropriada e sentida por cada indivíduo. Todas as canções analisadas apresentam identidades possíveis de caipiras, seja o boiadeiro que vence a corrida de seu vizinho que também tem origem caipira, ou dos migrantes que tanto conseguiram obter êxito após a migração com a incorporação de um *ethos* para o trabalho, mas que também pôde ser incorporado por outros indivíduos ainda no espaço rural. As identidades são diversas e construímos uma identidade

possível a partir do caso ideal indicado por Candido (2010), mas admitindo essas outras identidades possíveis. Assumir-se como um caipira, identificando-se com uma ou várias identidades possíveis, indica a incorporação de um *habitus* que caracteriza o grupo social do qual você faz parte, pois o *habitus* é um “[...] princípio de unificação e de explicação do conjunto de condutas aparentemente discordantes, que constitui uma existência una” (BOURDIEU, 2007, p. 358).

Além de pensar como a representação da identidade caipira é veiculada e produzida na obra de Tião Carreiro e Pardinho, podemos também identificar na própria dupla o processo de tradução de identidade. De origem caipira, eles migraram para a cidade com o intuito de seguir a carreira artística. No seu início, mantiveram a sonoridade característica da música caipira, mas com o tempo e com as mudanças rítmicas de instrumentos e de novos elementos que foram sendo incorporados, que transformaram a música caipira em sertaneja, Tião Carreiro e Pardinho tiveram que se adequar para entrar e se manter efetivamente no mercado fonográfico. Mesmo que eles tenham chegado a mudar seu estilo de se vestir e se modernizado, não deixaram de lado a música caipira que buscaram preservar, algo que foi reconhecido mesmo pela imprensa (TINHORÃO, 1975). Assim, eles se ajustaram à nova realidade, mas com resistências e confrontos decorrente do choque cultural.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tião Carreiro e Pardinho cantaram vidas e histórias fictícias que só foram possíveis de serem criadas a partir do contato com a realidade e com a produção de uma representação que fizesse sentido ao grupo da música sertaneja. A ação de medição cultural exercida pela dupla foi investigada em relação à pesquisa sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades, que tem suas limitações, pois não é possível delinear todas as sensibilidades existentes, mas apenas traçar um panorama.

Como pontuado por Taborda de Oliveira e Oscar (2014, p. 175), os pesquisadores da educação dos sentidos e das sensibilidades devem lidar com a dificuldade de se compreender as sensações e as interpretações sensíveis das pessoas de uma temporalidade distinta a partir da sua vida no tempo presente, carregada de sensibilidades específicas. Para tentar identificar a maneira como alguém poderia compreender uma música, é necessário que conjecture sua realidade social, cultural e histórica e como essas dimensões influenciam na constituição do sujeito enquanto pessoa, ainda que a identificação seja feita a partir da inferência. Essa sensibilidade subjetiva, que influencia e é influenciada pela sensibilidade coletiva, é um desafio para ser captada.

O processo migratório e os choques decorrentes desse movimento foram cantados por Tião Carreiro e Pardinho. A apresentação de situações que levaram os caipiras a migrarem, algo que variava de momento e de região para região, afinal, a dupla produziu canções sobre essa temática tanto na década de 1960, como no final dos anos de 1980, indica que a escolha pela migração não foi algo simultâneo para todos os sujeitos.

A partir do momento em que esses indivíduos passaram a ocupar espaços no ambiente urbano ou que mesmo no campo começaram a enfrentar elementos da modernidade de maneira mais evidente, novas demandas e questões surgiram e a necessidade de compreender a dinâmica e os códigos culturais das relações sociais que foram se fazendo presentes foi essencial para a integração dessas pessoas ao novo meio. Foi nessa perspectiva que investigamos o papel da música como ferramenta que auxiliou e possibilitou a produção e a veiculação de

uma representação direcionada a um determinado público, para quem se difundiam comportamentos e valores idealizados acerca da cultura caipira, sendo essa também uma produção.

Devemos destacar que a representação construída pelas canções de Tião Carreiro e Pardinho foi produzida no âmbito do jogo discursivo. Como Chartier (1988) afirma, as representações são construídas em disputas, do mesmo modo que as identidades são produzidas num movimento de diferenciação. Assim, a representação de caipira veiculada pela dupla não refletia efetivamente o caipira, ou todos os caipiras – afinal, são inúmeros os perfis de caipiras possíveis – que compunha o público da música sertaneja, mas era uma construção positivada e moralista de um tipo de caipira e de uma cultura também identificada como caipira, em uma leitura que entendemos como tradução, produzida com diferentes elementos e características do mundo rural, selecionados de acordo com a ordem e a moral que orientavam tanto a dupla quanto o mercado da música.

Houve também a criação de canções que apresentaram a condição de vida dos migrantes caipiras, fosse com uma música que falasse da má qualidade de moradias nas periferias das cidades, fosse com uma canção que tratasse das dificuldades econômicas que a população das camadas mais baixas da sociedade enfrentava. A dupla também cantou pedindo ao poder público que amparasse tanto os indivíduos que moravam em situações precárias por conta da falta de assistência do governo, assim como os produtores rurais, que sofriam com medidas econômicas do governo. A ação de mediação cultural da dupla expressou questões e necessidades básicas do grupo social que compunha seu público.

Para além da realidade social, Tião Carreiro e Pardinho também produziram canções que tratavam de questões privadas relacionadas à família. Com a produção, ou reprodução, da representação que indicava os papéis sociais que deveriam ser seguidos por cada membro dentro do âmbito familiar, a partir de uma moral sedimentada em uma religiosidade cristã que se mostrava muito própria, a dupla expressou visões e preocupações que eram correntes no público da música sertaneja, que tinha especial atenção à família, que era o núcleo básico da organização social na cultura caipira. Com a indicação de comportamentos que deveriam ser assumidos para obter sucesso após a

migração, ou com a sugestão dos papéis de cada membro no espaço familiar, Tião Carreiro e Pardinho agiram como mediadores culturais e desempenharam uma ação potencialmente educativa, ainda que não institucionalizada.

Há ainda outro fator que fica evidente com a pesquisa, que é o papel da música na formação cultural caipira. Ainda que não seja possível caracterizá-la como prática educativa difusa e formativa, podemos inferir que as canções analisadas possibilitaram a transformação de experiências de indivíduos que compõem o grupo que a produziu, afinal, as produções de Tião Carreiro e Pardinho retrataram diferentes dimensões da realidade a partir de noções sedimentadas no senso comum e no repertório cultural do público da música sertaneja. Essa relação estreita indica outro elemento que permaneceu na cultura caipira mesmo após a migração, que é a importância da música para esse grupo. Enquanto no interior, como indica Faustino (2014,) com base em Antônio Candido, as músicas desempenhavam o papel da literatura, após o processo migratório essa característica permaneceu, com a produção de histórias com indicações de comportamentos e ensinamentos morais que continuaram sendo produzidas.

Ainda que não tivéssemos fontes que indicassem como a representação veiculada nas canções foram apropriadas pelos ouvintes, é possível afirmar pelo próprio conceito de Chartier (1988) que elas foram postas em movimento pelo público da música sertaneja de diferentes formas, haja vista o sucesso da dupla. Com base em Le Breton (2019), entendemos que as canções expressavam as sensibilidades presentes no grupo social ao qual Tião Carreiro e Pardinho pertenciam e, assim, a dupla não cantava apenas para o seu público, mas também por ele ao expressar sentimentos e percepções que eram comum a eles, pois, da mesma forma que as representações são produzidas por um determinado grupo para atribuir significação a um evento, as sensibilidades só são possíveis de serem compreendidas dentro de um grupo que compartilha do mesmo repertório sensível.

O choque com a modernidade em decorrência do processo migratório causou atritos e rupturas na cultura caipira e os migrantes tiveram que se adequar à nova realidade. Com todos esses confrontos e atritos, fica a pergunta: afinal, qual é a identidade traduzida do caipira após esse processo? Não entendemos

que possamos estabelecer uma identidade fechada do caipira traduzido, pois o processo de tradução é contínuo e são várias as identidades possíveis, mas podemos indicar características de uma identidade com as representações que possibilitam a identificação dos sujeitos. O indivíduo deveria desenvolver um *ethos* para o trabalho a fim de conseguir sucesso econômico, mas deveria permanecer humilde; a família deveria ser organizada nos mesmos moldes como era dentro da cultura caipira, com hierarquia definida e funções estabelecidas, ao passo que deveria ser recusada toda a influência negativa que eles enxergavam naquele espaço social, apesar de serem admitidos outros arranjos familiares; e alguns valores deveriam permanecer, como a humildade, o senso de justiça e a religiosidade, que ordenava a prática social do indivíduo, pois ainda que uma vida ordeira não fosse recompensada pelo mundo social, a justiça divina reconheceria o valor e concederia uma vida melhor, assim como também julgaria aqueles que cometeram pecados ao longo de sua vida.

Como Hall (2000) afirma, não existe apenas uma única identidade dentro de um mesmo grupo social e não pretendemos definir apenas um tipo de caipira traduzido, mas indicar quais são os elementos que constituem uma das identidades produzidas nesse processo de tradução. O ajuste com rupturas, choques, apropriações e negações de traços culturais deve ser destacado, porque o processo de tradução da identidade é conflituoso e sem o conflito não é possível compreendê-lo.

Tião Carreiro e Pardino são exemplos de caipiras que se traduziram. Com uma formação dentro da cultura caipira e sem terem educação formal, enfrentaram os choques culturais e negociaram com a modernidade. Eles incorporavam demandas da indústria fonográfica, mas permaneciam tocando músicas caipiras. Mudavam as vestimentas, mas mesmo assim eram reconhecidos como representantes da música sertaneja de raiz. Eles se adaptaram às necessidades impostas, recusaram as propostas e viveram o processo de tradução com a produção de canções que expressavam aquilo que o público da música sertaneja vivia e sentia.

A trajetória de Tião Carreiro e Pardino não foi linear e os astros não se alinharam de forma que explique o sucesso artístico deles. Como os outros migrantes, rumaram para a cidade a fim de obter melhor condição de vida e

trabalharam para isso. Mas há de se destacar a importância da construção das redes de sociabilidade da dupla para que conseguissem se estabelecer no campo e assim alcançar o sucesso que tiveram. Eles souberam se adequar às disputas no campo e conquistaram capital simbólico que lhes garantia estabilidade e legitimidade no mercado da música sertaneja.

A dupla não só marcou uma geração musical, mas uma geração social, a dos migrantes que enfrentaram o choque com a modernidade nas cidades e que viu os seus descendentes no espaço urbano se adequando com mais facilidade e dominando códigos culturais que os distanciava de seus pais. Esse choque geracional também foi cantado pelos artistas, que viam de maneira crítica o comportamento dos filhos em relação aos seus pais.

A prática de mediação desempenhada pela dupla no contexto migratório ajudou na integração do público da música sertaneja, ao passo que expressou e indicou a realidade e elementos daquela cultura que entrava em choque com a caipira. Algumas das músicas analisadas, se tomadas como alegorias, apresentaram comportamentos idealizados e condutas esperadas para o sucesso dos migrantes no espaço urbano. Essa ação possibilita a identificação desses artistas como intelectuais, afinal, eles agiram no processo de mediação e produção de bens culturais com engajamento ao influenciar e possibilitar a formação de opiniões e tomadas de decisão dentro de determinada cultura política.

A identificação de Tião Carreiro e Pardinho como intelectuais mediadores culturais a partir do conceito de Sirinelli (2003) pode ser passível de críticas que questionem que todos os artistas podem ser então identificados como intelectuais. Esse ponto é um questionamento levantado por Veras (2020), que, ao analisar a presença do conceito do autor francês em pesquisas que tratam sobre a história intelectual e dos intelectuais, bem como a história da educação, indaga se a utilização do conceito de Sirinelli foi feita apenas pela sua amplitude para justificar a pesquisa de personalidades com pouca notoriedade. Essa crítica é um ponto do qual não se pode fugir, contudo, com a realização da pesquisa, é possível perceber a prática de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, a qual possibilita sua identificação como intelectuais. Mas com relação aos outros

artistas, isso não podemos afirmar, afinal, a investigação dessa dissertação se pautou apenas na dupla em questão.

Nessa última parte do trabalho, não iniciei falando de alguma experiência particular com meus avós, mas encerrarei falando sobre eles. Hoje em dia, depois de tantos choques culturais e geracionais, meus avós seguem vivenciando confrontos com a modernidade, seja ao assistir a uma novela e criticar as organizações familiares apresentadas, ou mesmo com as dificuldades de utilizar os recursos tecnológicos disponíveis, como o celular e o computador. Há de se destacar a utilização de *pen-drive* por parte de meu avô paterno para ouvir músicas sertanejas de raiz no carro. Os conflitos e as imposições decorrentes da modernização na sociedade brasileira não impediram a permanência de hábitos e traços da cultura caipira, que podem ser observados nesses simples casos.

Outro exemplo da tradução da identidade caipira pode ser visto também em meu avô paterno, que com o celular na mão que o conecta ao mundo, continua usando chapéu, cinta com fivela larga e a botina, que mesmo com as recomendações médicas para mudar o calçado, continua sendo usada, só que agora com o salto um pouco mais alto. Para Candido (2010), a cultura caipira iria acabar quando absorvesse a nova cultura que se anunciava com a modernidade. Contudo, apesar de todos os confrontos e de forma diferente, a cultura caipira foi traduzida e hibridizada, mas suas marcas e seus vestígios ainda presentes não nos permitem afirmar que ela acabou ou mesmo que esteja se encaminhando para isso. De muitos modos, ainda há resistência.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Crimes da paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 151-162, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40228>. Acesso em: 16 jun. 2020.
- ALMEIDA, Jessica de. **Quando em dois somos muitos**: histórias de vida dialogadas e a atuação do professor de música na educação básica. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, Rio Grande do Sul, p. 99, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/11697>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- ALVES, Claudia. Contribuições de Jean-François Sirinelli. **Educação e Filosofia**, Uberlândia, v. 33, n. 67, p. 27-55, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/47879>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- ALVES, Kelly Ludkiewicz. Um veículo para aguçar os sentidos: o rádio na alfabetização de adultos do Movimento de Educação de Base em Pernambuco (1961-1966) *In*: BRAGHINI, Katya; MUNAKATA, Lazumi; TABORDA DE OLIVIERA, Marcus Aurélio (org.). **Novos diálogos sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades**. São Paulo: EDUC, 2020. Disponível em: [https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PT1](https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt_BR&pg=GBS.PT1). Acesso em: 30 jul. 2020.
- AMARAL, João Paulo. A trajetória do violeiro Tião Carreiro – das primeiras duplas ao sucesso do criador e rei do pagode. **Revista Tulha**, Ribeirão Preto, 2016, v. 2, n. 1, p. 144-173. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/125299>. Acesso em: 15 set. 2019.
- AQUINO, Thais Lobosque de. **Epistemologia da educação musical escolar**: um estudo sobre os saberes musicais nas escolas de educação básicas brasileiras. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 224, 2016. Disponível em: <https://ppge.educacao.ufrj.br/teses2016/tlhaislobosque.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2020.
- BARDIN, Lawrence. **Análise de Conteúdo**. Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BAPTISTA, Wesley. **Patrimônio e educação das sensibilidades**: por entre memórias e processos de significação do espaço urbano nas praças centrais da cidade de Bragança Paulista (2000-2015). 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade São Francisco, Bragança Paulista, p. 157. 2017. Disponível em:

[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/v  
iewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=5026587](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=5026587). Acesso em: 18 fev.  
2020.

BÍBLIA SAGRADA, A. T. Êxodo. I.: BÍBLIA SAGRADA: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulinas Editora, 2011. p. 3-55.

BORNATTO, Suzete de Paula. Escritores antologistas – educação da sensibilidade em antologias de poesia na década de 1960. *In*: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 15 a 18 de agosto de 2017, João Pessoa. **Anais Eletrônicos** [...]. João Pessoa, 2017. Disponível em: <http://www.ixcbhe.com/arquivos/anais/eixo2/individual/3550-3562.pdf>. Acesso em: 25 set. 2019.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A. 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução Mariza Corrêa. Campinas: Editora Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BRAGHINI, Katya; MUNAKATA, Lazumi; TABORDA DE OLIVIERA, Marcus Aurélio (org.). **Diálogos sobre a história da Educação dos sentidos e das sensibilidades**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

BRAGHINI, Katya; MUNAKATA, Lazumi; TABORDA DE OLIVIERA, Marcus Aurélio (org.). **Novos diálogos sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades**. São Paulo: EDUC, 2020. Disponível em: [https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt\\_BR&pg=GBS.P  
T1](https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt_BR&pg=GBS.PT1). Acesso em: 30 jul. 2020.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução Sergio Goes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CAETANO, João Evanio Borba; MISSIO, Fabrício J.; DEFFACCI, Fabrício Antônio. Fronteira, música e identidade cultural. **Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 3, edição especial, 2017. Disponível em: <http://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/519>. Acesso em: 26 jun. 2020.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e Indústria Cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

CAMPOS, Judas Tadeu. A educação do caipira: sua origem e formação. **Educação e Sociedade**, v. 32, n. 115, p. 489-506, abr-jun, 2011. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-  
73302011000200014&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302011000200014&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 10 jun. 2020.

CAMPOS, Judas Tadeu de. Uma pesquisa pioneira para a compreensão da cultura caipira. **Estud. av.** [online], 2012, v. 26, n. 76, p. 335-350. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300030&script=sci\\_abstract&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142012000300030&script=sci_abstract&tlng=pt). Acesso em: 20 jan. 2021.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução Maria Manuela Galhardo. Algés: Editora Difusão Editorial, 1988.

CHARTIER, Roger. Textos, Impressão, Leituras. *In*: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CONTIERI, Amanda Ágata. “**As mais tocadas**”: uma análise de representações de mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: [http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269684/1/Contieri\\_AmandaAgata\\_M.pdf](http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269684/1/Contieri_AmandaAgata_M.pdf). Acesso em: 15 jan. 2020.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões: campanha de Canudos**. 30. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.

DESSEN, Maria Auxiliadora. Estudando a família em desenvolvimento: desafios conceituais e teóricos. **Psicologia, Ciência e Profissão**, v. 30, n. especial, p. 202-219, 2010. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932010000500010](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932010000500010). Acesso em: 09 jun. 2020.

DURHAN, Eunice R. **A caminho da cidade**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes**. Tradução: Ruy Jungmann. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FAUSTINO, Jean Carlo. O êxodo cantado: a música tradicional paulista como fonte para uma história oral. **Oralidades**, São Paulo, v. a, n. 2, 2007, p. 83-99.

FAUSTINO, Jean Carlo. Moda de viola e a epopeia caipira: a música enquanto literatura dos povos iletrados. *In*: XII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 18 a 22 de julho de 2011, Curitiba. **Anais Eletrônicos** [...]. Curitiba, 2011.

FAUSTINO, Jean Carlo. **O êxodo cantado: a formação do caipira para a modernidade**. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de

São Carlos, São Carlos, p. 197, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/6688?show=full>. Acesso em: 19 set. 2019.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

FERRAZ, Cintya Fernanda Morato Soares. **Música caipira e professores de músicas piracicabanos**: identidade, memória e tradição. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, p. 143, 2015. Disponível em: [http://iepapp.unimep.br/biblioteca\\_digital/pdfs/docs/14082015\\_155908\\_cintyafernandamoratosoaresferraz\\_ok.pdf](http://iepapp.unimep.br/biblioteca_digital/pdfs/docs/14082015_155908_cintyafernandamoratosoaresferraz_ok.pdf). Acesso em: 13 mar. 2020.

FERREIRA, Elton Bruno. **Sonoridades caipiras na cidade**: a produção de Cornélio Pires (1929-1931). São Paulo: e-Manuscrito, 2017.

FERREIRA, Marcia Regina Rodrigues. **História, memória e educação das sensibilidades**: o processo de patrimonialização da Casa Lambert de Santa Teresa-ES. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, p. 190, 2015. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2766437](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2766437). Acesso em: 18 fev. 2020.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 152-170, nov. 1994. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55079>. Acesso em: 14 fev. 2020.

GERALDES, Mary Ângela Figueiredo. **Uma visão semiótica dos valores da cultura caipira manifestados nas letras de música de raiz**. 2007. Dissertação (Mestrado em Semiótica, Tecnologias da Informação e Educação) – Universidade Braz Cubas, Mogi das Cruzes, p. 221, 2007. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=172014](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=172014). Acesso em: 23 jun. 2020.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução Maria Betânia Amoroso. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Angela de Castro. Ideologia e trabalho do Estado Novo. *In*: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patricia Santo (org.). **Intelectuais mediadores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Leonardo Ribeiro. Saber mais para melhor sentir, ter saúde para melhor servir: a formação de novas sensibilidades para o campo dos jovens rurais dos Clubes 4-S. *In*: BRAGHINI, Katya e col. (org.). **Diálogos sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

GOMES, Mariana Andrade; LEMOS, Renato de Lyra. O papel da música na construção da identidade. **Revista Digital Intersemiose**, ano III, n. 5, jan./jun. 2014, p. 199-209. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2014/08/16.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2020.

GREGOLIM JUNIOR, Luiz Manoel. **Presença do Sagrado na música caipira de raiz brasileira**: análise de composições de Tião Carreiro e Pardinho. 2011. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, f. 59. 2011. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2386>. Acesso em: 20 out. 2019.

GUDSDORF, Georges. **Professores para quê? Para uma pedagogia da pedagogia**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? Tradução Tomas Tadeu Silva. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. Ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HEROLD JUNIOR, Carlos. O corpo e a educação durante a década de 1920: uma análise a partir de Mário Pinto Serva. *In*: VIII CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 29 de junho a 2 de julho de 2015, Maringá. **Anais Eletrônicos [...]**. Maringá, 2015. Disponível em: [http://www.ppe.uem.br/8cbhe/resumos/pdf/c\\_ind/ci-eixo8.pdf](http://www.ppe.uem.br/8cbhe/resumos/pdf/c_ind/ci-eixo8.pdf). Acesso em: 24 set. 2019.

HUNT, Lynn. **A Nova História Cultural**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

LE BRETON, David. **Antropologia das emoções**. Tradução de Luís Alberto S. Peretti. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. Tradução: Bernardo Leitão... [et al.]. 7. ed. rev. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História**: novos objetos. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976.

LEMOS, Carolina Teles. Religião e Patriarcado: elementos estruturantes das concepções e das relações de gênero. **Revista Caminhos**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 201-217, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/caminhos/article/view/2795>. Acesso em: 15 jun. 2020.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Canto orfeônico**: Villa-Lobos e as representações sociais da Era Vargas. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, p. 176, 2009. Disponível em: [https://www.academia.edu/43063545/CANTO\\_ORFE%C3%94NICO\\_VILLA\\_LOBOS\\_E\\_AS\\_REPRESENTA%C3%87%C3%95ES\\_SOCIAIS\\_DA\\_ERA\\_VARGAS](https://www.academia.edu/43063545/CANTO_ORFE%C3%94NICO_VILLA_LOBOS_E_AS_REPRESENTA%C3%87%C3%95ES_SOCIAIS_DA_ERA_VARGAS). Acesso em: 02 ago. 2020.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Quando podemos ler o nosso livro? – Villa-Lobos e sua formação musical entre cartas e (auto)biografia. *In*: VII CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 20 a 23 de maio de 2013, Cuiabá. **Anais Eletrônicos** [...]. Cuiabá, 2013. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/08-%20IMPRESSOS-%20INTELECTUAIS%20E%20HISTORIA%20DA%20EDUCACAO/QUANDO%20PODEREMOS%20LER%20O%20NOSSO%20LIVRO%20VILLA-LOBOS.pdf>. Acesso em: 27 set. 2019.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Polifonias políticas e pedagógicas**: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro na Era Vargas. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 290, 2015. Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_eaef750534a13813c55f4f505d7f9745](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_eaef750534a13813c55f4f505d7f9745). Acesso em: 1.º ag. 2020.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Villa-Lobos e os signatários do manifesto da educação nova: polifonias políticas e pedagógicas no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. *In*: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 15 a 18 de agosto de 2017, João Pessoa. **Anais Eletrônicos** [...]. João Pessoa, 2017.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. Sons e ideias pela democratização do ensino de música: Villa-Lobos no Instituto de Educação do Rio de Janeiro. **Linguagens, Educação e Sociedade**, ano 24, n. 41, jan./abr., 2019, p. 301-321. Disponível em: <https://ojs.ufpi.br/index.php/lingedusoc/article/view/8751/pdf>. Acesso em: 1.º ago. 2020.

MORENO, A.; SEGANTINI, V. C. Conhecer a história pelos cinco sentidos: na cidade com Alfredo Camarate e Machado de Assis. *In*: TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **Sentidos e sensibilidades**: sua educação na história. Curitiba: Ed. UFPR, 2012. p. 29-58.

MORENO, Andrea; SEGANTINI, Verona Campos. Educação do corpo nos espaços de sociabilidade do urbano: investigação sobre os investimentos no corpo em Belo Horizonte. IV CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 5 a 8 de novembro de 2006, Goiânia. **Anais Eletrônicos** [...]. Goiânia, 2006. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/coordenadas/eixo03/Coordenada%20por%20Marcus%20AurelioTaborda%20de%20Oliveira/Andrea%20Moreno%20-%20Texto.pdf>. Acesso em: 07 out. 2019.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. (1955-1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, 2001, p. 103-124. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>. Acesso em: 20 jun. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. *In*: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. 3. ed. 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2015.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 352, 2009. Disponível em: [https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92786#:~:text=Miguilim%20foi%20pra%20cidade%20ser%20cantor%3A%20uma%20antropologia%20da%20m%C3%BAstica%20sertaneja,-Mostrar%20registro%20completo&text=Tese%20\(doutorado\)%20%2D%20Universidade%20Federal,Antropologia%20Social%2C%20Florian%C3%B3polis%2C%202009](https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92786#:~:text=Miguilim%20foi%20pra%20cidade%20ser%20cantor%3A%20uma%20antropologia%20da%20m%C3%BAstica%20sertaneja,-Mostrar%20registro%20completo&text=Tese%20(doutorado)%20%2D%20Universidade%20Federal,Antropologia%20Social%2C%20Florian%C3%B3polis%2C%202009). Acesso em: 25 jan. 2020.

ORLANDO, Evelyn de Almeida. Maria Junqueira Schmidt e os caminhos de uma trajetória intelectual pela palavra impressa. *In*: ORLANDO, Evelyn de Almeida (org.). **Histórias da Educação Católica no Brasil e em Portugal**. Curitiba: Appris, 2017.

ORLANDO, Evelyn de Almeida; HENRIQUES, Hélder. Nota prévia sobre a Escola de Pais no Brasil e em Portugal. **Revista História da Educação**, Porto Alegre, v. 21, n. 52, p. 56-80, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/70538>. Acesso em: 03 jun. 2020.

PAULA, Andréa Cristina de. **A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, p. 158, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11829>. Acesso em: 10 maio 2020.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février

2005. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/229>. Acesso em: 17 maio 2020.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

PIRES, Cibélia Renata da Silva. A religiosidade caipira: a festa do divino em Piracicaba. **Revista Fênix**, v. 6, ano VI, n. 2, abr.-jun. 2009. Disponível em: [http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo\\_08\\_Cibelia\\_Renata\\_da\\_Silva\\_Pires.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF19/Artigo_08_Cibelia_Renata_da_Silva_Pires.pdf). Acesso em: 3 jun. 2020.

PRIORE, Mary del. **História da gente brasileira, vol. 3**: República: Memórias (1889-1950). São Paulo: Editora Leya, 2017.

PRIORE, Mary del. **Histórias da gente brasileira, vol. 4**: República: Testemunhos (1951-2000). São Paulo: Editora Leya, 2019.

RENZCHERCHEN, Anderson Teixeira; CAMPIGOTO, José Adilçon. **“Este é o Brasil caboclo, este é o meu sertão”**: consumo e espaço praticado na discografia de Tonico e Tinoco (1940-1981). 1. ed. Jundiá: Paco Editorial, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira**: as 270 maiores modas. Santos: Realejo Edições, 2015a.

RITA, Flavia Avila Santa. **Transculturalização**: música, educação e valorização da cultura indígena Macuxi, a partir da “Banda Cruviana” da UFRR. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Roraima, Boa Vista, p. 121, 2017. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=6168959#](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=6168959#). Acesso em: 13 mar. 2020.

ROCHA, Inês de Almeida. Formação de Professores de Música: modelos em disputa. *In*: IX CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 15 a 18 de agosto de 2017, João Pessoa. **Anais Eletrônicos** [...]. João Pessoa, 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/36850266/FORMA%C3%87%C3%83O\\_DE\\_PROFESORES\\_DE\\_M%C3%9ASICA\\_MODELOS\\_EM\\_DISPUTA](https://www.academia.edu/36850266/FORMA%C3%87%C3%83O_DE_PROFESORES_DE_M%C3%9ASICA_MODELOS_EM_DISPUTA). Acesso em: 2 ago. 2020.

SANTOS, Luciano dos. As identidades culturais: proposições conceituais e teórica. **Revista Rascunhos Culturais**, Coxim-MS. v. 2, n. 4, p. 141-157, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/17282337-As-identidades-culturais-proposicoes-conceituais-e-teoricas.html>. Acesso em: 29 jan. 2021.

SANTOS, Tainã Maria Pinheiro dos. **Sensibilidades e ambivalências em periódicos educacionais paulistas (1902-1911)**. 2018. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, p. 112. 2018. Disponível em [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=7102745#](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7102745#). Acesso em: 19 fev. 2020.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Juniel Pereira da. **Casa de sons – Escola de Música de Teresina (1981-1991): sujeitos e práticas educativas entre salas e palcos**. 2020. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2020. Disponível em: [https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt\\_BR&id=609](https://sigaa.ufpi.br/sigaa/public/programa/defesas.jsf?lc=pt_BR&id=609). Acesso em: 02 ago. 2020.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. *In*: RÉMOND, René. **Por uma História Política**. São Paulo: Editora FGV, 2003. p. 231-269.

SOARES, Aladia Quintela. **Compositores e intérpretes cearenses: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, p. 100, 2015. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=2735721](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2735721). Acesso em: 13 mar. 2020.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **Sentidos e sensibilidades: sua educação na história**. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurelio; OSCAR, Luisa Belotti. Referenciais teórico-metodológicos nas pesquisas em história da educação: para uma história das relações entre sensibilidades, tempo livre e formação. **Revista Esboços**, Florianópolis, v. 21, n. 31, p. 171-193, ago. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2014v21n31p171>. Acesso em: 25 jan. 2020.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio. Educação dos sentidos e das sensibilidades: entre a moda acadêmica e a possibilidade de renovação no âmbito das pesquisas em História da Educação. **Revista História da Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 55, maio/ago. 2018, p. 116-133. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/76625>. Acesso em: 20 jan. 2020

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio. Silvio Rodriguez: vamos a andar. *In*: VIEIRA, Carlos Eduardo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio; TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **História intelectual e educação: artes, artistas e projetos estéticos**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio. Pesquisas sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades na história da educação: algumas indicações teórico-metodológicas. *In*: VEIGA, Cynthia Greive; TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **Historiografia da educação**: abordagens teóricas e metodológicas. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019a.

TEIXEIRA, Faustino. Faces do catolicismo brasileiro contemporâneo. **Revista USP**, São Paulo, n. 67, p. 4-23, set./nov. 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13452>. Acesso em: 07 fev. 2021.

TIÃO CARREIRO. **Tião Carreiro**, 2017. Biografia. Disponível em: <http://tiaocarreiro.com.br/biografia/>. Acesso em: 23 abr. 2020.

VATICANO. **Catecismo da Igreja Católica**. Cidade do Vaticano. 1992. Disponível em: [http://www.vatican.va/archive/cathechism\\_po/index\\_new/p3s1cap2\\_1877-1948\\_po.html](http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s1cap2_1877-1948_po.html). Acesso em: 20 jun. 2020.

VAZ, Alexandre Fernandez; MOMM, Caroline Machado. Memória, cidade, educação dos sentidos segundo Walter Benjamin. *In*: OLIVEIRA, M. A. T. (org.). **Sentidos e sensibilidades**: sua educação na história. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

VAZ, Alexandre Fernandez. Percursos para uma educação estética: o sentido da arte para o público do Museu Oscar Niemeyer (MON). *In*: BRAGHINI, Katya; MUNAKATA, Lazumi; TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **Novos diálogos sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades**. São Paulo: EDUC, 2020. Disponível em: [https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt\\_BR&pg=GBS.PT1](https://play.google.com/books/reader?id=rDnpDwAAQBAJ&hl=pt_BR&pg=GBS.PT1). Acesso em: 30 jul. 2020.

VENERA, José Isaias. Diferenças, ambivalência e tempo paradoxal na sociedade de consumo. **Revista Científica Ciência em Curso**, v. 3, n. 2, p. 133-139, jul./dez. 2014. Disponível em: [http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia\\_curso/article/view/2661/1971](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/ciencia_curso/article/view/2661/1971). Acesso em: 06 fev. 2021.

VERAS, Loyde Anne Carreiro Silva. Jean-François Sirinelli e a História da Educação no Brasil. *In*: II CONGRESSO HUMANITAS, 2020, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: PUCPR, 2020.

VIEIRA, Carlos Eduardo. Intelectuais e Educação. **Pensar a Educação em Revista**, Curitiba/Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 3-21, abri-jun. 2015. Disponível em: [http://pensaraeducacaoemrevista.com.br/wp-content/uploads/sites/4/2017/04/vol\\_1\\_no\\_1\\_Carlos\\_Eduardo\\_Vieira.pdf](http://pensaraeducacaoemrevista.com.br/wp-content/uploads/sites/4/2017/04/vol_1_no_1_Carlos_Eduardo_Vieira.pdf). Acesso em: 7 fev. 2020.

VIEIRA, Jenifer Teixeira Soutto. A cultura popular como ferramenta para a afirmação da nacionalidade através da educação das sensibilidades. BRAGHINI,

Katya e col. (org.). **Diálogos sobre a história da educação dos sentidos e das sensibilidades**. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

VIEIRA, Carlos Eduardo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio; TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). **História intelectual e educação: artes, artistas e projetos estéticos**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

XAVIER, Wilson José Felix. **Razões e sensibilidades: um estudo sobre a construção do imaginário da docência feminina (1865-1917)**. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, p. 211. 2015. Disponível em: [https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=3461461](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3461461). Acesso em: 19 fev. 2020.

## Jornais

AO LADO DOS BEM SUCEDIDOS, uma legião de marginalizados. **Manchete**. Rio de Janeiro, p. 70, 1977.

CANAL 4. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 13, 19 dez. 1982.

ESPECIAL SERTANEJO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno b, p. 4, 20 mar. 1985.

GAZETA DIGITAL. **Cuiabá se despede de seu apresentador mais antigo**. 2003. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/policia/cuiaba-se-despede-do-seu-apresentador-mais-antigo/1959>. Acesso em: 6 maio 2020.

MIGUEL, João José. A viola pagodeira de Tião Carreiro. **Correio Braziliense**, Brasília, p. 18, 1979.

MOLIN, Paulo. Parada de Sucesso. **Folha do Povo**, Belo Horizonte, s. p., 23 set. 1979.

NOTÍCIAS. **Diário de Pernambuco**, Recife, quarto caderno, p. 7, 16 maio 1976.

O QUE HÁ DE NOVO. **Diário do Paraná**, Curitiba, terceiro caderno, p. 6, 20 fev. 1972.

PARADAS PAULISTAS. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 7, 18 nov. 1971.

TINHORÃO, J. R. Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno b, p. 15, 1975.

TINHORÃO, J. R. Os melhores discos do ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 36, 1976.

## Fontes Musicais

BELMIRO, Jesus; CARREIRO, Tião; GUIDINI, Julinho. Música: **Justiça divina**. Álbum: A majestade "O Pagode". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CANHOTO, Léo. Música: **O justiceiro**. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1969.

CARREIRINHO. Música: **Canção do soldado**. Álbum: Pagode na Praça. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967, intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRINHO; VIEIRA. Música: **Minha vida**. Álbum: Modas de Viola Classe "A" v. 2. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; CARREIRINHO. Música: **Jangadeiro cearense**. Álbum: Repertório de Ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1964. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; CARREIRINHO. Música: **Ana Rosa**. Álbum: Linha de frente. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1964a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; CARREIRINHO. Música: **Pagode**. Álbum: Rancho dos ipês. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Peão; CARREIRO, Tião. Música: **Saudosa vida de peão**. Álbum: Modas de viola classe "A". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1984. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; CASTRO, Luiz de. Música: **Encantos da natureza**. Álbum: Encantos da natureza. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1967.

CARREIRO, Tião; CASTRO, Luiz de. Música: **Feliz casamento**. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; CASTRO, Luiz de. Música: **Aquarela sertaneja**. Álbum: A majestade "O Pagode". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; GERALDINHO. Música: **Versos aos pés do Homem**. Álbum: A majestade "O Pagode". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; NUNES, Manuelito. Música: **Meu protesto**. Álbum: Estrela de ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Oswaldo Cintra**. Álbum: Rancho dos ipês. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Minha esposa vale ouro**. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Em tempo de avanço**. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1969a.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival. Música: **Filho da liberdade**. Álbum: Abrindo caminho. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1971.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Caminho do céu**. Álbum: Hoje eu não posso ir. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1972. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Casa modesta**. Álbum: A caminho do sol. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1973. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião. SANTOS, Lourival dos. Música: **Meu sítio, meu paraíso**. Álbum: A caminho do sol. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1973a.

CARREIRO, Tião. SANTOS, LOURIVAL dos. Música: **O pulo do gato**. Álbum: Esquina da saudade. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1974.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Chumbo grosso**. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Levanta patrão**. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Na paz de Deus**. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975b. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Pra tudo se dá jeito**. Álbum: Navalha de carne. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1982a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Mundo velho**. Álbum: Navalha de carne. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1982b. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **O patrão e o empregado**. Álbum: No som da viola. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1983. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **A coisa tá feia**. Álbum: No som da viola. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1983a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **Rainha do lar**. Álbum: No som da viola. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1983b. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **O mundo no avesso**. Álbum: Estrela de ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: **A coisa ficou bonita**. Álbum: Estrela de ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos; MACHADO, Vicente P. Música: **A vaca já foi pro brejo**. Álbum: Rancho do vale. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1977. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; VIEIRA, Teddy. Música: **Caboclo no cassino**. Álbum: Casinha na serra. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1963.

CARREIRO, Tião; VIEIRA, Teddy. Música: **Boiadeiro punho de aço**. Álbum: Modas de viola classe "A" vol. 2. São Paulo: Gravadora Chantercler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1975.

CARREIRO, Zé. Música: **Preto fugido**. Álbum: Boi soberano. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

ELIZEU, Quintino; SANTOS, Moacyr. Música: **Mariquinha**. Álbum: Rancho dos ipês. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

FRANCO, Dino; CARREIRO, Tião. Música: **Exemplo de humildade**. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1975.

LIMA, Alves; PIRACI. Música: **Nossa Senhora da Guia**. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

PAULO, Zé; JOSÉ, Milton; VENTURA FILHO, Antonio. Música: **Osso duro de roer**. Álbum: A majestade "O Pagode". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

PINTO, Arlindo. Música: **Jerimum**. Álbum: Linha de frente. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1964. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

PIRACI; TONICO. Música: **Viola cabocla**. Álbum: Viola cabocla. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1973.

SANTOS, Lourival dos. Música: **Desafio do pagode contra o yê yê yê**. Álbum: Tião Carreiro e Pardinho. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1967.

SANTOS, Lourival. Música: **Velho marrudo**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; CARREIRO, Tião; ABRÃO, Rose. Música: **O mundo velho não tem jeito**. Álbum: Estrela de ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; CARREIRO, Tião; COMPRI, Carlos. Música: **É isso que o povo quer**. Álbum: A caminho do sol. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1973. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; CARREIRO, Tião; RODANTE, Cláudio. Música: **Rancho do vale**. Álbum: Rancho do vale. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1977.

SANTOS, Lourival dos; ITAPUÃ; OLIVEIRA, Domério de. Música: **Canção do século**. Álbum: A majestade "O Pagode". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, J. dos. Música: **Mineiro do pé quente**. Álbum: Modas de viola classe "A". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1984. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos. Música: **Cochilou cachimbo cai**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos. Música: **Cavalo enxuto**. Álbum: Abrindo caminho. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1971.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos; CARREIRO; Tião. Música: **A casa**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos; CARREIRO; Tião. Música: **Filhinho de papai**. Álbum: Hoje eu não posso ir. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1972. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos; CARREIRO; Tião. Música: **Boiadeiro de palavra**. Álbum: Hoje eu não posso ir. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1972a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos; CARREIRO; Tião. Música: **Vaqueiro do Norte**. Álbum: Rio de pranto. São Paulo: Gravadora Chantecler: 1976. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Moacyr dos; VAQUEIRINHO. Música: **Baiano no coco**. Álbum: Rancho dos ipês. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SERRINHA; SANTOS, Lourival dos. Música: **Homem sem rumo**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SETTANNI, Victor; MACHADO, Vicente P. Música: **O filho que não volta**. Álbum: Rancho do vale. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1977, Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SULINO. Música: **Herói sem medalha**. Álbum: Modas de viola classe "A". São Paulo: Gravadora Chantecler, 1984. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SULINO; VIEIRA, Teddy. Música: **Bom Jesus do Iguapé**. Álbum: Abrindo caminho. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1971. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

VIEIRA, Teddy. Música: **Rei do gado**. Álbum: Rei do gado. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1961.

VIEIRA, Teddy. Música: **Terra Roxa**. Álbum: Terra Roxa. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1978.

VIEIRA, Teddy; LUIZINHO. Música: **Pretinho aleijado**. Álbum: Viola cabocla. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1973.

VIEIRA, Teddy; MARIANO, João Alves. Música: **Cavaleiros do Bom Jesus**. Álbum: Tião Carreiro e Pardinho. São Paulo: Gravadora Colúmbia, 1956. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

VIEIRA, Teddy; SANTOS, Moacyr dos. Música: **Ladrão de terra**. Álbum: Os reis do pagode. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1965. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.