



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

## **COLCHA DE RETALHOS – Memória e literatura oral na música caipira**

Geise Bernadelli Guerra

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de doutora em Literatura, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara Almarza.

Brasília – DF

2022



BANCA EXAMINADORA:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sara Almarza  
Presidente – Orientadora (PosLit – UnB)

---

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto  
Membro externo (ECA – USP)

---

Prof. Dr. Pedro Marques Neto  
Membro externo (EFLCH – UNIFESP)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eloísa Pereira Barroso  
Membro interno (PPGHIS – UnB)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sylvia Helena Cyntrão  
Membro suplente (PosLit – UnB)

BB518c Bernadelli Guerra, Geise  
Colcha de retalhos - Memória e literatura oral na música  
caipira / Geise Bernadelli Guerra; orientador Sara Almarza.  
-- Brasília, 2022.  
165 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2022.

1. Música caipira. 2. Memória. 3. Literatura oral. 4.  
Literatura brasileira. 5. Literatura popular. I. Almarza,  
Sara, orient. II. Título.

Um fiozinho d'água desviou de um riacho  
Veio vindo serra abaixo e passou no meu pomar  
Encontrou uma pedra, ficou em sua companhia  
Brincaram de cachoeira e aqui ficaram pra morar  
E hoje da janela eu contemplo a cachoeirinha  
Que ficou minha vizinha desde que a vi nascer  
O seu murmúrio doce é um verdadeiro canto  
É quem me serve de acalanto para eu adormecer

*Fiozinho d'água – João Pacífico – 1991*



## AGRADECIMENTOS

À providência divina, que se colocou em movimento quando me comprometi!

Aos meus filhos, Pedro e Helena, pelo amor, cumplicidade e compreensão das minhas ausências e falhas nesse caminho.

Devoto profunda gratidão à minha vizinha Ibrantina, que amorosamente me legou o olhar caipira de admirar as pequenas grandes coisas da vida. Agradeço à minha mãezinha, Wilma, por ter me passado a fé no poder transformador da educação. Agradeço ao meu pai, Valdemir, que me ensinou a amar a música caipira e toda a simplicidade. Aos meus familiares, por compreenderem e relevarem minhas constantes ausências.

Às minhas amadas amigas pelo incentivo, apoio, compreensão e comemorações de cada pequena vitória. Foi fundamental contar com sua amizade nessa minha longa e tortuosa caminhada e vocês sabem disso.

Agradeço profundamente à minha orientadora e amiga, Sara Almarza, pela disposição em guiar essa sua última pupila. Sua amorosidade e paciência com minhas demandas foram essenciais para o sucesso dessa jornada. Suas orientações claras e objetivas foram minhas veredas seguras na pesquisa acadêmica desde o mestrado. Muito obrigada!

Aos professores que aceitaram o convite para compor essa banca, vocês ofereceram conhecimentos determinantes para o êxito dessa pesquisa. Admiro-os verdadeiramente.

Aos amigos do grupo de pesquisa *Mnemosyne*, pelos frutíferos debates de obras e ideias. Especialmente à Zuleica, que tanto contribuiu para o refinamento intelectual desse texto e sua correta apresentação. Também ao Pedro Ivo pelas valorosas colaborações com a bibliografia.

Aos estimados professores do PosLit, e aos professores com quem tive oportunidade de aprender nas disciplinas que cursei no PPGHIS – História e PPGAS – Antropologia, que contribuíram sobremaneira para minha maturação intelectual e para o enriquecimento das minhas fontes de pesquisa.

À Universidade de Brasília, pelo amparo de ser pública, gratuita e de excelência, me proporcionando ser forjada desde a graduação na seara da pesquisa acadêmica. Vivas ao ensino público!





## SUMÁRIO

Introdução .....	11
Capítulo 1 – Três olhares sobre o caipira: as representações e os reflexos para sua cultura	17
1.1 – Monteiro Lobato .....	20
1.2 – Mazzaropi .....	27
1.3 – Antonio Candido .....	32
Capítulo 2 – “Quem canta seus males espanta” – Sobre o que canta o caipira? .....	47
2.1 – Poesia musicada, literatura cantada, expressões da literatura oral popular brasileira .....	54
2.2 – A música caipira como registro histórico .....	69
Capítulo 3 – Exercícios de memória: causos, prosas e viola .....	83
3.1 – <i>A prosa dos cumpadi pros causo do maloiado</i> .....	91
3.2 – A viola e o violeiro .....	97
Considerações finais .....	107
Referências .....	111
Anexo	
Índice de músicas .....	119
Letras das canções .....	120



## INTRODUÇÃO

Os anos de minha infância foram marcados por imagens, cheiros e sons de momentos vividos numa cidade pequena do interior de Minas Gerais, num bairro onde os vizinhos eram velhos conhecidos e a distância do centro era tal que se podia chegar relativamente rápido de ônibus, mas que me parecia se situar distante. Das lembranças fragmentadas tenho vívido o cheiro de café sendo torrado por D. Ibrantina, minha avó, não qualquer café, mas o que seu pai plantava em sua fazendinha no Mato Grosso e fazia questão de trazer consigo todas as vezes que vinha passar uma temporada conosco. Marcaram-me também o cheiro e os mugidos do gado que um velhinho resistente a vender seu pedacinho de terra ali próximo, já cercado pela cidade, insistia em manejar como antigamente. Ele tocava as vacas do pasto ao curral pela rua asfaltada, espetáculo diário de fim de tarde para o qual eu me preparava em minha arquibancada particular, o muro baixo da casa de esquina.

Dos sons me ficaram intensamente marcadas as canções caipiras. Essa música se fazia presente em diferentes contextos e momentos de meu cotidiano, no canto de minha avó enquanto cozinhava ou limpava a casa, nas festas juninas pelo bairro, na chegada da folia pela vizinhança, no som sempre ligado na marcenaria do Seu Valdemir, meu pai, ou no toca-fitas do carro nas longas viagens que fazíamos para visitar os parentes. À medida que crescia, compreendia melhor as letras e os temas das músicas, mas dois cantores, a quem eu só chamava de chorões, despertaram em mim a curiosidade para além da apreciação musical.

A dupla era Silveira e Barrinha e a maneira chorosa que cantavam me levantou questionamentos que eu direcionava ao meu pai. Pelas respostas passei a saber da vida dos cantores e suas histórias de trabalho duro na roça e descobri que parte das composições se originavam de histórias e “causos” verídicos transmitidos de geração em geração. Prestava então mais atenção às letras, aos ritmos e volteios da viola, aprendi a notar a diferença entre uma batida simples e um arranjo elaborado, apreciava o acompanhamento do acordeom e passei a notar que a temática era sempre apaixonada. Em Minas usa-se a palavra apaixonado para além do sentido usual de relacionamento amoroso, usa-se comumente no sentido de intenso, de sofrido. A música daquela dupla era assim apaixonada, sentida, especialmente duas canções que considero interessantes: *Chega de sofrer* e *Hoje está fazendo um ano*. Ao me atentar para essa característica foi que percebi haver algo de grandioso na relação dos cantores com aquele gênero musical e essa inquietação sempre me acompanhou.

O interesse em estudar a música e a cultura caipira decorre do entusiasmo por desvendar o que me encanta desde cedo, por conta de vivências como as relatadas e pela atribuição de lembranças dos meus próximos, sobretudo de meu pai e de minha avó materna. Não fui criada na roça, não vivenciei a vida no campo nem suas típicas manifestações culturais, mas eles sim, eu tive apenas algumas experiências que foram suficientes para atestar a legitimidade de seus relatos. Quando ouço suas recordações de infância e mocidade e vejo a emoção que sentem ao ouvirem as modas que cantam seu antigo modo de vida, é como se minhas também fossem essas lembranças; eu as elaboro mentalmente tal qual me foram descritas várias e várias vezes.

Obviamente que suas lembranças não foram transferidas a mim, mas, estando integrada a esse universo por minhas vivências e por intermédio de suas recordações, tendo recebido deles seus valores, suas crenças e tendo apreendido seu modo de vida a ponto de reproduzi-lo muitas vezes naturalmente, identifico-me profundamente com a identidade social caipira. É claro também que, inserida num contexto de metrópole e de ritmo de vida acelerado, num ambiente extremamente diverso do rural, essa identificação fica mais reservada ao campo afetivo do que propriamente ao material, mas aflora com a força de uma erupção quando meus ouvidos captam um ponteador de viola e o peito aperta de saudade de algo que não vivi, mas que meus queridos comigo compartilharam.

Compreendo esse fenômeno conforme elucidado o filósofo Paul Ricoeur, de que há três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos e os próximos. Não sendo minha a memória, a identificação com tal modo de vida se dá pelos meus próximos e pelos coletivos a que pertenço assinalados em momentos, sobretudo da infância, nos quais pude experimentar com eles algumas vivências. Hoje, ao tentar compreender tal identificação que me move a empenhar uma pesquisa, valho-me de inúmeras recordações, pois, “é essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia da lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros.” (RICOEUR, 2007, p. 131).

A pesquisa sobre esse gênero musical proveniente da oralidade foi alicerçada na memória do material humano e na identificação afetiva de que disponho. Nesse sentido, as lembranças complementam as composições musicais, constituindo o registro de um tempo histórico e de um modo de vida. Atestam a existência de costumes, crenças e valores de um grupo social de que restam poucos representantes. Pensadores de vários campos das humanidades têm se debruçado, ao longo dos anos, sobre diversos aspectos da memória, entre

eles historiadores, sociólogos, psicólogos, educadores e filósofos, além dos estudiosos da literatura.

Encontra-se aqui o cerne de minha hipótese: a de que o caipira resiste e sua cultura é latente e herdada de geração em geração, não foram extintos, mas ressignificaram-se algumas configurações desses sujeitos e a maneira como se inserem na sociedade. Isso pode ser comprovado pelo trabalho de memória que se vê empenhado em pesquisas recentes como as teses de Ivan Vilela – *Cantando a própria história* (2011); e de Roberto Correa – *Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte* (2014), para citar apenas duas. Em ambas as teses pode-se perceber que esse sujeito de que tratamos continua extremamente atuante, podendo ser encontrado tanto no campo quanto nas cidades e em suas adjacências, reunindo-se em festas culturais, feiras agropecuárias e apresentações das mais diversas e surpreendentes, como foi a homenagem feita pela Orquestra Sinfônica de Brasília, no ano de 2019, aos 40 anos de carreira da dupla Zé Mulato e Cassiano. Foi um espetáculo emocionante em que “a música mais simples, saída do chão, se encontra com a música mais erudita, mais nobre”, palavras emocionadas ditas pelo próprio Zé Mulato na ocasião.

Para embasar essa hipótese, apoio-me, principalmente, em duas obras fundamentais: *Os parceiros do Rio Bonito* (2010), do sociólogo e crítico literário Antonio Candido, para analisar a cultura e os meios de vida do caipira; e *A moda é viola: ensaio do cantar caipira* (2000), do jornalista e professor Romildo Sant’Anna, para analisar as manifestações literárias da poesia caipira nas composições dos primeiros 40 anos da música de raiz. Para analisar aspectos relativos às ocorrências de memória, recorro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), do filósofo Paul Ricoeur.

Busco investigar elementos da cultura caipira e suas implicações partindo também dos aprofundados estudos sobre o tema de Rosa Nepomuceno, em *Música caipira: da roça ao rodeio* (1999), e de José Hamilton Ribeiro, em *Música caipira: as 270 melhores modas* (2015), além dos já mencionados Ivan Vilela (2011) e Roberto Correa (2014). Analiso a permanência dessa cultura à luz dos estudos de memória individual e memória coletiva de Maurice Halbwachs, em *A memória coletiva* (2006); examinando aspectos de identidade social sob a perspectiva de Michael Pollak em *Memória e identidade social* (1992) e de elementos culturais sob a perspectiva de Néstor Garcia Canclini em *Culturas híbridas* (2011). Para analisar as letras das canções, as prosas e os causos como literatura oral meu esteio é Luis da Camara Cascudo e seu *Literatura Oral no Brasil* (1984), estudo sensível à cultura popular transmitida de forma oral que o autor reverencia com um encantamento que também

me acomete – a seu ver, a literatura do povo “é como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados” (CASCUDO, 1984, p.27).

As teorias e conceitos serão abordados ao longo dos capítulos, à medida que surgirem os pontos com os quais se relacionam, mas quanto às obras principais, sobretudo Ricoeur e Candido, faz-se necessário pontuar alguns aspectos antecipadamente, pois norteiam minha visão sobre a memória e as práticas sociais na música caipira.

Na primeira parte da obra, dedicada à fenomenologia da memória, Ricoeur alerta para a impossibilidade de separar o que lembramos do que imaginamos já que quando lembramos, o fazemos por meio de imagens, não existe a lembrança “pura”. Uma vez que a lembrança é voltada para a anterioridade do que realmente aconteceu, e a imaginação é “voltada para a ficção, o irreal, o impossível, o utópico” (RICOEUR, 2007, p. 26), como confiar na memória? Estamos, portanto, diante da seguinte aporia: o único recurso que temos para dizer que algo aconteceu é a nossa memória, que, permeada pela imaginação, não é confiável. E, no entanto, diz o fenomenólogo, ela é o único recurso que temos a respeito da referência ao passado. Em seu alentado estudo, ele estende-se pelos diversos recursos que temos diante dessa aporia: os documentos, os arquivos, os objetos do passado, o testemunho dos mais velhos, dos nossos contemporâneos. É a eles que recorro para estudar e buscar atestar a permanência da cultura e da música caipira na sociedade contemporânea.

*Os parceiros do Rio Bonito* é a tese de doutoramento em Ciências Sociais de Antonio Candido; nela o mestre delimita a região que nomeia paulistânia, que corresponde ao eixo de atuação dos bandeirantes, e define seus habitantes campesinos a partir de então, os caipiras, analisando seus meios de vida, sua cultura, sua alimentação, o uso que fazem da terra, suas relações de trabalho, seus instrumentos de medida, dentre outros aspectos. Os estudos de Candido balizam a mirada acadêmica sobre esse tipo brasileiro e circunscrevem alguns aspectos culturais que escolhi aprofundar no campo da análise literária, a partir da literatura oral presente tanto nas letras das canções quanto nos causos e nas prosas dos caipiras.

Para empreender a pesquisa e comprovar minha hipótese, dividi minha tese em três partes. No primeiro capítulo – *Três olhares sobre o caipira: as representações e os reflexos para sua cultura* – analiso as origens da representação do caipira e as consequências dessas primeiras representações para a concepção do imaginário popular acerca dessa figura. Apresento como foi determinante o personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, marcando o caipira como um representante do atraso, o contraponto ao progresso no processo desenvolvimentista pelo qual o país passava e que perdurou no imaginário popular, mesmo depois de o personagem ter sido duas vezes redesenhado pelo próprio autor, com Jeca

Tatuzinho e, posteriormente, com Zé Brasil. O outro olhar é o de Mazzaropi que, acrescentando comicidade e esperteza ao Jeca e devido ao grande alcance da mídia cinematográfica, modificou o imaginário popular sobre o caipira, levando com que fosse agora visto como uma figura cômica, um bufão preguiçoso e esperto. O terceiro olhar que apresento é o de Antonio Candido, este sem impacto sobre o imaginário popular acerca do caipira, pois circunscrito ao ambiente acadêmico, mas de suma importância pelo empenho de um estudo socioantropológico minucioso sobre sua cultura, seus costumes, seu modo de vida. O pensador oferece-nos elementos preciosos e qualificados para escrutinar diferentes aspectos sobre a cultura caipira, tanto daquele passado, quanto do momento atual, balizando a herança e perpetuação das tradições para definir quem são os caipiras de agora.

Definir quem é o caipira hoje é tarefa que exige o profundo conhecimento de suas práticas sociais, costumes, crenças e valores. Para realizá-la, além de minha vivência pessoal, mola propulsora dessa investigação, nos capítulos 2 e 3 analiso aspectos da construção da memória afetiva, da formação dessa identidade social e da representatividade que o sujeito encontra nas canções. No segundo capítulo – *“Quem canta seus males espanta” – Sobre o que canta o caipira?* – trago elementos históricos e sociológicos sobre a origem dos caipiras e os caminhos que a cultura, a literatura oral e a poesia da música produzida por eles percorreram ao longo do tempo. A música, no princípio feita de forma espontânea e despretensiosa, traz elementos próprios de sua cultura, tais como costumes, valores, alimentos, medidas, crenças, causos, o que a torna também um registro histórico. No terceiro capítulo – *Exercícios de memória: causos, prosas e viola* – me debruço sobre a relevância dos causos e prosas na constituição do ser caipira e sobre o protagonismo e simbolismo do instrumento viola para o violeiro e para a perpetuação da música caipira.

Com os elementos levantados no percurso de cada capítulo, busco comprovar minha hipótese e caracterizar a manutenção dos caipiras da atualidade, exprimindo as transformações pelas quais passou sua cultura e seu modo de vida e desvendar as diferentes maneiras de inserção desses sujeitos na sociedade contemporânea.





## CAPÍTULO 1 – Três olhares sobre o caipira: as representações e os reflexos para sua cultura

Na história da formação literária brasileira são abundantes as marcas da colonização no protagonismo do desbravador branco, na importação do estilo europeu e nas narrativas que, majoritariamente, assumem a perspectiva dos vencedores. Com a decadência da economia açucareira e tendo o eixo de prestígio voltado para o sul, em idos de 1850, as ideias republicanas, liberais e abolicionistas ganharam terreno. Tal crise já se fazia notar na literatura com a poesia social de Castro Alves e Sousândrade, também no romance nordestino de Franklin Távora. Posteriormente, sob a influência do evolucionismo e do positivismo, escritores como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, Clóvis Bevilacqua, Graça Aranha e Medeiros de Albuquerque, transpareceram em suas narrativas e poéticas o que seriam as sementes da inovação dentro dos movimentos literários, pois eram estes “homens que viveram a luta contra as tradições e o espírito da monarquia” (BOSI, 2008, p. 163).

Os personagens brasileiros tipificados ou pitorescos, em grande parte idealizados, do período romântico deram lugar às representações de personagens exteriores aos círculos sociais de prestígio, à presença de críticas sociais e morais e à mudança de cenário e de contexto social com o realismo e o naturalismo, o que configurou grande avanço para a maturação da nossa literatura. Mas é com Afonso Arinos e Valdomiro Silveira, considerados por muitos críticos como precursores do regionalismo, que inicialmente se verifica o protagonismo dos viventes brasileiros que não habitavam as cidades e sequer conheciam os círculos sociais da *belle époque* franco-brasileira.

Segundo Bosi, alguns contistas do final do século XIX e início do século XX se destacaram ao tratar a matéria rural com seriedade, sendo eles Valdomiro Silveira, Simões Lopes Neto e Hugo de Carvalho Ramos, pois seus trabalhos resultaram de um aproveitamento literário das matrizes regionais, acrescentando algo à práxis literária – “Este algo pode interpretar-se como o lado brasileiro da oscilação pendular nacional-cosmopolita, que marca as culturas de extração colonial” (BOSI, 2008, p. 207).

Embora não tenham provocado uma revolução literária, por conta mesmo de sua formação intelectual e pela configuração neorromântica que fizeram da vida rústica, o fato de terem se dedicado a pesquisar o folclore e a linguagem do interior, de terem escolhido como

cenários ambientes rurais que nossa ficção nunca havia explorado e da forma mais fiel possível caracterizaram certa ruptura e apresentaram interesse pela realidade brasileira total, não apenas urbana, conseguindo alcançar efeitos estéticos notáveis.

Hoje, quando já se incorporam à nossa consciência literária o alto regionalismo crítico de Graciliano Ramos e a experiência estética universal do regionalista Guimarães Rosa, é mais fácil reconhecer o trabalho paciente e amoroso de um Valdomiro e de um Simões Lopes, voltados para a verdade humana da província; e tanto mais convence esse esforço quando nele entrevemos, para além da fruição do pitoresco, a pesquisa de uma possível poética da oralidade. Nem seria razoável pedir-lhes mais, que todos foram prosadores crescidos na tradição do conto oitocentista. (BOSI, 2008, p. 208)

A valorosa obra de Simões Lopes retrata o regionalismo gaúcho, as lendas de seu folclore e a oralidade de seus prosadores, fora, portanto, do objeto desta pesquisa, circunscrita à região denominada paulistânia.

Nascido em Cachoeira Paulista, interior de São Paulo, em 1873, Valdomiro Silveira foi um caipira de coração e cultura. Viajava pelo interior de seu estado pesquisando o dialeto, os costumes e as histórias. Empenhou sua obra em retratar o caipira antes da modernização agrícola, quando sua cultura ainda estava intacta, preocupou-se com o registro exato dos costumes interioranos, tratando a linguagem dessa gente como fala dialetal e de valores históricos, não desprezando-a como gramaticalmente errada. Nas obras do autor, esse homem do interior foi representado como o caipira pobre que tem apenas sua força de trabalho e um pedaço de terra, portanto, em seu contexto e com suas particularidades, mas com sentimentos e dramas universais.

Seu primeiro conto, *Rabicho*, foi publicado no Diário Popular de São Paulo, em 1891. Mas a considerada pelo próprio autor como sua obra prima foi *Lereias*, publicada apenas em 1945, após sua morte. No prefácio da edição mais recente, a pesquisadora Enid Yatsuda destaca esta obra como a mais apurada entre os escritos do autor. Isto porque apresenta um narrador imerso na oralidade, que conta suas histórias sem obedecer a regras gramaticais. Técnica essa que, ressalta Enid, foi potencializada por Guimarães Rosa, leitor de Valdomiro (YATSUDA in SILVEIRA, 2007).

Hugo de Carvalho Ramos, nascido em 1895 na atual Cidade de Goiás, era filho de poeta e foi contemporâneo de Cora Coralina. De uma sensibilidade ímpar, escrevia em prosa e verso desde adolescente, mas sofria de depressão e suicidou-se aos 25 anos. Antes, porém, em 1917, publicou *Tropas e boiadas*, coletânea de contos cuja inspiração foi a vida dos tropeiros goianos. Segundo Bosi, sua originalidade consistia, além do contexto retratado, no “frescor da

memória e um andamento sem pressa” que permite ao leitor apreciar e sentir as paisagens narradas; além disso, na presença e na inteligência do folclore nos que Bosi classifica como seus melhores contos: *Mágoa de vaqueiro* e *Gente da gleba*, assinalando ainda que, num evento modernista importante, o próprio Mário de Andrade “apontou a leitura de *Tropas e boiadas* como exigência cultural das novas gerações, interessadas em conhecer de perto a realidade brasileira” (BOSI, 2008, p. 215).

Apesar de não figurar na relação feita por Bosi de escritores cuja inspiração era o cenário interiorano, atrevo-me aqui a inserir Cornélio Pires nesse rol por ter desempenhado papel fundamental para a difusão da cultura e da música caipira. Nascido em Tietê em 1884, Cornélio não quis se dedicar aos estudos formais, apesar de sua família lhe oferecer condições. Mesmo assim tornou-se jornalista, escritor, folclorista, empresário, ativista cultural e também intérprete de várias canções. Dele tratarei mais adiante, no segundo capítulo, *Quem canta seus males espanta*.

Embora seja facilmente constatável a magnitude do nome de Cornélio nesse meio, bem como a importância das obras de Valdomiro Silveira e de Hugo de Carvalho Ramos, nenhum deles teve notório reconhecimento público nacional, tampouco adentraram o prestigioso rol dos grandes autores brasileiros, apesar de suas vidas e obras serem objetos de várias pesquisas e eventos acadêmicos.

Sendo assim, a percepção geral sobre o caipira que aqui se estuda circunscreve-se a três visões majoritárias que foram amplamente transmitidas, sendo as duas primeiras de alcance muito superior à terceira. Elas serão aqui analisadas por que moldaram as diferentes formas como o caipira foi e ainda é visto em nossa sociedade, determinando, em certa medida, o desprestígio dessa área da cultura popular.

A primeira representação do caboclo de ampla divulgação e recepção de público foi a de Monteiro Lobato, bastante depreciativa. Posteriormente, já na era do cinema e da televisão, foi o matuto de Mazzaropi que ocupou o imaginário popular, numa visão jocosa. A terceira tem um alcance bem menor, pois praticamente restringe-se ao ambiente acadêmico, que é a de Antonio Candido.

Embora alcance apenas um público especializado, a figura caipira de Candido é de grande importância por abrir caminhos para a pesquisa acadêmica sobre esse modo de vida tão específico e representa um reconhecimento do seu valor social e cultural para a constituição das bases da sociedade brasileira.

## 1.1 – Monteiro Lobato

Antes de analisar os escritos de Lobato e seu papel central para a formação da imagem negativa do caipira que foi popularizada, é necessário ressaltar que alguns autores bem anteriores a ele já haviam notado e assim relatado essa figura.

Talvez o mais antigo e ilustre seja Auguste de Saint-Hilaire, botânico, naturalista e viajante francês que integrava os primeiros grupos de cientistas europeus vindos ao país para realizar suas pesquisas durante o período do Brasil Colônia. Em uma das inúmeras viagens que fez, vindo de Minas Gerais pela região hoje conhecida como Triângulo Mineiro rumo à então Província de São Paulo, Saint-Hilaire começa a ver caipiras pela estrada e a anotar suas observações sobre eles. Seus relatos de viagem apresentam aspectos que admira em todos os tipos que encontrou nesta terra, desde os sujeitos da história, como os senhores e emissários, aos sujeitos de cultura, como o índio e seus costumes bem como os negros e seu trabalho. No entanto, sobre os caipiras ele pouco escreve e os trechos em que os menciona são claramente pautados por desprezo e até mesmo ojeriza a essa gente. Segundo o professor e pesquisador Carlos Rodrigues Brandão, os caipiras descritos eram os homens livres e pobres do trabalho agrícola, que viviam do que caçavam e coletavam juntando ao pouco que plantavam para viver, sujeitos cuja ausência do trabalho produtivo conforme uma visão economicista não propiciava a organização da vida coletiva.

Na obra de Brandão constam citações dos trechos de *Viagem à província de São Paulo*, em que o autor pinçou os relatos sobre caipiras. Reproduzo alguns excertos a fim de demonstrar que a concepção depreciativa dessa figura era bem anterior a Lobato.

Esses homens, embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo. [...] fui procurar abrigo numa das cabanas principais, mas admirei-me da desordem e da imundície reinantes na mesma. [...] A primeira vista, a maioria deles parecia ser constituída por gente branca; mas, a largura de suas faces e a proeminência dos ossos das mesmas traía, para logo, o sangue indígena que lhes corre nas veias, mesclado com o da raça caucásica... Pode-se acrescentar, ao demais, que à indolência juntam eles, geralmente, a idiotice e a impolidez. [...] eram de feio aspecto e excessivamente imundos; pela lividez da pele e pela extrema magreza demonstravam servir-se de alimentação pouco substancial ou insuficiente; muitos dentre eles eram desfigurados por enorme papo [...] as crianças pareciam enfermas e eram tristes e apáticas; os homens eram abobados e estúpidos. Parece que esses infelizes tinham muita preguiça para o trabalho, só cultivando o estritamente necessário à satisfação das próprias necessidades, e a seca do ano anterior levou ao cúmulo a sua miséria (SAINT-HILAIRE, *apud* BRANDÃO, 1983).

Rematando o que Brandão pode concluir de seus estudos sobre as menções ao caipira, desde os escritos mais antigos até as definições do verbete em dicionários vários, esses sujeitos eram vistos como uma gente “biologicamente degenerada”, tanto pela descendência do que se considerava maus cruzamentos raciais, quanto pela associação de fome crônica com as doenças do sertão. Pertinente para esse trabalho é observar que o autor apresenta uma importante conclusão, a de que apenas dois escritores empenharam um esforço notável para explicar a ideia de caipira não somente pela análise e etimologia, mas também por suas características ligadas ao habitat, ao modo de vida e ao trabalho no campo. São eles os já aqui mencionados Cornélio Pires e Antonio Candido.

A família de Monteiro Lobato herdou do avô, o Visconde de Tremembé, uma grande área na região de Taubaté. O escritor tornou-se fazendeiro em 1911 quando, decidido a tornar em negócio lucrativo a terra herdada e já exaurida de tantos cafezais, mudou-se para a fazenda Buquira e conheceu o caboclo e seu hábito de praticar queimadas para limpar o solo.

Em 1914, o então fazendeiro Monteiro Lobato, muito irritado com as queimadas avassaladoras nos tempos de seca, depois de ter denunciado diversas vezes o hábito criminoso às autoridades sem obter êxito, resolveu publicar a história na sessão de queixas e reclamações do jornal O Estado de São Paulo, titulando-a de *Velha praga*, na qual refere-se ao caboclo como um parasita da terra. Os editores, percebendo a qualidade do escrito, publicaram-no como conto em outra sessão, o que propiciou maior alcance e polêmica acerca do tema. Tendo em vista a repercussão e o interesse na promoção de seu nome para angariar mais leitores, Lobato publica o conto *Urupês* no mês seguinte, no mesmo jornal. Nova polêmica e discussões acerca do crime denunciado, mas principalmente pela ferocidade do autor para com o que ele considerava uma praga nacional.

Em 1918 lança o livro *Urupês*, coletânea de 14 contos cuja temática era a vida campesina, com seis capítulos inteiramente dedicados a enxovalhar a figura do caboclo, dentre eles *Urupês*, que deu o nome ao livro e *Velha praga*, incluído a partir da segunda edição.

Nacionalista como sempre se mostrou, o escritor inicia *Velha praga* apontando a preocupação dos brasileiros para com os acontecimentos exteriores (deflagração da Primeira Guerra) em contraponto à incapacidade de perceber e calcular os males que lhes atingem aqui mesmo. Numa ácida ironia, nomeia o mal que denuncia de “von Fogo”, para que os leitores se atentem aos perigos e prejuízos que esse lhes causava, tão devastador quanto o furor germânico. Expõe a perda de árvores centenárias, a queima de vegetação que protege as nascentes e a umidade da terra, a morte de animais, o empobrecimento do solo com a

eliminação dos sais minerais, o prejuízo para as pastagens do gado, o possível surgimento de novas pragas e até mesmo a alteração climática e seu impacto no equilíbrio ambiental e na sensação térmica. Apesar de conservador sobre vários aspectos, Lobato apresenta certa vanguarda como a consciência ambiental, algo ausente da pauta à época.

Sua ira se revela quando anuncia ser o caboclo, intencionalmente, o causador do fogo que tantos males desenrola. Expõe ali toda sorte de analogias depreciativas para essa figura, como parasita, piolho da terra, *Argas*, *Sarcoptes mutans*, *Porrigo decalvans*, dentre outros. Defende a ideia de que o homem se utiliza do fogo por pura preguiça de trabalhar com a enxada para retirar o mato onde pretende plantar apesar de saber que a prática constitui crime previsto por lei, ignorando que um aceiro de boas dimensões poderia circunscrever as chamas. Para ele o caboclo não pensa, não tem consciência e despreza o prejuízo ambiental que o incêndio descontrolado provoca.

Tamanho desprezo assemelha-se aos trechos de anotações de Saint-Hilaire; em ambos, o menosprezo pelo caipira se dá tanto por sua apresentação física quanto por seus hábitos e modos de viver. Constata-se, portanto, que os preconceitos sobre essa figura começaram a se formar desde muito cedo na história do Brasil e têm suas raízes na aversão à miscigenação étnica e, sobretudo, na incompreensão da relação do caboclo com seu suficiente trabalho e em sua convergência com a terra, temas que retomarei adiante.

Quanto à prática de queimadas para limpar o solo pode-se confirmá-la em algumas canções. Dentre as mais conhecidas está *Terra tombada*, de José Fortuna. “É calor do mês de agosto, é meados de estação, vejo sobras de queimada e fumaça no espigão. [...] Terra tombada, solo sagrado chão quente, esperando que as sementes venham lhe cobrir de flor.” Tais versos não apenas confirmam a prática, mas também a coloca como algo corriqueiro e natural na forma do caipira trabalhar a terra. Talvez a queimada fosse tão inerente ao caboclo quanto fosse para o fazendeiro esgotar a terra com uma monocultura por anos a fio, como o fez o Visconde de Tremembé, mas esse questionamento não seria levantado justamente por quem julgava sua forma de plantio como sendo moderna em relação à do outro.

Sendo Lobato um homem com estudo e advindo do meio urbano, sua visão de progresso, de modernidade, não contemplava o caipira que, para ele, era, além de preguiçoso e viciado em cachaça, uma “espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização”, mas que vivia fronteira à ela, recuando à medida que o progresso avançava.

A instalação de vias férreas e a chegada de imigrantes europeus fugindo da guerra trouxeram novidades aos campos brasileiros, nas relações de trabalho, nos acordos e contratos sobre o uso e posse da terra e também nas técnicas de plantio, ferramentas e maquinários

utilizados para facilitar e potencializar o trabalho humano. O caboclo andava ao largo dessa movimentação, recuando cada vez mais para o interior e, segundo o escritor, acorrendo-se diante da vida.

Com desprezo, o autor lista os ingredientes de que o miserável dispõe para perpetuar sua espécie esterilizadora, além de si e da mulher grávida, um filho pendurado ao peito, outro de sete anos e o cachorro sarnento, carregam de mudança “a foice, a enxada, a picapau<sup>1</sup>, o pilãozinho de sal, a panela de barro, um santo encardido, três galinhas pévas e um galo índio” (LOBATO, 1919).

No conto *Urupês* o caboclo ganha a alcunha de Jeca Tatu, nome que define o estereótipo do caipira daí em diante. Jeca é um parvo que não sabe se colocar em nenhuma situação, suas atitudes retraídas e embrutecidas são retratadas desde a negociação com o patrão dono da terra aos tratamentos escolhidos para a cura dos males. Toda sorte de crendices, simpatias e mandingas que integram a cultura do caipira, passada oralmente de geração em geração, são expostas e ridicularizadas pelo autor como absurdos e sandices. Desde um simples desejo ao apelo mais desesperado, era às crenças e simpatias que o caboclo recorria, já que não dispunha de outros recursos. Para curar os males súbitos ou permanentes e os mais diversos tipos de doenças, o caipira só tinha suas simpatias e seu conhecimento de uso medicinal das plantas, sendo extremamente comum a morte por enfermidades<sup>2</sup> simples.

O escritor começou a retratar-se, de certa forma, com o caipira a partir da 4ª edição de *Urupês* - “Um país não vale pelo tamanho, nem pela quantidade de habitantes. Vale pelo trabalho que realiza e pela qualidade da sua gente. Ter saúde é a grande qualidade de um povo. Tudo mais vem daí.” [...] “O Jeca não é assim. Está assim.” (LOBATO, 1919).

Apenas uma década depois da publicação de *Urupês* foi que a visão do caipira que Lobato tinha cedeu lugar a uma análise social das condições daquela gente. Após uma convivência próxima, após conhecer a fundo a realidade do caboclo, sua vulnerabilidade às doenças da época como o amarelão, suas precárias condições de higiene, moradia e subsistência, Lobato conseguiu compreender que o caboclo nunca teve condições de saúde e de trabalho suficientes que o levassem a melhorar seus meios de vida e passou a vê-lo como vítima da sociedade e do governo, que não tinha interesse em seu desenvolvimento nem em mitigar sua situação de pobreza e fome. Os caipiras eram habitantes pobres do ambiente rural,

<sup>1</sup> Espingarda que se carrega socando a pólvora pelo cano.

<sup>2</sup> Em minha família mesmo há exemplos abundantes, dois tios-avôs que morreram aos três e quatro anos de idade com verminose; uma tia que minha avó acredita que se curou de epilepsia depois de realizar a simpatia de jogar num rio caudaloso uma muda completa de roupa que a pessoa afetada estivesse usando num momento de crise epilética; uma prima de terceiro grau que, acreditam, ficou vesga exatamente porque comeu amendoim após o almoço, e muito mais.

área que os governos pouco ou nada cobriam em termos de saúde pública e saneamento básico. Eram sujeitos oriundos da miscigenação de brancos com indígenas e, posteriormente, também com negros, o que já lhes conferia um estigma. Não possuíam terras, prestavam serviço aos grandes fazendeiros e, como não havia regulação e fiscalização do trabalho, sujeitavam-se ao que lhes era oferecido, comumente apenas a cessão do uso de uma parte da terra em troca de sua mão de obra nas lavouras, sendo “tocados” do lugar quando não mais fossem necessários.

Ao compreender isso, Lobato tornou-se uma personalidade engajada na luta pelos direitos sociais essenciais como saúde e saneamento básico. Tomou conhecimento de pesquisas realizadas pelo Instituto Oswaldo Cruz atestando ser a malária e o amarelão doenças disseminadas no interior do país pela falta de ações governamentais. Ficou estarrecido ao descobrir que os sintomas mais característicos dessas duas enfermidades são a falta de ânimo e o cansaço, compreendendo daí que a preguiça que tanto o irritava no caboclo era, na verdade, uma doença. Estabeleceu, então, uma parceria com o amigo farmacêutico Cândido Fontoura e passou a compor as peças publicitárias de seu medicamento de maior sucesso, o Biotônico Fontoura, criando a figura do Jeca Tatuzinho. Aproveitando-se do sucesso do medicamento, criou o Almanaque Fontoura, em 1924, livreto de distribuição gratuita nas farmácias. Além de propaganda, o almanaque trazia noções de higiene e saneamento, atividades e historinhas para crianças.

No entanto, a visão do Jeca Tatu já tinha se consolidado e o impacto de suas publicações reverberou preconceitos contra o caipira, imprimiu no senso comum que sua resistência e que a perpetuação de sua forma de viver configuravam atraso e ignorância frente à modernidade. Os primeiros anos do novo século e do estado republicano corroboraram esses preconceitos ao concretizarem a marginalização social do caipira pelo início de sua mudança do campo para as periferias das cidades, ocorrida pelas condições subsequentes à abolição da escravatura tais como as novas exigências legais de posse fundiária, reconfiguração das relações de trabalho no campo, mecanização agrícola e posterior êxodo rural.

A república, que inicialmente se sonhava ampliadora da participação popular e de seus direitos políticos, mostrou-se rapidamente novo triunfo das classes dominantes, que moldaram os direitos civis restritos a algum assistencialismo governamental. Analisando os impactos do novo regime sobre as transformações políticas, sociais e culturais do fim de século na capital Rio de Janeiro, o historiador José Murilo de Carvalho apresenta um panorama das condições sociais da população periférica dos centros urbanos, formada majoritariamente por migrantes, ex-escravizados e antigos habitantes do campo.



Embora agregada ao ambiente urbano, essa parcela da população continuou excluída da participação política, aparentando uma certa apatia cívica. Salvo alguns que se eximiam, a maior massa da população tinha sua participação política impedida legalmente. O voto era proibido para: mulheres, analfabetos, indígenas, estrangeiros, clérigos e militares sem patente, ou seja, grande parte do povo não votava por ser mulher e o restante se enquadrava nas demais restrições. Houve ainda outro fator que desencorajava a adesão popular, a prática do chamado voto de cabresto, em que os coronéis subornavam ou ameaçavam seus funcionários e as pessoas mais humildes a votarem em seus candidatos – votar era perigoso.

Segundo Carvalho (2019), a participação política efetiva era assim vetada à grande massa popular, por isso a aparência de apatia. No entanto, a movimentação política desse povo se configurava na agitação popular, frequente e variada, como as greves operárias, passeatas, quebra-quebras e revoltas. A visão compartilhada por muitos estudiosos do período, de que essa massa popular era bestializada, não corresponde à realidade de agitação e resistência do ponto de vista da população marginalizada naquele contexto.

Sob essa perspectiva, é possível compreender melhor a guinada subjetiva por que passou a representação do caipira entre 1914 e 1960, entre o Jeca de Lobato e o de Mazzaropi. A interpretação da sociedade brasileira sobre o caipira se transformou porque mudou do paradigma da categoria raça para o paradigma da categoria cultura. Essa guinada encontra eco nos ideais modernistas que requisitavam uma identidade nacional, não mais tipificada e pitoresca como a idealizada pelo movimento romântico, mas culturalmente antropofágica e perfeitamente representada por um anti-herói – o *Macunaíma*<sup>3</sup>, de Mário de Andrade. Também o Jeca parvo, acomodado, mas espertalhão de Mazzaropi, encaixa-se nessa representação de identidade nacional de um anti-herói – dele trata-se o próximo tópico.

Em 1931, após ter atuado como adido comercial em Nova Iorque, Lobato voltou ao Brasil determinado a trabalhar pela modernização do país, aproximando-se mais da política e ampliando sua visão sobre várias questões nacionais. Com a publicação de severas críticas à política nacional do petróleo e à política de minérios, foi preso em 1941 pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Passou então a conceber melhor e a se aproximar dos ideais progressistas que se apresentavam à época, enviando uma saudação a Luís Carlos Prestes, que foi lida no comício do Pacaembu em 1945.

Aplicadas ao contexto dessa análise, as mudanças políticas por que passou Lobato se

---

<sup>3</sup> Macunaíma é o herói sem nenhum caráter – índio, branco e negro – representa a identidade nacional imaginada pelo Movimento Modernista de 22. ANDRADE, Mário de. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

fazem notar nas três perspectivas sobre o homem rural brasileiro que ele retrata ao longo de sua vida, segundo Marisa Lajolo (2000). Desde a culpabilização do caboclo por sua condição em 1914 com o Jeca Tatu, à compreensão de sua falta de saúde e de estrutura social por ausência de políticas públicas de estado em 1924, com o Jeca Tatuzinho, culminando em seu último personagem, o Zé Brasil, em 1947, a partir do amadurecimento e compreensão de que a estrutura política brasileira como um todo era a raiz de grandes males e acreditando que somente o conhecimento e o rompimento dessas velhas estruturas poderiam decorrer em transformações reais no país.

Zé Brasil era um caboclo doente e em péssimas condições sociais, agregado de uma fazenda em regime de meias<sup>4</sup> e que enxergava semelhanças entre si e a figura do Jeca Tatu. No diálogo com um anônimo, mostra-se ciente da situação de exploração a que está submetido, pois não acha justo que o dono das terras fique com metade de suas plantações sem colaborar com nada, sequer com insumos para as lavouras, nem salário ou mesmo remédios para os meieiros e que ainda tenha o direito de “tocar”, de expulsar de suas terras, o trabalhador no momento que desejar. Zé conta que foi tocado da Fazenda Taquaral pelo coronel Tatuíra justamente depois de uma visita em que este vira que naquele ano a plantação do colono estava muito boa. Ao tocá-lo de lá, o coronel ficou com toda a plantação e com a casa que o caboclo tinha construído com os meios próprios e Zé ficou na rua com sua família, sem renda, sem casa e sem nenhuma condição de vida, levado a buscar outra fazenda para começar tudo de novo. No diálogo, o personagem justifica algumas de suas condutas por falta de recursos até mesmo para subsistência, critica os doutores das cidades por não enxergarem sua situação como de fato é – “como são cegas as gentes das cidades!” (LOBATO, 2010, p. 117) e evidencia que as leis não se aplicam na proteção aos explorados, e se queixar à lei era quase certeza de ser preso e ainda castigado na prisão.

Apesar de apresentar essa consciência, Zé não encontra saída para esse problema, pois são estruturas de grande poder que resguardam as condições de exploração. Seu interlocutor então afirma que seria muito mais justo que tais fazendas, tão grandes, que são passadas de geração em geração e aumentam a cada ano sem que os donos trabalhem sequer em um palmo delas, deveriam ser divididas entre as famílias que realmente produzem, que isso geraria abundância e alegria para muito mais pessoas e seria mais justo com os trabalhadores. Zé concorda, mas lamenta que o mundo é dos ricos, que ele nasceu pobre e que ninguém se preocupa com pobres como ele. Ao que seu interlocutor apresenta a história de Prestes,

---

<sup>4</sup> Regime de trabalho não formalizado e não regularizado em que o dono da terra cedia parte do território para o agregado morar e cultivar em troca de metade da colheita dessas plantações.

dizendo que este se preocupava e lutava pela proteção e justiça para os pobres e que já havia sido condenado e preso por nove anos pelos ricos, justamente por essa defesa.

Os Tatuíras<sup>5</sup> dominavam o mundo e o queriam assim mesmo, sem mudanças, pois não trabalhavam, apenas lucravam sobre o trabalho dos outros. Mas os explorados eram em maior número e o caminho para a mudança era o de eles compreenderem sua situação e conhecerem e apoiarem quem, de fato, estava disposto a defendê-los e essa pessoa era Prestes e os ideais que ele representava.

Nessa representação do caboclo, sob uma nova perspectiva, Lobato demonstra que amadureceu e que passou a enxergar as raízes mais profundas dos problemas sociais que se acercavam daquela gente: a estrutura política como um todo, cuja mudança só decorreria da conscientização das condições dos explorados pelo conhecimento e da quebra radical dessas estruturas, caminho que ele próprio, com todo o suporte de que dispunha, levou a vida toda para trilhar.

## 1.2 – Mazzaropi

Paulista da capital, mas criado no interior, filho de imigrantes - pai italiano e mãe portuguesa, Amácio Mazzaropi teve estreito contato com a cultura caipira por intermédio do avô, tocador de viola e dançarino de cana verde<sup>6</sup>. Desde criança encenava tipos nas atividades culturais escolares, mostrando-se fascinado por circo e, apesar de uma objeção inicial da família, seguiu a carreira artística começando por pequenos números circenses. Estreou no teatro em 1932 e no cinema em 1952. Criou sua própria produtora, a PAM Filmes, em 1958, passando a responder pela produção e distribuição de seus filmes, além de ser roteirista e atuar como protagonista.

Alguns trejeitos faziam mesmo parte de sua essência por ter sido criado em contato com essa cultura, mas foi na composição caricatural de matuto de seu personagem mais

---

<sup>5</sup> Coronel Tatuíra era o dono da Fazenda Taquaral, na qual Zé Brasil era agregado e fora tocado. O nome é assim utilizado para generalizar a postura política que favorece os poderosos – “São os Tatuíras que tomaram conta do mundo e como para eles está tudo muito bem, não querem mudança nenhuma.” (LOBATO, 2010, p. 121).

<sup>6</sup> Dança de pares de origem portuguesa presente em alguns estados brasileiros sob diferentes variações da original.

famoso, o Carlito caipira<sup>7</sup>, que se fez memorável e encontrou o filão mais lucrativo de seu negócio – Jeca Tatu se popularizou e foi eternizado nas interpretações do ator. Baseado no famoso personagem de Monteiro Lobato e no Jeca Tatuzinho do Almanaque Fontoura, o filme Jeca Tatu representou o caipira cismado, preguiçoso e simplório que é envolvido numa trama de conflitos com o vizinho rico fazendeiro.

A primeira caracterização em cena de Mazzaropi como Jeca foi em *Candinho*, filme de 1953, ainda pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O personagem cômico, com modos engraçados de caminhar e mania de conversar com os animais alegrou e cativou o público. Em 1959, já pela PAM Filmes, Mazzaropi lança *Jeca Tatu*, criado em homenagem ao personagem de Monteiro Lobato. Jeca foi sucesso de bilheteria e teve diversos outros filmes rodados em sequência.

A relevância da diferença entre o Jeca de Lobato e o Jeca de Mazzaropi é a astúcia. Apesar de reforçar os estereótipos já assimilados, o ator atribuiu ao caipira uma esperteza na dissolução dos conflitos, tornando-o um anti-herói.

No filme, Jeca tem um pequeno sítio que faz divisa com uma grande fazenda. O fazendeiro quer comprar o sítio, mas, apesar de sua moradia humilde e sua situação de pobreza, o matuto não quer vender, pois gosta da vida simples que leva com sua família. Devido aos poucos recursos, ele compra mantimentos na venda da vila, anotando as compras para pagar posteriormente. Numa dessas idas ao mercadinho, pede que o comerciante anote a dívida, ao que esse lhe responde que não pode mais, pois a conta já está alta. O comerciante vai para os fundos e é instruído pelo fazendeiro a trocar a dívida por uma parte do sítio. A proposta é feita e Jeca, inocentemente, sem calcular bem a porção de terra que daria em troca dos alimentos, aceita a proposta, pois é sua única alternativa. O público sabe o que se passa e percebe a inocência do matuto. No dia seguinte, o fazendeiro instala a cerca rente à tapera, dizendo que comprou o pedaço de terra do comerciante, ao que Jeca se surpreende e se revolta, mas nada pode fazer. Não obstante essa vitória e indignado com a negativa em vender os poucos metros de sítio que o outro ainda possui, o fazendeiro sorratamente bota fogo na tapera. Felizmente todos se salvam, mas Jeca não vê outra alternativa senão abandonar o sítio para tentar a vida em outro lugar. Todos do bairro se condoem da situação da família e apelam com súplicas e doações para que permaneçam ali. O matuto percebe que precisa lutar por si e pelos seus e tem a astuta ideia de ir para a capital procurar um deputado para que esse lhe garanta a moradia em troca de dois mil votos que ele conseguiria em sua cidadezinha. A

---

<sup>7</sup> A dupla sertaneja Pena Branca e Xavantinho gravou a canção *Mazzaropi* em homenagem ao ator, creditando a ele a alcunha de Carlito caipira.

astúcia do caipira e a ganância do político garantem o sucesso do plano e Jeca e sua família não apenas ganham o sítio como também a construção de uma bela casa, e uma vida de luxo e riqueza.

Numa espécie de dialética da malandragem<sup>8</sup> o Jeca de Mazzaropi, apesar de caricatural, de provocar riso e ser retratado de maneira jocosa em todas as situações possíveis é também o esperto, o exitoso do final, que consegue enganar os poderosos e os valentes apesar de sua humildade e pouca força física. Encontro semelhanças entre o Jeca de Mazzaropi e o Leonardo do romance *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antonio de Almeida, 1854), analisado por Antonio Candido no célebre *Dialética da malandragem*, 1970. Assim como Leonardo, Jeca não é um pícaro, sequer o malandro aventureiro astucioso que nossa literatura retrata, mas sim uma variante de herói popular, mais semelhante a Pedro Malasartes, burlão invencível e astucioso, personagem tradicional nos contos populares da península ibérica. Essa associação, aliás, é tão justa que a própria filmografia do ator a confirma na película *As aventuras de Pedro Malasartes*, de 1960.

Mazzaropi foi uma personalidade importante para o estabelecimento e consolidação da produção cinematográfica brasileira, mas, mesmo alcançando sucesso estrondoso de público e recordes de bilheteria, não teve boa aceitação entre os especialistas do setor. As críticas sustentavam que o Jeca dos filmes esvaziou questões importantes na representação do caipira que, nas versões finais de Lobato, era enredado nos problemas sociais brasileiros, conforme evidenciam trechos da crítica analisados por MAGNO (2008, p.146). Mazzaropi via o cinema como uma indústria e queria fazer a indústria de cinema brasileiro, empenhava seu capital nisso e, ao interpretar Jeca, ocupava-se em retratar os hábitos, trejeitos, crenças, modo de vida e, em alguma medida, os valores do caipira, levando o público a identificar-se com o personagem e a deleitar-se com a caricatura.

Tal criação era uma sátira, um exagero, mas sem hostilidade nem intolerância, pois a figura do fracassado<sup>9</sup> era retratada e tinha voz. O estrondoso sucesso do Jeca dos filmes fez com que essa caricatura se fixasse no senso comum, essa passou a ser a representação reinante do caipira e não tanto mais a de Lobato. Embora tenha-se esvaziado das questões sociais, foi a partir de Mazzaropi que a história do caipira passou a ser contada do ponto de vista do vencido. Depois de fechar o acordo com o político, Jeca, além de conseguir a casa, expulsa o malfeitor que o havia prejudicado e ainda casa sua filha com o filho do fazendeiro rico,

---

<sup>8</sup> Alusão ao texto de Antonio Candido - *Dialética da Malandragem* (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias), originalmente publicado em 1970.

<sup>9</sup> No ensaio *As ideias fora do lugar*, Roberto Schwartz afirma que nossa história foi escrita sob o olhar dos vencedores. Neste caso o fracassado é que direciona os rumos e impõe sua voz.

mostrando que o esperto nem sempre é aquele que parece ser, intriga que foi mantida nos filmes subsequentes.

O triunfo daquele a quem todos julgavam bobo e sem valor provoca no público uma identificação excitante, pois grande parte dos espectadores sentem-se também em alguma medida injustiçados, oprimidos, realidade incontestável da massa brasileira. Como a trama se desenrola às vistas do espectador, este percebe a inocência e humildade do caipira que cai em todas as armadilhas elaboradas pelo seu oponente. Quando Jeca é vencido e parece que assim permanecerá, o espectador se indigna e espera um desfecho diferente. Começa a operar então a astúcia e o protagonista consegue vislumbrar uma solução, ao que o espectador vibra percebendo essa sua capacidade, até então desconhecida.

Essa mudança de perspectiva sobre o caipira, sendo divulgada por um suporte em franca ascensão, mais massivo e, por isso, mais expressivo, como o audiovisual, causou forte impacto na recepção da representação do matuto: caricatural, mas astuta; que reforça antigos estereótipos, mas que provoca mais identificação do público; exagerada nos trejeitos, mas que consegue transmitir a essência do modo de vida e valores da gente do campo. Mesmo mirando o cinema como indústria e desagradando a crítica por falta de profundidade nas reflexões sociais, Mazzaropi contribuiu imensamente para a projeção da cultura campesina, levando o público em geral a conhecer melhor as questões dessa gente, por meio de um olhar jocoso, porém empático, que provoca identificação.

Em homenagem a Mazzaropi foi lançado, em 2006, o filme *Tapete vermelho*, com roteiro de Alberto Pereira e Rosa Nepomuceno, em que, para além da representação do caipira à moda do cineasta, apresentam-se várias problematizações acerca das modificações por que passou o homem do campo ao longo dos anos. Na história, Quinzinho é um matuto que deseja cumprir a qualquer custo a promessa que fez ao filho pequeno, de levá-lo para assistir a um filme do Mazzaropi. Sai de seu casebre na roça com sua mulher, Zulmira, seu filho, Neco, e o burro Policarpo, rumo a algum cinema na cidade para apresentar um filme do ídolo ao filho, tal qual seu pai o fez quando era criança.

A jornada dessa família retrata em certa medida a trajetória do homem do campo ao longo do tempo. Ao sair de sua roça, Quinzinho busca a cidade mais próxima, mas ao chegar não encontra nenhuma sala de cinema, as poucas que tinham tornaram-se igrejas. Ele decide buscar uma cidade maior, mas o mesmo desfecho se desenrola, ao que decide ir à capital, São Paulo, mesmo trajeto de tantas duplas nos tempos áureos de seu sucesso. A história é cheia de percalços e recheada de elementos da cultura caipira, como a lenda do violeiro que faz pacto com o diabo, a simpatia de passar uma cobra coral entre os dedos para se tornar bom violeiro,

simpatias para quebrar mau olhado e olho gordo, benzimentos e conhecimento de ervas medicinais, lendas interioranas como a mula-sem-cabeça, danças folclóricas e caipiras típicas como o catira, dentre outras.

Isolado em seu sítio no interior, Quinzinho não conhecia outras realidades, sequer se dava conta que o tempo havia passado, de que tudo havia mudado. À medida que sua viagem transcorre, ele e a família têm a oportunidade de ver objetos que jamais imaginavam e conhecem alguns benefícios e malefícios do advento das tecnologias.

Um momento bastante significativo é quando estão de passagem por um acampamento do movimento dos sem-terra (MST), os homens do campo atuais, e ali têm oportunidade de conhecer a luta de pessoas como ele, mas que não têm garantido seu pedaço de chão para plantar. Observam curiosos o modo como aquela gente se organiza, como resolvem seus problemas, como debatem entre si as soluções e como se educam. Até que presenciam um acontecimento trágico em que o acampamento é invadido por capangas fortemente armados e a liderança é assassinada. Uma cena que, infelizmente, reproduz a realidade e deixa evidente a impunidade da violência no campo e a criminalização do MST, por exemplo.

Já na cidade grande encontram vários desafios, passam fome, não conseguem renda, são roubados, o filho fica perdido por um tempo tornando-se menino de rua, perpassando alguns dos dramas que a vida nos grandes centros ocasiona aos desfavorecidos. Depois que reencontram o filho, descobrem que não se passam mais filmes de Mazzaropi e, por fim, num ato de desespero depois de tantas dificuldades, Quinzinho resolve fazer um protesto barulhento, tal qual o que viu os sem-terra fazerem para garantir seus mínimos direitos: acorrenta-se a uma pilastra em frente a um grande cinema num local movimentado e faz greve de fome, o que chama atenção da mídia e ganha grandes proporções, comovendo as pessoas pela causa simples de apresentar um filme do ídolo ao filho. O dono do cinema, vendo naquele ocorrido uma oportunidade de divulgação de seu negócio, chama a mídia para anunciar o desfecho da história, em que estende um tapete vermelho para a entrada daquela família no cinema que, extraordinariamente, exibiria *Jeca Tatu* de Mazzaropi gratuitamente naquela noite.

Alcançado seu intento e de volta à sua palhoça, aquele matuto e sua família já não são mais os mesmos, não vivem mais da mesma forma, sua casa é melhorada, ele agora dispõe e utiliza de tecnologias, vivem em melhores condições, mas sua essência ainda é preservada, em alguma medida ele ainda é o caipira. Dessa forma, o filme em homenagem ao cineasta pode ser visto como uma analogia da trajetória do homem do campo, do passado até os nossos dias.

*Tapete vermelho* ilustra parcialmente a história do êxodo rural no Brasil, desde a saída de famílias inteiras de seus pequenos sítios no interior, ou mesmo das terras em que eram meieiros, em busca de melhores condições de vida nas pequenas cidades, depois nos grandes centros. As condições de vida e os tipos de trabalho diferentes que encontraram nesses locais; os desafios para a adaptação a outro estilo de vida, outra cultura e outros valores; a possível organização e difícil luta para conquistar o direito a alguma terra para plantar; e um possível retorno para o interior, mas com adaptações e absorção de elementos que trazem mais conforto e praticidade ao dia a dia.

A homenagem do filme ao ator e produtor que imortalizou a figura do Jeca de Lobato no imaginário popular, acrescentando seus trejeitos jocosos, humor simples e a astúcia de um resistente, somadas à própria jornada de Quinzinho e sua família, nos dá a medida do alcance da representação desse tipo em nossa sociedade e auxilia-nos a vislumbrar uma resposta para um questionamento: o caipira ainda existe? Se sim, quem é e como ele está configurado hoje?

### 1.3 – Antonio Candido

Em sua obra *Os parceiros do Rio Bonito*, Candido chega à conclusão que o caipira, como ele conheceu nos anos em que fez sua pesquisa e escreveu sua tese, não existe mais, isso ainda em 1954, quando a defendeu. Obviamente que essa afirmação tem seu lastro no tempo que se passou e nas transformações que a sociedade sofreu; o homem do campo não estaria à parte desses fatores. No entanto, o caipira e seu modo de vida não se extinguiram, mas sim foram se adaptando aos novos tempos, o que constato mesmo em experiências pessoais, que são mais recentes e já foram aqui relatadas. Em certa medida, ele mesmo justificou sua afirmação de que o caipira estaria extinto no documentário *Os caipiras*, de 2001, ao afirmar que os meios de produção do homem do campo daquela época já não mais existiam, mas reconhecendo que a cultura e o modo de vida daquele tipo haviam se conservado, embora com adaptações aos novos tempos.

Importa ressaltar que há uma extensa problemática em torno do termo cultura e seus usos ao longo do tempo e pelas diferentes áreas do conhecimento, mas não adentrarei essa discussão, sendo aqui suficiente esclarecer que o conceito de cultura que Candido assume é de caráter socioantropológico, pela natureza de sua pesquisa e formação. Assim sendo, seu



entendimento parte de duas posições sobre o termo: uma que enfatiza a cultura como o espírito formador de um modo de vida global, voltada às atividades especificamente culturais, conhecida como posição idealista; e outra que a enfatiza como uma ordem social global, na qual uma cultura é considerada produto direto ou indireto de uma ordem constituída por outras atividades sociais, conhecida como posição materialista. As duas miradas norteiam seu trabalho, pois que ele aponta diferentes nuances em cada aspecto que analisa, mas a posição materialista se destaca, sobretudo ao afirmar que seu estudo da obtenção dos meios de vida do caipira não é apenas um tema sociológico, mas também um problema social (CANDIDO, 2010, p. 24).

Pela natureza própria do meu objeto de pesquisa – a literatura oral na música e na cultura caipira – o entendimento do termo cultura que adoto é mais próximo ao que Raymond Williams apresenta, a saber: uma

[...] certa convergência prática entre (i) os sentidos antropológico e sociológico de cultura como “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um “sistema de significações” bem definido não só como essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam agora definidas de maneira muito mais ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso. (WILLIAMS, 1992, p. 13)

Embora as concepções socioantropológicas de cultura sejam das mais importantes bases dessa pesquisa, a perspectiva aqui é de análise literária de um objeto imaterial – a literatura oral – por isso a necessidade de espectros que considerem a cultura como um sistema de significações essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social e que inclua *todas* as práticas significativas. Nesse sentido, o objeto de estudo da presente pesquisa pertence ao que Williams considera uma “área de interesse caracteristicamente nova” – a cultura popular, que, juntamente com os estudos sobre os meios de comunicação de massa, constitui um dos campos em que o olhar do estudioso, que leva em conta a convergência entre sociologia e antropologia, tem sido mais frequente. O que, ao mesmo tempo em que proporciona traçar novos caminhos nas ciências sociais, não deixa de ser um desafio a ser enfrentado.

Retomando Candido, seu estreito envolvimento com a cultura caipira, aprofundado pelo convívio nos meses em que morou nos bairros, lhe permitiu analisar e apresentar em sua tese até os hábitos mais nocivos do homem do campo, aqueles mesmo que tanto atiçaram a ira

de Lobato, mas com a compreensão de que eram os meios de produção e as condições que ditavam seu modo de fazer e sua atuação na sociedade. Nesse sentido, a raiz marxista do autor e sua visão mais ampla desse homem tão fortemente vinculado à terra oferece uma perspectiva singular sobre quem é o caipira e como se constitui sua cultura, elementos que parecem não se encaixar bem no mundo moderno.

Na introdução de sua obra, Candido esclarece o uso que faz dos termos cultura rústica e cultura caipira. Ali, o termo rústico se aplica na expressão de um tipo social e cultural cujas culturas tradicionais resultaram de adaptações do colonizador ao local, seja em alterações de aspectos da cultura original desse, seja em virtude de seu contato com os nativos, decorrendo em incessante incorporação e reinterpretação de traços que se alteraram no decorrer do cotidiano rural-urbano.

Importa ressaltar que ele diferencia o uso que faz do termo rústico do conceito de *folk-culture*, criado por Redfield<sup>10</sup>, que engloba somente indivíduos de sociedades primitivas<sup>11</sup> ou semelhantes. Sua concepção aproxima-se mais do conceito de *cultura camponesa* de alguns arqueólogos, etnógrafos e historiadores europeus.

Segundo Candido, sob esse ponto de vista, o termo rústico, aplicado ao estudo dos meios de vida dos indivíduos do interior de São Paulo que analisou, equivale ao termo caboclo. Afirma o autor que Emilio Willems<sup>12</sup> foi o primeiro a utilizar de forma coerente a expressão cultura cabocla, pois que, em seu trabalho, o termo reflete as modalidades étnicas e culturais do contato do português com o novo meio. Mas em *Parceiros do Rio Bonito* o termo caboclo aplica-se apenas para a delimitação étnica da constituição da maioria da população tradicional de São Paulo à época, caracterizando o mestiço próximo ou remoto de branco e indígena.

Para circunscrever a dimensão cultural, Candido utiliza o termo caipira, pois, segundo ele, “tem a vantagem de não ser ambíguo (exprimindo desde sempre um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial)” (CANDIDO, 2010, p.27). Além disso, até aquele momento, o termo caipira era predominantemente utilizado restrito geograficamente à área do interior paulista, local de sua pesquisa.

Como referência de abordagem sobre a dimensão étnica, o autor menciona o trabalho de Cornélio Pires pois, este sim, relacionou aspectos culturais e raciais em suas descrições dos

---

<sup>10</sup> REDFIELD, Robert. *The Folk Culture of Yucatan*. The University of Chicago Press, 1941.

<sup>11</sup> O termo primitivo é utilizado pelo autor na década de 1950, em concordância com o contexto à época de uma perspectiva civilizacional europeia.

<sup>12</sup> Sociólogo e antropólogo alemão radicado no Brasil, foi professor catedrático de antropologia na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Seu referido estudo é *Uma vila brasileira – tradição e mudança*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

caipiras. A fim de compreender melhor a constituição desse tipo e as representações que foram sendo criadas dele ao longo do tempo, considero interessante aqui uma digressão sobre essa dimensão étnica. Na obra *Conversas ao pé do fogo*, publicada em 1921, o escritor caracteriza o “caipira branco”, o “caipira caboclo”, o “caipira preto” e o “caipira mulato”. Candido concorda ser uma maneira justa de uso dos termos, já que exprimem tanto aspectos culturais quanto aspectos das várias incorporações étnicas que foram se somando ao universo da cultura rústica paulista, processo chamado de *acaipiramento*. Pires principia as descrições dos tipos pelo caipira branco afirmando

Neste caso, *branco* quer dizer de melhor estirpe; meia mescla, descendentes de estrangeiros brancos... gente que possa destrinçar a genealogia da família até o trisavô, confirmando pelo procedimento o nome e a boa fama dos seus genitores e progenitores. Podem ser alvos, morenos ou trigueiros... São brancos. (PIRES, 1987, p.11)

Nos estudos de Cornélio, o caipira branco era o “de melhor estirpe”, pois era descendente dos primeiros colonizadores, dos nobres decadentes ou dos europeus que aqui chegaram atraídos pelas riquezas. Por mais pobres que fossem, tinham suas economias e eram sempre proprietários de suas terras. Tinham bons hábitos de higiene, para si e também para a casa e o quintal; não se quedavam pela bebida; cultivavam pomar e plantavam grande variedade de verduras; não apresentavam preguiça para tocar suas lavouras; mantinham criações de porcos e galinhas; cuidavam muito bem dos filhos e se esforçavam para levá-los a estudar. Eram educados e delicados, mesmo no trato com os camaradas que lhes prestavam serviços; hospitaleiros; fiéis de São João e Santo Antônio; bons tocadores de rasqueados em violas de doze cordas. Por tais posturas eram respeitados pelos demais.

A descrição que faz do caipira caboclo aparece na sequência e é, sem dúvida, a mais depreciativa. Esses eram os descendentes dos indígenas catequisados pelos primeiros desbravadores daquele sertão e não se originavam de linhagens de famílias, mas sim afirmavam ser “da raça de tal gente”. Tinham a pele cor de bronze e uma boa resistência às enfermidades da época, como a tuberculose. Cornélio os descreve como “inteligentes e preguiçosos, velhacos e mantosos, barganhadores como os ciganos, desleixados, sujos e esmolambados, [...] brigadores e ladrões de cavalos...” (PIRES, 1987, p. 20-21). Eram ainda, na visão do autor, vaidosos e mulherengos, deixavam os filhos soltos sem cuidados na criação, tentavam obter vantagem nas negociações e na bondade da vizinhança, chegando-se para visitas de surpresa na hora da comida. O caipira caboclo não cuidava de sua terra, deixando o mato tomar conta, plantava e trabalhava apenas para o que desse de sustento

básico, pescava apenas para se alimentar e seus instrumentos de trabalho eram improvisados e remendados, de modo que a miséria sempre dele se acercava. Nas relações do caboclo com os demais tipos de caipira

Raramente são aceitos em casamento pelas famílias brancas. As pretas os detestam, porque dentre eles sempre foram tirados os feitores de escravos e *capitães do mato*, pegadores de negros fugidos. Daí a razão de conservarem bem característicos os traços da raça ... (PIRES, 1987, p.20)

Por fim, o autor acredita que esse tipo de caipira acabaria logo, pois seus filhos eram inteligentes, fortes e ágeis e estavam se modificando, atraídos pela cidade e pelos serviços militares. Afirma ainda que “foi um desses indivíduos que Monteiro Lobato estudou, criando o *Jeca Tatu*, erradamente dado como representante do caipira em geral.” (PIRES, 1987, p.26)

Sobre as descrições feitas desse caipira caboclo, detenho-me aqui em dois elementos importantes, um deles é a associação com uma imagem negativa dos ciganos e o outro a referência ao caipira de Monteiro Lobato.

Ao longo da história, o povo cigano vem sendo submetido ao mais alto grau de estereotipização, agravando a segregação social a que, pela condição nômade e cultura ágrafa, já estão naturalmente sujeitos. O próprio termo cigano tornou-se pejorativo, tamanho o rótulo que encerra, sendo mais adequado e escolhido pelos originais os termos romà (plural), rom (singular) e romaní (a língua). Apesar dos pré-conceitos que a palavra carrega, os romà assimilaram a designação de ciganos, porque é de sua cultura que sejam chamados ao invés de chamarem-se e também como uma diferenciação entre eles e os quem assim os designam, haja vista recorrerem às ramificações hereditárias para se identificarem entre si. A pesquisadora Paula Soria, primeira mulher rom a defender uma tese de doutorado na América Latina, explica que a imagem dos ciganos foi assimilada de forma negativa, como pessoas portadoras de características como não trabalhar, roubar e jogar pragas. Tais preconceitos foram confirmados em pesquisas acadêmicas realizadas recentemente no Brasil (SORIA, 2015, p. 79).

Na descrição de Cornélio, a vinculação com os ciganos vai além e perpassa sutilmente um componente racial comum. Desde sua definição de “são os descendentes diretos dos bugres catequisados pelos primeiros povoadores do sertão”, a “cabelos grossos e espetados que não tiveram contato com o pente” e, por fim, “pele bronzeada, azinhavrada, cor de cuiá ou de cobre” (PIRES, 1987, p. 19 - 20), a cor da pele relaciona os caboclos aos ciganos.

Sendo assim, a associação que Cornélio Pires faz entre o caipira caboclo e os ciganos possui os dois componentes, tanto o dos estereótipos negativos quanto o do aspecto racial no tocante à cor de pele acobreada, muito embora os caboclos fossem resultado da junção genética de brancos europeus com indígenas brasileiros, os ditos bugres. Mas essa associação do tom da pele, mesmo que irreal do ponto de vista hereditário, ajuda a explicar a descrição dos caboclos, tão depreciativa perante as dos demais caipiras, como veremos mais adiante.

Outro elemento importante a se observar, ainda concernente à descrição de Cornélio do caipira caboclo, é a retificação que faz sobre o personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, retratado como um pária, uma erva daninha social, um entrave ao desenvolvimento. A seu ver, Lobato provavelmente havia estudado um tipo caboclo e empregou suas características ao personagem, acarretando tornar essa espécie de caipira erradamente o representante do caipira geral. Lamentada essa associação, Pires abranda seu juízo sobre o caboclo afirmando que esse tipo não está de todo perdido, que eles precisam de muito estudo e que seus filhos se mostram em processo de transformação.

Para além da direta associação negativa desse tipo com os ciganos, é curioso observar que, do ponto de vista de Lobato quando da construção do Jeca Tatu, os apontamentos levantados sobre a associação dos caboclos ao tom de pele, estereótipos e cultura ciganas encontram ressonância nas tendências eugenistas do autor à época. Segundo o pesquisador José Wellington (SOUZA, 2017, p.11), Monteiro Lobato pode ser considerado o intelectual adequado para se observar as consequências do pensamento racial e eugenista característico da sociedade brasileira do final do século XIX e início do XX, por ele tratar de questões raciais desde os primeiros anos do século XX e por ter ocupado várias posições em diferentes campos de disputa, sobretudo no campo da narrativa literária.

É necessário compreender que as condições sociais que constituíram Lobato como escritor e que os conteúdos que propagava em suas obras determinavam as condições de produção e de reprodução de construtos simbólicos, cujo objetivo era a formulação do conceito de raça, termo que também variou conforme relações de força e de posição do agente. Importa recordar que Lobato teve diferentes posições e que todas elas se refletiram em sua escrita. Para uma análise, mesmo que superficial, basta comparar o caipira de *Urupês* com o caipira de *Zé Brasil*.

O que interessa aqui ressaltar é o caráter segregador da sociedade para com os tipos caipiras, sobretudo os caipiras caboclos, devido a sua combinação de componentes negativos não só raciais, mas estereotípicos culturais. Não é relevante exercer juízo de valor sobre o caráter racista ou não de nenhum dos escritores, mas sim compreender, por meio de seus

escritos, que refletiam o pensamento social da época, como as ideias eugenistas ganharam corpo e respaldo no Brasil, um país inerentemente miscigenado. É importante notar o paradoxo existente no imaginário de uma parte da população brasileira: ao mesmo tempo que sabem que somos miscigenados desde que os europeus aqui chegaram, alimentam ideias eugenistas e teorias racistas há muito negadas pela ciência. Como convivem com o inevitável conflito?

Retornando às descrições de Cornélio Pires, voltemo-nos agora para os caipiras pretos e mulatos. É interessante notar que, para principiar a descrição dos caipiras pretos, o autor os define como sendo “os descendentes dos africanos já desaparecidos do Brasil” (PIRES, 1987, p.27). Cornélio nasceu em 1884, publicou *Conversas ao Pé do Fogo* em 1921, mas havia começado sua escrita em 1910. A abolição da escravatura se concretizou, oficialmente, em 1888, sendo que o tráfico de escravos fora proibido somente em 1850, com a Lei Eusébio de Queirós. Portanto, ainda havia africanos no Brasil, eles não estavam desaparecidos, o que nos leva a questionar essa negativa, esse apagamento.

Ao longo da descrição, Cornélio demonstra grande reverência para com os caipiras pretos que “são almas carinhosas e pacientes, generosas e humildes”; reconhece que o enriquecimento das fazendas fora fruto do trabalho árduo dos negros; estabelece um tom piedoso adjetivando-os “pobre negro velho” e “pobre mãe preta”; reconhece também que o que sobrou para eles foram as doenças decorrentes do trabalho pesado como o reumatismo, a erisipela, a elefantíase, a asma, os pés inchados e rachados das frieiras e o tronco tombado pela coluna em ruínas.

Descreve-os sentados ao pé do fogo, ou numa pedra no terreiro ou na soleira da porta, mas não expressa se estão em moradias próprias, se são proprietários da fazenda em que se encontram. Mas conhecemos a história do pós-escravidão no Brasil e o abandono à própria sorte em que os então libertos foram lançados. Tinham como opções aventurar-se na migração para os centros ou continuarem prestando serviços de forma análoga à escravidão, caso seus antigos senhores ainda quisessem seus serviços. Institucionalmente nada foi destinado aos ex-escravizados, sequer um pedaço de terra ou qualquer quantia para as primeiras subsistências, mas muitas indenizações foram legalmente garantidas aos ex-proprietários de escravos, como consta, por exemplo, no parecer da comissão especial da Câmara dos Deputados que analisou a abolição, de 5 de junho de 1871:

Quanto á immediata, por qualquer fórma, já fica dito que a comissão entende não poder admiti-la. Sem indemnização, porém, seria monstruosidade.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Elemento Servil. Parecer da Comissão apresentado a Camara dos Srs. Deputados. Na sessão de 5 de julho de

A monstrosidade não residia nas condições desumanas de sequestro, humilhações, estupro, martírios e assassinatos a que os negros foram submetidos por quase 400 anos, mas sim na perda financeira dos senhores sem indenização por parte do Estado. Provavelmente esses negros velhos que Cornélio descreveu foram os que ficaram até a morte nas mesmas fazendas em que foram escravizados, pois não tinham condições físicas de ir a lugar nenhum.

O autor descreve a realidade dos pretos velhos que foram para as cidades, afirma que disputavam as latas de lixo com os cães pelas madrugadas e que a polícia não os deixavam pedir esmolas, ficando evidente que a esses restou a indignação. Sem dúvidas, a chegada desses desvalidos às cidades levou ao surgimento dos bolsões de miséria e às demais consequências disso, conforme relata a historiadora Beatriz Nascimento no ensaio em que analisa uma obra de Robert Conrad,

Em meados de 1877 quando os escravos fugitivos desciam das terras altas da província de São Paulo para procurarem refúgio na cidade-favela de Jabaquara, junto a Santos, os imigrantes italianos estavam partindo de sua moderna hospedaria para fixarem residência nas fazendas abandonadas recentemente pelos negros. (CONRAD *apud* NASCIMENTO, 2018, p. 62)

Cornélio afirma que os filhos dos negros velhos reagiram e se constituíram os melhores trabalhadores das lavouras e das estivas, tendo se aperfeiçoado nesse quesito pelo contato com os italianos. Associação temerária, posto que o próprio autor reconheceu anteriormente o enriquecimento das fazendas brasileiras devido ao trabalho dos escravizados. O auge da imigração italiana se deu nos anos próximos à abolição e eles trouxeram métodos e técnicas novas para o trabalho que era realizado por aqui. Até então os negros contavam apenas com sua força bruta e instrumentos rudimentares, tampouco dominavam os plantios do Brasil, já que nas terras africanas de onde vieram as culturas e os solos eram diferentes.

Retrata ainda o novo caipira preto como sendo um sujeito cuja casa é limpa, coberta de sapé, mas cercada de lavoura, que é religioso e seu terreiro tem muitos santos, mas que sua infelicidade é a cachaça, pois essa o leva à tuberculose. Descreve-os como batuqueiros e “sambadores”, sempre dispostos a festas e a passeios pelas vilas e os afirmam mais patriotas do que os caipiras brancos, pois “quantas páginas brilhantes foram escritas na nossa história pelo brasileiro negro!” (p.31), talvez numa menção à quantidade de negros escravizados que foram enviados aos conflitos para lutar pelo Brasil em troca da promessa de alforria, como os da Guerra do Paraguai, por exemplo.

Um trecho, em particular, é notável e cabe melhor observar:

Tem a sua horta e as suas frutas. Respira-se um grande bem estar no seu “sitiéco”.  
É trabalhador e não se deixa pisar pelos brancos – que muito estima e respeita – mas, por “qualquer coisa” responde logo: - “Sinhô me desculpe... mais tempo de escravo já cabo!” (PIRES, 1987, p. 30)

A escolha da palavra sitiéco denuncia que, mesmo a esses novos negros tão trabalhadores e esforçados, só coube um pedaço mínimo de terra por força de seu trabalho, jamais como indenização pela escravatura. Reside neles ainda a bondade e humildade dos antigos pretos velhos na estima que demonstram pelos brancos, mas o texto deixa claro que não se deixam dominar e refutam tentativas de abuso, pois mesmo partindo do nada e com o esforço por se manterem, ainda eram sujeitos a subjugações.

Cabe observar que a retratação dos pretos como dóceis, amáveis para com os brancos e humildes denota um outro apagamento, o da história de sua resistência à escravidão. No mesmo ensaio, Beatriz Nascimento levanta esta questão e ressalta que os escravizados não se conformavam com sua situação e tentavam conseguir a liberdade de várias formas, seja por alforria, por fuga, por assassínio de seus senhores, por suicídio ou abortos, ou por meio de tentativas de criação de uma organização social. A escritora enfatiza que o Brasil foi o país com mais revoltas de escravos durante toda a história desse sistema, portanto, a docilidade não era uma característica inerente ao negro aqui escravizado.

A descrição que Cornélio faz do caipira mulato é interessante, começa por afirmar que se trata do cruzamento de africanos ou brasileiros pretos com portugueses ou brasileiros brancos, mas raramente com o caboclo. O mulato é o mais ativo, independente e patriota de todos – “Ele é bem o brasileiro que sabe amar o Brasil acima da própria família”.

Segundo o autor, os mulatos enfrentavam a resistência dos brancos e, ao mesmo tempo, repeliam os negros. Encontravam-se numa situação diferenciada, tinham que se elevar por meio de suas ações, sendo assim, mostravam-se extremamente corteses e galanteadores com as senhoras, mas nunca humildes diante dos patrões, eram ótimos para o trabalho desde que não fossem desprezados.

Eram também apreciadores de bailes e sambas, mas não se misturavam com os negros tratando-os com carinho, mas com superioridade e até mesmo certo desprezo, mesmo às suas mães pretas, que os enchiam de mimo por serem claros.

Sobre suas moradias não há nenhuma descrição a não ser a única frase que constitui todo um parágrafo – “Nem sempre são proprietários.” – denotando que mesmo estes, em



condições diferentes dos pretos, já frutos de gerações posteriores, ainda não detinham bons meios de vida, mesmo sendo os melhores e mais árduos trabalhadores.

Cornélio descreve que um novo tipo de caipira mulato estava a surgir naquele momento, o mestiço de italiano com a mulata ou de italianas com os pretos. Esse novo tipo era mais robusto, talentoso, simpático e se destacava nos grandes centros, mesmo com pouco estudo.

Curioso notar que o mulato seja considerado pelo escritor o brasileiro mais patriota e também o mais altivo, que muito trabalha e que busca o progresso, o que corrobora com o célebre mito da identidade nacional, de que o brasileiro é a miscigenação de várias raças, que vence obstáculos e encara as vicissitudes da vida com resiliência e obstinação. No entanto, há o apagamento dos pretos, de suas origens e de toda a bagagem cultural que trouxeram consigo de África, constituindo aqui um epistemicídio<sup>14</sup> com concretude na afirmativa “descendentes dos africanos já desaparecidos do Brasil” sendo que aqui ainda estavam, deixados nos cantos das fazendas onde haviam sido escravizados ou relegados à indigência nas cidades. Em condições de trabalho intenso e, mesmo assim, sem conseguirem ascender economicamente.

Outro apagamento, ainda mais feroz sob as lentes do autor, é o dos indígenas, seus costumes, seu modo de vida e qualquer traço de mistura com sua raça, que levaram Cornélio a descrever o caipira caboclo como o que mais gera repulsa, associando tudo o que de negativo se lhe couber, e mesmo o que não lhe cabe, como as associações com os ciganos. Como constituir uma identidade nacional apagando-se propositalmente as raízes dos povos originários da terra e dos que aqui foram trazidos para integrar essa nação?

Há que se reconhecer que todas as descrições de Cornélio configuram, sem dúvidas, uma enorme contribuição para o entendimento dos tipos brasileiros à época, seus costumes, suas moradias, sua cultura, religiosidade e aparência. Mas é preciso ter claro que se trata do olhar de um homem branco descrevendo pessoas sob uma perspectiva racializada, o que colabora para o entendimento do comportamento social da época, mais do que propriamente para a reconstituição dos sujeitos que ele descreve.

Sobre comportamento social, o jurista e filósofo Silvio Almeida aponta que quatro elementos são o cerne da manifestação estrutural do racismo, são eles a ideologia, a política, o direito e a economia, e que não se pode estudar o racismo sem analisá-lo sob esses elementos, pois “em um mundo em que a raça define a vida e a morte, não tomá-la como elemento de

---

<sup>14</sup> Termo cunhado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, desde sua obra *Pela mão de Alice*, para tratar da tentativa de apagamento dos saberes dos povos colonizados, sobretudo das mulheres negras, as mais oprimidas. SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade**. 9 ed. Coimbra: Almedina, 2013.

análise das grandes questões contemporâneas demonstra a falta de compromisso com a ciência e com a resolução das grandes mazelas do mundo” (ALMEIDA, 2018, p. 44). Nessa digressão sobre a composição étnica, o que mais se pôde constatar foi o imperativo racial desses quatro elementos sobre os tipos de caipira descritos por Cornélio. Quanto mais próxima de branca a cor da pele, mais limpeza, boa aparência, voz, propriedade e bens foram associados.

Os estudos de Candido sobre o caipira confirmam essa estratificação, apontam que a imagem do branco esteve ligada ao progresso e à prosperidade econômica, já a imagem do indígena ligada ao atraso e à barbárie e a do negro ao trabalho e à pobreza. Porém, concomitante aos fatores raciais para a composição do tipo caipira, o autor apresenta a estrutura demográfica como um elemento anterior a ser considerado.

Com o encerramento do ciclo dos bandeirantes, no séc. XVIII, findou-se o nomadismo e passou-se à fixação dos habitantes ao solo, inicialmente em São Paulo, posteriormente em Minas, Goiás e Mato Grosso. Nesse primeiro momento as porções de terra eram todas avantajadas, os indivíduos que as detinham se originavam de troncos familiares semelhantes e suas relações de vizinhança favoreciam uma certa democracia, pois se apoiavam mutuamente visando a manutenção da vida e a coesão do que eram os germens dos bairros<sup>15</sup>, formando assim uma cultura de sociabilidade baseada apenas na subsistência. Estruturados esses bairros, superada a cultura para a subsistência e iniciado o comércio, estabeleceram-se diferentes tipos de propriedades e de camponeses, surgiram as vilas e as fazendas abastadas, permitindo melhorias na alimentação, no uso de equipamentos, conseqüentemente nas relações econômicas e espirituais, acarretando uma autossuficiência social e financeira.

Entre os indivíduos camponeses foram se diferenciando: os proprietários de grandes fazendas; os sitianteiros, que eram donos de pequenos sítios; os posseiros, que arrendavam uma pequena área dentro das propriedades em troca de seus serviços e parte de suas colheitas; e os agregados, que construíam taperas em algum canto das fazendas onde apenas prestavam serviço. Os primeiros produziam cana, gado e depois café em maior escala, eram permeáveis a trocas, mas sujeitos às variações de mercado; por seus costumes, fala ou grau de rusticidade, são avaliados por Candido apenas como participantes da cultura caipira. Os demais formavam uma segunda categoria, que produziam para subsistência e comercializavam seus produtos de forma sazonal, ligando-se mesmo a outros como eles, sendo avaliados como os reais

---

<sup>15</sup> Candido utiliza a circunscrição bairro segundo a definição de Nice Lecoq Müller para quem “bairro é uma unidade de sitianteiros, caracterizando a vida econômica e social do proprietário estável, mas dependente dos vizinhos” (MÜLLER apud CANDIDO, 2010, p. 96).

integrantes da cultura caipira em suas formas peculiares. Segundo o pesquisador, “esta segunda categoria, de sitiantes, posseiros e agregados, é que define plenamente a economia caipira de subsistência e a vida caracterizada pela sociabilidade dos bairros” (CANDIDO, 2010, p. 93).

A divisão pelo nível econômico e formas de participação cultural não decorreu, necessariamente, por uma diferença social na origem dos grupos, mas sobretudo da possibilidade de empregar mão de obra servil, comprovando-se mais uma vez o fator racial como um determinante. A estrutura demográfica surgida das mudanças na configuração dos trabalhadores do campo criou “um elemento relativamente desqualificado socialmente – antigo escravo ou descendente de escravo” (op. cit., p. 94). Essa realidade ocasionou a reconfiguração dos bairros. Os fazendeiros ricos que possuíam mão de obra escrava e, posteriormente, de colonos estrangeiros, abandonaram o sistema de cooperação vicinal e formaram seus latifúndios pela compra ou mesmo espoliação de propriedades menores, já que a expansão econômica passou a exigir requisitos legais para os direitos de propriedade e os lavradores possuíam apenas títulos precários ou mesmo a generalização da posse. Tais fatores acentuaram as diferenças entre sítio e fazenda, as grandes propriedades assim se formavam e eram produtivas às custas da escravidão e, mesmo findo esse regime, as condições de trabalho que se criaram eram inaceitáveis para o homem livre, que rejeitou até mesmo a dependência social de colonato posterior, pois tais condições eram para eles uma espécie de cativeiro. Sendo assim, esse homem livre permanecia sitiante, muitas vezes tendo sua propriedade de tamanho semelhante à de seu parente fazendeiro rico, mas de pouca produção e conseqüente baixa renda, por trabalhar ele mesmo sua terra, sobrepondo-se apenas aos agregados, que estabilidade nenhuma tinham.

Há, portanto, uma crescente complexidade nos papéis econômicos, sociais e culturais dos sujeitos camponeses desde o princípio do sedentarismo até esse momento de forte distinção, resultando em três camadas que compunham a cultura caipira – fazendeiros, sitiantes e agregados. No entanto, segundo Candido, a camada de fazendeiros tende a se desligar dela por acompanhar a evolução dos núcleos urbanos e a de agregados não possui as condições de estabilidade para o ajustamento social a ela, sendo a camada intermediária de sitiantes onde, de fato, se encontram as manifestações mais típicas da cultura caipira.

O sentido sociológico de autarquia econômico-social [...] [deve ser buscado] no bairro caipira, nas unidades fundamentais do povoamento, da cultura e da sociabilidade, inteiramente voltadas sobre si mesmas. Nelas se desenvolveu uma população dispersa, móvel, livre, branca ou mestiça, geralmente de branco e índio, com pouco sangue negro. (CANDIDO, 2010, p. 95-96)

Assim como seus antepassados indígenas, esse sitiante recusou-se a adaptar-se às formas mais produtivas e exaustivas de trabalho, um mecanismo de sobrevivência, mas que o tornou um caçador subnutrido, “senhor do seu destino graças à independência precária da miséria, refugou o enquadramento do salário e do patrão, como eles lhe foram apresentados, em moldes traçados para o trabalho servil” (op. cit., p. 96). Somando-se a isso o despojo de suas propriedades por grileiros e capangas, passou a sempre buscar um novo sertão para recomeçar e, apenas tardiamente, incorporou-se à vida nas cidades como operário. O caipira se apegou às formas de equilíbrio ecológico e social que elaborou como sendo elas a expressão da sua própria razão de ser enquanto tipo de cultura e sociabilidade, daí ser visto como uma verdadeira manifestação do atraso pelos primeiros e principais construtores da imagem do caipira no senso comum, como Saint-Hilaire e Monteiro Lobato.

Contrária a essa visão colonizada e limitada, a cultura caipira apresentava uma continuidade impressionante e sobrevivência das formas essenciais, apenas com transformações superficiais, mostrando em diversos espaços a mesma literatura oral, as mesmas festividades, organização familiar e os mesmos equipamentos e processos agrícolas. Ao analisar profundamente esses elementos, Antonio Candido elencou seis características da cultura caipira: isolamento; posse de terras; trabalho doméstico; auxílio vicinal; disponibilidade de terras e margem de lazer. O autor afirma ainda que essa cultura, assim como a do primitivo, “não foi feita para o progresso: a sua mudança é o seu fim, porque está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social, que a alteração destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada” (op. cit., p. 97).

Diante da afirmativa do mestre de que a mudança dessa cultura seria seu fim e, mediante a evidente transformação total por que passou o ambiente rural em nosso país desde os anos 1940 a 1960, quando de sua pesquisa para a tese, até o presente momento, anos 2020, a inquietação dessa caminhada é: que fatores propiciam a sobrevivência da cultura caipira?

Incontestavelmente ela passou por profundas transformações, mas é também inquestionável que permanece, inclusive com influência mesmo nos grandes centros urbanos, por meio das tradicionais festas juninas constantes nos calendários escolares, ainda que sob uma roupagem caricata. Sua permanência se percebe na TV aberta, por meio de programas como *Globo Rural*, *Viola minha Viola*, *Senhor Brasil*, dentre outros e personagens de telenovelas. Percebe-se na programação do alvorecer em várias frequências de rádio AM e FM, como *Brasil Caipira* da EBC, como o recém-lançado *Viola, Violeiros e Cia* da Rádio Cultura, e mesmo na reprodução da *Ave Maria* às 18h, resquício da tradição das rádios

caipiras dos anos 1950. Sua permanência se apresenta até nos quadrinhos, com o Chico Bento, personagem da *Turma da Mônica* de Maurício de Sousa.

Algumas das características da cultura caipira podem ter se extinguido, como o isolamento e a posse de terras, e as demais evidentemente passaram por transformações, mas elementos cruciais dessas características permanecem, garantindo sua sobrevivência. A própria imagem do caipira não se cristalizou nem mesmo para Monteiro Lobato, o primeiro a difundir-lo, mas ganhou novas concepções, como em Mazzaropi, e até mesmo uma identificação afetiva como nesses seus espaços de fala contemporâneos. Essas reflexões serão retomadas nas considerações finais, pois, conhecendo o que canta o caipira, sua literatura oral, seus exercícios de memória e sua relação com seu instrumento fundante, a viola, teremos elementos mais sólidos para decifrar o mistério dessa permanência.



## CAPÍTULO 2 – “Quem canta seus males espanta” – Sobre o que canta o caipira?

A música popular brasileira designada atualmente pelo termo sertanejo teve a origem de sua formação na música caipira, ou música de raiz, como também é nomeada. Quem a criou foram habitantes dos estados de São Paulo, Minas Gerais (mais especificamente o triângulo mineiro e sul), Goiás (incluindo a parte do Tocantins que antes era Goiás), Mato Grosso do Sul e parte de Mato Grosso e a metade norte do Paraná. Antonio Candido (2010) definiu a região como paulistânia, que é todo o eixo de expansão e difusão da cultura bandeirante. Nesta região se fixou o que entendemos por cultura caipira e seus valores, sendo as pessoas que ali habitavam denominadas caipiras, espécie de “bandeirantes atrofiados” como nomeia Candido. A palavra caipira é oriunda do tupi e significa literalmente “habitante do mato”. As explicações etimológicas para sua origem partem da língua tupi: *ka'apir* ou *kaa-pira*, que significa “cortador de mato”; *ka'a pora*, que significa “habitante do mato”, a partir da junção de *kaa* (mato) e *pora* (gente). O termo foi utilizado pelos indígenas para designar os colonizadores que chegaram à região onde hoje se situa o estado de São Paulo, já que cortar o mato era uma das funções dos recém-chegados exploradores. Com o passar do tempo a palavra tornou-se sinônimo de homem simples do interior, gente da roça, gente matuta.

Já nos findos de 1800 os caipiras, habitantes do interior desses estados, moravam e trabalhavam no campo, cultivavam sobretudo as lavouras de café de Minas e São Paulo. A partir dos anos 1940, com a marcha para o oeste, iniciada por Getúlio Vargas como uma cópia do modelo estadunidense, passaram também a cuidar da pecuária em Goiás e Mato Grosso. Sua música era uma expressão artística produzida espontaneamente e por prazer, estabelecendo relações de suas vidas com o que lhes acontecia no dia a dia, sendo restrita ao ambiente rural e conhecida apenas de boca em boca por pequenas comunidades.

Segundo o jornalista André Piunti (2011), eles cantavam para declamar as alegrias e dificuldades da vida no campo, para celebrar um fato importante, enquanto trabalhavam na roça ou quando se reuniam para alguma devoção religiosa. Essas canções foram as primeiras a serem chamadas de música caipira. São dos caipiras os belos versos de devoção das canções folclóricas de Folia de Reis - “*Deus te sarve oratório / Cum todo seus ornamento / Deus te sarve as estampinha / E as image qu'estão dentro / Deus te sarve as image / As pequena e as maió / Numa rica divindade / Sincerra numa só*”<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Ouvi essa canção numa folia de reis em Uberlândia, em janeiro de 2015. Finda a folia, pedi ao contramestre

Os primeiros discos de música caipira foram gravados em 1929, por iniciativa do jornalista Cornélio Pires (1884 -1958), de quem já tratei no primeiro capítulo. Admirador da música e cultura caipiras, contador de “causos”, Cornélio considerava que esse gênero musical precisava ser difundido para além do entorno em que era produzido. Por isso, 1929 é considerado o ano de nascimento da música sertaneja.

Nativo do ambiente interiorano e enaltecido da cultura popular, pesquisou por conta própria esse tema que tanto lhe interessava. Incentivado a se lançar como poeta e escritor por seu primo Amadeu Amaral, brilhante folclorista, Cornélio publicou seu primeiro soneto em dialeto caipira, *A origem do homem*, no jornal O Tietê, em 1909, e obteve uma repercussão boa que o animou. Já em 1910 lançou seu primeiro livro *Musa caipira*, de poesias feitas no que ele chamava de dialeto paulista, e que também alcançou boas críticas pela originalidade. Podemos afirmar que Cornélio fazia na poesia o que Valdomiro Silveira fazia na prosa, a representação autêntica da linguagem cabocla. Um dos poemas presentes nesse primeiro livro tornou-se um clássico do que hoje se pode identificar como literatura regionalista:

#### IDEAL DE CABOCLO

Aí, seu moço, eu só queria  
pra minha filicidade  
um bão fandango por dia,  
e um pala de qualidade.

Pórva, espingarda e cutia,  
um facão fala-verdade  
e ua viola de harmonia  
pra chorá minha sódade.

Um rancho na bêra d'agua,  
vara anzó, poca mágoa,  
pinga boa e bão café...

Fumo forte de sobejo...  
pra compretá meu desejo,  
cavalo bão – e muié!

(PIRES, 1910)

Quando publicou *Musa caipira*, Cornélio enviou um exemplar para o crítico literário Sylvio Romero que, segundo o pesquisador Joffre Martins Veiga, respondeu por carta ao autor o seguinte:

---

que me mostrasse a notação da letra e observei-a escrita num pedaço de papel amarelado, com essa exata grafia.



Apreciei imensamente o chiste, a cor local, a graça, a espontaneidade de suas produções, que, além do seu valor intrínseco, são um ótimo documento para o estudo dos “brasileirismos” da nossa linguagem. V. S<sup>a</sup> saiu-se perfeitamente bem da empreitada, porque o gênero que cultivava é, muito ao contrário do que geralmente se pensa, cheio de grandes dificuldades. Esperando novas produções suas, cá fica seu admirador muito grato, Sylvio Romero. (ROMERO, *apud* VEIGA, 1961)

Outro notável nome da época, o filólogo João Ribeiro, emitiu críticas favoráveis ao livro e afirmou que aproveitaria alguns termos para o futuro Dicionário da Academia (“Dicionário de Brasileirismos”).

Cornélio Pires foi um grande divulgador da cultura caipira em diversos segmentos artísticos, sobretudo da música, até então conhecida apenas por quem a produzia e em suas comunidades interioranas. Como poeta e prosador publicou 22 livros, além de colaborar em diversos jornais e revistas, muitas vezes com pseudônimos matutos. Após apreciar algumas cenas filmadas de seus espetáculos, resolveu enveredar-se também na filmografia e produziu dois documentários: *Brasil pitoresco* (1923) e *Vamos passear* (1934), sendo este o primeiro filme sonoro brasileiro feito de maneira independente, segundo o escritor João Chiarini (Revista Sertaneja, ano II, nº 17, p. 20). Há ainda registros de três filmes produzidos sobre algumas obras literárias de Cornélio: *Curandeiro – 1918*, *Sertão em festa – 1970* e *A marvada carne – 1985*. Este último com roteiro feito sobre a peça teatral *Na carreira do Divino*, de Carlos Alberto Soffredini.

Exímio contador de causos de veia cômica, Cornélio criou um grupo de catireiros, curureiros e duplas de cantores, que ficou conhecido como “Turma Caipira do Cornélio Pires”. Na composição de sua primeira fase estava Arlindo Santtana, Sebastião Ortiz de Camargo (o Sebastiãozinho), Zico Dias, Ferrinho, Mariano da Silva, Caçula e Olegário José de Godoy (o Sorocabinha). Em 1910, a “Turma” apresentou, em São Paulo, um espetáculo com grande sucesso de público, passando então a realizar turnês pelo Brasil entre 1926 e 1928, em que se contavam causos, anedotas e faziam apresentações musicais.

Em 1929, Cornélio decidiu gravar alguns discos do gênero, tornando-se o primeiro produtor independente de discos do Brasil. A maneira como isso se deu foi bastante curiosa, rende um bom caso. Cornélio pediu ao seu sobrinho Ariowaldo Pires, o famoso Capitão Furtado, para interceder junto a Alberto Jackson Byington Jr., representante da Columbia Records, pela proposta de gravarem um disco de anedotas e músicas caipiras. Quando ouviu a proposta, o produtor achou que era uma piada, pois tinha certeza de que não havia mercado para isso. Cornélio então pediu o orçamento para gravar por conta própria e Byington, para colocar empecilhos no negócio e fazê-lo desistir do que achava ser uma sandice, impôs que

Cornélio pagasse em espécie e naquele mesmo dia uma tiragem de mil discos, o que era muito para a época. O caipira saiu do escritório e procurou um amigo, pediu-lhe dinheiro emprestado e voltou à Columbia colocando um grande pacote de notas de dinheiro enroladas num jornal sobre a mesa do produtor. Este perguntou o que estava se passando, pois a quantia era muito maior do que o montante que havia exigido pelos mil discos. Cornélio então lhe explicou que aquele era o pagamento pelo primeiro suplemento, de 6 discos, com 5 mil cópias cada um, um total de 30 mil exemplares para começar, e ainda impôs a condição de que os que ele vendesse custariam 2 mil réis a mais que os de Byington. A tiragem era um exagero e não se fazia nessa quantidade nem para artistas famosos, o produtor acreditava que o homem estava cometendo uma loucura!

Assim sendo, em maio de 1929 foram gravados os primeiros discos do gênero, em 78 rotações, com canções, desafios e anedotas da Turma caipira do Cornélio Pires. Já nas primeiras turnês que fizeram pelo interior de São Paulo conseguiram vender todos os discos que tinham. Cornélio rapidamente providenciou o segundo suplemento; em outubro do mesmo ano fizeram mais 5 gravações, com também 5 mil cópias cada uma, mais 25 mil exemplares. Essas primeiras gravações assinalam o início da produção dessas músicas com intuítos comerciais.

Segundo o biógrafo Macedo Dantas (1976) há divergências com relação ao número de discos gravados por Cornélio, pois seu sobrinho Capitão Furtado, em relatos detalhados a pesquisadores, listou cerca de 110 álbuns feitos pelo tio. Mas os musicólogos não conseguiram encontrar quem tivesse toda a coleção e, ao tentar elencar a discografia só encontraram nos catálogos da Columbia 48 discos registrados, sabendo-se que o artista só gravara por este selo.

Além de toda uma vida devotada à cultura caipira, na forma de literatura, de produções cinematográficas, do arriscado pioneirismo independente na gravação dos discos, na produção de shows e constituição de uma turma de artistas que percorria o Brasil fazendo turnês, Cornélio conseguiu a abertura das rádios para a música caipira. Em 1946 o jornalista ainda criou o “Teatro ambulante Cornélio Pires”, projeto que percorria o interior paulista em dois carros, contendo uma biblioteca e uma discoteca, parando nas praças para apresentações.

Uma de suas últimas façanhas foi conquistar o templo sagrado da música clássica, apresentando um espetáculo caipira no Teatro Municipal de São Paulo, em 1958. Neste mesmo ano faleceu vítima de câncer. Deixou um legado de extrema importância para a cultura brasileira, não apenas por suas obras, mas por suas ações e pela visibilidade e projeção nacional que proporcionou para a música e para a cultura caipira como um todo.

As cidades do interior paulista foram as precursoras do estilo, sobretudo o chamado triângulo da música caipira, composto pelas cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Também cidades do interior mineiro, goiano e mato grossense se destacavam pelas produções musicais e pela ascensão de artistas cujo principal atributo era a potência das vozes (Caçula e Mariano, Zico Dias e Sorocabinha, das primeiras gravações) e a habilidade de pontear a viola, instrumento característico da música sertaneja de raiz. As nomenclaturas “de raiz”, “caipira” e “moda de viola” (dentre outras) caracterizam a música que apresenta, original e essencialmente, a combinação acústica de um dueto de vozes em terças e ponteados, rasqueados e emboladas de viola, também catiras e sons corporais, sem a presença de instrumentos eletrônicos.

Toadas e ponteados de viola começaram a surgir e a ganhar mais admiradores, as duplas de violeiros se apresentavam em circos, feiras agropecuárias, eventos de pequenas cidades e no rádio. As potentes vozes ganharam as estradas e algumas emissoras, difundindo a cultura caipira e, pouco a pouco, conquistando consideração dentro do que se aceitava por música naquela época e tornando-se, posteriormente, um dos gêneros musicais mais populares no Brasil.

Dos anos 1920 e 1930, início e projeção do estilo musical, aos anos 1950, sua consolidação e período de maior sucesso, as modas caipiras reinaram nas rádios e eram apreciadas em todos os estratos sociais. No entanto, o êxodo rural e o crescimento das grandes cidades trouxeram avanços tecnológicos e aceleração do ritmo de vida das pessoas, aumento do consumo e das demandas por itens supérfluos. Tais padrões, claramente opostos à singeleza e ao compasso lento do homem do campo, contribuíram para a estigmatização e formação de preconceitos sobre essas canções que as relegaram a um patamar depreciativo, transferindo seu lugar de destaque das salas das casas para os quintais, como relata a jornalista Rosa Nepomuceno (1999). Na década de 1960 o cenário nacional rotulava a música caipira como a arte do atraso e, desde então, ainda carrega resquícios de ser uma prática marginalizada e tida como menor.

No final dos anos 1970 a viola começou a figurar nos instrumentos das composições da bossa nova, gênero que imperava nas rádios FM, enquanto a música sertaneja, a esta altura, frequentava mais as frequências AM. Musicistas como Renato Andrade, Geraldo Ribeiro e Theodoro Nogueira alçaram a viola ao patamar da música erudita clássica levando-a ao Municipal, momento em que Ribeiro registrara seu “*Bach na viola brasileira*”. No entanto, a modernidadeurgia e não voltava seus olhos para o antigo, seja ele o popular ou o erudito, e a iniciativa foi apreciada somente pelos poucos que se agradaram da mistura. O sertanejo só

renasceu verdadeiramente para o cenário nacional depois que, em 1977, Renato Teixeira apresentou a Elis Regina sua composição *Romaria*, e a voz feminina mais aclamada da época levou o país todo a cantar “sou caipirapirapora”.

Foi um momento do reacender de ânimo dos cantores e compositores de raiz, mas também de muita tensão. Buscando ascensão social e dispostos a atender às demandas das gravadoras por modernização, muitas duplas incorporaram modismos da cidade, tanto nas canções com novas temáticas e a integração de instrumentos eletrônicos, como guitarras, teclados e baterias, e de estilos diversos como o rock e o *country* norte-americano, quanto nas vestimentas, acessórios e presença de palco. Foi o que ocorreu, por exemplo, com Léo Canhoto e Robertinho, que mudaram bastante seu estilo musical e visual após estreia na gravadora RCA, em 1969, aparecendo de motos e guitarras e trajando roupas que representavam um misto de boiaideiro com roqueiro<sup>17</sup>.

Na contramão das intenções de Renato Teixeira, Rolando Boldrin e de tantos tradicionais caipiras, que desejavam recuperar o protagonismo da música de raiz, de trazer a poesia do matuto para seduzir o homem da cidade, os novos sertanejos se adaptavam de várias formas à demanda comercial. Assim, os cantores e compositores de raiz “picavam a mula pro matto”<sup>18</sup> enquanto a nova corrente do sertanejo encontrava seu lugar ao sol no cenário musical nacional. Assim deu-se a maior cisão dentro do gênero, dividindo-o nas vertentes: música caipira (ou de raiz) e sertanejo romântico. Não obstante a cisão e, apesar de o gênero sertanejo ter sido o filão de sucesso e visibilidade nacional e internacional, a música caipira resistiu e continua sendo produzida. A poesia, as temáticas, os valores cantados e a própria permanência da música e da cultura caipira configuram objeto de análise dessa tese.

Em março de 1980 surge o programa *Viola minha viola*, na TV Cultura, uma tentativa de reafirmação e valorização das práticas sociais caipiras para um público que ainda era cativo do ritmo. Os criadores do programa foram o radialista Moraes Sarmiento e o compositor Nonô Basílio; posteriormente ganhou a presença da cantora, atriz, compositora e pesquisadora Inezita Barroso. Por quase 40 anos no ar, ininterruptamente, o *Viola minha viola* era o mais antigo programa musical da TV brasileira e divulgava as variações culturais decorrentes da

---

<sup>17</sup> “As gravadoras queriam lucro e perceberam que os filhos dos migrantes viviam num cruzamento cultural, recebiam uma cultura tradicional em casa, mas conviviam com outra na rua e no trabalho. Daí a visão mercantilista do mercado fonográfico em fundir a mescla caipira com a jovem guarda, que era a música de sucesso no momento.” Comentário colaborativo do Prof. Ivan Vilela.

<sup>18</sup> Picar a mula é uma expressão caipira que significa sair de ou ir a algum lugar urgentemente. Picar a mula na espora é dar esporadas na montaria fazendo-a andar mais depressa.

música caipira, tais como os cateretês<sup>19</sup>, rasqueados, catiras, recortados e embolados, tendo sido o palco de muitos grupos folclóricos regionais e o berço de grandes nomes da música sertaneja brasileira. Com o sucesso do programa e da divulgação da cultura caipira, a viola retomou algum prestígio na cena cultural e mais atrações do mesmo estilo, regionais, foram criadas para divulgar esse trabalho como os programas Som Brasil (1981, TV Globo), Empório Brasileiro (1984, TV Bandeirantes), Empório Brasil (1986, SBT), Brasil Caipira (1992, TV Nacional) e Sr. Brasil (2005, TV Cultura).

Na recente produção musical do gênero sertanejo, embora não seja objeto dessa análise, percebe-se um localizado movimento de reafirmação da música de raiz, como é possível notar em canções de duplas expoentes na mídia, talvez resquícios longínquos de sua origem, embora não deixem de fora os recursos tecnológicos de que dispõem.

No entanto, caminhando a léguas de distância desse gênero hoje midiaticamente posicionado, está a música caipira, em franca produção, muitas ainda fiéis aos moldes originais e longe dos holofotes. Surgem novas composições resgatando a mesma temática do começo do gênero, exaltando o ritmo de vida do homem do campo, pregando seus valores e costumes, contando seus causos e histórias, músicas que exprimem em suas letras elementos característicos tais como expressões orais e referências a locais e a hábitos que já não mais existem ou que agora se restringem a regiões e determinadas épocas do ano (como as folias de reis).

Da gente mais vivida que labuta com essa música ouve-se que suas recordações pessoais, sobretudo as de infância, cruzam-se com as temáticas e com as várias histórias retratadas nas composições caipiras. Essas pessoas vivenciaram grande parte dos costumes nelas cantados e sabem, com as lembranças presentificadas ao ouvi-las, como transcorreu sua infância, como eram as festas nas fazendas, as folias de reis, as celebrações de sementeiras e colheitas e como a música significava mais do que festejos, marcava em narrativas, muitas vezes longas e complexas, os costumes das pessoas e as histórias verídicas de suas regiões.

Contam que a música era motivo de orgulho para os homens do campo, que se inventavam terços e novenas para fazer festejos regados a muitas danças, apresentações de violeiros, catiras e desafios de moda de viola. Relatam como a alimentação era farta a partir da produção de subsistência e das árvores frutíferas de cada localidade, dos alimentos característicos como doces de casca e em calda, compotas, carnes de lata. Lembram-se de

---

<sup>19</sup> Cateretês e catiras são coreografias que acompanham e, muitas vezes, desafiam a viola. As origens dessa dança foram apontadas por Mario de Andrade em seus estudos sobre a história da música popular brasileira. (ANDRADE, 1980).

alguns costumes perdidos pelo tempo, por exemplo o das mulheres darem de mamar ao filho da vizinha de fazenda, cujo leite havia secado, ou o de receber uma nova família de colonos<sup>20</sup> com um prato farto de comida. Têm vivas na memória as lembranças daquele tempo que afloram ao escutar as modas de viola. Muitas vezes trazem presentes em seus hábitos os feitos caipiras, com detalhes do modo de falar e expressões (angu de caroço, ponhá reparo, ovo atravessado, malemá), de palavras que designam objetos (cueiro, carro de boi, tuia, arapuca, tapera) e medidas de peso, distância e tempo às quais não se tem mais notação, por terem caído em desuso (légua, braça, grosa, fardo, quarta). Algumas letras mais antigas dessas músicas apresentam um vocabulário regional tão específico que, se não for elucidado numa investigação, podem perder-se e ficar sem equivalência para as próximas gerações.

O trabalho que se vem empenhando no atual universo da música caipira visa ressignificar uma realidade, da riqueza dessa cultura, de seus costumes, da peculiaridade de sua constituição, e é também um dever de memória<sup>21</sup>, de lutar contra a força do esquecimento.

## 2.1 – Poesia musicada, literatura cantada, expressões da literatura oral brasileira.

A literatura oral brasileira se comporá dos elementos trazidos pelas três raças para a memória e uso do povo atual. Indígenas, portugueses e africanos possuíam cantos, danças, estórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas de embalar, anedotas, poetas e cantores profissionais, uma já longa e espalhada admiração ao redor dos homens que sabiam falar e entoar. (CASCUDO, 1984, p. 29)

A denominação literatura oral foi criada por Paul Sébillot em 1881, conforme nos informa Câmara Cascudo em seu tratado *A literatura oral no Brasil* (1984), mas a definição em si foi sendo construída depois disso. Há algumas décadas, quando o conhecimento etnográfico sobre vários povos era ainda bastante restrito, facilmente se afirmava categoricamente que um determinado costume, crença ou tradição tinha essa ou aquela origem. Posteriormente, com mais descobertas arqueológicas, com novas fontes impressas e projeção do tradicionalismo oral, o conhecimento sobre os povos se ampliou e se mundializou, tornando temerária qualquer definição terminante sobre as origens de elementos

---

<sup>20</sup> Colonos era o nome que se dava aos trabalhadores de uma terra que não era própria, mas prestavam serviço ao dono da fazenda como assalariados ou em troca do cultivo de uma parte da área para sua subsistência.

<sup>21</sup> Termo cunhado por Paul Ricoeur que remete à necessidade de não permitir que algo caia no esquecimento (RICOEUR, 2007, p. 101). Retomo a reflexão sobre o dever de memória no capítulo 3.

culturais. Partindo desse discernimento e da afirmativa de Cascudo de que nossa literatura oral se compõe de elementos trazidos pelas três raças – indígenas, portugueses e africanos, utilizo, assim como ele, essas terminologias para me ater ao objeto, mas emprego sua compreensão ampla, de que há mais ascendências do que essas, posto que são, elas próprias, interrelacionadas com outras.

Outra ressalva é a consideração sobre a relação entre poesia, música e dança, hoje artes diferenciadas, mas que, em sua origem, eram integradas. Segundo Cyntrão (2004), a cisão entre elas só se completou no período renascentista, quando o discurso poético começou a se configurar de forma autônoma em literatura, desvincilhando-se da música. A rigor, essa ruptura contemplou uma visão crítica da poesia como um objeto de estudo teórico, pois considera-se que sua leitura exige um processo mental diferente do que as demais artes demandam de seus espectadores. No entanto, ao menos no campo da cultura popular, as três artes continuam bastante enredadas, como é o caso da catira dentro da cultura caipira, uma metódica combinação de dança, trova e canção, assim como os repentistas do sertão nordestino, os desafios e emboladas do norte do país, dentre tantos que, para além de uma canção, se constituem de uma trova e alguma dança ou posturas corporais bem marcadas. Há que se considerar também que existem controvérsias a respeito da expressão música popular, pelo que esse termo contempla e pelo que deixa de fora e, sobretudo, pelas canções terem se tornado um bem cultural de consumo. Mas, sendo essa uma extensa discussão, que a pesquisadora expõe trazendo diferentes concepções, desde Theodor Adorno a Massaud Moisés, atendo-me aos elementos que melhor contemplam o meu objeto e compreendo, assim como a autora, que essas canções populares são porta-vozes de desejos e lembranças da sociedade e que

O valor estético e cultural dos versos dos compositores mais profícuos e versáteis das últimas décadas pode ser demonstrado por meio do instrumental científico da análise do discurso e da análise semiótica, aliado à referenciação cultural, social, histórica, política e ideológica do período. [...] bem como as relações da cultura de massa com o poético das representações. (CYNTRÃO, 2004, p. 58)

Sendo assim, e tendo como base a obra socioantropológica de Antonio Candido sobre os caipiras, a abordagem aqui remete à essa referenciação cultural, social, histórica, pautando-se nos exercícios de memória que a música caipira provoca a partir dos elementos de que é composta – música, poesia e dança – expressão cultural de um tipo brasileiro que se perpetua no tempo.

A música caipira é uma expressão da literatura oral. Ela começa já com o português e

o indígena, sua origem é a do Brasil, com os instrumentos trazidos pelos primeiros portugueses, como a viola, no encontro com a alegria e a música dos indígenas e seu bater de pés e mãos; no interesse dos jesuítas por utilizar os instrumentos e essa dança que contagiava os descrentes para catequizá-los; na condição culturalmente ágrafa dos nativos e o contexto de desterrados dos portugueses pobres que vinham construir essa terra, obviamente pouco instruídos e aqui mais distantes ainda da palavra escrita.

Esse conjunto de fatores leva à origem da catira, o primeiro dos ritmos caipiras, derivado do cateretê dos indígenas e irmão do cururu, é o primeiro a ter letra e que dá origem ao pagode de viola – “Já que o índio (sic.) também não escrevia, essa acabaria por ser uma das marcas da música caipira: a expressão oral, a informação boca a boca que passa de um a outro, de geração a geração, da comunidade daqui ao grupo de lá.” (RIBEIRO, 2015, p.311).

Posteriormente, com a chegada dos negros escravizados, a musicalidade africana acrescentou à mistura luso-indígena o aprimoramento das melodias e a incursão de mais ritmo. Segundo o pesquisador Romildo Sant’Anna – “nossa moda de raízes é branca nas formas e rimas e africana, indígena e portuguesa no pensamento e afeto. Com uma alegria que não esconde certa tristeza, o cantar caipira possui um fundo nostálgico, como se alguma coisa se tivesse perdido ao longo do tempo.” (SANT’ANNA *apud* RIBEIRO, 2015, p. 312).

Se de um lado as formas e rimas dessa música têm raízes no romanceiro ibérico, o que instiga os dramas e outros excessos, de outro o contexto de seus criadores justifica a nostalgia, já que o português foi o degredado e saudoso de sua terra, o indígena foi o humilhado e desterrado em seu próprio solo e o negro, além de sequestrado de sua terra, enfrentava também as vicissitudes da escravidão. Esse algo perdido ao longo do tempo se manifesta nas letras e melodias desde as primeiras composições de que se tem notação e perdura mesmo nas modas mais recentes, já que o ambiente campesino foi se modificando com a modernidade, por isso tantas letras saudosas dos carros de boi e de outros artefatos.

A catira, como o primeiro dos ritmos caipiras e tão enraizado na cultura popular que se mantém ativo desde a colonização até hoje, preconizou a essência e o modo de ser de todos os demais, “a música caipira, portanto, se apoia no inconsciente coletivo apenas verbalizado. Não por coincidência, alguns dos maiores criadores desse gênero são gente simples, humilde, semianalfabeta ou analfabeta.” (RIBEIRO, 2015, p. 311).

Muitas canções foram compostas a partir de lendas e histórias regionais, contadas de um grupo a outro e, inclusive, com variações conforme a região. Foi assim com a letra de *Chico Mineiro*, composição de Tônico, uma das músicas basilares do cancionário caipira. Tinoco relata a José Hamilton que conhecia desde criança essa lenda e que a mesma variava



conforme a região onde se ouvia, se fosse em São Paulo, era Chico Paulista, se fosse em Goiás, era Chico Goiano, e que, por influência de Francisco Ribeiro, porteiro da TV Tupi, decidiu-se por Chico Mineiro.

Suspeita-se que centenas de composições caipiras sejam oriundas de ou minimamente inspiradas em histórias anônimas e coletivas do povo, como é o caso de *Rio Preto*, *Saudades de Matão*, *Cuitelinho*, *Calix Bento*, *Marcolino* dentre outras. Como afirma o cantor e compositor Dino Franco, “atrás de muita composição de sucesso, tem sempre a obra de um anônimo violeiro do mato” (FRANCO, *apud* RIBEIRO, 2015, p. 316).

Algumas foram elaboradas para eternizar histórias verídicas, como é o caso de *Igrejinha da Serra*, composição de Marinheiro. Na Serra de Capa Branca, próximo a Rio Verde - Goiás, Rosa e Evaristo se apaixonaram perdidamente. Ela, filha do fazendeiro rico, ele, um violeiro pobre, foram impedidos de ficar juntos pelo pai da moça por causa da diferença social. Rosa, inconformada com a proibição, subiu até o alto da serra e, bebendo veneno, tirou a própria vida aos pés da centenária cruz de madeira, datada de 1889. Evaristo ficou desolado e sumiu no mundo, voltou a Rio Verde somente idoso, falecendo depois de anos numa casa de repouso da cidade. Após a perda da filha, o fazendeiro construiu uma igreja em sua homenagem no alto da serra, ao lado da cruz. A igreja e o cruzeiro continuam de pé, são pontos de visita de fiéis. Ao eternizar a história na música, Marinheiro optou por dar um desfecho mais trágico, à moda de Shakespeare, e em sua composição os dois morreram juntos, seus corpos foram descobertos depois que o pai leu a carta deixada pela filha, declamada com emoção em todas as gravações da música.

A tragédia tão conhecida na região e, posteriormente em todo o Brasil, ficou eternizada na canção e depois no filme homônimo, produzido e estrelado pelo cineasta Alberto Rocco. *Igrejinha da Serra* estreou no cinema nacional em 1980, sendo escolhido como o melhor filme daquele ano pela Embrafilme. Rocco conta que é primo em terceiro grau de Evaristo e que teve muito orgulho de registrar a história, tendo ainda o desejo de regrava-lo (IGREJINHA, 2020). Conta também que manteve a história modificada como na música para que permanecesse a associação com o caso já amplamente conhecido.

Há um diálogo vivo, às vezes explícito, noutras subentendido, entre esse gênero musical oriundo da oralidade e uma parcela de nossa literatura que estabeleceu suas bases em narrativas orais regionais. É o que acontece com as canções de Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural, ele conta que sempre ouvira que seu mundo musical era o mundo de Guimarães Rosa, até que conheceu melhor as obras do grande escritor e percebeu que a identificação era real, o universo do violeiro e o roseano era o mesmo, o sertão das Gerais e o

modo de vida catrumano<sup>22</sup>. Único a obter a autorização da família, Téo é o violeiro que musicou versos de Guimarães Rosa extraídos de suas mais diversas obras, *Grande Sertão, Veredas*; *Sagarana*; *Ave palavra*; *Manuelzão e Miguilin*; *Urubuquaquá no Pinhém*, dentre outras, uma trajetória contada em ricos detalhes no encarte do álbum *Guimarães Rosa – Mineirada Roseana*, “Comecei a gostar de Guimarães Rosa, mesmo sem entender direito [...] fui aprendendo aos poucos. [...] a Thaís [de Almeida Dias, escritora, poetisa e produtora] me disse uma coisa que nunca mais saiu da minha cabeça: 'Você é o único no Brasil que tem simplicidade musical para musicar os poemas de Guimarães Rosa com o sabor e o cheiro do Cerrado do Grande Sertão Veredas!’” (AZEVEDO, 2015).

Com versos extraídos de *Urubuquaquá no Pinhém*, a toada *Recado do morro* nos conta das palmeiras de buriti, planta típica de brejo, que sinaliza onde há água nas veredas e abriga grandes aves em sua copa, como as araras, pela altura que atingem e pelo alimento rico que produz.

Buriti boiada verde  
 Por vereda e veredão  
 Vem o vento e diz: Tu fica  
 Sobe mais te diz o chão  
 Buriti vendeu seus cocos  
 Tem família a sustentar  
 Ninho de arara vermelha  
 Dois ovinhos por chocar  
 (AZEVEDO, 2015, faixa 1)

Os sertões das Gerais, cenários de Guimarães, são o contexto de várias músicas caipiras e a linguagem simples, catrumana como diz Téo, torna as composições verdadeiras poesias do cotidiano. Numa referência não tão explícita, mas análoga, temos a canção *O grande sertão*, de Xavantinho, que, para além do título homônimo à obra literária, canta a mesma realidade, dos campos, dos matagais, da terra batida, do barulho dos cascos de cavalo nos trilhos do trem cheios de curvas.

Ei o sertão é meu lugar  
 Nos campos e matagais  
 Onde cantam os passarinhos  
 Nas colinas das Gerais

Um detalhe que não pode nos escapar e que não é comum nas composições é o fato de Xavantinho mencionar o estado apenas como Gerais, “nas colinas das Gerais”, análogo à forma como Guimarães se refere em *Grande Sertão, Veredas*.

Outro diálogo entre a moda caipira e a literatura é o curioso caso de *Viola quebrada*,

---

<sup>22</sup> Termo muito utilizado por Guimarães Rosa, sobretudo em *Grande Sertão Veredas*, para designar aquele caipira mais rudimentar, mais rústico, vivente no sertão do Urucuia – MG.

composição de Mário de Andrade e harmonia de Heitor Villa-Lobos. A canção é um clássico caipira, gravada por inúmeras duplas de grande projeção nacional, mas composta como um pastiche por um literato estudioso da cultura brasileira. Em uma carta datada de 7 de setembro de 1926, Mário escreve a Manuel Bandeira sobre essa composição e revela tratar-se de um plágio do ritmo melódico de *Caboca di Caxangá*, composição de Catulo da Paixão Cearense (SOUSA, 2012). Mário escreve que tinha por hábito inventar outros sons a partir de um modelo rítmico enquanto se vestia, que fez isso ao inventar *Viola quebrada* sobre o ritmo da prosódia de *Caboca di Caxangá*, exceto no refrão onde criou dois torneios melódicos, mas que, segundo ele, não ficou propriamente brasileiro por conta do tremido sentimental. Tendo gostado do resultado, registrou, compôs os versos e entregou a Villa-Lobos para fazer a harmonia. Ainda na correspondência, justifica o que chamou de plágio pelo fato de toda a gente saber que ele não era compositor. Já Catulo da Paixão Cearense, esse sim um exímio compositor, natural do Maranhão e vivendo a maior parte da vida no Rio de Janeiro, reconhecido por suas composições em que relata a cultura nordestina, foi quem tornou em sucesso *Luar do Sertão*, o excelso hino da música caipira, composição de João Pernambuco, violonista que deixou vasta obra registrada e pessoa muito admirada por Villa-Lobos. Um ninho de mafagafos!

Brincadeiras à parte, a amálgama que é a expressão artística brasileira, sobretudo a música, campo cujas produções partem desde várias pessoas comuns autodidatas como Catulo a nomes reconhecidos mundialmente no circuito clássico como Villa-Lobos, enriquece a nossa música e contribui para que ela seja prestigiosamente projetada no cenário mundial. O intercâmbio de influências entre as artes brasileiras, literatura, música, pintura, teatro, dança, cinema, fotografia e outras, bem como o diálogo nas obras entre os artistas, explícito ou subentendido, proporciona ao apreciador conhecer referências importantes da nossa cultura, mesmo que não se dê conta disso.

Além do sem-número de compositores genuinamente caipiras, digo de pessoas nascidas e criadas no contexto das canções, muitas delas semianalfabetas e autodidatas em seus instrumentos, existem algumas dessas músicas que foram compostas por personalidades bem distantes desse universo e que, por audácia ou admiração, se lançaram nessa seara e nos deixaram obras valorosas. Há canções caipiras que foram compostas e tiveram arranjos feitos por eruditos como é o caso de *Leilão*, do maestro Heckel Tavares e de Joracy Camargo. A melodia chorosa anuncia o tom grave da letra que conta a história de um velho preto escravizado que é separado de sua mulher no momento em que foram vendidos no leilão, ele passa anos tentando encontrá-la e, ao fim de sua existência, já liberto e sem conseguir

reencontrar seu amor, pede a Sinhá Isabel que lhe tire a vida para ver se a encontra do outro lado.

De manhã cedo / Num lugar todo enfeitado  
 Nós ficava amontoado / Pra esperá os compradó  
 Depois passava pela frente do palanque  
 Afincado ao pé do tanque / Que chamava “bebedô”  
 E nesse dia minha véia foi comprada  
 Numa leva separada / Pra um sinhô mocinho ainda  
 Minha veíña que era a frô dos cativeiro  
 Foi inté mãe do terreiro / Da família dos Cambinho

Uma canção registro das desumanas condições a que os negros escravizados foram submetidos, *Leilão* foi gravada por alguns intérpretes da MPB e por muitos caipiras, mas a interpretação de Pena Branca e Xavantinho é irretocável. Além da consagrada afinação e harmonia, a interpretação desses irmãos soa autêntica por sua história de vida. Pretos, oriundos de família pobre, de pouco estudo e de vida dura no campo, perderam cedo o pai e tiveram que trabalhar sob condições precárias juntamente com a mãe para ajudar a criar os irmãos e manter a subsistência. Infelizmente um roteiro ainda comum para a maior parte das famílias negras<sup>23</sup> brasileiras, uma das consequências nefastas dos quase 400 anos de escravidão em nosso país.

Outro exemplo de erudito que se inseriu no universo caipira é o do compositor Joubert de Carvalho, com *Maringá* e *De papo pro ar*. Essa última, feita juntamente com Olegário Mariano, poeta e diplomata brasileiro, primo de Manuel Bandeira, é uma ode ao sentido da vida para o caipira.

Se compro na feira  
 Feijão, rapadura,  
 Pra quê trabalhar?  
 Eu gosto do rancho  
 E o homem não deve  
 Se amofinar

Viver do que pesca e do que planta, ter o sossego da vida simples no campo e tocar a viola para espantar a saudade é o mote de várias canções caipiras e o “pra quê trabalhar?” nada mais é que uma resposta ao ritmo de vida acelerado das cidades, onde se trabalha muito para ganhar dinheiro e comprar produtos. Inezita Barroso, Pena Branca e Xavantinho, Renato Teixeira e até Maria Bethânia foram alguns dos grandes intérpretes dessa canção.

Cuidar da terra onde vive, plantar e colher o que vai comer, criar animais e pescar para se alimentar, obviamente são trabalhos e árduos, mas voltados para a manutenção do modo de

---

<sup>23</sup> Segundo dados do IBGE na POF- Pesquisa de Orçamentos Familiares 2017-2018, 77,8% da pobreza se concentra na população cuja pessoa de referência da família é preta ou parda. Fonte: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/saude/>

vida e subsistência, não geram fortuna. As trocas feitas com os vizinhos e a eventual venda de alguns produtos para a gente da cidade era a base da economia campesina e suficiente para a manutenção da vida, como comprovam os estudos de Candido, garantindo a felicidade dos caipiras, e isso bastava. Certamente essa maneira de encarar a vida e o trabalho é uma herança indígena, como tratado no primeiro capítulo, e que, lamentavelmente, não é compreendida pelos que foram talhados no modelo colonizador.

Há também as músicas que foram compostas a partir de poesias, sejam na inspiração ou propriamente musicando os poemas, como o caso de *O gondoleiro do amor*, poema de Castro Alves dedicado à sua amada, a atriz portuguesa Eugênia Câmara (original em anexo). O poema foi integralmente musicado por Salvador Fábregas e interpretado por Mário Pinheiro por volta de 1910. Os intérpretes seguintes reduziram os versos cantados, por conta da extensão. Tônico e Tinoco também se valeram da redução, mas acrescentaram duas estrofes:

O teu rostinho moreno  
O teus olhos encantador  
O teu lábio tem veneno  
Onde se morre de amor

Tua jura é farsidade  
Teu sorriso enganador  
Leva pra longe a saudade  
Do gondoleiro do amor

Talvez fosse mais adequado chamar essa interpretação de versão caipira, pois os versos acrescentados trazem elementos que não existem nessa poesia: tristeza e desilusão amorosa. Grande parte das toadas românticas do gênero possuem um tom triste, seja por desencanto amoroso, por traição, por alguma tragédia, por amor não correspondido, por amor impossibilitado por terceiros, enfim, componentes que tornam esse tema melancólico em alguma medida, confirmando os dramas e excessos, heranças do romanceiro ibérico como mencionado no início dessa sessão.

Não obstante o diálogo com a literatura, como os exemplos tratados, alguns compositores caipiras teceram muitas poesias em forma de canção, senão vejamos.

Passa-se a noite vem o sol ardente bruto  
Morre a flor e nasce o fruto no lugar de cada flor  
Passa-se o tempo em que a vida é todo encanto  
Morre o amor e nasce o pranto, fruto amargo de uma dor

Esses versos de *Flor do Cafezal*, composição de Luís Carlos Paraná, eternizados nas marcantes vozes de Cascatinha e Inhana, trazem uma metáfora da florada do café com as

vicissitudes da vida. Quem já teve o privilégio de passar por um cafezal em flor sabe que o perfume é inebriante e que a beleza das delicadas flores brancas em contraste com o verde das folhagens forma uma paisagem ímpar. As flores duram apenas 2 ou 3 dias, murcham com o sol escaldante e seus pedúnculos formam o que os agrônomos chamam de chumbinho, que são os caroços dos grãos de café que ali vão se formar. Portanto, é preciso morrer a flor para nascer o fruto no lugar de cada flor, como está na canção. Utilizando-se da metáfora com a flor do cafezal, o poeta canta os encantos da mocidade nas primeiras estrofes e nas últimas remete-se ao fim da vida, em que, assim como “morre a flor e nasce o fruto”, pela dor das perdas e da própria finitude, “morre o amor e nasce o pranto”. Poesia de vida em versos melancólicos, mas numa melodia animada, evidenciando a conformidade da gente cabocla com o compasso natural da existência humana.

Como é bonito estender-se no verão  
as cortinas do sertão na varanda da manhã  
Deixar entrar pedaços de madrugada  
e sobre a colcha azulada dorme calma a lua irmã

Esses versos de José Fortuna iniciam sua canção *Cheiro de relva*, toda ela uma poesia dos elementos corriqueiros de um amanhecer no campo, como a relva, as florzinhas orvalhadas, os ninhos dos pássaros, o rio, a noite cedendo lugar à luz do sol. As delicadas imagens suscitam a sensação de total consonância com os elementos da natureza – “cortinas do sertão” e “varanda da manhã” parecem nos colocar dentro de uma daquelas casas de fazenda avarandadas mirando uma janela aberta para o sertão, quase dá para sentir o cheiro do café sendo coado e do pão de queijo quentinho sobre uma mesa nessa varanda! No campo o céu é negro e é possível enxergar todo o esplendor da noite, e quando tem lua cheia se enxerga tudo azulado sobre o chão. Ao dormir, pelas frestas das janelas a luz da lua passa, os “pedaços de madrugada”, deixando tudo iluminado e “sobre a colcha azulada dorme calma a lua irmã”. Lindas imagens que José Fortuna escolheu!

Com uma linguagem mais próxima da fala, Carreirinho foi um poeta das simplicidades, mas sem nenhuma modéstia. Sua canção *Mar Vermelho* compara o volume de águas de uma grande enchente no Rio do Peixe com as da famosa passagem bíblica. Ao ser questionado sobre a comparação, já que se sabia que o compositor não conhecia o mar Vermelho, ele assim respondeu: “\_ O poeta vê as coisas do seu jeito, com seus olhos. Assim ele pode falar do céu, do paraíso, dos anjos. Quem precisa ver as coisas para falar delas é fotógrafo.” (CARREIRINHO *apud* RIBEIRO, 2015, p.120). Essa resposta denota não apenas a segurança do compositor de que ele é sim um poeta, como também a consciência de que tal

ofício é fruto da percepção singular de cada indivíduo e da necessidade intrínseca que o poeta tem de registrar esse olhar no trabalho com a linguagem.

O questionamento feito a Carreirinho remete a uma espécie de desconforto social que comumente se inflige às produções culturais de origem popular. Sobre o incômodo com a poesia do caipira, as reflexões a seguir são esclarecedoras.

É preciso reconhecer um fato: a literatura oral (e outras fórmulas artísticas de expressão popular), em sua espontaneidade e “desajeito”, soa como conspiratória em relação ao valores “comedidos” e sempre “sérios” dos setores integrados da elite, quer econômica, quer intelectual de hoje em dia. O orgulho solene do poeta caipira parece ameaçar o brio do crítico literário, como se só a este, em seu mundo cimentado pela escritura, fosse permitido ostentar solene orgulho. (SANT’ANNA, 2000, p. 336)

A literatura oral, normalmente tida como menor, desajustada e inculta, é frequentemente fonte de inspiração para poetas eruditos a fim de desenvolverem novos procedimentos estilísticos em seus escritos, lembra Sant’Anna (2000). Não é justo, portanto, que o título ‘poesia’ e o orgulho que ele suscita seja destinado apenas à construção poética dita culta, comedida e séria, como questiona o autor. Também é frequente encontrar na moda caipira resquícios das canções laudatórias e heroicas, fontes das canções épicas aristocráticas, o que também explicita a argúcia narrativa do caipira.

Refletindo sobre essas habilidades, revisito o célebre ensaio *O narrador*, de Walter Benjamin, em que afirma que as melhores histórias escritas são as mais próximas das orais, contadas pelos narradores anônimos, aqueles que passam suas experiências de pessoa para pessoa. O autor elenca dois tipos de narradores de histórias orais que se interpenetram de várias formas, o primeiro é imagetivamente constituído naquele que vem de longe, que viaja o mundo e, por isso, tem muitas histórias pra contar. Mas, certamente, Carreirinho e a maioria dos compositores caipiras pertencem ao segundo grupo de narradores descritos, o do “homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.” (BENJAMIN, 1985, p. 198). Sendo a música caipira uma literatura oral, pois que as canções são perpetuadas geração a geração e algumas registradas em gravações, os compositores caipiras são aqueles que conhecem suas histórias e tradições e que as transmitem pela música, são, portanto, narradores.

Segundo Benjamin, a arte de narrar estaria em extinção pela falta de ações da experiência e, conseqüentemente, de suas trocas. Cada vez menos pessoas dominam a arte de narrar e, com o ritmo de vida sempre mais acelerado, temos menos oportunidades de usufruir das experiências. Sendo assim, mesmo diante de um hábil relato, podemos ser indiferentes a

ele caso a história não encontre algum eco em nossas próprias vivências. Se não encontrarmos nosso narrador em nós mesmos, nos tornaremos aquele leitor que está a uma certa distância e num determinado ângulo para quem o narrador surge “como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo” – veremos dele apenas fragmentos. (BENJAMIN, 1985, p. 197).

Quando Antonio Candido demonstra em sua tese que os parceiros de Bofete comungavam de uma experiência cultural em seus bairros, partindo de uma mirada sociológica para analisar seus meios de vida e antropológica para a reconstituição desses meios pelas narrativas dos anciãos, é porque cada canção, cada caso, cada história, encontrava eco nas vivências de todos aqueles que partilhavam o meio – “Daí a possibilidade de conhecermos o passado pela tradição de alguns informantes escolhidos, e o presente pela análise de pequenos agrupamentos” (CANDIDO, 2010, p.23).

Dentre os antigos caipiras, vários eram habilidosos narradores, senão a multiplicidade de canções e sua resistência ao tempo? Certamente essa constatação é um dos elementos que justificam a permanência de sua música, bem como de outras manifestações culturais em nosso país: a ressonância que aquelas experiências bem narradas encontram nas pessoas ao longo do tempo.

Quando ele desenterrava das recordações de setuagenário o que lhe contara na infância um velho pai setuagenário, parecia-me tocar no vivo o século XVIII de Ararituaba, onde sua avó falava língua geral e cuja tradição ele mantinha, na escarpada austeridade do seu caráter. (CANDIDO, 2010, p.15)

Ao relembrar as conversas com seu velho amigo Pio Lourenço Corrêa, fazendeiro paulista que o acolheu várias vezes durante sua jornada de coleta de materiais para a tese, Candido encontra em si reverberações de um tempo que não viveu, afirmando sentir-se tocado vivo pelo século XVIII. Obviamente que a memória de alguém não pode ser transferida ao outro, como esclarece Halbwachs<sup>24</sup>, mas a partilha de experiências e a ressonância delas em uma memória afetiva construída entre as partes, faz com que a partilha em si seja a perpetuação dessas memórias e dessas experiências, elemento corriqueiro no universo caipira.

Um inusitado abraço entre dois desconhecidos aos prantos ilustra bem essa teoria, vamos ao caso! Um homem decidiu deixar um emprego certo de escrivão de polícia em Ribeirão Preto para tentar a sorte montando um consultório de dentista em Botucatu. Sem qualquer garantia, partiu com sua mulher e seus três filhos nesse trajeto por trem. Era uma

---

<sup>24</sup> Sobre esses conceitos do autor tratarei no terceiro capítulo.



noite muito escura e as estações estavam desertas, aquilo dava um aperto no peito do homem que, observando a mulher e os filhos dormindo recostados, se questionava sobre os caminhos que escolhera para sua vida. Aquele era Angelino de Oliveira, um dos patriarcas da música caipira, nascido em 1888, multi-instrumentista, compositor e homem de vários ofícios.

A viagem seguia e ele cada vez mais taciturno, o trem parou em Mairinque, onde deviam desembarcar para baldeação, assim o fizeram. Logo que desceram do trem, uma fina e persistente chuva caiu – mulher, crianças, malas, tudo molhado, poucas mãos para acudir da chuva – inesperadamente surgiu um carregador que os ajudou, levou as malas passos à frente, assobiando uma canção. Maria, a mulher, assustou-se com a melodia e mirou o marido, que não se apercebeu. Com todos ao abrigo da chuva debaixo da cobertura da estação, Angelino deu por fé do assobio – cessou os passos e o interrompeu perguntando-lhe se sabia que canção era aquela e de quem era – o carregador disse que sim e que sabia que a música era composição de um rapaz de Botucatu, muito bom, que só fazia canção boa e bonita. Angelino foi às lágrimas e contou que era ele o próprio compositor de *Tristeza do jeca* – o carregador chorou junto lhe dizendo como aquela música o acompanhava, pois falava sobre ele, sobre sua vida. Os dois se abraçaram aos prantos e Angelino relatou que naquele momento foi como se um raio de luz cortasse o ambiente de amargura, pois sentiu naquela noite escura e chuvosa, naquela plataforma deserta, em seu anonimato de autor da canção – “a intensa glória de ser feliz!” (FREIRE, 2003, p.45).

O caso é verídico, contado sempre com ares de suspense em rodas de violeiros e registrado em biografias de Angelino, mas quem conta essa história com maestria, conduzindo o suspense pelas cordas da viola, é Paulo Freire, violeiro e contador de caso, em seu texto e em suas apresentações, mas especialmente emocionante em um dos programas<sup>25</sup> Viola Minha Viola de 2014, pois tinha ao seu lado cantando a grande dama Inezita Barroso.

Lá no mato tudo é triste  
Desde o jeito de falar  
Pois o Jeca quando canta  
Dá vontade de chorar

E o choro que vai caindo  
Devagar vai-se sumindo  
Como as águas vão pro mar.

Nesses versos de *Tristeza do Jeca* a virtude poética de Angelino se apresenta ímpar na

---

<sup>25</sup> O caso do Angelino – Paulo Freire. Programa Viola Minha Viola, 2 de janeiro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZ07z1Ku9rQ>

singeleza do tema com uma linguagem igualmente simples para abordar algo complexo que é essa espécie de conformidade com o sofrimento. Ao mesmo tempo que a vida desse lavrador do campo é dura e, por isso, é triste e ele chora, é também uma vida rodeada de belezas naturais cujos mistérios ele consegue decifrar, assim o choro vai sumindo e nos versos os detalhes cotidianos são tratados como elementos raros para reflexão.

A nostalgia é um componente recorrente nas canções caipiras, seja por um tempo passado, por costumes ou objetos antigos e até por lugares quando esses foram modificados pela modernidade ou porque seu autor saiu da terra natal para tentar a vida na cidade. Normalmente associada a melodias e tons graves e tristes, na canção *Saudade de minha terra*, de Goiá e Belmonte, o inesperado se dá pelo contraponto entre a melancolia da letra e o ritmo animoso da melodia:

Que saudade imensa, do campo, do mato,  
Do manso regato que corta as campinas,  
Ia aos domingos passear de canoa,  
Na linda lagoa de águas cristalinas;  
Que doces lembranças, daquelas festanças,  
Onde tinha danças e lindas meninas,  
Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,  
O mundo judia, mas também ensina.  
Estou contrariado, mas não derrotado,  
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.  
(FLORES, 2004, p. 244)

Gérson da Silva Coutinho, o Goiá, desde bem pequeno gostava de falar em versos, era um poeta nato e tornou-se um habilidoso musicista. Nascido e criado em Coromandel – MG, apaixonado por sua terra natal, morou em Goiânia por um tempo e também se encantou por aquela cidade, mas viveu a maior parte da vida em São Paulo, como tantos os que, como ele, buscaram alçar grandes voos com sua música. Como nessa canção, em que canta as singelezas dos elementos caipiras com um olhar poético, compunha seus versos com apuro estético e ele mesmo os musicava com esmero pela melodia, sendo seu traço marcante a nostalgia pelos elementos das cidades que viveu e pelas amizades que cultivou.

*Saudade de minha terra* é uma poesia em 4 décimas, com rimas internas encadeadas e rimas externas alternadas, sua melodia é sempre ascendente<sup>26</sup> nos primeiros 7 versos e descendente nos últimos 3 de cada estrofe e, mesmo assim não soa triste, é uma música símbolo dos valores caipiras, extremamente conhecida e sempre cantada em rodas de violeiros com empolgação e, por um hábito coletivo de execução, acrescentando-se um prolongamento

---

<sup>26</sup> Os intervalos melódicos são classificados com direção ascendente ou descendente. No intervalo ascendente a primeira nota é mais grave que a segunda, no descendente a primeira nota é mais aguda que a segunda. Todos os conceitos elementares de música aqui utilizados foram pesquisados na obra de Bohumil Med (1996).

melódico no segundo verso da última estrofe – “que já me canseeeeeiei ... de tanto sofrer...” – um verdadeiro clássico!

Um denominador comum nas canções caipiras é mesmo esse olhar contemplativo para as miudezas, um olhar poético que é acrescido da simplicidade das vozes e melodias de viola. A música que inspirou o título dessa pesquisa, *Colcha de retalhos*, de Raul Torres, é representativa dessa mirada, além de ser outra importante ode ao modo de vida caipira.

Aquela colcha de retalhos que tu fizeste  
Juntando pedaço em pedaço foi costurada  
Serviu para o nosso abrigo em nossa pobreza  
Aquela colcha de retalhos está bem guardada

Agora na vida rica que estás vivendo  
Terás como agasalho colcha de cetim  
Mas quando chegar o frio no teu corpo enfermo  
Tu hás de lembrar da colcha e também de mim

Eu sei que hoje não te lembra dos dias amargos  
Que junto de mim fizeste o lindo trabalho  
E nessa tua vida alegre tens o que queres  
Eu sei que esqueceste agora a colcha de retalhos

Afora a recorrência da herança ibérica de elementos de amor trágico e melancolia pelo abandono, é corriqueira a valorização do modo de vida caipira muitas vezes representada por comidas, plantas, objetos e artefatos de seu cotidiano<sup>27</sup>.

A colcha de retalhos é um símbolo da escassez de dinheiro e simplicidade dos caboclos, pois era feita com restos de tecidos, em remendos assimétricos, sem apuro estético, arrematada com um lado avesso feito de sobras de panos maiores. No entanto, por ser feita de diferentes tecidos, com várias costuras e em duas camadas, elas pesam e aquecem bem, por isso são usadas como cobertores<sup>28</sup> e não apenas como cobre leito.

Na canção de Raul Torres, o singelo e poético paralelo entre a colcha de retalhos e a colcha de cetim evidencia alguns elementos interessantes. O primeiro é a situação de abandono amoroso por parte da mulher que deixa o caipira pobre com a colcha rústica para viver com outro uma vida de riqueza, com tecidos nobres, sendo isso, inclusive, um reforço negativo de estereótipo feminino que tratarei também no próximo tópico. Outro elemento é a metáfora do calor que a colcha de retalhos proporciona com o calor humano, com o amor verdadeiro sem outros interesses em contraponto à sensação térmica de frio que o cetim propicia e o frio das relações conjugais por dinheiro, sem amor. Assim, um valor caipira

<sup>27</sup> No tópico 2.2 retomarei a canção para aprofundar esse ponto.

<sup>28</sup> Sei disso porque tenho e uso duas dessas que ganhei de presente de uma querida tia-avó, já falecida.

cantado aqui é que viver um amor verdadeiro na pobreza, com a colcha de retalhos de algodão feita rudimentarmente pelas próprias mãos a aquecer o corpo, é mais valoroso do que viver uma relação por interesse na riqueza, com tudo o que se pode comprar, cobrindo-se de tecidos requintados que não aquecem, pois são frios ao toque. Há ainda um último elemento, uma espécie de maldição lançada pelo abandonado, a de que quando ela estiver com o corpo enfermo, precisando ser aquecida e de alguém que a cuide, só terá o frio do cetim e a lembrança do que foi um amor verdadeiro – “tu hás de lembrar da colcha e também de mim.”

A trova cabocla é abundante em singeleza, tal qual seus compositores. Uma das estrelas de maior grandeza na composição poética caipira foi João Pacífico, patriarca a quem todos rendem homenagens. Juntamente com Raul Torres, seu parceiro em muitas composições, possuía uma simplicidade ímpar, cantava o universo e a alma cabocla, reunia e agregava artistas de diferentes vertentes. Autor de poesias, de versinhos, de causos e de composições musicais tocantes como *Pingo d'água*.

Eu fiz promessa  
Que o primeiro pingão d'água  
Eu molhava a flor da santa  
Que estava em frente do altar

Em um dos episódios do programa *Viola minha Viola*<sup>29</sup>, João Pacífico conta a Inezita Barroso que compôs *Pingo D'água* em Barretos, em 1944, após quase um ano de seca terrível. Ele estava na porta de sua casa e viu passar uma procissão, as pessoas pediam por chuva e ele pensou que não podia se acovardar diante disso, que tinha que fazer algo, então compôs a música e, pouco tempo depois, a chuva caiu.

Fui na capela  
E levei três pingão d'água  
Um foi o pingão da chuva  
Dois caiu do meu oiá

Recorrer a penitências e promessas aos santos quando algum problema surgia e parecia não ter solução é uma característica marcante da cultura caipira. O trabalho intenso com a terra, com a lida no campo, com os animais e tudo o mais – mas recorrer à fé quando nada mais se podia fazer – e o caipira vai cumprir sua promessa, levando para a santa o primeiro pingão d'água da chuva e suas duas lágrimas de gratidão pela graça alcançada.

João Pacífico compunha também em prosa e criava histórias que recitava antes das

---

<sup>29</sup> JOÃO PACÍFICO – PINGO D'ÁGUA, 1994.

músicas, inaugurando o que chamou de toada histórica. No programa Viola minha viola<sup>30</sup> de 13 de maio de 1980, Nonô Basílio explica a Moraes Sarmiento que essa criação de Pacífico é a maneira descritiva de contar as coisas de uma forma musical. Ressalta que toda música caipira já era histórica, mas que antes só se contava as histórias em modas de viola, cateretês e arrasta-pés. A toada trouxe uma recitação anterior à música propriamente dita.

No mesmo programa, Pacífico conta que a ideia surgiu despreziosamente, em 1933, quando compôs *Chico Mulato*. Inicialmente duvidou da ideia, pois achava que não haveria como fazer caber a declamação no disco de 78 rotações, em que só se gravava uma música de menos de 3 minutos em cada lado do vinil. Mas resolveu tentar assim mesmo, levou à gravadora e o produtor realizou a proeza. “Na volta daquela estrada, bem em frente a uma encruzilhada, todo ano a gente via lá no meio do terreiro a imagem do padroeiro de São João da Freguesia...” – assim, em *Chico Mulato*, se inaugurava a toada histórica, seguida por *Cabocla Teresa* e outros tantos sucessos.

## 2.2 – A música caipira como registro histórico

A cultura caipira foi se constituindo ao longo do tempo, desde a colonização, com a viola trazida nas caravelas portuguesas e usada na catequização dos indígenas pelos jesuítas no séc. XVI e XVII, passando pelo processo de sedentarização dos bandeirantes e sua fixação regionalizada em fins do séc. XVIII, até o desenvolvimento dos primeiros bairros, final do séc. XVIII e início do séc. XIX, quando passa a ter uma circunscrição sociopolítica e geográfica mais clara.

Por ser fundamentalmente oral e produzida majoritariamente por gente simples do campo, a música caipira é uma forma de registro histórico de um modo de vida, de um grupo social num tempo, é uma “crônica da vida no Brasil em determinada fase e numa determinada geografia” (NEPOMUCENO, 1999, p. 25). Também porque sua divulgação se deu, desde o início e por várias gerações, oralmente, de geração em geração, com as histórias e causos cantados ao redor da fogueira ou na lida no campo. Apenas a partir de 1929, com as primeiras gravações em disco, ela passou a ser transmitida também de outras formas, ou seja, num tempo em que o ambiente campesino já se havia modificado bastante.

Conhecendo origens e influências da cultura caipira e considerando os meios de vida

---

<sup>30</sup> AULA sobre Toada Histórica por João Pacífico, criador desse belíssimo estilo..., 1980.

dos sujeitos nela forjados, a análise de sua literatura oral e de suas canções oferece-nos elementos significativos para a compreensão desse tipo social, peça fundamental para a composição da nossa identidade nacional, bem como sobre os momentos históricos em que essa cultura teve sua ascensão, apogeu e declínio.

As canções caipiras apresentam temáticas variadas, sendo as mais recorrentes o saudosismo referente a tempos ou costumes antigos; as alegrias e dores de relacionamento amoroso; a relação do homem com a natureza, seus animais e plantas; as diferentes lidas de trabalho no campo e as crenças religiosas, primordialmente a católica. Em menor monta aparecem como tema as festividades e modos de diversão; hábitos alimentares e sabores específicos de uma determinada região; educação escolar, comportamentos sociais e relações parentais; aspectos políticos, conflitos sociais e referências a personalidades ou fatos históricos; homenagens a cidades ou a um grupo de cidades de determinada região; referências, muitas vezes camufladas, a divindades ou crenças diferentes da católica, como as de matriz africana; o papel e o comportamento da mulher perante a sociedade e, raras vezes, o protagonismo feminino no enfrentamento dos papéis a ela impostos.

Numa obra memorável a que recorro constantemente nessa pesquisa, o jornalista José Hamilton Ribeiro (2015), amante da cultura caipira, listou as 270 maiores modas do gênero. Além da criteriosa avaliação da composição estética das canções, esclarece corretamente as autorias. A preciosidade do registro está também no agrupamento que fez por temáticas; na apresentação dos 17 ritmos caipiras, feito pela pesquisadora Simone Sperança; e no inventário que fez dos primeiros e mais relevantes compositores caipiras, apresentando a valiosa contribuição de cada um para a projeção e fixação dessa cultura no cenário nacional.

Os primeiros e mais virtuosos autores caipiras são nomeados por José Hamilton de patriarcas. Citados em vários pontos dessa tese, são eles: Raul Torres; Teddy Vieira; João Pacífico; Tônico e Tinoco; Vieira e Vieirinha; Carreirinho; José Fortuna; Cornélio Pires; Sulino; Palmeira; Serrinha; Angelino de Oliveira e Mário Zan. O jornalista assim os nomeia não apenas por conta de seu pioneirismo, mas também porque foram e são ainda as referências máximas de autenticidade nas poesias que cantam a cultura cabocla, bem como de composições melódicas partindo de tão poucos elementos, basicamente viola e violão, e, não obstante isso, criadores de alguns dos vários ritmos presentes no gênero.

Para relacionar os diferentes ritmos, José Hamilton contou com a colaboração de Simone Sperança, compositora, violeira, pesquisadora de cultura caipira, fonoaudióloga e produtora vocal. Partindo da escuta de um extenso repertório, ela analisou a configuração melódica das canções definindo de cada uma a célula rítmica predominante, chegando assim a

uma relação de 17 ritmos diferentes dentro do gênero caipira. São eles: arrasta-pé; cana verde; querumana; canção rancheira; valseado; valsa; cateretê; cururu; corta-jaca; lundu; toada; moda de viola; rasqueado; pagode (viola) / cipó preto (violão); recortado; guarânia; moda campeira; chibata; chamamé; batidão; polca e xote. Muitos desses ritmos aparecem em variações caipiras por influência indígena, africana, europeia, paraguaia, dentre outras. No entanto, algumas são criações genuinamente caipiras, como é o caso da moda de viola, do pagode e do recortado, por exemplo, além é claro, da característica histórica inserida na toada, criação de João Pacífico, mencionada no ponto anterior.

A viola é um instrumento tão intrinsecamente enredado na cultura caipira que é a própria estrutura dos seus ritmos genuínos. A moda de viola, por exemplo, não possui base rítmica com acordes, não tem um andamento fixo, ela executa a melodia em movimento paralelo com a voz. Segundo Simone, “a canção é feita para enfatizar a história que será contada na moda, é um verdadeiro livro cantado” (RIBEIRO, 2015, p. 294). De fato, a história de *Ferreirinha*, composição de Carreirinho, daria um romance completo, sobretudo pelo drama do companheiro que ficou sentindo para sempre em seu dorso a friagem do corpo sem vida do parceiro – “Pra deixar meu companheiro é coisa que eu não fazia. Deixar naquele deserto alguma onça comia”. É um ritmo criado sobre o entrelaçamento de voz e instrumento, deixando de existir caso um deles falte, é uma verdadeira amálgama de musicalidade homem e matéria, ilustrada nessa bela imagem “livro cantado”. No terceiro capítulo me aprofundo na magnitude desse instrumento como esteio da cultura caipira.

O pagode caipira não possui elo algum com o pagode urbano, derivado do samba, apenas o nome mesmo. Ritmo criado por Tião Carreiro, com letras jocosas e cheias de bravatas, o pagode de viola é quase uma dança, pois exige extrema destreza do violeiro para dedilhar as cordas da viola e aqui, mais uma vez, o instrumento é a própria estrutura do ritmo. Tendo sua base executada no violão, o pagode até ganha outro nome, cipó preto, e precisa ser firme e ritmada para apoiar a viola. A canção mais conhecida desse ritmo é *Pagode em Brasília*, composição de Teddy Vieira e Lourival dos Santos, interpretação de Tião Carreiro – “No estado de Goiás meu pagode está mandando. O bazar do Vardomiro em Brasília é o soberano”.

O recortado é uma derivação da catira, dança oriunda de tradições indígenas constituída de salvos de mãos e batidas de pés. A catira apresenta dois momentos, um em que se canta a moda e outro em que se dança a catira com as palmas e sapateados sob o recortado da viola. Os primeiros a gravarem catira em disco foram Vieira e Vieirinha e sua obra mais conhecida é *Ladrão de muié* – “Cachorro latiu, vou aprevenir, ladrão de muié tá aí.” Mais um

vanguardismo da cultura caipira: gravar uma dança em áudio!

Segundo Ivan Vilela, a variedade rítmica torna esse o gênero musical brasileiro com maior número de possibilidades e espécies musicais. Só pela análise dos ritmos já seria possível traçar um perfil sócio-histórico dos sujeitos inseridos nessa cultura, pelas influências de ritmos latinos que sofreu em cada momento; pela forma de um violeiro ensinar ao outro os mais variados toques na viola; pelas diversas danças e diferentes emoções que cada um dos ritmos provoca em seu público e pelos costumes que foram se cristalizando em torno dos ritmos. A pesquisadora relata uma tradição surgida nos antigos bailes de fazendas, que aconteciam normalmente em tuias de café, em que o ritmo predominante era o arrasta-pé, hoje muito tocado em nossas festas juninas.

Contam os antigos que nessas festas, quando se tratava de colonos italianos, havia uma tradição que se dava da seguinte forma: os rapazes eram os responsáveis por tirar as moças para dançar, porém, quando alguém, geralmente dentre os mais idosos, colocava um lenço na sanfona, a coisa se invertia: aí as moças é que deviam tirar os rapazes. Devia ser uma brincadeira bem animada! (RIBEIRO, 2015, p. 282)

Como se percebe a partir desse exemplo, o próprio comportamento humano individual pode ser observado de maneira mais generalizada nas manifestações culturais em que o sujeito se insere. Sem adentrar profundamente nessa discussão que é extensa e muito profícua, no exemplo temos o relato da subversão de uma ordem social por meio da brincadeira numa manifestação cultural. Na sociedade patriarcal e conservadora em que a cultura caipira se alicerça, que determina que a mulher esteja no lugar submisso de esperar ser escolhida numa dança (e em outros quesitos de sua vida, por analogia), ter um momento em que esse ordenamento social se inverte é tão revelador do caráter transgressor dessa ação que ela só é permitida assim, numa brincadeira cultural. D. Ibrantina conta que nos antigos bailes, além de não poderem convidar, as moças não podiam recusar dança a nenhum rapaz, sob dois graves riscos: de os demais rapazes se sentirem ameaçados de rejeição e, por isso, nenhum mais retirá-la para dançar; e de aquele que foi rejeitado arranjar briga com os demais pela disputa da moça ou por recalque da rejeição, sendo possível até mesmo haver banho de sangue e estragar o baile.

Tais constatações remontam-me aos estudos de Clifford Geertz (2008), sobretudo sobre o impacto de conceito de cultura sobre o conceito de homem. Após analisar os diferentes conceitos de cultura por diversas abordagens ao longo da história, Geertz chega ao cerne de seu pensamento sobre o impacto de um sobre o outro afirmando que, quando a



cultura é vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, ela oferece o elo entre o que inerentemente os homens são capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam individualmente. Concluindo que,

Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas. Os padrões culturais envolvidos não são gerais, mas específicos – não apenas o “casamento”, mas um conjunto particular de noções sobre como são os homens e as mulheres, como esposos devem tratar uns aos outros, ou quem deve casar-se com quem. (GEERTZ, 2008, p.37)

Inserida numa sociedade machista e conservadora, a brincadeira cultural que subverte o ordenamento social propicia à mulher um momento de escolha, mas, ao mesmo tempo, reafirma essa estrutura que a priva de suas escolhas mais importantes. Não é apenas a brincadeira, mas sim um conjunto particular de noções sobre como são os rapazes e as moças no cortejo amoroso.

Para fomentar essa reflexão, retomarei a obra de José Hamilton, tratando agora do agrupamento que fez das canções por temáticas para, assim, trazer mais alguns elementos interessantes a essa análise.

O jornalista selecionou as 150 melhores músicas caipiras conforme critérios justificados e estabelecidos por ele e seus colaboradores na introdução da obra, mas, além dessa relação que chamou de “listão”, relacionou as dez duplas caipiras mais importantes e, o que julgo mais interessante, elencou algumas séries de “as dez mais”: de moda de viola; de pagode; engraçadas; de campeão; de versões; de caçada e pescaria; sobre bichos; sobre plantas; apaixonadas; de carro de boi; sobre cidades e de dramalhões.

Importa salientar que as séries que dizem respeito à moda de viola e aos ritmos pagode e de campeão<sup>31</sup>, aponta as canções que julgou de melhor composição e melodia dentre esses três ritmos que se destacaram na preferência do público.

Também é intrigante o fato de haver uma seleção de “dez mais” de versões, o que revela a importância da influência externa que a música caipira sofreu, sobretudo do cancionero latino-americano – Paraguai, Argentina e México.

A guarânia paraguaia, em especial, influenciou tão grandemente a música caipira ao

---

<sup>31</sup> A moda de campeão ou “moda de abatê” é uma moda de viola, mas com um andamento agressivo por ser um desafio, um duelo de violeiros. Nessa categoria a viola guerreia, pois as letras, algumas vezes improvisadas, envolvem bravatas, xingamentos, ameaças e autoelogios para afirmar superioridade. “[...] é uma batida enfezada, como se cê teje enfezado, uma batida seca, com a mão direita agitada, braba.” (VIEIRA apud HAMILTON, 2015, p. 188).

longo dos anos 1940 e 1950, que o ritmo foi incorporado ao gênero e várias canções de sucesso são tidas pelo público como nacionais, quando, na verdade, são versões. A clássica *Índia* – “Índia seus cabelos nos ombros caídos...” – é uma versão de José Fortuna para a original guarânia paraguaia de José Assunción Flores.

Em turnês pelo Mato Grosso e suas fronteiras, Raul Torres e Nhô pai estiveram no Paraguai<sup>32</sup> em diversas ocasiões no final dos anos 1930 e Raul incorporou alguns elementos do ritmo em suas composições. Posteriormente, José Fortuna elaborou versões de guarânias trocando a harpa paraguaia pela viola e sua *Índia* despontou como sucesso estrondoso nas vozes de Cascatinha & Inhana nos anos 1950, abrindo caminho para outras versões.

Das séries que José Hamilton fez de “dez mais”, observa-se especialmente nas seleções por temáticas alguns aspectos culturais de confirmação do modo de vida caipira e alguns elementos para enriquecer a reflexão de costumes iniciada.

Ao elencar entre as melhores músicas temas como: bichos, plantas, carro de boi, caçada e pescaria e até sobre cidades, a informação que nos salta aos olhos é que tais elementos eram tão enredados no cotidiano do homem do campo daquela época que eram temas recorrentes de suas canções.

As homenagens às cidades, por serem sua terra natal ou por amor ao lugar que acolheu, eram comuns entre os compositores caipiras e ofereciam, além da apreciação musical, elementos das cidades cantadas que provavelmente já se modificaram totalmente, constituindo, portanto, registros históricos.

Quem vai de Assis a Londrina  
No rio Tibagi faz a travessia  
Na balsa Porto Camilo  
Que faz um baldeio de noite e de dia

A balsa é motorizada  
Faz arribamento de muitas fâmias  
Transporta tropa de gado  
E os caminhão com as mercadorias

*Porto Camilo*, composição de Luizinho e Palmeira, é um exemplo claro desse tipo de registro. A região já tem ponte e é totalmente pavimentada há muitos anos, mas a música deixou registrada a memória daquela balsa, meio de transporte que marcou gerações desde os tempos da colonização do estado do Paraná.

---

<sup>32</sup> A influência da música paraguaia no Brasil é incisiva e atravessa muitas fronteiras além das territoriais, pois enreda questões sociais, políticas e histórico-culturais. A obra *Para fazer chorar as pedras* (2019) aborda em profundidade essa influência que começou realmente com gravações de paraguaios residentes no Brasil em 1935, ano do fim da Guerra do Chaco, entre Paraguai e Bolívia, e aponta como o seu criador, José Assunción Flores, iniciou sua intensa atuação política e artística a partir do exílio.

Sobre pescas e caçadas os exemplos também são fartos, mas escolho aqui tratar da dupla de maior referência nesse assunto, Cacique e Pajé. Legítimos indígenas caiapós de uma região próxima a Rondonópolis – Mato Grosso. Ainda crianças foram entregues em adoção a uma comitiva de gado que por lá passava, por conta de uma epidemia de febre amarela. Foram levados e registrados no interior paulista, mas suas origens não lhes foram negadas. Formaram dupla caipira por influência de Tônico e Tinoco e imprimiram em suas canções elementos de sua cultura originária, como a caça e a pesca. Em consonância com as práticas culturais de raízes indígenas já presentes na cultura caipira, o sucesso de temas como esse, bem como sobre animais e plantas, foi certo.

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

Apenas esse pequeno trecho de *Caçando e Pescando*, composição de Cacique e Pajé, nos oferece inúmeros elementos do modo de vida do homem caipira à época. Utensílios comuns e baratos por serem feitos artesanalmente com materiais de que dispunham em abundância, como o samburá, um cesto trançado com uma espécie de bambu fino, a taquara, onde se guardavam os peixes vivos até o fim da pescaria, pois era mantido dentro da água. Armas de caça como a espingarda da marca *Laport*, algo mais elaborado, porém muito utilizada. O verso em que afirma se esconder nas coivaras para espreitar a caça revela e confirma uma prática agrícola rudimentar, utilizada pelos caipiras por ser simples e de baixo custo – coivara é o nome que se dá à prática de derrubada e queima da vegetação nativa de uma área e utilização das cinzas para adubar a terra e plantar nela depois, aquela mesma que Monteiro Lobato tanto repudiava. Por fim, ao apontar o tipo de animal caçado, a capivara, revela também que seu couro e sua gordura eram financeiramente valorosos à época.

Animais, aliás, são presença garantida em quase todas as canções caipiras, mesmo que não sejam o próprio tema delas. Importante aqui uma ressalva que José Hamilton (2015, p.215) faz: ao dizer “bicho” o caipira se refere a um animal silvestre, os domesticados ele chama de “animais”, acrescentando ainda o termo “de criação” para aqueles que cria mais próximos da casa, ou até mesmo para aqueles de grande porte, mas cuja relação de afeto se estabelece – “*Vou cuidar das criação!*” – disse certa vez um tio-avô, Seu João Ferreira, ao se levantar para dar ração aos gatos e mandar apartarem as vacas no pasto, com pausa para um

carinho na Malhada, sua preferida.

O momento do dia em que algo acontece na história é frequentemente marcado pelos bichos diurnos ou noturnos que surgem na canção. Sabiás e saracuras marcam o amanhecer, já o curiango, o urutau e a alma-de-gato marcam as horas mais escuras da noite. Um canarinho cantando triste preso na gaiola indica a desventura também daquele que aprecia seu canto. O cantar da juriti indica a geografia: cerradão ou borda de mata.

Pássaros, bois, vacas, cavalos, mulas, burros, bestas, onças, cobras – quase todos os animais do cotidiano campesino apareceram em músicas, seja em homenagem ou alerta de perigo, em lamentos ou festejos, em histórias de amor ou nas de assombração, mas sempre cantados em conformidade com o que o caipira atentamente observava de seus hábitos.

O meu sertão  
 Não posso esquecer  
 Como é linda a madrugada  
 Vendo o dia amanhecer

Sabiá canta na mata  
 Saracura no banhado  
 Seriema na cascata  
 Juriti lá no cerrado

O caboclo brasileiro  
 Do sertão é natural  
 Vive com a natureza  
 É o violeiro do luar

Ele mora lá no mato  
 No ranchinho beira chão  
 Vive com a natureza  
 Sinfonia do sertão

*Meu Sertão*, composição de Tônico e Tinoco, canta a harmonia do caboclo com a natureza a que se integra. Cada uma de seu lugar, as aves anunciam o amanhecer no sertão, onde o violeiro do luar vive em seu ranchinho, que é simples, beira chão, feito de forma natural, denotando a sinfonia desses elementos, pois o caboclo não vive *na* natureza, ele vive *com* a natureza.

Por isso, há uma verdadeira “botânica da música caipira”, como brinca José Hamilton, já que inúmeras canções apresentam também referências a plantas típicas das regiões de cultura caipira. Madeiras para construir móveis, canoas, carros de boi ou instrumentos são de árvores como ximbaúva, guarantã, timburi, cedro, ipê, paineira, jacarandá, cabreúva, dentre outras. Remontam ainda às árvores frutíferas como mangueira, figueira, pitangueira e tantas ...eiras. Não ficam de fora as plantas de flores como manacá, jasmim, roseira... tampouco as

plantas de cheiro ou de reza como alecrim, arruda e guiné... Além, é claro, das plantações de alimentos como cana, milho, mandioca e outros típicos de sua culinária.

Meu carro é de Cabreúva, cabeçalho de araçá  
 Eu fiz o eixo de piúva, oi ai, canga de jacarandá  
 Encosto a carro na lenha, carrego até onde dá  
 Arrocho bem arrochado, oi ai, pra lenha não escorregar

*Boi Penacho* é mais uma composição de Anacleto Rosas Jr. no cancionário caipira. Nela, há uma descrição criteriosa das madeiras boas para a construção de cada parte do carro de boi, pois quem era dessa lida na roça sabia que havia as madeiras certas para montar as rodas que não rachariam ao trafegar nas estradas acidentadas de terra, ou as que poderiam formar bom assoalho e suportar o peso das cargas, as próprias para fazer o eixo e assim por diante... bem como as madeiras boas para construir cada tipo de instrumento – toda uma ciência em torno da produção de seus artefatos.

Mais do que um meio de transporte e uma ferramenta de trabalho, o carro de boi pode ser considerado um símbolo máximo do modo de vida caipira daquele período de Brasil essencialmente rural. Precisava ser feito de madeiras resistentes e dependia da tração animal de bois sempre em pares, sendo os mais comuns de 2 e de 4 parelhas. Sua velocidade era lenta pelo passo dos animais e o carro andava “cantando”, por conta do atrito de madeira com madeira do eixo. Ora se essa não é uma metáfora do próprio caipira: um ser resistente que contava com as forças naturais de seu habitat e também com a vicinalidade de seus pares, vivia num passo lento, mas constante, e cantando suas histórias.

Um carro de boi lá vai gemendo lá no estradão  
 Suas grandes rodas fazendo profundas marcas no chão  
 Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira  
 Poeira do meu sertão

Composta por Luiz Bonan e Serafim Colombo, *Poeira* consta nas dez mais de carro de boi de José Hamilton, e canta a árdua tarefa dos boiadeiros enfrentando as intempéries das estradas. Talvez por tamanha identificação esse seja um dos artefatos mais cantados, sempre em tom saudosista, mesmo nas gravações mais antigas, pois, apesar de o êxodo rural massivo ter ocorrido nos anos 1950 e 1960, desde a virada do século as propriedades rurais vinham sofrendo transformações consideráveis, já relatadas no ponto anterior.

Um ditado popular caipira diz que “carro apertado é que canta”, para se referir a alguma situação limítrofe em que a pessoa se vê tão apurada que é obrigada a tomar uma atitude, justamente porque o carro de boi só canta quando está apertado, ou seja, quando tem

carga pesada em cima.

De fato, o carro de boi como meio de transporte e instrumento de trabalho perdeu totalmente a relevância, o que deixou nos mais antigos uma saudade dolorida. No entanto, como tantas outras coisas, ele não deixou de existir, se ressignificou e hoje é o panteão do modo de vida caipira. É protagonista na Festa do Divino Pai Eterno<sup>33</sup> com a maior romaria de carros de boi do mundo, contando com a presença de pessoas que viajam por dias com seus carros de boi para pagarem promessa, prestigiarem a festa e manter viva a tradição. Até mesmo a comercialização dos carros não foi extinta, pessoas como o Sr. Eugênio Oliveira<sup>34</sup> não abriram mão do ofício e passaram a vida se dedicando a mantê-los vivos.

Retomando a explanação iniciada no item 2.1 sobre a canção *Colcha de retalhos*, de Raul Torres, ela também apresenta um artefato como símbolo da simplicidade do modo de vida caipira. As colchas de retalhos eram feitas com restos de tecido que as mulheres usavam para confeccionar as roupas da própria família. Minha avó conta que cada casa tinha que ter ao menos uma mulher que soubesse costurar, pois as famílias eram numerosas e o trabalho era, sobretudo, para a subsistência. Não havia dinheiro para comprar ou mandar fazer roupas, o tecido utilizado era o mais barato à época: algodão de trama simples, muitas vezes plantado na propriedade e fiado por elas mesmas em seus teares.

D. Ibrantina conta ainda que, para roupas de trabalhar na roça utilizavam mesmo era a juta das sacas dos grãos que compravam, um algodão grosseiro e áspero que causava muita coceira. Para reduzir o atrito da juta na pele, os homens usavam compridas ceroulas e as mulheres longas anáguas. Quando a colheita era boa podiam comprar um corte de chita para as roupas de domingo ou até um corte de viscose para fazer roupas de festa. O cetim e o linho eram tecidos de barão – nas palavras de minha avó – esposas ricas usavam vestidos de cetim e apenas os fazendeiros ricos andavam com roupas de linho, confeccionadas não por costureiras, mas por alfaiates da cidade e passadas a ferro de brasa até “trincar” e fazer vinco.

Para retomar também a reflexão do conceito de cultura sobre o conceito de homem, é interessante observar essa desigualdade social escancarada pelos tecidos que cada classe vestia. O que, inclusive, deu origem a algumas expressões caipiras ainda bastante utilizadas, como “Fulano tá todo no linho!”, “Ele apareceu aqui trincando!”, “Tá nos trinques!”, “Fulano tá quebrando nos vincos!”, “Ele tá vincado!” e outras variações. Obviamente, a variedade de

---

<sup>33</sup> A Festa do Divino Pai Eterno é tradicionalmente realizada no primeiro domingo de julho em devoção à Santíssima Trindade, no município de Trindade – GO. Com duração de dez dias, é a segunda maior festa religiosa do Brasil em público presente, atrás apenas do Círio de Nazaré.

<sup>34</sup> Em reportagem de 2013, a TV Anhanguera de Goiás apresentou a história do marceneiro Eugênio Oliveira, de 86 anos à época, que ainda fabricava os carros artesanalmente (MARCENEIRO, 2013).

tecidos mudou completamente ao longo do tempo, linho ainda é um bom pano, mas menos utilizado por conta de suas tramas mais abertas e pela manutenção trabalhosa (não há mais escravas para passar no ferro à brasa, não é mesmo?). Em contrapartida, o algodão subiu alguns degraus na escala social, sobretudo o importado, claro, e ter alguma roupa de algodão egípcio 300 fios ou mais é um privilégio de poucos. Mas a maior e curiosa ascensão social foi a da viscose, tecido feito de fibra de celulose do miolo de algumas árvores, que deixou a má fama saindo da ralé direto para a realeza, imperando agora nos catálogos de grandes grifes com valores exorbitantes.

Como tantas outras canções do gênero, *Colcha de retalhos* reproduz o estereótipo de que mulher age por interesse financeiro, algo que, infelizmente é comum no cancioneiro nacional, em vários gêneros musicais e vigorando ainda em canções contemporâneas.

Em consonância com a própria história da sociedade brasileira e a difícil e lenta conquista dos direitos das mulheres, o machismo é comum na cultura caipira, por conta dos valores religiosos cristãos bastante fortes e pelo conservadorismo nos costumes, em que as mulheres tinham papéis sociais bem definidos, sendo a elas negadas várias possibilidades de expressão. Não por acaso há poucas cantoras e compositoras caipiras; as que conseguiram se manifestar ou formavam duplas com seus maridos, como é o caso de Cascatinha e Inhana, ou estavam “cortando mato” nessa seara. É o caso de Inezita Barroso, que se impôs nesse meio com audácia como intérprete e em suas composições, e pela excelência de seu trabalho como pesquisadora. Também é o caso de Helena Meirelles: obrigada pelos pais a se casar aos 17 anos e proibida pelo marido de tocar viola porque isso “era coisa de puta”, largou a ele e depois outros dois maridos, largou até os filhos, e foi mesmo ser prostituta para poder tocar viola no bordel<sup>35</sup>. Tornou-se uma violeira tão notável que foi eleita uma das 100 melhores instrumentistas do mundo pela revista americana especializada *Guitar Player*, em 1993, por sua atuação na viola de 10 cordas.

Devido à anuência ao machismo, é trivial encontrar letras que tratem de mulheres sendo espancadas e assassinadas por ciúmes, por traição ou porque apenas não quiseram um homem, até o cúmulo de serem terrivelmente humilhadas apenas por cortarem seus cabelos, como é o caso em *Boiadeiro de palavra*, de Tião Carreiro:

Com o dedo no gatilho, pronto pra fazer fumaça  
Ele virou um leão querendo pular na caça  
Quem mexeu neste cabelo vai cortar o resto de graça

---

<sup>35</sup> No documentário *Helena Meirelles – A dama da viola* (2004), a própria Helena conta sua história e os percalços por que passou desde criança para poder tocar o instrumento que era sua maior paixão.

A navalha fez limpeza na cabeça da ricaça  
Boiadeiro caprichoso, caprichou mais na pirraça  
Fez a morena careca dar uma volta na praça

O boiadeiro não queria se casar, porque amava sua profissão, mas foi seduzido pela filha de um ricaço. Casados, o boiadeiro impôs que ela não cortasse seus longos cabelos negros. Depois de um mês a mulher resolveu cortar os cabelos, ao que ele se enfureceu, levou-a ao mesmo salão e, sob a mira de sua arma, obrigou o cabeleireiro a passar a navalha no couro cabeludo da esposa. Para aumentar ainda mais a humilhação, fez a mulher já careca dar uma volta na praça antes de ir devolvê-la ao pai.

O caso mais famoso de feminicídio na música caipira é, sem dúvidas, o da *Cabocla Tereza*, de Raul Torres e João Pacífico:

Senti meu sangue ferver  
Jurei a Tereza matar  
O meu alazão arriei  
E ela eu foi percurar

Agora já me vinguei  
É este o fim de um amor  
Essa cabocla eu matei  
É a minha história, doutor

Nessa toada histórica, o caboclo conta que viveu um ano feliz com sua Tereza num ranchinho, mas que ela não quis mais a felicidade e o deixou para ficar com outro caboclo. Inconformado, ele jurou se vingar e a matou, contando sua história com ares de vítima às duas testemunhas do crime.

Mulheres prometidas em casamento em troca de favores; proibidas pelos pais de se relacionarem com quem escolheram; sentenciadas a uma vida infeliz por terem parceiros alcólatras; escoraçadas pela família, marginalizadas e discriminadas socialmente se descoberto que tinham relações sexuais antes do casamento, são cenas comuns no cotidiano do caipira e, por conseguinte, em suas manifestações culturais como as canções.

Elementos do modo de vida caipira, como os destacados nessa seção, confirmam a afirmativa de Geertz de que nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais. Assim sendo, sejam esses padrões tidos como positivos ou negativos, vão moldando nossos comportamentos individuais pela sutileza mesmo de simples histórias cantadas nas canções, que naturalizam desde o convívio harmônico e respeitoso com as plantas e animais até um crime cometido, desde que em defesa da honra.

Para encerrar este capítulo com uma perspectiva mais alentadora, cabe ressaltar que sempre houve pontos dissonantes dessas naturalizações bárbaras de comportamento dentro da



cultura caipira, mesmo que raros. O próprio protagonismo de duas importantes mulheres desse universo, como Helena Meirelles e Inezita Barroso, há pouco relatados, é prova dessa disruptura. Embora a autoria seja de um homem, Laureano, na vanguarda da visibilidade feminina nesse meio musical, Inezita audaciosamente gravou a *Moda da Pinga*, em 1953, colocando a mulher como protagonista:

O marido me disse, ele me falô  
Largue de bebê, peço por favô  
Prosa de home nunca dei valô  
Bebo com o sor quente pra esfriá o calô  
E bebo de noite é pra fazer suadô, oi lá

[...]

Eu bebi demais e fiquei mamada  
Eu caí no chão e fiquei deitada  
Aí eu fui pra casa de braço dado  
Ai de braço dado é com dois sordado  
Ai, muito obrigado

Além do inusitado de ser uma mulher a protagonista que fica caindo bêbada pelos cantos e precisa ir pra casa carregada por soldados, há os insólitos versos “*O marido me disse, ele me falô / Largue de bebê, peço por favô / Prosa de homem nunca dei valô*” – insurgência máxima ao reverter os papéis e a prosa sem valor ali era a de homem. Não por acaso Inezita tornou-se a respeitada e admirada como a grande dama caipira!

Por fim, coroando as ressalvas de exceções, uma canção preciosa que não podia deixar de ser citada nesse contexto – *Vingança*, de Francisco Mattoso e José Maria de Abreu. Trata-se da história de um caboclo cismado, que vivia quieto em seu rancho, mas que se perdeu de amores por uma cabocla mulata ao perceber que era observado por ela numa festa. O amor foi tanto e recíproco que dali mesmo partiram a morar juntos e o caboclo nunca foi tão feliz.

Mas um dia a malvada foi-se embora e me esqueceu  
Com um caboclo decidido, Juca Antônio conhecido  
Cantador mais do que eu  
Já cansado de esperar, desisti de procurar  
A cabocla que um dia levou minha alegria  
E eu jurei de vingar

Numa festa fui cantar e a mulata tava lá  
Juro por Nossa Senhora, juro por Nossa Senhora  
Que a cabocla eu quis matar  
Mas fiquei sem respirar quando vi ela dançar  
Ela tava tão bonita, ela tava tão bonita  
Que esqueci de me vingar

Os compositores brincaram com a tensão em torno da promessa de vingança, mas contrariando os desfechos trágicos tão comuns, optaram por dissolver essa tensão na evidência de fascínio que o caboclo ainda tinha pela mulher que tanto amou e por quem tanto foi amado – “*Ela tava tão bonita que esqueci de me vingar*” – uma maturidade emocional que destoa completamente dos padrões culturais que naturalizavam o assassinato da parceira por amor.

### CAPÍTULO 3 – Exercícios de memória: causos, prosas e viola.

Antigamente, nem em sonho existia  
 Tantas pontes sobre os rios  
 Nem asfalto nas estradas  
 A gente usava quatro ou cinco sinuelos  
 Pra trazer os pantaneiros  
 No rodeio da boiada

Mas hoje em dia  
 Tudo é muito diferente  
 O progresso nossa gente  
 Nem sequer faz uma ideia  
 Que entre outros, fui peão de boiadeiro  
 Por esse chão brasileiro  
 Os heróis da epopeia  
 [...]

Não sou poeta, sou apenas um caipira  
 E o tema que me inspira é a fibra de peão  
 Quase chorando, imbuído nesta mágoa  
 Rabisquei estas palavras e saiu esta canção  
 Canção que fala da saudade das pousadas  
 Que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão  
 Saudade louca de ouvir o som manhoso  
 De um berrante preguiçoso  
 Nos confins do meu sertão

*Mágoa de boiadeiro*, toada de Nonô Basílio e Índio Vago, de compasso lento e melodia chorosa, é toda ela um exercício de memória e lamento pelas transformações por que passou o modo de vida caipira. O boiadeiro canta os desafios de transportar o gado do pantanal até o interior paulista por estradas de terra, atravessando os animais a nado pelos rios, levando alguns sinuelos (bois já amansados) para guiar os demais ainda ariscos, sempre sob o risco do estouro da boiada, um verdadeiro feito heroico.

Afirma que a marcha do progresso é a sua grande dor, pois levou a cabo não apenas sua profissão, mas também vários elementos que a circundavam – as currutelas; as mocinhas na janela acenando uma flor; os pousos em que acampavam nos galpões e descansavam comendo, tocando, cantando e contando causos ao redor do fogo; o berrante que tangia a boiada pelos sertões... Além de lamentar a morte de sua profissão, o boiadeiro tem saudades do passado e sofre por ver seus antigos instrumentos de trabalho – sinete, apeiro, gibão, guaiaca – agora inúteis pendurados num canto, uma alusão a como ele próprio se sente, inútil nesse sem-lugar em que se encontra.

O boiadeiro canta as suas lembranças e seu lamento diz respeito ao que ele teme que seja esquecido, não apenas o ofício, mas as tradições, os instrumentos, os lugares, os

costumes e ele próprio. O saudosismo tão frequente na música caipira não é um apelo pela volta ao passado, mas um exercício de memória para que esse passado não seja esquecido e, conseqüentemente, para que essa cultura e o próprio caipira não morram.

A memória é uma faculdade humana que desde tempos remotos intriga vários campos da ciência. Da tentativa de sua localização fisiológica no cérebro à criação de sua alegoria mitológica numa deusa grega – *Mnemosyne* – muitas reflexões foram feitas e bastante já se avançou sobre seu entendimento. No entanto, longe estamos de defini-la, de delimitá-la, pois “são vastos palácios”, como reflete Santo Agostinho em suas *Confissões*<sup>36</sup>.

A partir de suas pesquisas sobre a memória e sobre as miradas filosóficas que se debruçaram sobre esse tema, Sara Almarza explica que além de personificar a faculdade de recordar um tempo primordial, *Mnemosyne* alcança a narrativa sobre os mortos, já que a habilidade humana de recordar termina com a vida. Abrange ainda a virtude de predizer o futuro, pois “o recordar permite extinguir as barreiras entre o presente e o passado sem reconstituí-lo, mas, sim, com a missão de iluminar o que permanece oculto por trás das aparências; é uma exploração de um pretérito invisível” (ALMARZA, 2016, p. 18).

O modo de vida caipira, dos tempos primordiais de constituição de seus viventes e de sua cultura, já não existe mais, como atesta Candido, mas essa cultura não se perdeu, pelo contrário, resiste e se perpetua, porque permanece sobre ela uma ampla narrativa pelas canções, causos e prosas, tradições, festejos e mais, que comemoram os primórdios e cantam seus mortos, sem reconstituí-los, obviamente, mas sim iluminando o que se oculta no passado, o ressignificando no presente.

Sendo assim, tais atividades culturais caipiras constituem um dever de memória, uma necessidade de não se deixar esquecer algo, e está, portanto, submetido à problemática do esquecimento e dos usos e abusos da memória, relacionando-se de forma complicada com a história, com a memória coletiva e com o perdão (RICOEUR, 2007, p.101).

O dever de não esquecer é normalmente associado aos acontecimentos trágicos, mas, neste caso, associa-se a valores culturais que não se querem perder. Um exercício de memória fundamental para a resistência da cultura caipira é seu instrumento primordial – a viola – tão representativa que é ela mesma uma “memória manifesta”, tema tratado no item 3.2 – A viola e o violeiro.

Dos exercícios para essa permanência cultural, os causos e as prosas são os que julgo mais arraigados à natureza do ser caipira, pois essa habilidade de contar e ouvir com atenção

---

<sup>36</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões*, livro X, item VIII. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

as histórias está intrinsecamente presente nesses indivíduos. Mesmo naqueles que não cantam ou tocam as canções, que não dançam, que não participam de festejos típicos e que não professam sua fé – mesmo nestes que não expressam sua cultura de outras formas, está presente o narrador benjaminiano, aquele que experiencia e relata suas lembranças.

“Chega lá em casa pra um dedo de prosa!” – diz o caipira quando quer conversar com alguém, seja algo importante, seja para jogar conversa fora. Prosear é conversar, informar como estão passando os familiares ou pessoas conhecidas, contar e comentar causos ou notícias que ouviu dizer sobre pessoas e lugares aleatórios, trocar ideias sobre algum projeto e pedir opiniões e sugestões. As prosas caipiras, entremeadas de causos, comumente se tornam mergulhos em suas lembranças pessoais ou coletivas porque, em geral, seu genuíno interesse por uma conversa os leva a buscar elos entre o que está sendo contado e suas vivências ou de seus próximos.

Os causos caipiras são relatados, recontados e modificados, pois “quem conta um conto, aumenta um ponto” – diz o dito popular – por isso se concebe que compõem uma literatura oral. É possível analisar suas estruturas, encontrar elementos do fantástico, identificar recursos de retenção da atenção dos que ouvem. Os bons contadores recorrem a recursos de oratória, expressões faciais, gestos e, comumente, modificam a história de acordo com a receptividade do interlocutor. O violeiro Paulo Freire, que é um exímio contador de causo, relatou que certa vez ouviu o escritor Roberto Freire<sup>37</sup>, seu pai, contando um antigo causo a um grupo de pessoas que o escutavam maravilhadas.

Quando saíram de perto, fui logo dizendo: “Mas não foi bem assim que aconteceu, você inventou um pouco”. E ele respondeu: “Eu minto em respeito à inteligência das pessoas”. Pois é isso mesmo, quando se conta uma história, quem o conduz é quem está ouvindo. Pelas suas respostas – por meio de expressões e olhares – é que escolhemos o caminho do relato. (FREIRE, 2003, p.43)

O contador de causo é guiado pelas trocas com quem o escuta, os mais habilidosos são aqueles que conseguem cativar, justamente por esse traquejo de adaptação pelas leituras que faz de seu público. Cornélio Pires, amplamente referido no primeiro capítulo; Moraes Sarmiento, Inezita Barroso, e Rolando Boldrin, apresentadores dos maiores programas de TV sobre cultura caipira; Renato Andrade; Barnabé; Geraldinho Nogueira e Paulo Freire são alguns dos artistas que se destacaram pela contação de causos em suas apresentações.

Barnabé, nome artístico de João Ferreira de Melo (1932-1968), desde jovem se

---

<sup>37</sup> Joaquim Roberto Corrêa Freire (1927-2008) – foi um médico psiquiatra, jornalista e escritor brasileiro. Criador da Somaterapia, técnica terapêutica baseada no anarquismo. Também foi diretor de cinema e teatro, autor de telenovela, pesquisador científico e era um ótimo contador de causos.

apresentava em circos e cinemas tocando violão, contando causos e anedotas caipiras. Foi descoberto e levado para São Paulo por Tonico e Tinoco e passou a fazer sucesso em programas de rádio. De 1965 a 1968 gravou quatro discos intitulados *Show de Graça*<sup>38</sup>, em que conta causos, piadas e canta músicas também humorísticas. Um ano depois de sua morte, seu irmão caçula, José Ferreira de Melo, assumiu o nome artístico tornando-se o segundo Barnabé. Gravou seu primeiro disco em 1970, escreveu livros de anedotas e continua fazendo shows em que conta causos cômicos, como o das velas de linguiça<sup>39</sup>.

Certa vez, quando ainda era criança e morava no interior, Barnabé e sua família iriam participar de uma procissão. O padre exigiu que todos tivessem uma vela acesa nas mãos para que a reza ficasse bonita, mas o pai de Barnabé estava sem nenhum dinheiro para comprar velas para as seis filhas. Então encontrou uma solução: usar as linguiças cabo de reio que tinha. Essas linguiças eram feitas com muito mais sebo do que carne e colocadas para secar, ficavam extremamente secas e duras, de modo que, passado um pavio por dentro, ficariam rígidas e queimariam bem, por causa da gordura, fazendo as vezes de velas. Assim foi feito. Barnabé conta que, no decorrer da procissão, as linguiças foram assando e as irmãs não resistiram – no final tinham comido todas as velas!

Rolando Boldrin explica que há anedotas de efeito retardado, chamadas pelos antigos caboclos de piadas de salão<sup>40</sup>; são aquelas cuja comicidade depende do entendimento do interlocutor um tempo após seu desfecho. Certa vez, na contação de causo num show, Mazzaropi o provocou dizendo que Deus não tinha feito as coisas direito não. Fazendo escada<sup>41</sup> para o parceiro, Boldrin o repreendeu afirmando que era uma blasfêmia, por que estava indo contra Deus? O caipira respondeu que aqui embaixo, na Terra, é tudo apertadinho e Deus colocou os maiores bichos: vaca, cavalo, elefante. Enquanto no céu, que é muito maior, mais espaçoso, colocou os passarinhos, tão pequenos. Tudo errado! Os bichos grandes é que deviam ficar voando folgados no céu. Segundos depois, simularam que um passarinho havia defecado na cabeça de Mazzaropi e o desfecho do causo deu-se com a seguinte frase: “\_ Pensando bem, Deus tava certo!”.

Geraldinho Nogueira (1918-1993) foi outro notável contador de causo, da envergadura de Mazzaropi. Caipira espirituoso, analfabeto, nascido e criado em roça no interior de Goiás, gostava de participar das folias de reis, dançar catira, tocar viola e contar seus causos

---

<sup>38</sup> BARNABÉ, 2020.

<sup>39</sup> CAUSOS CAIPIRAS II / BARNABÉ, --.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Nesse tipo de show de humor “fazer escada” é acatar as provocações, propiciando as condições necessárias para o parceiro proceder à contação do causo.

engraçados, como o em que tenta domar uma bicicleta<sup>42</sup>. Foi descoberto em 1984, por acaso, pelo publicitário Hamilton Carneiro, quando este fazia uma reportagem externa para seu programa de TV *Frutos da Terra*. Além de levá-lo à TV e produzi-lo em algumas peças publicitárias, Hamilton montou o espetáculo *Trova, Prosa e Viola*<sup>43</sup> que esteve em cartaz por oito anos pelos palcos de Goiás. Nele, Geraldinho Nogueira era a atração principal contando seus causos; Hamilton atuava como uma espécie de intérprete, colocando em versos a sabedoria do caipira; e também integravam o espetáculo a dupla André e Andrade, tocando clássicos da moda de viola. O sucesso alcançou âmbito nacional depois que foram convidados do programa *Som Brasil*, da TV Globo, apresentado por Lima Duarte, mas foi breve, pois o caipira faleceu poucos anos depois. Seu legado é ter sido genuinamente alegre em seu modo de vida simples, propiciando diversão a todos com seus causos, inspirando outros contadores e perpetuando a cultura caipira no que ela tem de mais natural – a narrativa.

Fortemente inspirado por Geraldinho Nogueira, o violeiro Paulo Freire<sup>44</sup> revela que depois de ler *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ficou curioso para saber qual era o som desse grande sertão e foi morar em Urucuia – MG. Lá conheceu Manoel de Oliveira, seu Manelim, violeiro que se tornou seu mestre. Nessa imersão também conheceu pessoalmente o vaqueiro Manuel Nardi, o Manuelzão, homem que inspirou o personagem homônimo de Guimarães Rosa na obra *Manuelzão e Miguilim*, tendo a oportunidade de ouvi-lo contar muitos causos<sup>45</sup>. Fazendo parte do cotidiano, convivendo por alguns anos nesse universo caboclo, Paulo sentiu o impacto de buscar essa narrativa caipira nas raízes, diretamente em contato com os mestres do sertão. Aprendeu sobre o modo de vida, sobre a cultura, sobre a viola e suas tantas afinações, participou das folias de reis, conheceu várias histórias e incorporou em sua vida essa sabedoria. Suas apresentações são permeadas de causos de violeiros que fizeram pacto com “o coisa ruim” para tocar melhor, ou lendas de assombração e até mesmo de peripécias de saci, já que ele mesmo faz parte da Associação Nacional dos Criadores de Saci (FREIRE, 2003, p. 43). O violeiro ainda transmite o que assimilou da cultura caipira em livros como *Lambe-lambe* (FREIRE, 2000) e expressa musicalmente a caipirice adquirida em álbuns como *Esbrangente* (CORRÊA, 2002).

Valendo-me da escutatória<sup>46</sup> que desenvolvi com meus próximos mais velhos, uma prosa me rendeu a descoberta de um caso interessante. Relembrando seus tempos difíceis de

<sup>42</sup> Esse caso tornou-se uma “marca registrada” de Geraldinho e é contado no espetáculo *Trova, Prosa e Viola*.

<sup>43</sup> TROVA, PROSA E VIOLA DVD COMPLETO, 2015.

<sup>44</sup> FREIRE, Paulo. Paulo Freire Violeiro – Biografia, --.

<sup>45</sup> Paulo conta do encontro e um caso que ouviu de Manuelzão em *A música dos causos* (FREIRE, 2003, p.43).

<sup>46</sup> Famoso neologismo criado pelo escritor Rubem Alves que significa realmente escutar o que o outro está dizendo, acolhendo, sem julgar.

caminhoneiro, Seu Valdemir contou que a dupla Pena Branca e Xavantinho, dois irmãos consanguíneos, já tinham lhe servido de chapas<sup>47</sup> certa ocasião, na região de Uberlândia. Com os olhos rasos d'água, disse que nunca poderia imaginar que aqueles dois se tornariam a dupla que hoje tanto o emociona, pelo dueto impecável de vozes e pelas letras que cantam as lembranças de um tempo bom e sofrido. Curiosamente, pesquisando materiais para a escrita dessa tese, confirmei a veracidade da história quando assisti ao programa *Ensaio*, da TV Cultura, realizado em 1991 com a dupla em questão. Em determinado momento do documentário, Xavantinho conta que ele e o irmão trabalharam como chapas na região do triângulo mineiro, mas que queriam ir para São Paulo tentar a carreira musical. Conseguiram ir justamente pelo trabalho, pois foram de carona auxiliando nas cargas de caminhão em caminhão, já que não teriam dinheiro para pagar as passagens. Felizmente a dupla teve êxito e alcançaram o sucesso e reconhecimento que almejavam e mereciam.

Em um dos episódios do programa de TV *Sr. Brasil*, Rolando Boldrin conta outro dos causos de quando fazia parceria com Mazzaropi em palcos de cinemas. Relata que o cineasta teve a ideia brilhante de fazer uma pequena apresentação ao vivo antes das sessões de seus primeiros filmes. O espetáculo era uma forma original de divulgação e atraía maior público, sem exigir nenhuma preparação prévia dos dois atores.

Pouco antes de subir ao palco, Mazzaropi orientava o parceiro que lhe fizesse provocações, que lhe lançasse algumas ofensas e respondesse às ofensas que lhe dirigiria. Assim faziam, o Jeca se mostrava tímido, bobo, aparvalhado e Boldrin começava com as provocações. Inicialmente o matuto ouvia calado, fazendo apenas caras e bocas com os trejeitos que já lhe eram característicos, mas sempre dava o volteio de esperteza à moda de Malasartes e jogava a palavra final, deixando o oponente como o paspalho da história, arrancando fartas risadas do público.

Este é um caso que trata sobre a história das contações de causos nos shows dos caipiras, vejam que ninho de mafagafos! No universo caipira tudo pode resultar num caso, até mesmo situações de tristeza, como um velório, rendem histórias extraordinárias e cômicas, em sua maioria.

Violeiro que se preze tem sempre um caso para contar! E desde o princípio das apresentações dos grupos e duplas caipiras, inicialmente em circos (talvez daí se origine o apelo à comicidade), o tempo para as histórias faz parte do espetáculo, tão esperado pelo

---

<sup>47</sup> Chapa é o nome que se dá à pessoa que oferece seus serviços para os caminhoneiros para fazer a função pesada de carregar ou descarregar os caminhões. Ainda é comum ver placas rústicas ao longo das estradas com os dizeres “Ponto de chapa”.



público quanto as músicas. Um dos grandes violeiros que entremeava suas apresentações musicais com causos foi Renato Andrade (1932-2005). Nascido em Abaeté, interior de Minas Gerais, ainda jovem mudou-se para a capital do estado para estudar violino, mas voltando à terra natal, anos depois, encantou-se pela viola caipira dedicando-se a ela integralmente. O músico erudito tornou-se um *virtuose*<sup>48</sup> no instrumento, reproduzindo perfeitamente na viola o som do canto de animais do cerrado, como a Seriema, bem como músicas de diferentes lugares e ritmos do mundo. Em seu espetáculo *Viola Enfeitiçada*<sup>49</sup>, demonstra as possibilidades que desenvolveu com a viola e conta muitos causos engraçados; além disso, apresenta seu então pupilo, o violeiro goiano Marcus Biancardini<sup>50</sup>, que seguiu os passos do mestre, tornando-se um erudito violeiro caipira contador de causo que hoje difunde a cultura cabocla pelo mundo.

No rádio, um amplo espaço para os causos também era garantido, como nos programas de Zé Bettio<sup>51</sup>, em que as músicas dividiam harmoniosamente o tempo com histórias, anedotas, notícias, recados e recomendações de lembranças a amigos, divulgação de feiras, eventos e até receitas culinárias e de emplastros curativos. O radialista criou vários bordões e tornou-se um ícone popular, tamanha sua audiência. D. Ibrantina conta que interagia com o rádio, sentia que era como uma pessoa presente em casa e só o desligava quando Zé Bettio se despedia.

Na TV, os programas de auditório como *Viola minha viola* e *Sr. Brasil*, que está no ar até hoje, o anfitrião recebe, prosea, conta e ouve causos de convidados dos mais diversos nichos da cultura caipira, cantores, tocadores, promotores culturais, mestres de folias e reisados, quase todos têm causos pra contar e a prosa rende que é uma beleza!

Há vários causos atravessando uma prosa caipira. É interessante observar os exercícios de memória que são, a tessitura desse tipo de conversa vai se constituindo com as ligações que cada um vai fazendo dos causos contados com elementos de suas próprias vivências surgidos em sua memória, ora por um trabalho de busca, ora pelo súbito de uma lembrança que vem à tona espontaneamente.

Esses bate-papos despretensiosos, essas conversas jogadas fora, são complexas de pontuar, pois se enredam e apresentam uma profusão de elementos que variam conforme os diversos interlocutores e dificultam o entendimento àqueles que não são iniciados no

---

<sup>48</sup> Pode-se conferir um causo e o total domínio do instrumento pelo músico no trecho do documentário *Viola Caipira (A VIOLA E SUAS VARIAÇÕES – RENATO ANDRADE, 2013)*.

<sup>49</sup> RENATO ANDRADE – VIOLA ENFEITIÇADA (TV CÂMARA), 2013.

<sup>50</sup> DOIS DE CORDAS (AO VIVO), 2018.

<sup>51</sup> José Bettio (1926-2018), natural de Promissão – SP, foi um cantor, compositor, sanfoneiro e radialista. Seu programa matinal na rádio Record fez muito sucesso nos anos 1970 e 1980. (BÉTTIO..., 2022).

“caipirês”. Há marcas de oralidade típicas interioranas, mesmo que variantes mais modernas do dialeto caipira<sup>52</sup>. Há também cadências diferenciadas nas falas, dizem que os mineiros do triângulo falam cantando, que os paulistas do interior falam mais pausado. Há também o uso de palavras e expressões idiomáticas características de região a região; bem como o uso de ditos populares para ilustrar lições que se tiram dos acontecimentos comentados.

Em qualquer encontro de caipiras basta começar um assunto que rapidamente se estabelece uma prosa. Um conta uma notícia, o outro comenta o ocorrido já emendando numa outra história que ouviu dizer e que pode ter alguma relação com aquela, logo o assunto já mudou completamente. Muitas vezes um indivíduo vai até a casa do outro com uma finalidade, pedir ou buscar algo, e, comumente, sai de lá depois de horas de prosa e vários cafés passados, sem o que tinha ido procurar.

Uma prosa entre caipiras não tem, necessariamente, começo, meio ou fim. É comum iniciarem um assunto e fazer uma espécie de parênteses para tratar de outro, na expectativa de retomar o primeiro, mas simplesmente enveredar por outros e não voltar ao ponto inicial. O fim de uma prosa pode ocorrer por uma interrupção externa abrupta e, depois de dias, ao encontrarem-se novamente, retomarem do mesmo ponto ou emendarem alguma história que àquela se ligue: “*Como tava lhe dizendo istrudia...*”.

Ou seja, uma prosa de caipiras é repleta de interrupções, de perguntas não respondidas e de lembranças aleatórias que não dialogam entre si; não têm um objetivo preciso, no entanto são os mais corriqueiros e constantes exercícios de memória que qualquer caipira cria de forma espontânea, sendo as prosas elementos fundamentais para sua literatura oral.

Uma prosa não se conta, se experiencia. Por isso, para marcar sua relevância, escrevi o item 3.1 – *A prosa dos cumpadi pros caso do maloiado*, na tentativa de proporcionar uma experiência de prosa entre três caipiras, dentro das limitações do texto escrito.

---

<sup>52</sup> Amadeu Amaral escreveu *O dialeto caipira*, obra em que se debruçou sobre as variações fonéticas na dicção e pronúncia de vários termos do linguajar caipira, inclusive da pronúncia diferente de um mesmo termo em cada região (AMARAL, 1976).

### 3.1 – A prosa dos cumpadi pros causo do maloiado.

\_ [clap... clap... clap...] Ôô de casa!!!

\_ Ôô de fora!

\_ Dia, cumpadi Tonho!

\_ Dia, cumadi Zefa! Vamo chegando...

\_ Licença deu entrar...

\_ Se aproxiegue, cumadi! Que cê conta?

\_ Uai cumpadi, tem novidade nenhuma não. Tudo bão demais da conta. Todo mundo com saúde, trabaiano, comida não falta, então tá bão, né? Pó cramá da vida não! E ocêis?

\_ Verdade cumadi! Aqui tá todo mundo bão tamém. Tirando minha gota que me dá um descabreio de quando em vez, mas de resto tá tudo bão.

\_ Mesmo, cumpadi? A gota atacou traveiz? Cê tá tomando chá de cavalinha? É bão que só! O cumpadi Tião, que gosta duma branquinha, véve atacado da gota, e véve tamém de chá de cavalinha. Diz que é bão, num resolve, mas corta!

\_ Tomo demais, cumadi, demais mesmo. É bão, ajuda um cadim, mas minha gota não é de cana, então o buraco é mais embaixo. Os reumatismo que firma ela, antonce fica difícil de tratar sem ir no doutor, e faz é tempo que fui lá no doutor, carece de ir de novo traveiz. Pra completar, tem o esporão tamém, ô trem ruim sô, num guento nem ponhá a butina, e como faz ir pra roça com os pé no chão? As cobra faz a festa!

\_ Coitado, cumpadi, credo! Mas óia, eu creio em Deus Pai que Nossa Senhora da Abadia vai te curar. Vou fazer combinação com a cumadi Rita pá mode uma novena procê sarar! Depois cêis vão pagar promessa lá na Romaria<sup>53</sup>, que não tem quem faça! Cê vai ver, cumpadi, cê vai ver! Com a fé não tem quem possa! Falar nisso, cadê cumadi Rita? Vim ver se ela me socorre numa demanda de maloiado.

\_ Uai, cumadi, Rita foi benzer Tunico, netinho do finado cumpadi Joaquim, fio do cumpadi Zé Maria, lá na vorta do rio dos encantado. Mas já faz pá mais de hora, ela já deve de tá vortando. Senta aí, passo um cafezim e num instantim ela chega, enquanto isso a gente vai proseando.

\_ Ô cumpadi, quero dá trabaio não, nem te istrová, cê num tem que ir pra roça? Istrudia eu vorto!

---

<sup>53</sup> Pequena cidade do triângulo mineiro, interior de Minas Gerais, Romaria sedia o Santuário de Nossa Senhora da Abadia, a padroeira dos males desconhecidos. 15 de agosto é o dia de sua devoção, por isso o mês de agosto é de intenso fluxo de romeiros. Mas a cidade recebe várias outras festividades ao longo do ano, sendo as mais importantes o Encontro de Folias de Reis, o Encontro de grupos de Congados e a Cavalhada de São Benedito.

\_ Quê isso, cumadi, deixe de bobagem, istrova nada! E num te disse que tô com o esporão que não me deixa ponhá a butina? É gota, é esporão, é veieira! Presto pra mais nada, cumadi! Tô com aquele pobrema de junta, sabe qual é? Junta tudo e joga fora.... he he he

\_ He he he... ai, cumpadi, cê é impussívi, sempre papietero! Tá bão, vou aceitar o cafezim. Cafezim passadim na hora a gente num injeita, né?

\_ É uai! E a Rita chegando ocêis massa uns biscoito, e eu vou lá na tuia catar um tiquim desse café aqui p'ocê levar, que tá bão dimais da conta! Cê vai ver! Dessa vez a safra tá boa, no tempo certim. E a Rita acertou a torra no ponto, precisa ver! Café bão que nem do tempo do meu avô, finado seu Tobias.

\_ Ô cumpadi, aquele tempo era bão, né? Seu finado avô era assim que nem ocê, papietero que só! Pregava cada peça! Fazia as traição que todo mundo se admirava, além de puxar o fole que nos banco só assentava poeira!

\_ Cumadi de Deus! Eu lembro dimais das festa que meu finado vô fazia, era gente vindo de tudo quanto é lado! Violeiro pá mais de metro fazendo os desafio que os poeirão subia, era bão dimais da conta!

\_ E eu não lembro, cumpadi? Nós trabaiava quase um mês antes da festa pra fazer as compota tudo, matar os porco pra fazer as carne de lata, fazer os queijo pá mode curar e fazer as quitanda na semana da festa... Nooossinhora! Uma comidaiada, era uma trabaiera!!! Mas era bão dimais! Uma alegria só! As criança parecia pinto no lixo, de tão bão que achava! Aquele movimento todo, tinha umas que ficava entocada num canto, né? Porque nunca que viram tanta gente, parecia uns bichinho do mato!

\_ Zéquinha, lembra? Fio do tio Tiófilo, irmão do Tonho dos toco, lembra? Zéquinha parecia um burro chucro, dava coice em tudo quanto há, ficava entocado lá no mourão só reparando os movimento, num se achegava, mas tamém não tirava os zóio! He he he... a gente se ria dele e caçoava que só! Quanto tempo não tenho notícia do Tonho dos toco!

\_ Uai cumpadi, ficou sabendo o que sucedeu com ele não? Né bem com ele não. O causo foi com a nora dele, a Auxiliadora.

\_ Notícia ruim corre que nem rastilho de pólvora, mas essa eu soube não. Conta, sô!

\_ Diz que ela tava levando o almoço pros peão na roça, isso já ia umas nove hora, sol alto, e uma jararaca daquelas bem brava mesmo picou ela. No que ela caiu da dor, bateu com o joelho numa pedra e quem disse que conseguia levantar? Ficou lá caída, a coitada, e a cobra investindo mais e mais! A pobre sozinha, sem um nada pra sujigá a bicha e ela investindo, investindo... Diz que foi tanta picada que a pobre parecia uma peneira! Quando divisaro ela lá caída na estrada, já era tarde, a muié tava roxa e durinha, coitada!

\_ Nossa! Que Deus a tenha! Coitado do Afonso! Perdeu a muié desse jeito!! O Tonho dos toco deve ter ficado muito desacossado, tinha acabado de casar o fio, coitado!

\_ Pois e num é? E, pior, cumpadi, pior! Ela tava esperando! Eles tinham sabido de pouco, a notícia nem tinha se espaiado ainda... uma tristeza!

\_ Virge minha Nossinhora! Então o homi perdeu a muié e o fio de uma vez? E o Tonho dos toco perdeu o primeiro neto e agora tem de consolar essa desventura do fio? Mas que tristeza, cumadi, que tristeza!

\_ Pois é, cumpadi! É assim, né? Pra morrer, basta tá vivo!

\_ É! Tem que cuidar de viver porque a gente não sabe do dia de amanhã... Vou falar pra Rita acender uma vela pr'ela, coitada! E pro anjinho! Pobrezinho, nem veio no mundo!

\_ Por falar em anjinho – e credo em cruz que nada se suceda, mas é só porque lembrei falando aqui de assunto – sabia que o neném da Maria nasceu tresontonti, cumpadi?

\_ Uai, disso tô sabendo sim! Tereza passou aqui mode pegar umas erva com a Rita pá fazer uns escalda-pé pro seu Fizim e contou. Coisa boa demais, né? Menina muié, né?

\_ É menina muié! Bonitinha que nem a mãe, parece uma bonequinha, precisa de vê!

\_ Ah, não demora eles chama a Rita pra ir lá benzê a menina, é só começa os defruxo. Daí vou lá levar a Rita e aproveito ver a menina.

\_ Sei se eles vão deixar ver a menina não, cumpadi! Eles tão cheio das nove hora porque o leite da mãe inda não desceu, a sorte é que a preta Zuca, que é vizinha lá deles, tamém tá parida e tá dando de mamar a menina. Mas aí já viu como é a família dos Cambim, né? Morre de medo de coisa feita, vão cismar de que visita vai botar quebranto na menina, cê vai vê! Escreve o que tô te dizendo!

\_ Uai, bão tamém! Aí vou ver a menina de qualquer jeito! Se alguém ponhá quebranto é a Rita que vai benzê!!! He he he he....

\_ He he he... Ê cumpadi, cê num tem jeito mesmo! Papietero que só!!

\_ Uai, mas e num é? Eles fica com tanta frescura! Agora a gente não pode mais ir conhecer a criança que chegou no mundo? Nunca vi um trem desbaseado desse, sô! Arre!!

\_ Cumpadi, mas ocê falô do Fizim. Que sucede com o seu Fizim?

\_ Uai cumadi, é aquilo, né? Ele já tá véinho, um toquim só, envergado que nem guarda chuva, qualquer hora passa dessa pra mió, né? A Tereza faz o que pode pra esticar o prazo dele aqui. Agora tá fazendo escalda-pé de sal grosso com erva de santa maria que é pra esquentá os pé do pai e miorá as dor, que diz que nada tira a friage de dentro dele...

\_ Mas tamém, né? Um toquim que só, puro osso, deve de sentir frio demais mesmo...

\_ Dia, cumadi Zefa!! Bão vê ocê aqui!

- \_ Dia, cumadi Rita! Tava esperando cê chegar no dedo de prosa com cumpadi Tonho...
- \_ Ô bem, cê não passou nem um cafezim pra cumadi? Que desfeita!
- \_ Ô bem, eu tava ajeitando as coisa aqui pá passar, mas é que a prosa tá boa e eu distraí. Cumadi Zefa me contando cada causo cabeludo, credo!
- \_ E é? Pó contar de novo! Enquanto isso eu passo o café e masso uns biscoito pá nós.
- \_ Cumadi Rita, precisa se incomodá não, de jeito nenhum! Num quero dá trabaio, vim aqui bem rapidim, tenho já que agir com o almoço, vim só riscar fósforo mesmo!
- \_ Tá bão, cumadi Zefa, mas enquanto cê vai contando as coisa eu vou fazendo aqui, é bem rapidim. Vai! Desce a mala e conta o causo!
- \_ Tava aqui contando pro cumpadi Tonho que a neném da Maria nasceu e...
- \_ E eu não tô sabendo? Me apartaro no caminho agorinha voltando, pedindo pra eu ir lá benzê a Maria, que o leite taiô!
- \_ Tá vendo, cumadi Zefa! Num falei que ia lá conhecer a menina de qualquer jeito?
- \_ Ê cumpadi... Mas cumadi Rita, taiô o leite da muié é? Ê coitada! Última notícia que tive é que não tinha descido ainda, e que a preta Zuca tava dando de mamar pá menina.
- \_ Pois é, cumadi Zefa, pois o leite desceu, mas taiô! E diz que a menina foi mamar e refugava e dava de ré pra tráz que nem mula empacada. Foi ver, o leite taiado!
- \_ Minha nossa! Coitada da Maria, cumadi Rita! Ainda bem que num empedrô, né? Senão era pior! Se bem que não sei não, leite taiado azeda até o nariz da gente, fica aquela quiçaça, ruim demais!
- \_ Pois é, cumadi Zefa. Agora eles vão ter que engolir o orguio e reganhá de vez as perna pá preta Zuca.
- \_ Uai, bem, cadiquê? A preta Zuca tá pedindo alguma coisa em troca das mamada?
- \_ Não, bem! Aquela preta é muito reta, muito direita, não tá pedindo nada não, tá fazendo de bom grado. É que os Cambim é tudo orguioso. Além dela ser preta, teve aquela história lá da roça do Quinho que eles tomaro dele e ainda tocaro eles tudo de lá, lembra?
- \_ Nossa, cumadi Rita, mas isso lá vai é tempo!
- \_ Tem tempo sim cumadi Zefa, Quinho e Zuca era casadim de novo, mas comero o pão que o diabo amassou pro causo daquele intrevero deles. A valença é que o Quinho é homi de paz, num arranja quizila com ninguém, nem mesmo se tem razão, que nem que era o causo. Já a preta Zuca tem fogo nas venta, e falou bem umas verdade pra eles na ocasião.
- \_ É mesmo, cumadi Rita? Tava sabendo não!
- \_ Uai, tava sim, que eu te contei! Cê num lembra aquele dia que nós se encontremo na novena da Badia, que foi lá na casa dos Guarbim, naquela tuia que tava malassombrada? Lá

do lado de lá do rio dos pardo, berano o rancho do espraído, lembra não, sô?

\_ Ah! Cê falando agora eu lembrei sim. É mesmo né? A preta Zuca rasgô o verbo bunito pros Cambim! Mas pudera, né cumadi? Ser tocado assim dum canto não é coisa de gente não! E do tanto que aqueles dois trabaiaro junto de sol a sol naquela roça de milho lá, esperando graná direitim pra fazer as pamonha mode vender, tem base perder tudo assim não! Aquele povo tem os zóio maior que a barriga. Agora tão nessa situação!

\_ Aqui se faz aqui se paga, cumadi! Tocaro o casalim de agregado pá mode ficá com lavorinha de mio deles. Mas eu tenho pra mim que é mais pro causo deles ser preto.

\_ Será, cumadi?

\_ Ó p'cê vê como são as coisa! Não queriam os preto pisando nas terra deles, agora no aperto, tão engulino seco que a neta tá viva porque tá mamano o leite direto da teta da preta!

\_ Ô bem, será que eles tem medo da menina ficá pretinha bebendo o leite da preta?

\_ Ara, bem! Cê num presta mesmo né?

\_ Cumpadi, cê presta pouco demais! Eu mijo de ri perna abaixo das suas papietage!

\_ Cêis dois para de ri dessas coisa! Deus castiga! Nossa Senhora da Aparecida mesmo, que é preta, não haveria de gostar nada disso!

\_ Ara, bem! Nós tem nada com isso não, tamo rindo é do medo dos Cambim de ficar tudo preto... he he he...

\_ Ó os biscoito já tá bão, vem! E esse cafezim que o bem plantou tá do jeitinho que o finado seu Tobias gostava, que Deus o tenha!.

\_ Cumadi, falar em roça de mio, pá quando é a pamonhada no terreiro da Cotinha?

\_ Uai, cumadi, ouvi dizer que entrando fevereiro pra mais, mode que as chuva atraso um tantim e demoro graná o mio. Mas os queijo já tão tudo curadinho e as linguíça vamo encher pá semana.

\_ Cumadi Zefa, fala pro meu parceiro seu Valo que minha viola já tá afinada, viu? ... Opa! Já desafinou traveiz!! He he he...

\_ Gente do céu! Cumpadi cê é besta demais!! Cê mais meu Valo junto é só bestage! E aquele homi gasta as hora tudo afinando a bendita da viola e vai tocá tá isgoelano!

\_ Ô cumadi Zefa, já tô com três franguinho no jeito aqui no quintal, já tô até dando umas quirelinha pá mode incorporá mais ligeiro...

\_ E eu, cumadi? Que pedi pro meu Valo pra derribá aquele pé de mamão perto do chiqueiro e fiz o doce do talo de mamão com coco que ocê tanto gosta! Tá bão demais, ficô de lambe os beijo!

\_ Arre, cumadi! Já tô uma leitoa e ocê inda me faz coma mais! Credo! ...

\_ Que isso, cumadi Rita, ocê tá bunita, tá gorda, sadia, corada, tá bem demais!

\_ Eu falo pá ela, cumadi Zefa! Falo: Bem, cê é formosa! E eu careço ter o que apertá!

Quem gosta de osso é cachorro! He he he...

\_ He he he... esse cumpadi!! Então meu Valo é um cachorrão, né cumpadi?!

\_ Arre! Tá vendo, bem! Cê ofendeu cumadi Rita com as suas bestage! Quem fala demais dá bom dia a cavalo!

\_ Que nada, bem! Maguô mas não ofendeu! Cumadi Zefa sabe das minhas paiçada!

\_ Tem nada não cumadi, ofendeu não! Mas podexá que dia que cumpadi for lá tocar na fogueira com meu Valo eu dou pra ele aquela pinga de jambu que ele vai ver! Deixa estar! Nóis dois se entende e a vingança vem no galope! He he he...

\_ Arre, que docéis dois eu num sei quem é mais queixo duro!

\_ Ô cumadi, a prosa tá boa, o café tava bão demais e os biscoito me abriro o apetite, mas eu tenho que ir, ajeitá o almoço lá em casa. Daqui a pouco tenho que levar o cumê na roça pro meu Valo e esperar a jardineira dos mininu. Eles chega tudo varado de fome!!!

\_ É mesmo! Tá certo, cumadi! Mas vê se vorta logo! Acho bão quando cê vem proseá mais nós. Manda lembrança o seu Valo e qualquer coisa, me dá notícia!

\_ Podexá, cumadi. Com Deus cumpadi!

\_ Cum Deus cumadi! Vai pela sombra, mode fugi das jararaca! He he he..

[...]

\_ Ôôô cumadi, Zefa! Cê num veio aqui pra eu te benzê de maloiado? Vorta aqui, sô! É rapidim! [...] Bem, cumadi Zefa tá vortano pá mode eu benzê ela, enquanto isso, ocê passa outro cafezim pá gente?

#### GLOSSÁRIO CAIPIRÊS:

antonce: então.

berano: beirando

cadim / tiquim / tantim: um pouquinho.

cadiquê: por causa de quê.

casalim: casalzinho.

cê / ocê / océis: você; vocês.

coisa feita: expressão usada para dizer que alguém

fez alguma feitiçaria, algo ruim.

compota: doces de compota são aqueles

conservados em calda de açúcar.

cramá: reclamar.

cumpadi / cumadi: compadre; comadre – padrinhos.

defruxo: refluxo – queimação causada pelo alimento que retorna do estômago para o esôfago.

derrribá: derrubar.

desacossoado: desconsolado, triste.

desbaseado: sem base, sem lógica.

fazer traição: é enganar pregando peça e fazendo graça.

fio: filho

graná: granar – ter a forma de grão, surgir o grão.

impussívi: impossível – está terrível.

incorpá: encorpar, engordar.



intrevero: entrevero – desentendimento.  
 isgoelano: esgoelando – gritando; desafinando.  
 istrová / istrova: estorvar – atrapalhar.  
 istrudia: outro dia; dia desses.  
 maguô: magoou.  
 maloiado: mau-olhado – olhar de alguém que causa infortúnios.  
 mio: milho  
 mió / miorá: melhor; melhorar.  
 Ó p'cê vê: “olha pra você ver” – expressão usada quando se quer demonstrar algo a alguém.  
 óia / zóio: olha; olhos.  
 papietero: aquele que faz graça.  
 quebranto: quebrante – quando o mau-olhado é para um bebê ou criança.  
 quiçaça: terra seca com vegetação dura – usa-se no

sentido de praga, de algo que não presta.  
 quirelinha: quirela – pedaços de grãos para alimentar aves.  
 quizila: aborrecimento, antipatia.  
 reganhá de vez: arreganhar de vez – usa-se no sentido de aceitar tudo, todas as condições.  
 riscar fósforo: expressão usada para dizer que não vai demorar no lugar.  
 sujigá: sujigar – cutucar; empurrar; o mesmo que subjugar.  
 taiô / taiado: talhou; talhado.  
 traveiz: outra vez.  
 tresontonti: “atrás-anteontem” – há três dias.  
 valença: o que vale na situação, o que salva na situação.  
 véve: vive.

### 3.2 – A viola e o violeiro.

A viola é o instrumento da música caipira por excelência. De origem portuguesa e árabe, chegou no Brasil já nos navios dos colonizadores e tornou-se presente nas mais diversas manifestações de cultura popular. Rapidamente a preferência pela viola levou muitos construtores de instrumentos a fabricá-las, tanto de modo artesanal como padronizadas. Conseqüentemente, surgiram variações de modelos, tamanhos e materiais, mas em grandes quantidades, sendo vendidas até mesmo em dúzias, como demonstram as pesquisas de Roberto Corrêa (CORRÊA, 2014, p. 79).

Walter de Sousa explica que, apesar da origem estrangeira, desde o período da colonização a viola sofreu inúmeras modificações “adaptando-se aos folguedos e às danças, modificada por artesãos e aprimorada por violeiros”, por isso “ela se transformou num instrumento legitimamente nacional, forjado na miscigenação entre o branco, o índio e o negro” (SOUSA, 2005, p. 44). A viola foi incorporada de forma singular em cada região do Brasil em que chegou. Pelas heterogêneas manifestações culturais, pelas diferenças socioculturais dos grupos, nas maneiras originais de tocá-la e, posteriormente, de fabricá-la, esse instrumento figura de forma *sui generis* nas expressões culturais dessas regiões.

Nessa tese, a análise da relevância da viola é recortada pelas apropriações e alterações que a cultura caipira desenvolveu e estabeleceu sobre a viola. Análise circunscrita, portanto, ao seu percurso a partir das mãos dos bandeirantes e mamelucos que a levaram ao interior das regiões delimitadas nos capítulos anteriores. No entanto,

Cabe aqui uma observação das diferentes maneiras de se tocar viola no Nordeste e no Sudeste: durante os dois primeiros séculos de Brasil, as instâncias administrativas portuguesas estiveram mais voltadas ao Nordeste devido às rentáveis atividades econômicas com a cana-de-açúcar. Assim, a presença do Estado Português no Nordeste fez com que se fixassem algumas das maneiras cultas de tocar. Já no Sudeste, a viola nas mãos de bandeirantes e mamelucos perdeu o requinte técnico, mas ganhou uma abordagem rítmica mais aberta. Prova disso é a quantidade de ritmos presentes dentro do que conhecemos por música dos caipiras. Atualmente, os violeiros têm unido essas duas formas de tocar, aliando o requinte dos ponteados trazidos de Portugal à rude exuberância dos toques e ritmos nascidos no Brasil. (VILELA, 2011, p. 128).

A ressalva feita por Ivan Vilela importa aqui para marcar que a viola não é um instrumento exclusivamente caipira, mas também para assinalar que, no contexto caipira, sua assimilação assume características singulares desde o contexto histórico em que foi inserida.

Ainda, por se tratar de um recorte não apenas sociocultural, mas também de território geográfico pelas consequências das circunstâncias históricas expostas, importa considerar a correlação entre ideias de memória, identidade, cultura e territorialidade. As representações do caipira ao longo do tempo, abordadas no primeiro capítulo, consideram esse sujeito em consonância com seu território – o campo, sobretudo os estudos de Antonio Candido. No entanto, a compulsória migração desses indivíduos para o contexto urbano não extinguiu sua cultura, como ficou demonstrado, no segundo capítulo, pela análise das temáticas de canções caipiras. Esse grupo social originalmente campesino criou diferentes formas de se apropriar do espaço urbano, especialmente nas periferias, por meio de subjetividades como: encher seus quintais plantando ervas e temperos em latas vazias; fazer mutirões de construção para ajudar os vizinhos; sentar nas calçadas no final das tardes para prostrar-se; manter e ressignificar festejos antes ligados às colheitas e plantações, como as festas juninas.

As representações sociais revelam os usos e as construções dos espaços pelos indivíduos. Por meio das representações os espaços habitam os indivíduos e os indivíduos habitam o espaço através das experiências vividas e interpretadas nos processos de interação social. O espaço se coloca como o lócus no qual se constroem laços sociais, lugares de memória e identidade nas práticas da vida em sociedade. Nele é possível o reconhecimento da pluralidade cultural dos grupos sociais. (BARROSO, 2018, p. 153)

A mudança de espaço do campo para a cidade levou o caipira a adaptar-se, mas também a modificar esse seu novo lugar. Levou suas experiências, suas crenças, sua cultura e sua forma de interagir socialmente. Como afirma Eloísa Barroso, esse espaço é o lócus dos laços sociais, dos lugares de memória e identidade. Nas periferias de cidades interioranas era (e ainda é) fácil reconhecer uma casa de caipira: muitas plantas e ervas medicinais; quintal cheio de árvores frutíferas; bichos domésticos; galinhas, patos, por vezes até porcos; placas

feitas à mão anunciando a venda de ovos, doces, quitutes; bandeiras de santos em mastros erguidos na porta e outras marcas de religiosidade; utensílios domésticos rústicos e até fogão a lenha. Dos costumes, as procissões, terços e quermesses; as prosas nas calçadas; as tradições de benzedeiras; os mutirões de pamonha; os festejos que fecham as ruas; o violeiro e sua viola na calçada, na praça ou no bar.

As conclusões do mestre Candido, de que o caipira e seus meios de vida se extinguíram a partir do rompimento de sua territorialidade e organização social restrita aos bairros, talvez fossem diferentes caso suas pesquisas se estendessem e contemplassem a migração para as cidades, como analisa Ivan (VILELA, 2011, p. 27). O pesquisador afirma ainda que outros autores que empenharam pesquisas sobre elementos da cultura caipira, tais como Ecléa Bosi, Alfredo Bosi, Oswaldo Elias Xidieh, Florestan Fernandes e Romildo Sant'Anna, não partilham da mesma opinião de Candido porque acreditam que os valores foram mantidos não em algumas práticas, mas sim enredados como teias.

O que observamos é que os camponeses ao migrarem para as cidades preservam seus valores mantidos como uma teia. Nunca é um ou outro valor em separado, é sempre um conjunto deles. O folião de reis que vive na cidade não é apenas um folião e de resto é igual ao cidadão de raízes urbanas. É diferente em seu cerne, pois a manutenção de alguns valores acaba acarretando um modo de vida e percepção diferenciados. (VILELA, 2011, p. 28)

Assim, a cultura caipira imprime em seus indivíduos um modo de ser que carrega mais do que tradições e práticas culturais, mas percepções de vida e valores arraigados em sua essência que dialogam subjetivamente com inúmeras nuances culturais. Partilho também dessa mirada, considerando o exposto na introdução dessa tese.

Esse novo *lócus* do caipira ganha ainda contornos imateriais quando se consideram fatos culturais intangíveis de valor identitário, o que permite sua inclusão na formulação da ideia de patrimônio.

Falar de patrimônio cultural imaterial é falar para além dos produtos culturais em si (materializáveis), é considerar os agentes – seres humanos concretos – e as condições, formas de produção e reprodução dos bens culturais que abarcam os processos nos quais se produzem os modos de vida, as performances, os saberes e modos de transmiti-los. (BARROSO, 2018, p. 156)

Dos elementos que vão além de suas funções práticas e representam marcas da resistência cultural caipira, a viola é uma espécie de memória transmutada em som pelas mãos do violeiro. Para além da performance do agente que dela extrai o som, a viola abarca características subjetivas nos mais diferentes processos de sua produção e na forma de transmissão de seus saberes, tanto de fazer quanto de tocar.

Em maio de 2017, em Belo Horizonte, foi realizado o seminário *Violas: o fazer e o tocar em Minas Gerais*, no qual reuniu-se grande diversidade de mestres violeiros, tocadores de viola, luthiers, fazedores de viola e também pesquisadores, catireiros, mestres de folia ou meros admiradores do instrumento e das práticas culturais que o envolvem. O objetivo foi promover uma imersão na história e no universo cultural e simbólico da viola no Brasil, mas sobretudo em Minas Gerais, buscando compreender as relações deste instrumento com as vivências coletivas, religiosas e identitárias do povo mineiro. O evento integrou as ações de pesquisa do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha – para reconhecimento dos saberes e formas de expressões ligadas à viola como patrimônio cultural imaterial do estado.

Por meio de detalhados cadastros do maior número possível de violeiros e artesãos da viola em atividade na região, o Iepha conseguiu, em junho de 2018, tornar o Registro dos Saberes, Linguagens e Expressões Musicais da Viola em Minas Gerais um patrimônio cultural imaterial do Estado, tamanha a importância de seus valores históricos, socioculturais e identitários para Minas. A riqueza cultural da viola deve-se à sua presença em expressões artísticas como a Folia, o Congado, a Roda de Viola, a Dança de São Gonçalo, a Catira do Triângulo e Sul de Minas, o Batuque e o Lundu, presentes na região Norte, além de ser o principal instrumento que simboliza e identifica a música caipira.

Na esteira das vivências desse seminário, busco explorar alguns dos temas apresentados à luz dos estudos sobre memória e identidade social a partir das abordagens de Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur e Michael Pollak.

No documentário *Os Caipiras* (2001) da TV Cultura, Antonio Candido fala da extensa pesquisa que empreendeu sobre o caipira em *Os parceiros do Rio Bonito*. Num determinado ponto, o crítico afirma que aquelas figuras que pesquisou e seu modo de vida já estão extintos, devido ao avanço do tempo e advento da modernidade, mesmo no ambiente rural. Podemos afirmar, então, que os caipiras que ainda existem são ou espécies de resistentes que mantêm sua cultura viva, ainda que modificada, ou descendentes que empreendem a tarefa de rememorar e garantir a permanência dessa cultura, como um dever de memória.

No decorrer do seminário *Violas*, referido acima, pude confirmar tais afirmações. Dezenas de violeiros, fazedores de violas, mestres foliões e admiradores da cultura caipira se encontraram naqueles dias para compartilhar seu modo de construir e de tocar o instrumento; para compreender a origem da viola no Brasil e sua importância na cultura caipira; para trazer ao palco e cultuar o saber ancestral dos mestres mais antigos e ainda vivos; como também apresentar a nova geração de violeiros que, mesmo os nascidos em metrópoles, admiram,

identificam-se, celebram e divulgam o modo de vida caipira.

Foram atentamente ouvidos e fervorosamente aplaudidos Seu Domingos de São Francisco e Odorino Siqueira, mestres de folia, bem como Moizés Montes e Virgílio Martins, fazedores de viola, e também Vergílio Lima, luthier<sup>54</sup>, todos já idosos, cada qual contando sua história de vida com a viola e sua maneira de lidar com esse instrumento. Várias pessoas da plateia comoveram-se com essas falas e ouvi de um violeiro emocionado que estava ao meu lado: “São os nossos mais antigos mestres ainda vivos, pode ser a última vez que os vimos tocar e cantar”.

Seu Domingos contou que, desde criança, a folia foi parte de sua vida. Esse festejo guia sua memória e sempre estruturou sua rotina e de sua família. Relatou uma lembrança, com os olhos rasos d'água, de que era ainda trôpego no caminhar quando, numa noite de lua clara, acordou meio assustado com o barulho e sentiu pela primeira vez aquele som estrondoso dentro do peito, depois um outro mais estridente e uma melodia cadenciada, cantada por uma gente simples, mas bem adornada, que se vinha chegando à sua casa. Conta que não compreendia o que se passava, mas via que as pessoas estavam muito certas do que faziam e o som era inebriante e lhe tomava todo o corpo. Somente depois, quando já carregava até as bandeiras dos santos, Seu Domingos foi entendendo a composição e o papel de cada um naquela orquestra: os tambores, a rabeca, as estampas, os palhaços, os bastiões, o contramestre, o festeiro, o próprio motivo da festa, tudo foi se encaixando na medida em que ganhava sentido para aquele que foi se criando um caipira.

Marimbondo Chapéu, nome artístico do jovem rabequeiro Ivanildo Silva, levou ao palco seu pai, Antônio Preto, um renomado folião do Vale do Jequitinhonha, para contar como os dois constroem uma viola. O caso começou pela escolha do lugar para onde deveriam ir procurar a madeira certa. Decidiram-se por um local de difícil acesso, mas que tinha uma greta na qual poderiam encontrar uma árvore de boa madeira pra viola. As dificuldades na retirada da tora, o transporte feito numa motocicleta, as várias quase quedas e paradas que tiveram que fazer, tudo isso foi relatado em detalhes cuja plateia absorvia com compreensão justa e algumas tantas risadas, como todo bom caso exige. Do tratamento dado à tora para que se tornasse uma caixa acústica, à escolha de madeiras específicas para cada parte da rabeca ou da viola, e aos entalhes finais e afinação, tudo em detalhes caprichosos

---

<sup>54</sup> Cabe ressaltar a distinção que os próprios caipiras fazem entre os luthiers e os fazedores de viola, estes são pessoas que aprenderam com antigos mestres violeiros e de forma rústica a produzir seus próprios instrumentos, de acordo com as ferramentas e o material de que dispõem. Aqueles são artesãos, normalmente pessoas que estudaram a construção dos instrumentos como a uma arte. Nesse universo, ambos nutrem pelo trabalho do outro profundo respeito e reverência.

contados por um e arrematado por outro, o velho e o novo, numa fraternidade de conhecimentos tão respeitado por todos que só pude compreender quando Marimbondo, emocionado, fez reverência a quem lho ensinou tal arte, Zé Coco do Riachão<sup>55</sup>. Encerrando sua participação, tocou com sua rabeca a bela *Não me deixe só*, composição caprichosa do mestre.

Sendo a memória algo imaterial e representação do passado feita no momento presente, como nos afirma Halbwachs (2006), sobre esse aspecto o seminário foi um evento de partilha de memória, onde velhos violeiros e mestres contaram suas histórias e puderam confirmar uns aos outros a comunhão de seus hábitos, de suas manifestações culturais e de seu modo de vida que orgulhosamente cantam, atestando sua existência, talvez até sua resistência, e reafirmando seus valores e sua cultura, essencialmente oral.

No entanto, havia muita gente jovem, tanto na plateia entre os admiradores e violeiros, quanto no palco. Estavam entre os convidados palestrantes pessoas que provavelmente nasceram nas cidades e que, pela faixa etária, mesmo que nascidos no campo, não presenciaram o modo de vida caipira de que se trata nas músicas. Como compreender a comunhão que manifestaram com os causos e temas das modas dos velhos violeiros?

É autêntica a música caipira da violeira e compositora Letícia Leal, de pouco mais de 20 anos de idade. É legítima a dedicação do professor Ivan Vilela ao estudo e à pesquisa da música caipira, sendo também compositor e violeiro de menos de 60 anos. O Grupo de Catira Pedro Pedrinho, de Martinho Campos – MG, é composto por vários jovens e crianças, netos do Sr. José Maria, que se interessam genuinamente por essa dança folclórica, treinam diariamente, participam de eventos e desafios.

Segundo Halbwachs, a memória é moldada pelas influências sociais e coletivas a que o ser é submetido. Sendo assim, buscando-se conhecer a história de vida das pessoas verificase que alguém de seu convívio, alguém próximo ou mesmo uma comunidade, foi responsável por apresentá-las e inseri-las no universo caipira. No entanto, apenas o conhecimento ou convívio com uma cultura não nos torna parte dela, é preciso uma identificação profunda e uma prática que torne o ser verdadeiramente a ela integrado.

Essa identificação profunda pode ser compreendida pelos três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos e os próximos (RICOEUR, 2007, p. 134). Segundo o

---

<sup>55</sup> José dos Reis Barbosa dos Santos, nascido no meio de uma folia de reis em janeiro de 1912, falecido em 1998, é conhecido por Zé Coco do Riachão, mas ganhou fama nacional e internacional depois de gravar suas músicas em disco, o que ocorreu somente em 1980 por obra de Téo Azevedo, violeiro e produtor cultural. Já no primeiro disco Zé Coco se destacou pela autenticidade, sendo aclamado por críticos de renome como José Ramos Tinhorão, que lhe dedicou calorosos elogios. Desde então, além de ser a sumidade da rabeca e da viola caipira, ele é também conhecido como o Beethoven do sertão.

fenomenólogo, além das lembranças que a própria pessoa possui ou elabora, os coletivos, o grupo de pertencimento, também é um atribuidor de lembranças, visto que pode confirmar ou corrigir algo de que se lembra e foi partilhado, ainda mais, o grupo pode trazer à tona uma lembrança de que o sujeito não tem clareza, levando-o a beber nessa fonte para completar a sua própria memória. Os próximos, aqueles que atestam nossa existência, nos atribuem lembranças como espécies de testemunhas e são os responsáveis por nos inserir num contexto social, daí a relevância de sua memória para confirmar a minha. Mesmo que a lembrança de um acontecimento seja intransferível de um ser para o outro, pois cada um que se lembra o faz sob o seu ponto de vista, “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p. 107). Sendo assim, e voltando às questões colocadas anteriormente, a constituição de um sujeito passa necessariamente por suas origens, portanto, a atribuição de lembranças de um próximo é também fator de constituição de quem sou eu e busco em suas lembranças algo em que eu possa me identificar.

O jovem inserido na cultura caipira, quando não é nativo do ambiente rural, o faz porque algo nela lembra-o de si próprio, mesmo que essa lembrança seja, na verdade, de alguém próximo ou seja de um acontecimento vivido “por tabela” (POLLAK, 1992), por alguém com quem o laço afetivo foi estruturante para a formação de seu caráter. Neste quesito a cultura oral ocupa lugar de destaque, pois é passada de geração a geração, o que evidencia sua natureza afetiva. Essa afetividade da cultura oral creio ser o que constitui a base comum relatada por Halbwachs.

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS *apud* POLLAK, 1989, p. 4)

A cultura caipira manifestada nas músicas pelos instrumentos utilizados, pelo teor das composições, pelas manifestações culturais que as rodeiam e pelos temas cantados, pode ser então considerada uma memória coletiva? Certo que sim, se considerarmos a concepção de Halbwachs de que a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória, como os costumes, o folclore, a música e até mesmo as tradições culinárias, é o que a insere na memória da coletividade. Mais ainda, a música caipira é, certamente, um elemento de coesão social em que sua adesão se manifesta por afetividade, formando-se em torno dela o que Pollak nomeia de “comunidade afetiva”, sendo esta a base comum mencionada acima e

que compõe a identidade social, a figura do caipira.

Buscando respostas para meus questionamentos iniciais e do porquê sinto saudade de algo que não vivi, numa conversa com o violeiro Wilson Dias tive o privilégio de uma epifania a partir de uma frase que ele me disse: “Tive a ideia de fazer *Mucuta*<sup>56</sup> ao me lembrar claramente de um dia em que, eu menino, me acordei de madrugada com a folia chegando em casa. Foram imagens sonoras, eu me lembrava de alguma coisa e uma melodia me vinha.”

Impressionada pelo que significava o termo *imagens sonoras*, relatei com a distinção de Henri Bergson de lembrança pura e lembrança imagem, problematizadas por Ricoeur pelo que nomeou de forma correspondente de lembrança certa e lembrança do tempo passado. Afirmo Bergson que “uma lembrança, à medida que se atualiza, provavelmente tende a viver numa imagem” (BERGSON *apud* RICOEUR, 2007, p. 68). No caso do violeiro Wilson a lembrança vive numa imagem com som e com melodia. Essa representação da lembrança, sem dúvidas, é muito interessante.

Posteriormente, ao ouvir o álbum completo, lendo as histórias do encarte e, mais especificamente, a faixa que leva o mesmo nome, *Mucuta*, pude compreender do que o violeiro falava. A melodia é chorosa, mas firme, com um ponteadado de viola em tom de lamento, rica em harmonia e com complexidade de acordes. O sentido da melodia se completa ao ler a narrativa de que aquela era uma lembrança da época de Wilson moleque, quando morava num sítio com a família numerosa e de poucos recursos, e duas meninas vizinhas vinham sempre na “hora do comer”. A mesa era regrada, mas sua mãe não deixava as meninas sem comida e ainda lhes dava o que levar aos demais.

Era a hora da mucuta, um saco com punhadinhos de arroz, feijão, farinha... Wilson as acompanhava pelo caminho, observando o cachorro que tropeçava ao andar. Só depois de homem feito, compreendeu completamente o gesto da mãe e compôs *Mucuta* em ação de graças. (DIAS, 2011, p.7)

Uma poesia em forma de canção que surge de uma lembrança do tempo passado em imagem sonora. As outras faixas do álbum dialogam harmonicamente com as narrativas equivalentes e fazem muito sentido para mim, que identifico aquelas práticas sociais com as lembranças que meus próximos partilharam. Há inúmeros outros exemplos de composições que representam um momento passado e que, apesar de serem recentes, integram também essa memória coletiva da cultura caipira ancestral.

---

<sup>56</sup> *Mucuta* é um álbum de música instrumental autoral, as tais imagens sonoras, e seu encarte narra as histórias, lugares e pessoas que surgiram nas lembranças de Wilson (DIAS, 2011).



Diante de tantas análises e exemplos podemos afirmar que o caipira resiste. Há, evidentemente, uma diferente configuração deste ser, mas existem alguns remanescentes que transmitem seus valores e tradições enredados como uma teia. Embora inseridos no universo urbano, re(a)presentam as práticas sociais do passado, por serem elas constituintes de uma identidade social afetiva e de uma memória coletiva para si, mais que isso, projetam-nas também para o futuro como um dever de memória. Percebo que o caipira de hoje não está mais se isolando, mas sim buscando o mundo com o olhar do violeiro e o olhar de encantamento pela riqueza de suas raízes.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso empreendido nessa tese, impulsionado por minhas raízes, começou pelas origens históricas, étnicas e socioculturais do caipira e por suas representações ao longo do tempo. A tessitura desse ser foi se constituindo desde a colonização e ganhando mais contornos em fins do séc. XVIII, com a sedentarização dos bandeirantes. Seus valores, crenças e tradições se estruturaram juntamente com seus meios de vida ao longo do séc. XIX, no enraizamento nos ambientes rurais e na manutenção econômica de subsistência baseada na cooperação vicinal.

As principais mudanças para o caipira começaram a ocorrer já durante o lento processo de abolição da escravidão, que acarretou a reconfiguração das relações de trabalho no campo e, por consequência, a questão da posse de propriedades fundiárias. Na primeira metade do séc. XX intensificou-se o movimento de urbanização e industrialização do país. As circunstâncias desse processo ocasionaram o êxodo rural, excepcionalmente rápido dos anos de 1960/1970, quando a porcentagem de habitantes das cidades superou a dos que permaneceram no campo. Esta diferença acentuou-se nas décadas seguintes.

Concomitante às transformações do caipira e de seus meios de vida, as representações sociais sobre ele também foram se modificando. Inicialmente associado ao atraso, à ignorância e à estupidez, visão bastante influenciada por questões étnico-raciais, esse sujeito foi marcado no imaginário popular de forma pejorativa como o Jeca de Monteiro Lobato.

Posteriormente, reconhecidas as reais condições sociais a que estava submetido, passou a ser visto como ingênuo e inculto por falta de oportunidades, uma vítima, o que retratava também a realidade de grande parcela da população brasileira. Por isso, a representação cômica do Jeca de Mazzaropi ganhou ampla popularidade e atendeu, em certa medida, ao desejo de uma identidade nacional brasileira, presente desde o Romantismo. Esse sujeito caipira passou a ser representado como um parvo, atrapalhado, desprovido de recursos e digno de riso, mas perspicaz e ardiloso quando se tratava de defender seus interesses.

Essa imagem, ao mesmo tempo que causou repulsa e riso por apresentá-lo retrógrado e aparvalhado, gerou identificação afetiva por exibi-lo como um brasileiro intimamente ligado às suas raízes, associado à natureza e à pureza de espírito – um herói nacional aos moldes da mirada romântica. No entanto, os atributos de ardileza e sagacidade também contemplam uma

identidade nacional moldada na esteira da antropofagia cultural requerida no movimento modernista – o brasileiro espertalhão, uma espécie de Malasartes que, apesar dos seus infortúnios, não perde a chance de obter vantagem em alguma situação.

Houve, portanto, uma alternância das representações do caipira e, por analogia, podemos compreender a construção da identidade nacional brasileira: ora somos jeca, ora somos vítimas, ora somos espertalhões. Essa identidade nacional aderente ao Jeca não é cristalizada, passou até mesmo por eugeniização, mas apresenta aspectos com os quais o brasileiro se identifica, por isso perdura tão fortemente. Ora o caipira era um retrato do atraso, um empecilho à modernização, e por isso era rechaçado. Ora representava a preservação das raízes nacionais, por sua ligação com a terra, com a natureza, e, portanto, digno de afeto. Ou, ainda, encarnava a brasilidade esperta, gerada pela manutenção da sobrevivência apesar das condições desfavoráveis, e por isso era admirado.

Suas representações sociais continuam se alternando entre as relatadas, mas uma identificação afetiva se coloca e se reafirma todos os anos, a do caipira nas festas juninas – é uma figura afetiva e, ao mesmo tempo, depreciativa. É uma memória que persiste, mas é estetizada, pois coloca o caipira numa condição social vexatória, do ridículo, das vestes remendadas, dos dentes pintados de preto simulando a falta deles, da fala caricata tida como errada. Ao mesmo tempo é uma memória afetiva, daqueles que guardam as origens brasileiras, que detém a relação mais pura com a natureza, e é reificada a cada ano, inclusive institucionalmente pelas escolas. A permanência do caipira, mesmo assim estetizado, determina comportamentos, padrões e inclusive, relações afetivas, pois possibilita a sociabilidade, já que as festas juninas compõem o calendário escolar e são dos poucos momentos em que os pais vão à escola e lá ouvem e dançam a música caipira.

Este gênero musical, nacionalmente conhecido a partir do início das gravações em disco e sua posterior produção comercial, foi amplamente difundido pelo rádio e teve grande aceitação do público. Tamanho sucesso e permanência evidenciam que as canções encontraram eco nas diferentes perspectivas de identificação que a sociedade, à época, ansiava.

Diante do compulsório êxodo rural e da urgente modernização do país, o caboclo migrou para as periferias das cidades, sendo novamente marginalizado. Contrariado, buscando seu lugar ao sol, com saudades do antigo modo de vida, mas, ainda assim, disposto a manter seus valores e tradições, mesmo que adaptados ao novo ambiente e condições, o caipira continuou a cantar sua cultura. Sua música continuava repleta de poesia: exaltando os mais diversos elementos da natureza como as árvores, bichos e rios; cantando suas formas de

integração a esses elementos, como as construções feitas de componentes naturais, utensílios rústicos e meios de transporte rudimentares como o carro de boi; expondo claramente sua religiosidade e seus valores morais. Para além do saudosismo evidente, a manutenção das temáticas nas canções denota um dever de memória, exercido contra o esquecimento de sua história e a morte de sua cultura.

Os valores caipiras se perpetuaram por meio de vários elementos. A manutenção de costumes, festejos e tradições tipicamente rurais, tais como a catira, as folias de reis, as festas juninas e festejos religiosos, sofreram algumas adaptações para se encaixarem aos ambientes urbanos, mas não se descaracterizaram.

A música caipira continuou a ser composta, só não mais tão difundida, pois sofreu com o desprestígio das rádios a partir dos anos 1970. Um outro estilo musical havia surgido a partir dela – a música sertaneja – que em forma e conteúdo incorporou melhor os valores e estilo de vida urbanos, apesar de preservar algumas características de suas origens. Muito embora a matriz tenha sido caipira, o nome que prevaleceu foi ‘sertanejo’, distinguindo-se do gênero original, que passou a ser conhecido como “música de raiz”.

Também a essência narradora do caipira, manifesta em suas prosas e causos, foram elementos que garantiram a perpetuação de sua cultura. Preservado o interesse genuíno em contar e ouvir histórias, a transmissão de seus valores e crenças se deu pelas partilhas dos sujeitos remanescentes daquele modo de vida campesino primordial e pela memória afetiva compartilhada pelos próximos, mesmo por aqueles indivíduos já nascidos nos grandes centros urbanos.

A íntima relação do caboclo com seu instrumento por excelência, a viola, foi outro elemento decisivo para a manutenção de sua cultura. Os diferentes modelos de violas, as especificidades para construí-las, as variadas afinações, ritmos e formas de tocá-la constituem um conjunto de saberes que vem sendo transmitido de geração a geração e configura um baluarte das raízes mais profundas da cultura caipira.

Constata-se que ela permanece viva e latente, porém longe dos holofotes midiáticos. Não é mais circunscrita à antiga paulistânia, muito embora tais regiões interioranas ainda a preservem mais fortemente. Sequer se restringe aos poucos ambientes rurais restantes; trabalhadores da agricultura familiar ou membros de organizações agrárias autônomas, como o MST, não são caipiras, necessariamente, apenas porque moram nas áreas rurais; bem como um trabalhador da indústria morador de uma megalópole como São Paulo não é, necessariamente, um ser urbano.

Comprovou-se, portanto, minha hipótese de que o caipira resiste e sua cultura pulsa,

sendo transmitida de geração em geração; de que não foram extintos, mas ressignificaram-se algumas de suas configurações e suas formas de inserção na sociedade. O ser caipira hoje se define por uma identidade cultural, não ligada à localização geográfica e nem aos meios de vida, mas sim a aspectos socioculturais de constituição dos sujeitos, sobretudo por identificação de memória afetiva, laços parentais e por sua relação com a natureza.

## REFERÊNCIAS

A VIOLA E SUAS VARIAÇÕES – RENATO ANDRADE, 2013. 1 vídeo (3 min.). Trecho do documentário *Viola Caipira*, gravado em 1992, a partir de pesquisas do músico Roberto Corrêa. Produção e realização do CPCE – Centro de Produção Cultural e Educativa da Universidade de Brasília e Câmera 4 Comunicação e Arte Ltda. Produção Executiva: Jaime Sautchuck. Direção: Liloye Boubli. Publicado pelo canal José Menezes de Oliveira. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ark6kK1EyOw>. Acesso em 13 jan. 2022.

ALMARZA, Sara. Imagens da memória. *In*: BERNADELLI, Geise (Org.). **Memória e Narrativas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016. p. 17-33.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMARAL, Amadeu. **O dialeto caipira**. São Paulo: Hucitec, 1976. PDF disponível em: <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2018/12/AMARAL-Amadeu-O-Dialeto-Caipira.pdf>. Acesso em 28 fev. 2022.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1980.

AS AVENTURAS DE PEDRO MALASARTES. Direção de Amácio Mazzaropi. São Paulo: PAM Filmes, 1960. 1 DVD (95 min.).

AULA sobre Toada Histórica por João Pacífico, criador desse belíssimo estilo... Trecho do programa Viola minha viola de 1980. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Londrimusic Aulas & Instrumentos Musicais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s3EuEZ2LCaM>. Acesso em 08 fev. 2022.

AZEVEDO, Téo & Convidados. **Guimarães Rosa – Mineirada Roseana**. Montes Claros: Independente, 2015.

BARNABÉ – Show de Graça completo (4 discos – 1965 a 1968), 2020. 1 vídeo (164 min.). Publicado pelo canal Mil Novecentos e Tô Vivo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nwjuNMfWmSg>. Acesso em 13 jan. 2022.

BARROSO, Eloísa Pereira. **Patrimônio e performance cultural: experiência e territorialidade na conquista do espaço**. Anos 90 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, vol. 25, núm. 48, 2018, pp. 151-180.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas – Volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BÉTTIO, Zé (José Bettio). In: DICIONÁRIO Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/ze-bettio/>. Acesso em 15 jan. 2022.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993. p. 67-89.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

CAUSOS CAIPIRAS II / BARNABÉ. Programa Sr. Brasil. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo site da TV Cultura. Disponível em: [https://tvcultura.com.br/playlists/170\\_sr-brasil-causos-e-poemas.html](https://tvcultura.com.br/playlists/170_sr-brasil-causos-e-poemas.html). Acesso em 13 jan. 2022.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola caipira: das práticas populares à escritura da arte**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 283. 2014.

CORRÊA, Roberto; FREIRE, Paulo; MEDEIROS, Badia. **Esbrangente**. Brasília: Zen Studio, 2002. 1 CD.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos**. Brasília: Plano Editora, 2004.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: Criação e Riso**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

DIAS, Wilson. **Mucuta**. Belo Horizonte: Estúdio Rio Abaixo, 2011. 1 CD.

DOIS DE CORDAS (AO VIVO), 2018. 22 vídeos (82 min.). Espetáculo *Dois de Cordas* de Marcus Biancardini e Jairo Reis. Publicado pelo canal Marcus Biancardini. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=UdsqoQ52L5Q&list=OLAK5uy\\_nirblygiHgf2FliqqaB6dbxH0x84e8Zh8](https://www.youtube.com/watch?v=UdsqoQ52L5Q&list=OLAK5uy_nirblygiHgf2FliqqaB6dbxH0x84e8Zh8). Acesso em 15 jan. 2022.

FLORES, Lúcio Rodrigues (Org.). **O poeta Goiás**. Coromandel: Gráfica Argos, 2004.

FREIRE, Paulo. **Lambe-lambe**. São Paulo: Casa Amarela, 2000. Acompanha CD com 5 músicas.

FREIRE, Paulo. **Paulo Freire Violeiro – Biografia**. Disponível em: <https://www.paulofreirevioleiro.com.br/bio.htm>. Acesso em 13 jan. 2022.

FREIRE, Paulo *et al.* A música dos causos. *In: Música e Literatura*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 39-51.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HELENA MEIRELLES – A DAMA DA VIOLA. Direção e produção: Francisco de Paula. Documentário, 75'. Brasil, 2004.

HIGA, Evandro Rodrigues. **“Para fazer chorar as pedras”**: guarânicas e rasqueados em um Brasil fronteiroço. Campo Grande: Ed. UFMS, 2019.

IGREJINHA DA SERRA. Direção de Alberto Rocco. Goiânia: Central Filmes, 1979. Cinemateca Brasileira – original 35mm (80 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z66id0\\_8JKo](https://www.youtube.com/watch?v=z66id0_8JKo). Acesso em 08 fev. 2022.

IGREJINHA DA SERRA – Reportagem Especial. Produção de Romero Rezende, 2020. 1 vídeo (9 min.). Publicado pelo canal Jose Leles. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6kvXeI9Lv-M&t=312s>. Acesso em 08 fev. 2022.

JECA TATU. Direção de Milton Amaral. São Paulo: PAM Filmes, 1959. 1 DVD (95 min.).

JOÃO PACÍFICO – PINGO D'ÁGUA. Trecho do programa Viola minha viola de 1994. 1 vídeo (8 min.). Publicado pelo canal Caipira de Clementina. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bA-3KKNZGSE>. Acesso em 08 fev. 2022.

LAJOLO, Marisa. **Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida**. São Paulo: Moderna, 2000.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 5 ed. São Paulo: Editora da Revista do Brasil, 1919.

LOBATO, Monteiro. Zé Brasil. *In: Problema vital, Jeca Tatu e outros textos*. São Paulo: Globo, 2010. p. 113-123.

MAGNO, Maria Ignês Carlos. **Mazzaropi e Lobato: Jeca Tatu ainda dá umas boas horas de conversa e pesquisa.** Comunicação & Educação, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 139-148, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/43279>. Acesso em 2 mar. 2021.

MARCENEIRO fabrica carros de boi há 72 anos em GO: “não vou parar nunca” – Reportagem da TV Anhanguera GO, 2013. 1 vídeo (5 min.). Publicado pelo canal G1. Disponível em: <https://g1.globo.com/goias/noticia/2013/01/marceneiro-fabrica-carros-de-boi-ha-72-anos-em-go-nao-vou-parar-nunca.html>. Acesso em 08 fev. 2022.

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4 ed. Brasília: Musimed, 1996.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. *Escravos a serviço do progresso.* In: **Quilombola e Intelectual: possibilidades nos dias da destruição.** Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. p. 57-62.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Ed. 34, 1999.

OCÓN, Mónica López. “**Las mujeres gitanas somos tres veces silenciadas**”. Tiempo Argentino, 2018. Disponível em: [https://www.tiempoar.com.ar/nota/las-mujeres-gitanas-somos-tres-veces-silenciadas?fbclid=IwAR0KLXavey2OoTg25ZMdqvN-HE7cyby8\\_oVmRvCkgoKqOcuHx0\\_H955tkkY](https://www.tiempoar.com.ar/nota/las-mujeres-gitanas-somos-tres-veces-silenciadas?fbclid=IwAR0KLXavey2OoTg25ZMdqvN-HE7cyby8_oVmRvCkgoKqOcuHx0_H955tkkY). Acesso em 21 jan. 2020.

OS CAIPIRAS, por Antonio Candido. Direção: Isa Grinspum Ferraz. Produção: Zita Carvalhosa. Documentário, 20'08". Brasil: TV Cultura e Arte, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=COgTtPtMaTc>. Acesso em 20 dez. 2017.

PENA BRANCA E XAVANTINHO – PROGRAMA ENSAIO. Direção geral: Fernando Faro. Documentário, 1:06:12. Brasil: TV Cultura e Arte, 1991. Disponível em: [https://tvcultura.com.br/videos/69485\\_ensaio-pena-branca-e-xavantinho.html](https://tvcultura.com.br/videos/69485_ensaio-pena-branca-e-xavantinho.html). Acesso em 08 fev. 2022.

PIASERE, Leonardo. **Antigitanismo**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Voria Stefanovsky Editores, 2018.

PIRES, Cornélio. **Musa Caipira**. São Paulo: Livraria Magalhães, 1910.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao Pé do Fogo**. Itu: Ottoni Editora, 2002.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

PIUNTI, André. **Música sertaneja – uma paixão brasileira**. Vol. II. São Paulo: Ed. Talismã, 2011.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. In: **Estudos Históricos**, vol. 5, nº 10, p. 200 – 212. Rio de Janeiro, 1992.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: **Estudos Históricos**, vol.2, nº 3, p. 3 – 15. Rio de Janeiro, 1989.

RENATO ANDRADE – VIOLA ENFEITIÇADA (TV CÂMARA), 2013. 1 vídeo (57 min.). Concerto exibido pela TV Câmara em 29/10/2001. Publicado pelo canal Musicatis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e-udPV9k5Jc>. Acesso em 13 jan. 2022.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira: as 270 melhores modas**. 2 ed. Santos: Realejo Edições, 2015.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et. al.]. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SILVEIRA, Valdomiro. **Lereias: (histórias contadas por eles mesmos)**. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SORIA, Ana Paula C. B. **“Juncos ao vento”**: literatura e identidade romani (cigana) *El alma de los parias*, de Jorge Nedich. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, 2015.

SOUSA, Walter de. Mario de Andrade compôs “Viola quebrada”? **Blog Cará Pinhé**. São Paulo, 02 mar. 2012. Disponível em: <http://carapinha.blogspot.com/2012/03/mario-de-andrade-compos-viola-quebrada.html>. Acesso em 08 fev. 2022.

SOUZA, José Wellington de. **Raça e Eugenia na Obra Geral de Monteiro Lobato**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Federal de Juiz de Fora, 2017.

TAPETE VERMELHO. Direção de Luiz Alberto Pereira. São Paulo: LAPFilme, 2006. 1 DVD (106 min.).

TROVA, PROSA E VIOLA DVD COMPLETO, 2015. 1 vídeo (60 min.). Publicado pelo canal Sertanejo Bom Demais. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ga196HM9PY](https://www.youtube.com/watch?v=_ga196HM9PY). Acesso em 13 jan. 2022.

VEIGA, Joffre Martins. **A vida pitoresca de Cornélio Pires**. São Paulo: O livro, 1961.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 351. 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Tradução: Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZÉ COCO DO RIACHÃO Centenário de um brasileiro. Trecho de documentário produzido originalmente em VHS pela UEMG, 2012. 1 vídeo (15 min.). Publicado pelo canal Amilton Costa de Faria. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qB2Yj7TIBm0&list=PLCGuyvp5BvI0knISEu0ZfZRUtrqmOMwnk&index=38>. Acesso em 10 nov. 2021.



## ANEXO

## ÍNDICE DE MÚSICAS

Boiadeiro de palavra .....	120
Boi Penacho .....	121
Caboca di Caxangá .....	122
Cabocla Tereza .....	123
Caçando e Pescando .....	124
Calix Bento .....	125
Chega de sofrer .....	126
Cheiro de relva .....	127
Chico Mulato .....	128
Chico Mineiro .....	129
Colcha de retalhos .....	130
Cuitelinho .....	131
De papo pro ar .....	132
Ferreirinha .....	133
Flor do cafezal .....	134
Hoje está fazendo um ano .....	135
Igrejinha da Serra .....	136
Índia .....	137
Ituverava .....	138
Ladrão de mulher .....	139
Leilão .....	140
Luar do sertão .....	141
Mágoa de boiadeiro .....	142
Mar Vermelho .....	143
Marcolino .....	144
Maringá .....	145
Mazzaropi .....	146
Meu sertão .....	147
Moda da mula preta .....	148
Moda da pinga .....	149
O gondoleiro do amor (original) .....	150
O gondoleiro do amor (versão caipira) .....	151
O grande sertão .....	152
Pagode em Brasília .....	153
Pingo d'água .....	154
Poeira .....	155
Porto Camilo .....	156
Recado do morro .....	157
Rio Preto .....	158
Romaria .....	159
Saudades de matão .....	160
Saudade de minha terra .....	161
Terra tombada .....	162
Tristeza do Jeca .....	163
Vingança .....	164
Viola quebrada .....	165

**Boiadeiro de palavra** – Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos

Boiadeiro de palavra que nasceu lá no sertão  
Não pensava em casamento por gostar da profissão  
Mas ele caiu no laço de uma rosa em botão  
Morena cor de canela, cabelos cor de carvão  
Desses cabelos compridos, quase esbarrava no chão  
E pra encurtar a história, era filha do patrão

Boiadeiro deu um pulo, de pobre foi à nobreza  
Além da moça ser rica, dona de grande beleza  
Ele disse assim pra ela, com classe e delicadeza  
Esses cabelos compridos são minha maior riqueza  
Se um dia você cortar, nós separa na certeza  
Além de te abandonar, vai haver muita surpresa

Um mês depois de casados, o cabelo ela cortou  
Boiadeiro de palavra, nessa hora confirmou  
No salão que a esposa foi, com ela ele voltou  
Mandou sentar na cadeira e desse jeito falou  
Passe a navalha no resto do cabelo que sobrou  
O barbeiro não queria, a lei do 30 mandou

Com o dedo no gatilho, pronto pra fazer fumaça  
Ele virou um leão querendo pular na caça  
Quem mexeu neste cabelo vai cortar o resto de graça  
A navalha fez limpeza na cabeça da ricaça  
Boiadeiro caprichoso, caprichou mais na pirraça  
Fez a morena careca dar uma volta na praça

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 arreio  
Prefiro morrer de pé do que viver de joelhos



**Boi Penacho** – Anacleto Rosas Jr.

Vamos boiada!  
Não deixe o carro parar  
Puxa na guia, Penacho  
Que lá no riacho nós vai descansar

Meu carro é de Cabreúva, cabeçalho de araçá  
Eu fiz o eixo de piúva, oi ai, canga de jacarandá  
Encosto a carro na lenha, carrego até onde dá  
Arrocho bem arrochado, oi ai, pra lenha não escorregar

Trabalho com quatro juntas, todos eles sabem puxar  
Na guia tenho o Penacho, oi ai, boi que só falta falar  
E quando o dia amanhece, não precisa campear  
Eu grito lá na porteira, oi ai, os oito vem me encontrar

Dou a ração de rastolho, grito pros bois se arrumar  
Penacho é o primeiro, oi ai, a procurar o seu lugar  
Solto o meu carro na estrada, e deixo o carro rodar  
E pra alegrar o meu gado eu fico de lado e começo a cantar

**Caboca di Caxangá<sup>57</sup>** – Catulo da Paixão Cearense

Laurindo Punga, Chico Dunga, Zé Vicente  
E esta gente tão valente do sertão de Jatobá,  
E o danado do afamado Zeca Lima,  
Tudo chora numa prima, e tudo quer te traquejá.

Caboca di Caxangá,  
Minha caboca, vem cá.

Queria ver se essa gente também sente  
Tanto amor, como eu senti,  
Quando eu te vi em Cariri!  
Atravessava um regato no quartau  
E escutava lá no mato o canto triste do urutau.

Caboca, demônio mau,  
Sou triste como o urutau!

Há muito tempo, lá nas moita das taquara,  
Junto ao monte das coivara, eu não te vejo tu passá!  
Todo os dia, inté a boca da noite,  
Eu te canto uma toada lá debaixo do indaiá.

Vem cá, caboca, vem cá,  
Rainha di Caxangá.

Na noite santa do Natal na encruzilhada,  
Eu te esperei e descantei inté o romper da manhã!  
Quando eu saía do arraiá, o sol nascia  
E lá na grota já se ouvia pipiando a jaçanã.

Caboca, flor da manhã  
Sou triste como a acauã!

---

<sup>57</sup> A Canção no Tempo – Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello – Volume 1 - Editora 34; Álbum: Luar do Sertão - Músicas de Catulo e Joubert (1972).

**Cabocla Tereza** – João Pacífico e Raul Torres. [Toada histórica]

*Lá no alto da montanha, numa casa bem estranha toda feita de sapê  
 Parei numa noite o cavalo pra mode de dois estalo que ouvi lá dentro bater  
 Apeei com muito jeito, ouvi um gemido perfeito e uma voz cheia de dor  
 Vancê, Tereza, descansa! Jurei de fazer a vingança pra morte do meu amor  
 Pela réstia da janela, por uma luzinha amarela de um lampião apagando  
 Vi uma cabocla no chão e um cabra tinha na mão uma arma alumando  
 Virei meu cavalo a galope, risquei de espora e chicote, sangrei a anca do tar  
 Desci a montanha abaixo galopando meu macho, seu doutor foi chamar  
 Vortemo lá pra montanha naquela casinha estranha, eu e mais seu doutor  
 Topemo um cabra assustado, que chamando nós prum lado, a sua história contou*

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

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

E muito tempo passou  
 Pensando em ser tão feliz  
 Mas a Tereza, doutor  
 Felicidade não quis

Pus meu sonho nesse oiá  
 Paguei caro o meu amor  
 Pra mode de outro caboclo  
 Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue ferver  
 Jurei a Tereza matar  
 O meu alazão arriei  
 E ela eu foi percurar

Agora já me vinguei  
 É este o fim de um amor  
 Essa cabocla eu matei  
 É a minha história, doutor

**Caçando e Pescando – Cacique e Pajé**

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

Quando a tarde vem chegando, navego duzentas braças  
Armo a rede e armo o covó e bebo minha cachaça  
Depois vou pescar de vara  
Onde o anzol não embaraça  
Pra espantar as muriçocas  
Eu pito e faço fumaça

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

Eu fico todo domingo na sombra de um timburi  
Tomando o meu bom traguinho esperando os paturis  
Quando descem pra lagoa  
Vou pra baixo advertir  
Quando a noite vem chegando  
Volto pro rancho dormir

**Calix Bento** – Folclore popular

Ó Deus salve o oratório  
Ó Deus salve o oratório  
Onde Deus fez a morada  
Oíá, meu Deus,  
Onde Deus fez a morada, oiá

Onde mora o calix bento  
Onde mora o calix bento  
E a hóstia consagrada  
Óíá, meu Deus,  
E a hóstia consagrada, oiá

De Jessé nasceu a vara  
De Jessé nasceu a vara  
Da vara nasceu a flor  
Oíá, meu Deus,  
Da vara nasceu a flor, oiá

E da flor nasceu Maria  
E da flor nasceu Maria  
De Maria o Salvador  
Oíá, meu Deus,  
De Maria o Salvador, oiá

**Chega de sofrer – Barrinha**

Chega de sofrer, chega de penar.  
Chega de sofrer, chega de penar.  
Eu estou sempre sofrendo, é melhor eu te deixar.  
Eu estou sempre sofrendo, é melhor eu te deixar.

Você vive reclamando desse seu triste viver.  
Já estou arresolvido de separar de você.  
Se for indo desse jeito não podemos continuar.  
Nossa vida desse jeito é melhor nós separar.

Você diz que me quer bem, que é meu teu coração.  
Mas está sempre nervosa, só fazendo confusão.  
Vive sempre furiosa eu não posso lhe entender.  
Não entendo a tua vida, o que eu hei de fazer.

Chega de sofrer, chega de penar.  
Chega de sofrer, chega de penar.  
Eu estou sempre sofrendo, é melhor eu te deixar.  
Eu estou sempre sofrendo, é melhor eu te deixar.

**Cheiro de relva – José Fortuna**

Como é bonito estender-se no verão  
as cortinas do sertão na varanda da manhã  
Deixar entrar pedaços de madrugada  
e sobre a colcha azulada dorme calma a lua irmã

Cheiro de relva traz do campo a brisa mansa  
que nos faz sentir criança a embalar milhões de ninhos  
a relva esconde as florzinhas orvalhadas  
quase sempre abandonadas nas encostas dos caminhos  
a juriti madrugada da floresta  
com seu canto abre a festa revoando toda a selva  
o rio manso caudaloso se agita  
parecendo achar bonita a terra cheia de relva.

O sol vermelho se esquentando e aparece,  
o vergel todo agradece pelos ninhos que abrigou  
botões de ouro se desprendem de seus galhos,  
são as gotas de orvalho de uma noite que passou

Cheiro de relva traz do campo a brisa mansa  
que nos faz sentir criança a embalar milhões de ninhos  
a relva esconde as florzinhas orvalhadas  
quase sempre abandonadas nas encostas do caminho  
a juriti madrugada da floresta  
com seu canto abre a festa revoando toda a selva  
o rio manso caudaloso se agita  
parecendo achar bonita a terra cheia de relva

**Chico Mulato** – João Pacífico e Raul Torres. [Toada histórica]

*Na volta daquela estrada, bem em frente uma encruzilhada, todo ano a gente via  
Lá no meio do terreiro a imagem do padroeiro São João da Freguesia  
Do lado tinha a fogueira, em redor a noite inteira tinha caboclo violeiro  
E uma tal de Terezinha, cabocla bem bonitinha, sambava nesse terreiro  
Uma noite de São João, tava tudo no serão, e tava Romão, o cantador  
Quando foi de madrugada saiu com Tereza pra estrada, talvez confessar seu amor  
Chico Mulato era o festeiro, caboclo bão violeiro, sentiu frio seu coração  
Tirou da cinta o punhal e foi os dois encontrar, era, o rival, seu irmão  
Hoje na volta da estrada, em frente àquela encruzilhada, ficou tão triste o sertão  
Por causa de Terezinha, essa tal de caboclinha, nunca mais teve São João.*

Tapera de beira de estrada  
Que vive assim descoberta  
Por dentro não tem mais nada  
Por isso ficou deserta  
Morava Chico Mulato  
O maió dos cantadô  
Mas quando Chico foi embora  
Na vila ninguém sambou  
Morava Chico Mulato  
O maió dos cantado

A causa dessa tristeza  
Sabida em todo lugar  
Foi a cabocla Tereza  
Com outro ela foi morar  
E o Chico, acabrunhado  
Largou então de cantar  
Vivia triste, o coitado,  
Querendo só se matar  
E o Chico, acabrunhado,  
Largou então de cantar

Emagrecendo, o coitado  
Foi indo até se acaba  
Chorando tanta sodade  
De quem não quis mais vortá  
E todo mundo chorava  
A morte do cantado  
Não tem batuque nem samba  
Sertão inteiro chorou  
E todo mundo chorava  
A morte do cantadô



**Chico Mineiro** – Francisco Ribeiro e Tonico. [Toada histórica]

*Cada vez que eu me alembro do amigo Chico Mineiro, das viage que nós fazia, era ele meu companheiro, sinto uma tristeza, uma vontade de chorar. Alembando daqueles tempos que não mais há de voltar. Apesar de eu ser patrão, eu tinha no coração o amigo Chico Mineiro. Caboclo bão, decidido, na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro. Hoje porém, com tristeza, recordando das proeza da nossa viagem Motim. Viajemo mais de dez anos vendendo boiada e comprando por esse rincão sem fim. Caboclo de nada temia, mas porém, chegou o dia que Chico apartou-se de mim.*

Fizemos a última viagem  
Foi lá pro sertão de Goiás  
Fui eu e o Chico Mineiro  
Também foi o capataz

Viajamos muitos dias  
Pra chegar em Ouro Fino  
Aonde nós passemos a noite  
Numa festa do Divino

A festa tava tão boa  
Mas antes não tivesse ido  
O Chico foi baleado  
Por um homem desconhecido

Larguei de comprar boiada  
Mataram meu cumpanheiro  
Acabou-se o som da viola  
Acabou-se o Chico Mineiro

Despois daquela tragédia  
Fiquei mais aborrecido  
Não sabia da nossa amizade  
Porque nós dois era unido

Quando vi seu documento  
Me cortou meu coração  
Vim saber que o Chico Mineiro  
Era meu legítimo irmão

**Colcha de retalhos – Raul Torres**

Aquela colcha de retalhos que tu fizeste  
Juntando pedaço em pedaço foi costurada  
Serviu para o nosso abrigo em nossa pobreza  
Aquela colcha de retalhos está bem guardada

Agora na vida rica que estás vivendo  
Terás como agasalho colcha de cetim  
Mas quando chegar o frio no teu corpo enfermo  
Tu hás de lembrar da colcha e também de mim

Eu sei que hoje não te lembra dos dias amargos  
Que junto de mim fizeste o lindo trabalho  
E nessa tua vida alegre tens o que queres  
Eu sei que esqueceste agora a colcha de retalhos

Agora na vida rica que estás vivendo  
Terás como agasalho colcha de cetim  
Mas quando chegar o frio no teu corpo enfermo  
Tu hás de lembrar da colcha e também de mim

**Cuitelinho** – Folclore popular

Ceguei na beira do porto  
Onde as ondas se espalham  
As garças dão meia volta  
E sentam na beira da praia  
E o cuitelinho não gosta  
Que o botão de rosa caia, ai, ai

Ai, quando eu vim da minha terra  
Despedi da parentalha  
Eu entrei no Mato Grosso  
Dei em terras paraguaias  
Lá tinha revolução  
Enfrentei fortes batalhas, ai, ai

A tua saudade corta  
Como aço de navalha,  
O coração fica aflito  
Bate uma, a outra falha  
E os olhos se enchem d'água  
Que até a vista se atrapalha, ai, ai

**De papo pro ar** – Joubert de Carvalho e Olegário Mariano

Eu não quero outra vida  
Pescando no rio de Jereré  
Tem peixe bom  
Tem siri patola  
Que dá no pé

Quando no terreiro  
É noite de luar  
E vem a saudade me atormentar  
Eu me vingo dela  
Tocando viola de papo pro ar

Se compro na feira  
Feijão, rapadura,  
Pra quê trabalhar?  
Eu gosto do rancho  
E o homem não deve  
Se amofinar

### **Ferreirinha – Carreirinho**

Eu tinha um companheiro por nome de Ferreirinha  
 Nós lidava com boiada desde de nós dois rapaizinho  
 Fomos buscar um boi bravo no campo do espraíadinho  
 Era vinte e oito quilômetro da cidade de Pardinho

Nós chegamos no tal campo cada um seguiu prum lado  
 Ferreirinha foi num potro redomão muito cismado  
 Já era de tardezinha e eu já estava bem cansado  
 Não encontrava o Ferreirinha e nem o tal boi arribado

Naquilo avistei um potro que vinha vindo assustado  
 Sem arreo e sem ninguém fui ver o que tinha se dado  
 Encontrei o Ferreirinha numa restinga deitado  
 Tinha caído do potro e andou pro campo arrastado

Quando avistei Ferreirinha o meu coração se desfez  
 Eu rolei do meu cavalo com tamanha rapidez  
 Chamava ele por nome, chamei duas ou três vez  
 E notei que estava morto pela sua palidez

Pra deixar meu companheiro é coisa que eu não fazia  
 Deixar naquele deserto alguma onça comia  
 Estava ali só eu e ele, Deus em nossa companhia  
 Veio muitos pensamentos só um é que resolvia

Pra levar meu companheiro vejam quanto eu padeci  
 Amarrei ele pro peito e numa árvore suspendi  
 Cheguei meu cavalo embaixo e na garupa desci  
 E com o cabo do cabresto eu amarrei ele em mim

Saí praquelas estrada tão triste, tão amolado  
 Era um frio do mês de junho seu corpo estava gelado  
 Já era uma meia noite quando eu cheguei no povoado  
 Deixei na porta da igreja e fui chamar o delegado

A morte deste rapaz mais do que eu ninguém sentiu  
 Deixei de lidar com gado, minha inclinação sumiu  
 Quando lembro esta passagem, franqueza me dá arrepio  
 Parece que a friagem das costas ainda não saiu

**Flor do cafezal** – Luís Carlos Paraná.

Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal  
Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal  
Ai menina, meu amor, minha flor do cafezal  
Ai menina, meu amor, branca flor do cafezal

Era florada, lindo véu de branca renda  
Se estendeu sobre a fazenda, qual um manto nupcial  
E de mãos dadas fomos juntos pela estrada  
Toda branca e perfumada, pela flor do cafezal

Meu cafezal em flor, quanta flor do cafezal  
Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal  
Ai menina, meu amor, minha flor do cafezal  
Ai menina, meu amor, branca flor do cafezal

Passa-se a noite vem o sol ardente bruto  
Morre a flor e nasce o fruto no lugar de cada flor  
Passa-se o tempo em que a vida é todo encanto  
Morre o amor e nasce o pranto, fruto amargo de uma dor

Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal  
Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal

**Hoje está fazendo um ano – Claudionor e Silveira.**

Hoje está fazendo um ano, meu bem, que eu te conheci  
Naquele salão de dança, primeira vez que eu te vi  
Quando eu entrei no salão eu te avistei ali  
Eu fiquei até suspenso, e nem sei o que senti  
Você me deu um sorriso e eu correspondi

Entre aquele sorriso começou uma atração  
Convidei-a pra dançar, pra ter uma ocasião  
E naquela contradança surgiu um assunto bão  
Ela sorria pra mim e apertava minha mão  
Eu pensei comigo mesmo: está ficando bão

Eu fui e perguntei a ela: aonde mora você?  
Eu moro aqui bem pertinho facinho de se aprender  
Amanhã durante o dia você vai lá me ver  
Vai lá conhecer meus pais, eu apresento ele a você  
O véi vai ficar contente em te conhecer

Aquela noite saudosa para mim não volta mais  
Já vi menina jeitosa, mas igual essa é demais  
Com vestido vermelhinho, laço de fita atrás,  
Aquele rosto corado que realçava demais  
Menina esse teu jeitinho machuca os rapaz

Pra encurtar o fim da história eu vou contar o resultado  
Daquele dia pra cá muitas coisas tem passado  
Eu falei com os pais dela, já ficamos combinado  
Pusemo a nossa aliança, registrou nosso noivado  
Agora estamos esperando é o prazo marcado

## Igrejinha da Serra – Marinheiro.

Lá pertinho de Rio Verde  
 No interior de Goiás  
 Eu vi uma história triste  
 Que não esqueço jamais

Um casal de namorados  
 Que se amavam demais  
 O casamento dos dois  
 Era contra seus pais

A moça era milionária  
 Filha de um fazendeiro  
 O moço era bem pobre  
 Mas muito bom violeiro

Não quiseram o casamento  
 Por ele não ter dinheiro  
 Mas existia entre os dois  
 Um amor verdadeiro

A moça apaixonada  
 Não suportando a paixão  
 Não resistiu tanta dor  
 Em seu pobre coração

De morrer pelo amor  
 Era sua intenção  
 De tirar a sua vida  
 Com as suas próprias mãos

Ela entrou em seu quarto  
 Em um tormento sem fim  
 Deixou uma carta escrita  
 Na carta dizia assim:

*Papai e mamãe, desde criança eu amo loucamente este moço, e por ele ser pobre não permitiram o nosso casamento. Mas fizemos um juramento: de seguirmos um só caminho, que lá em cima da serra, deitados sobre a terra, vamos morrer bem juntinhos. Não chore papai e nem fique em desespero, guarde bem o seu dinheiro. Erga por mim somente uma cruz. Peço perdão ao Senhor porque, pelo nosso amor, vamos entregar as nossas almas a Jesus!*

Ao ler aquela cartinha  
 Ficaram muito assustados  
 E lá em cima da serra  
 Os dois foram encontrados

Já não tinha mais remédio  
 Os corpos estavam gelados  
 Ali beberam veneno  
 Morreram os dois abraçados

Quem passa ali bem pertinho  
 Rezando tira o chapéu  
 Reconhecendo a história  
 Fica vagando ao léu

Lá se vê uma igrejinha  
 Toda coberta de véu  
 De quem não casaram na terra  
 Mas se uniram no céu!



**Índia** – José Assunción Flores / Versão: José Fortuna

Índia seus cabelos nos ombros caídos  
Negros como a noite que não tem luar  
Seus lábios de rosa para mim sorrindo  
E a doce meiguice deste seu olhar  
Índia da pele morena  
Sua boca pequena eu quero beijar

Índia sangue tupi  
Tens o cheiro da flor  
Vem que eu quero lhe dar  
Todo meu grande amor

Quando eu for embora para bem distante  
E chegar a hora de dizer-te adeus  
Fica nos meus braços só mais um instante  
Deixa os meus lábios se unirem aos seus  
Índia levarei saudade  
Da felicidade que você me deu

Índia a sua imagem  
Sempre comigo vai  
Dentro do meu coração  
Flor do meu Paraguai

**Ituverava** – Ivan Lins e Vitor Martins  
Intérpretes caipiras: Pena Branca e Xavantinho

Minha Ituverava  
Mande um alazão  
Mande uma andorinha  
Mande o ribeirão  
Mande meu canivete  
Mande um canavial  
Me mande um moleque  
Me mande o meu quintal  
Minha Ituverava  
Mande uma procissão  
Mande o Largo Velho  
Mande uma assombração  
Mande meu terno branco  
Mande meu coração  
Me mande a minha mala  
Me mande a estação  
Minha Ituverava  
Sou o mesmo rapaz  
Bebi da cachoeira  
Tenho sede e quero mais

**Ladrão de mulher** – Vieira e Vieirinha.

Cachorro latiu, vou aprevenir  
Ladrão de muié taí  
Quem tiver muié bonita  
Prepara as arma que tem  
Cachorro latiu de noite  
Ladrão de muié lai vém

Namorá muié casada  
É ser muito atrevido  
Dá uma oiada nela  
E quatro, cinco no marido  
Será que ele não tem medo  
Da bala do trinta no pé do ouvido?

Muita moça me namora  
Pensa que eu tenho dinheiro  
Mas dinheiro eu não tenho  
Mas sou um rapaz faceiro  
Apesar de eu ser casado  
Eu pulo o corgo, eu sou sorteiro

**Leilão**<sup>58</sup> – Composição: Heckel Tavares e Joracy Camargo

De manhã cedo / Num lugar todo enfeitado  
Nós ficava amontoado / Pra esperá os comradô  
Depois passava pela frente do palanque  
Afincado ao pé do tanque / Que chamava “bebedô”  
E nesse dia minha véia foi comprada  
Numa leva separada / Pra um sinhô mocinho ainda  
Minha veínha que era a frô dos cativoiro  
Foi inté mãe do terreiro / Da família dos Cambinho

No mesmo dia em que levaram minha preta  
Me botaram nas grillheta / Que é pra mode  
De eu não fugi / E desde então  
O preto velho procurô // Ficou feio como eu tô  
Mas como é grande esse Brasil  
E quando veio de Isabel as alforria  
Procurei mais quinze dia / Mas a vista me faltou  
Só peço agora / Que me leve siá Isabel  
Quero vê se está no céu / Minha véia meu amô

---

<sup>58</sup> Disco 78 rpm / Título da música: Leilão / Tavares, Hekel, 1896-1969 (Compositor) / Camargo, Joracy, 1898-1973 (Compositor) / Fernandes, Jorge (Intérprete) / Orquestra Odeon de Salão (Acompanhante) / Imprenta [S.l.]: Odeon, 15/04/1933 / N° Álbum: 11032 / Gênero musical: Cenas coloniais / Lado B.

## Luar do sertão – João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense

Oh! Que saudades do luar da minha terra  
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão!  
Este luar cá da cidade tão escuro  
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão.

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Se a lua nasce por detrás da verde mata  
Mais parece um sol de prata prateando a solidão.  
E a gente pega na viola que ponteia,  
E a canção é a lua cheia a nos nascer no coração!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Quando vermelha no sertão desponta a lua  
Dentro d'alma onde flutua também rubra nasce a dor!  
E a lua sobe e o sangue muda em claridade  
E a nossa dor muda em saudade branca... assim...  
da mesma cor.

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Ai!... Quem me dera que eu morresse lá na serra,  
Abraçado à minha terra e dormindo de uma vez!  
Ser enterrado numa grota pequenina,  
Onde à tarde, a sururina chora a sua viuvez!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Diz uma trova, que o sertão todo conhece,  
Que se, à noite, o céu floresce, nos encanta, e nos seduz,  
É porque rouba dos sertões as flores belas,  
Com que faz essas estrelas lá do seu jardim de luz!!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Mas como é lindo ver, depois por entre o mato  
Deslizar calmo, o regato, transparente como um véu,  
No leito azul das suas águas, murmurando,  
Ir por sua vez roubando as estrelas lá do céu!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

A gente fria desta terra sem poesia  
Não se importa com esta lua nem faz caso do luar!  
Enquanto a onça, lá na verde capoeira,  
Leva uma hora inteira, vendo a lua a meditar!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Coisa mais bela neste mundo não existe  
Do que ouvir um galo triste no sertão se faz luar.  
Parece até que a alma da lua é que descanta,  
Escondida na garganta desse galo a soluçar!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Se Deus me ouvisse com amor e caridade,  
Me faria esta vontade o ideal do coração.  
Era que a morte a descantar me surpreendesse  
E eu morresse numa noite de luar no meu sertão!!

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

E quando a lua surge em noites estreladas,  
Nessas noites enluaradas, em divina aparição,  
Deus faz cantar o coração da Natureza,  
Para ver toda beleza do Luar do Maranhão.

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Deus lá no céu, ouvindo um dia, essa harmonia,  
A canção do meu sertão, do meu sertão primaveril,  
Disse aos arcanjos que era o Hino da Poesia,  
E também a Ave-Maria da grandeza do Brasil.

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

Pois só nas noites do sertão de lua plena,  
Quando a lua é uma açucena, é uma flor primaveril,  
É que o Poeta, descantando a noite inteira,  
Vê, na Lua Brasileira, toda a alma do Brasil.

Não há, oh gente, oh! não,  
Luar como esse do sertão!

**Mágoa de boiadeiro** – Nonô Basílio e Índio Vago

Antigamente, nem em sonho existia  
Tantas pontes sobre os rios  
Nem asfalto nas estradas  
A gente usava quatro ou cinco sinuelos  
Pra trazer os pantaneiros  
No rodeio da boiada

Mas hoje em dia  
Tudo é muito diferente  
O progresso nossa gente  
Nem sequer faz uma ideia  
Que entre outros, fui peão de boiadeiro  
Por esse chão brasileiro  
Os heróis da epopeia

Tenho saudade de rever nas corrutelas  
As mocinhas nas janelas acenando uma flor  
Por tudo isso eu lamento e confesso  
Que a marcha do progresso é a minha grande dor  
Cada jamanta que eu vejo carregada  
Transportando uma boiada me aperta o coração  
E quando olho minha tralha pendurada  
De tristeza dou risada pra não chorar de paixão

O meu cavalo, relinchando pasto afora  
Que por certo também chora na mais triste solidão  
Meu par de esporas, meu chapéu de abas largas  
Uma bruaca de cargas, o berrante e o facão  
O velho basto, o sinete e o apeiro  
O meu laço e o cargueiro, o meu lenço e o gibão  
Ainda resta a guaiaca sem dinheiro  
Deste pobre boiadeiro que perdeu a profissão

Não sou poeta, sou apenas um caipira  
E o tema que me inspira é a fibra de peão  
Quase chorando, imbuído nesta mágoa  
Rabisquei estas palavras e saiu esta canção  
Canção que fala da saudade das pousadas  
Que já fiz com a peonada junto ao fogo de um galpão  
Saudade louca de ouvir o som manhoso  
De um berrante preguiçoso  
Nos confins do meu sertão

## Mar Vermelho – Carreirinho

Durante o mês de dezembro  
 A chuvarada caiu  
 E as águas do Rio do Peixe  
 Com as enchentes subiu  
 Quinhentos metros de vargem  
 As águas todas cobriu  
 Parecia um Mar Vermelho, ai  
 Naquele sertão bravio

Frederico cruz morava  
 Do outro lado do rio  
 E uma menina doente  
 O médico a mãe pediu  
 O camarada da casa  
 Aproveitando o estio  
 No cavalo de corrida, ai  
 Pelas estradas ele partiu

Na ida ele teve sorte,  
 A chuva não o impediu  
 Quando vortô com os remédios  
 Uma capa ele vestiu  
 No travessá o rio de novo  
 Dos galhos submergiu  
 Cavalo espantou e ele, ai  
 Na correnteza caiu

Cavalo nadava muito  
 Do outro lado saiu  
 Chegando em casa molhado  
 Os arreio e cochonil  
 A família vendo aquilo  
 O povo se reuniu  
 Foram achar no outro dia, ai  
 Lá numa curva do rio

Nos galhos corpo enroscado  
 Que a família descobriu  
 Os remédio ainda no bolso  
 Pra levar e não conseguiu  
 Deixaram uma cruz fincada  
 Naquele lugar sombrio  
 Todos que soube a notícia, ai  
 Não teve quem não sentiu

**Marcolino** – Folclore popular

Você me chamou tropeiro  
Eu não sou tropeiro não  
Sou arrieiro da tropa, Marcolino  
O tropeiro é meu patrão

Menina suspende a saia  
Não deixa na água barreá  
Que a renda custou dinheiro, Marcolino  
Dinheiro custa a ganhá

Você me chamou tropeiro  
Eu não sou tropeiro não  
Sou arrieiro da tropa, Marcolino  
O tropeiro é meu patrão

Em cima daquele morro  
Tem um velho gaioleiro  
Quando vê moça bonita, Marcolino  
Faz gaiola sem poleiro

Você me chamou tropeiro  
Eu não sou tropeiro não  
Sou arrieiro da tropa, Marcolino  
O tropeiro é meu patrão

Passarinho que tanto canta  
No gaio do xique-xique  
Cala a boca passarinho, Marcolino  
Que te matamo com pique

Você me chamou tropeiro  
Eu não sou tropeiro não  
Sou arrieiro da tropa, Marcolino  
O tropeiro é meu patrão

Você me chamou tropeiro  
Eu não sou tropeiro não  
Sou arrieiro da tropa, Marcolino  
O tropeiro é meu patrão



**Maringá** – Joubert de Carvalho

Foi numa leva que a cabocla Maringá  
Ficou sendo a retirante que mais dava o que falar  
E junto dela veio alguém que suplicou  
Pra que nunca se esquecesse de um caboclo que ficou

Maringá, Maringá  
Depois que tu partiste  
Tudo aqui ficou tão triste  
Que eu garrei a imaginar

Maringá, Maringá  
Para haver felicidade  
É preciso que a saudade  
Vá bater noutro lugar

Maringá, Maringá  
Volta aqui pro meu sertão  
Pra de novo o coração  
De um caboclo assossegar

Antigamente uma alegria sem igual  
Dominava aquela gente da cidade de Pombal  
Mas veio a seca, toda chuva foi-se embora  
Só restando então as águas  
Dos meus olhos quando choram

**Mazzaropi** – Jean e Paulo Garfunkel  
Intérpretes: Pena Branca e Xavantinho

Calça na canela borzeguim  
Um bigodinho de pó de café  
Era o sertão lá no telão da matinê  
E o povo todo sendo o Jeca com você  
Era uma coisa divertida de se ver.

Pra ser um palhaço  
Um Carlito, um caipira  
No grande circo da vida  
Tem que ser louco e não ser  
E o povo todo sendo o Jeca com você  
Era uma coisa muito linda de se ver.

Saco de pipoca, amendoim  
Mais a Rosinha de braço dado  
Era nós três das quatro às seis  
No cine Roque  
Era teu filme o nosso sonho, Mazzaropi  
Era uma coisa brasileira dando IBOPE.

**Meu sertão** – Tônico, Tinoco e José Lopes.

O meu sertão  
Não posso esquecer  
Como é linda a madrugada  
Vendo o dia amanhecer

Sabiá canta na mata  
Saracura no banhado  
Seriema na cascata  
Juriti lá no cerrado

O meu sertão  
Não posso esquecer  
Como é linda a madrugada  
Vendo o dia amanhecer

O caboclo brasileiro  
Do sertão é natural  
Vive com a natureza  
É o violeiro do luar

O meu sertão  
Não posso esquecer  
Como é linda a madrugada  
Vendo o dia amanhecer

Ele mora lá no mato  
No ranchinho beira chão  
Vive com a natureza  
Sinfonia do sertão

**Moda da mula preta – Raul Torres**

Eu tenho uma mula preta, tem sete palmos de altura  
A mula é descanelada, tem uma linda figura  
Tira fogo na calçada, no rampão da ferradura  
Com a morena delicada, na garupa faz figura  
A mula fica enjoada, pisa só de andadura

O ensino na criação, veja quanto que regula  
O defeito do mulão, eu sei o que ninguém calcula  
Moça feia e marmanjão, na garupa a mula pula  
Chega a fazer cerração, todo os pulo dessa mula  
Cara muda de feição, sendo preto fica fula

Eu fui passear na cidade só numa volta que eu dei  
A mula deixou saudade no lugar onde eu passei  
Pro mulão de qualidade, quatro conto eu enjeitei  
Pra dizer mesmo a verdade, nem satisfação eu dei  
Fui dizendo boa tarde, pra minha casa voltei

Soltei a mula no pasto, veja o que me aconteceu  
Uma cobra venenosa a minha mula mordeu  
Com o veneno dessa cobra a mula nem se mexeu  
Só durou umas quatro hora, depois a mula morreu  
Acabou-se a mula preta que tanto gosto me deu

**Moda da Pinga – Laureano**

Co'a marvada pinga é que eu me atrapaio  
 Eu entro na venda e já dô meu taio  
 Pego no copo e dali num saio  
 Ali memo' eu bebo, ali memo' eu caio  
 Só pra carregá é qu'eu dô trabaio, oi lá

Venho da cidade, já venho cantando  
 Trago um garrafão que venho chupando  
 Venho pros caminho, venho trupicando  
 Chifrando os barranco, venho cambeteando  
 No lugar que eu caio já fico roncando, oi lá

O marido me disse, ele me falô  
 Largue de bebê, peço por favô  
 Prosa de home nunca dei valô  
 Bebo com o sor quente pra esfriá o calô  
 E bebo de noite é pra fazer suadô, oi lá

Cada vez que eu caio, caio deferente  
 Meaço pra trás e caio pra frente  
 Caio devagar, caio derepente  
 Vou de currupio, vou deretamente  
 Mas sendo de pinga eu caio contente, oi lá

Pego o garrafão e já balanceio  
 Que é pra mode vê se tá mesmo cheio  
 Num bebo de vez por que acho feio  
 No primeiro gorpe chego inté no meio  
 No segundo trago é que eu desvazeio, oi lá

Eu bebo da pinga porque gosto dela  
 Eu bebo da branca, bebo da amarela  
 Bebo nos copo, bebo na tigela  
 E bebo temperada com cravo e canela  
 Seja quarqué tempo vai pinga na guela, oi lá

Eu fui numa festa no rio Tietê  
 Eu lá fui chegando no amanhecê  
 Já me deram pinga pra mim bebê  
 Já me deram pinga pra mim bebê, e tava sem fervê

Eu bebi demais e fiquei mamada  
 Eu caí no chão e fiquei deitada  
 Aí eu fui pra casa de braço dado  
 Ai de braço dado é com dois sordado  
 Ai, muito obrigado

**O gondoleiro do amor** – Poema de Castro Alves (Musicado por Salvador Fábregas)

Teus olhos são negros, negros,  
Como as noites sem luar...  
São ardentes, são profundos,  
Como o negrume do mar;

Sobre o barco dos amores,  
Da vida boiando à flor,  
Douram teus olhos a fronte  
do Gondoleiro do amor.

Tua voz é a cavatina  
Dos palácios de Sorrento,  
Quando a praia beija a vaga,  
Quando a vaga beija o vento;

E como em noites de Itália,  
Ama um canto o pescador,  
Bebe a harmonia em teus cantos  
O Gondoleiro do amor.

Teu sorriso é uma aurora,  
Que o horizonte enrubesceu,  
-Rosa aberta com o biquinho  
Das aves rubras do céu.

Nas tempestades da vida  
Das rajadas no furor,  
Foi-se a noite, tem auroras  
O Gondoleiro do amor.

Teu seio é vaga dourada  
Ao túbio clarão da lua,  
Que, ao murmúrio das volúpias,  
Arqueja, palpita nua;

Como é doce, em pensamento,  
Do teu colo no langor  
Vogar, naufragar, perder-se  
O Gondoleiro do amor!?...

Teu amor na treva é – um astro,  
No silêncio uma canção,  
É brisa – nas calmarias,  
É abrigo – no tufão;

Por isso eu te amo querida,  
Quer no prazer, quer na dor...  
Rosa! Canto! Sombra! Estrela!  
Do Gondoleiro do amor

**O gondoleiro do amor** – Versão de Tonico e Tinoco

Teus olhos são negros, negros  
Como a noite sem luar  
São ardentes, são profundos  
Como o negrume do mar

Sobre o barco dos amores  
Da vida boiando a flor  
Douram os teus olhos a fronte  
Do gondoleiro do amor

Amor nas trevas é um astro  
No silêncio uma canção  
É brisa nas carmaria  
Que nascem do coração

Por isso eu te amo querida  
Quer no prazer quer na dor  
Rosa! Canto! Sombra! Estrela!  
Do gondoleiro do amor

O teu rostinho moreno  
O teu zoio encantador  
O teu lábio tem veneno  
Onde se morre de amor

Tua jura é farsidade  
Teu sorriso enganador  
Leva pra longe a saudade  
Do gondoleiro do amor

**O grande sertão – Xavantinho**

Ei o sertão é meu lugar  
Nos campos e matagais  
Onde canta os passarinhos  
Nas colinas das Gerais

No chão de terra batida  
Ao longe se vê o pó  
Com o barulho dos cascos  
Nos trilhos em caracol  
No passo lento do tempo  
Com o grito da multidão  
Numa estrada sem saída  
Na poeira desse chão  
Numa estrada sem saída  
Na poeira desse chão

Ei o sertão é meu lugar  
Nos campos e matagais  
Onde canta os passarinhos  
Nas colinas das Gerais

Pra não perder esperança  
Semente, flor em botão  
Seiva da vida que jorra  
Em vaso verde pendão  
Quem me dera mesa farta  
Do vinho do mel e pão  
O que seria da vida  
Sem o fruto do meu chão  
O que seria da vida  
Sem o fruto do meu chão

Ei o sertão é o meu lugar  
Nos campos e matagais  
Onde canta os passarinhos  
Nas colunas da Gerais



**Pagode em Brasília** – Teddy Vieira e Lourival dos Santos

Quem tem mulher que namora  
 Quem tem burro empacador  
 Quem tem a roça no mato  
 Me chame que jeito eu dou

Eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora  
 E o burro empacador eu corto ele de espora  
 E a mulher namorada  
 Eu passo o couro e mando embora

Tem prisioneiro inocente  
 No fundo de uma prisão  
 Tem muita sogra encrenqueira  
 E tem violeiro embrulhão

Pro prisioneiro inocente eu arranjo advogado  
 E a sogra encrenqueira eu dou de laço dobrado  
 E os violeiro embrulhão  
 Com meus versos estão quebrados

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

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

No estado de Goiás  
 Meu pagode está mandando  
 O bazar do Vardomiro  
 Em Brasília é o soberano

No repique da viola balancei o chão goiano  
 Vou fazer a retirada e despedir dos paulistanos  
 Adeus que eu já vou-me embora  
 Que Goiás tá me chamando

**Pingo d'água – João Pacífico**

Eu fiz promessa  
Pra que Deus mandasse chuva  
Pra crescer a minha roça  
E vingar a criação

Pois veio a seca  
E matou meu cafezal  
Matou todo o meu arroz  
E secou meu algodão

Nesta colheita  
Meu carro ficou parado  
Minha boiada carreira  
Quase morre sem pastar

Eu fiz promessa  
Que o primeiro pingo d'água  
Eu molhava a flor da santa  
Que estava em frente do altar

Eu esperei  
Uma semana  
Um mês inteiro  
A roça estava tão seca  
Dava pena a gente ver

Olhava o céu  
Cada nuvem que passava  
Eu da santa me lembrava  
Pra promessa não esquecer

Em pouco tempo  
A roça ficou viçosa  
A criação já pastava  
Floresceu meu cafezal

Fui na capela  
E levei três pingo d'água  
Um foi o pingo da chuva  
Dois caiu do meu oiá

**Poeira** – Luiz Bonan e Serafim Colombo

Um carro de boi lá vai gemendo lá no estradão  
Suas grandes rodas fazendo profundas marcas no chão  
Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira  
Poeira do meu sertão

Olha seu moço a boiada, em busca do ribeirão  
Vai mugindo, vai ruminando, cabeças em confusão  
Vai levantando poeira, poeira vermelha, poeira  
Poeira do meu sertão

Olha só o boiadeiro montado em seu alazão  
Conduzindo toda a boiada com seu berrante na mão  
Seu rosto é só poeira, poeira vermelha, poeira  
Poeira do meu sertão

Barulho de trovoada, coriscos em profusão  
A chuva caindo em cascata na terra fofa do chão  
Virando em lama poeira, poeira vermelha, poeira  
Poeira do meu sertão

Poeira entra em meus olhos, não fico zangado não  
Pois sei que quando eu morrer meu corpo irá para o chão  
Se transformar em poeira, poeira vermelha, poeira  
Poeira do meu sertão

**Porto Camilo** – Luizinho e Palmeira

Quem vai de Assis a Londrina  
No rio Tibagi faz a travessia  
Na balsa Porto Camilo  
Que faz um baldeio de noite e de dia

A balsa é motorizada  
Faz arribamento de muitas fâmia  
Transporta tropa de gado  
E os caminhão com as mercadoria

Na cabeceira do porto  
O rio Congonhas faz barra  
Emboca no Tibagi  
Cantando que nem cigarra

E num dueto bonito  
As duas corrente se agarra  
E o porto rebate o eco  
Como o bojo da guitarra

Senhor Otávio Laurentes  
Sétimo e Ernesto que são seus irmão  
São os balseiros do porto  
Gente caprichosa numa baldeação

Cento e cinquenta mil quilos  
É café pequeno nessa embarcação  
E o balseiro vai na frente  
Todo sorridente com o leme na mão

Quem passar Porto Camilo  
Há de gostar, com certeza  
De ver a bela paisagem  
Que oferece a natureza

Bem na barranca do rio  
A garça com sua beleza  
Parece um quadro pintado  
Por um pintor de Veneza

**Recado do morro** – Guimarães Rosa / Téo Azevedo / Paulinho Pedra Azul  
Versos extraídos do livro *Urubuquaquá no Pinhém*, de João Guimarães Rosa.

Morro alto, morro grande  
Me conta o teu parecer  
Pra baixo de mim, não olho  
Pra cima, não posso ver

Buriti minha palmeira  
Já chegou o viajor  
Não encontro o céu sereno  
Nas nuvens do meu amor  
Buriti minha palmeira  
É de todo viajor  
Dono dela é o céu sereno  
Dono de mim é o meu amor

Buriti das gerais dos verdes  
Quem te viu quer te ver mais  
Pondo o pé nas águas beiras  
Buriti desses gerais  
Buriti minha palmeira  
Mamãe verde do sertão  
Vou soltar meus tristes gados  
Nesta alegre prestação

Buriti minha palmeira  
Toda água vai olhar  
Cruza assim tantas veredas  
Alegre de te encontrar  
Buriti minha palmeira  
Nas estradas do Pompéu  
Me contou o seu segredo  
Quer o brejo e quer o céu

Buriti boiada verde  
Por vereda e veredão  
Vem o vento e diz: Tu fica  
Sobre mais te diz o chão  
Buriti vendeu seus cocos  
Tem família a sustentar  
Ninho de arara vermelha  
Dois ovinhos por chocar

**Rio Preto** – Teddy Vieira e Alceu Mainard

Rio Preto era um negro  
Criado na sujeição  
No golpe da liberdade  
Nego virou valentão

Pôs na cinta um Bacamarte  
Do outro lado um facão  
As donzela e as casada  
Nego deu perseguição

Foi na casa do Zé Leite  
Zé Leite não tava lá  
Achando a mulher sozinha  
Nego pegou a intimar

Não me aceite por visita  
Que eu não vim lhe visitar  
Monte aqui na minha garupa  
Que eu vim é te buscar

A mulher lhe ofereceu  
Duas pataca de ouro  
Só me interessa a senhora  
Ô mulher deixe de choro

Essa sua formosura  
Vale mais que um tesouro  
Se o Zé Leite achar ruim  
Queimo pórva no seu couro

Zé Leite quando chegou  
Soube do que acontecia  
Foi dizer pra sua sogra  
Vim entregar sua filha

Quem tratou dezoito anos  
Pode tratar mais um dia  
Se eu não encontrar Rio Preto  
Não procuro mais família

Respondeu seus dois cunhado  
Que mostrava lhe estimar  
Pode ser no fim do mundo  
Rio Preto vamo encontrar

O primeiro atira bem  
O do meio regular  
O defeito do caçula  
É todos tiro não errar

Saíram os três rapaz  
Feito três onça cumedeira  
Atoparam com Rio Preto  
No meio da capoeira

Foi na primeira descarga  
Rio Preto arriou bandeira  
Tô ferido rapaziada  
Tô na hora derradeira

Eu vos peço José Leite  
Não me acabe de matar  
Me leve pro padre Amâncio  
Que eu quero confessar

A morte de Rio Preto  
Fez o sertão sossegar  
Acabou o pesadelo  
Das família do lugar

**Romaria** – Renato Teixeira

É de sonho e de pó, o destino de um só  
 Feito eu perdido em pensamentos  
 Sobre o meu cavalo  
 É de laço e de nó, de gibeira o jiló  
 Dessa vida cumprida a sol

Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida  
 Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida

O meu pai foi peão, minha mãe, solidão  
 Meus irmãos perderam-se na vida  
 À custa de aventuras  
 Descasei, joguei, investi, desisti  
 Se há sorte, eu não sei, nunca vi

Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida  
 Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida

Me disseram, porém, que eu viesse aqui  
 Pra pedir de romaria e prece  
 Paz nos desaventos  
 Como eu não sei rezar, só queria mostrar  
 Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida  
 Sou caipira, Pirapora Nossa  
 Senhora de Aparecida  
 Ilumina a mina escura e funda  
 O trem da minha vida

**Saudades de Matão** – Raul Torres, Jorge Galatti e Antenógenes Silva.

Neste mundo eu choro a dor  
Por uma paixão sem fim  
Ninguém conhece a razão  
Porque eu choro no mundo assim

Quando lá no céu surgir uma peregrina flor  
Pois todos devem saber  
Que a sorte me tirou  
Foi uma grande dor

Lá no céu, junto a Deus  
Em silêncio minh'alma descansa  
E na Terra, todos cantam  
Eu lamento a minha desventura  
Nessa grande dor

Ninguém me diz  
Que sofreu tanto assim  
Esta dor que me consome  
Não posso viver  
Quero morrer  
Vou partir pra bem longe daqui  
Já que a sorte não quis  
Me fazer feliz

Neste mundo eu choro a dor  
Por uma paixão sem fim  
Ninguém conhece a razão  
Porque eu choro no mundo assim

Quando lá no céu surgir uma peregrina flor  
Pois todos devem saber  
Que a sorte me tirou  
Foi uma grande dor



**Saudade de minha terra**<sup>59</sup> – Goiá

De que me adianta, viver na cidade,  
Se a felicidade não me acompanhar?  
Adeus paulistinha do meu coração,  
Lá pro meu sertão eu quero voltar.  
Ver a madrugada, quando a passarada,  
Fazendo alvorada, começa a cantar,  
Com satisfação, arreio o burrão,  
Cortando estradão, saio a galopar;  
E vou escutando o gado berrando,  
Sabiá cantando no jequitibá.

Por Nossa Senhora, meu sertão querido,  
Vivo arrependido por ter te deixado;  
Nesta nova vida, aqui na cidade,  
De tanta saudade eu tenho chorado,  
Aqui tem alguém, diz que me quer bem,  
Mas não me convém, eu tenho pensado,  
E digo com pena, mas esta morena,  
Não sabe o sistema em que fui criado.  
To aqui cantando, de longe escutando,  
Alguém está chorando com o rádio ligado.

Que saudade imensa, do campo, do mato,  
Do manso regato que corta as campinas,  
Ia aos domingos passear de canoa,  
Na linda lagoa de águas cristalinas;  
Que doces lembranças, daquelas festanças,  
Onde tinha danças e lindas meninas,  
Eu vivo hoje em dia, sem ter alegria,  
O mundo judia, mas também ensina.  
Estou contrariado, mas não derrotado,  
Eu sou bem guiado pelas mãos divinas.

Pra minha mãezinha, já telegrafei,  
Que já me cansei de tanto sofrer;  
Nesta madrugada estarei de partida,  
Pra terra querida que me viu nascer;  
Já ouço sonhando, o galo cantando,  
O inhambu piando no escurecer,  
A lua prateada, clareando a estrada,  
A relva molhada desde anoitecer.  
Eu preciso ir, pra ver tudo ali,  
Foi lá que nasci, lá quero morrer.

---

<sup>59</sup> Essa é a letra da poesia original escrita por Goiá (FLORES, 2004, p. 244). Nas gravações musicais há pequenas variações apenas na ordem de algumas palavras.

**Terra tombada** – José Fortuna e Carlos Cezar.

É calor de mês de agosto, é meados de estação,  
vejo sobras de queimada e fumaça no espigão.  
Lavrador tombando terra dá de longe a impressão  
de losangos cor de sangue desenhados pelo chão.  
Terra tombada é promessa de um futuro que se espelha  
no quarto verde dos campos a grande cama vermelha,  
onde o parto das sementes faz brotar de suas covas  
o fruto da natureza cheirando criança nova.

Terra tombada, solo sagrado chão quente  
esperando que as sementes venham lhe cobrir de flor.  
Também minh'alma ansiosa espera confiante  
que em meu peito você plante a semente do amor.

Terra tombada é criança deitada num berço verde  
com a boca aberta pedindo para o céu matar-lhe a sede.  
Clara fonte ao pé da serra é o seio do sertão  
a água, leite da terra, alimenta a plantação.  
O vermelho se faz verde, vem o botão, vem a flor,  
depois da flor a semente, o pão do trabalhador.  
Debaixo das folhas mortas a terra dorme segura  
que nos trará para o ano novo parto de fartura.

Terra tombada, solo sagrado chão quente  
esperando que as sementes venham lhe cobrir de flor.  
Também minh'alma ansiosa espera confiante  
que em meu peito você plante a semente do amor.

**Tristeza do Jeca** – Angelino de Oliveira

Nestes versos tão singelos  
Minha bela, meu amor  
Pra você quero contar  
O meu sofrer e a minha dor  
Sou igual a um sabiá  
Que quando canta é só tristeza  
Desde o galho onde ele está

Nesta viola canto e gemo de verdade  
Cada toada representa uma saudade

Eu nasci naquela serra  
Num ranchinho beira-chão  
Todo cheio de buracos  
Onde a lua faz clarão  
Quando chega a madrugada  
Lá no mato a passarada  
Principia um barulhão

Nesta viola, canto e gemo de verdade  
Cada toada representa uma saudade

Lá no mato tudo é triste  
Desde o jeito de falar  
Pois o Jeca quando canta  
Dá vontade de chorar

E o choro que vai caindo  
Devagar vai-se sumindo  
Como as águas vão pro mar.

**Vingança** – Francisco Mattoso e José Maria de Abreu

Lá na beira do roçado, onde a tristeza não vem  
Eu vivia sossegado com a viola do meu lado  
Mais feliz do que ninguém  
Numa festa no arraiá vi dois óio me olhá  
Decidi no improviso, ela me deu um sorriso  
E comigo foi morar

Nunca mais fui cantador e a viola descansou  
Eu vivia pra cabocla, eu vivia pra cabocla  
Só pensava em meu amor  
Nunca fui feliz assim, eu mesmo disse pra mim,  
Pensei que a felicidade, pensei que a felicidade  
Não pudesse ter um fim

Mas um dia a malvada foi-se embora e me esqueceu  
Com um caboclo decidido, Juca Antônio conhecido  
Cantador mais do que eu  
Já cansado de esperar, desisti de procurar  
A cabocla que um dia levou minha alegria  
E eu jurei de vingar

Numa festa fui cantar e a mulata tava lá  
Juro por Nossa Senhora, juro por Nossa Senhora  
Que a cabocla eu quis matar  
Mas fiquei sem respirar quando vi ela dançar  
Ela tava tão bonita, ela tava tão bonita  
Que esqueci de me vingar

**Viola quebrada** – Mário de Andrade

Quando da brisa no açoite a flor da noite se acurvou  
Fui encontrar com a Maróca, meu amor  
Eu senti n'alma um golpe duro  
Quando ao muro lá no escuro  
Meu olhar andou buscando a cara dela e não achou

Minha viola gemeu  
Meu coração estremeceu  
Minha viola quebrou  
Meu coração me deixou

Minha Maróca resolveu pra gosto seu me abandonar  
Porque o fadista nunca sabe trabalhar  
Isto é besteira, pois da flor  
Que brilha e cheira a noite inteira  
Vem depois a fruta que dá gosto de saborear

Minha viola gemeu  
Meu coração estremeceu  
Minha viola quebrou  
Meu coração me deixou

Por causa dela sou um rapaz muito capaz de trabalhar  
E todos os dias, todas as noites capinar  
Eu sei carpir porque minh'alma está arada e loteada  
Capinada com as foiçadas desta luz do seu olhar