

Artigo



“ROSINHA E CATIMBAU”: ANÁLISE DE UM PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL ATRAVÉS DA MÚSICA CAIPIRA

Jean Carlo Faustino*

Resumo:

Este texto apresenta uma análise preliminar de algumas músicas da dupla caipira conhecida como “Tião Carreiro e Pardinho”, que fez sucesso entre as décadas de sessenta e oitenta. As músicas analisadas têm em comum o estilo musical (moda-de-viola) e a temática amorosa, correspondendo, assim, a um recorte da análise que faz parte de um trabalho maior de compreensão das transformações sociais decorrentes do êxodo rural através do seu registro musical.

Palavras-chave: Música, popular, êxodo.

Abstract:

This article presents a preliminary analysis of some caipira duo songs known as “Tião Carreiro e Pardinho”, which was successful between 60 and 80 years. Their songs have in common the music style (moda-de-viola) and love as subject. This choice is part of a major work about the comprehension of social changes produced from rural exodus how it was recorded in popular music.

Keywords: Music, popular, exodus.

* Mestre em Sociologia pela UNICAMP. Vínculo atual: UNICAMP. Contato: jeancarlofaustino@gmail.com.

1. Introdução e Objetivo Geral

Este texto tem como objetivo apresentar uma análise preliminar de quatro canções da notória dupla de música caipira “Tião Carreiro e Pardinho”: “Ingrata”, “A Volta que o Mundo Dá”, “Catimbau” e “Morena do Sul de Minas”. Todas elas têm em comum o tema do amor e foram gravadas em discos específicos de “modas de viola” entre os anos de 1974 e 1984.

Essas músicas foram escolhidas dentro de um conjunto maior que corresponde ao objeto de estudo de uma pesquisa mais ampla, que vem sendo realizada há dois anos, sobre a música caipira enquanto registro oral das adaptações que a população rural paulista vivenciou nas décadas imediatas ao fenômeno histórico e social conhecido como êxodo rural brasileiro, cuja realização transformou o Brasil, pela primeira vez, numa nação predominantemente urbana.

Tomando como pressuposto a afirmação de Eunice Durham de que “nenhuma migração pode ser compreendida exclusivamente como um deslocamento geográfico” (1984, p. 136), esta pesquisa tem como objetivo geral verificar quais foram as implicações que esta grande migração tiveram para com a população outrora rural, mais especificamente no que diz respeito ao plano dos valores.

E a escolha das canções da música caipira deve-se ao fato de ela ter propiciado o registro oral dessas adaptações por parte de uma esfera que possuía grande interação com o estrato social que vivenciou o êxodo e, conseqüentemente, os dilemas e as ambigüidades decorrentes. Portanto, se o estudo da música caipira não nos permite afirmar que ela é a voz dos migrantes que vieram do campo, por outro lado, pode-se afirmar que ela é a voz que dialoga com esses migrantes, reproduzindo seus dilemas e, eventualmente, propondo alternativas para o conflito de valores que se realizava.

Além disso, uma vez que se trata de uma manifestação artística, as canções permitem o tratamento de assuntos que talvez não pudessem ter sido tratados por nenhuma outra esfera intelectual no momento, o que tem sua

relevância no contexto iletrado que sempre caracterizou a sociedade brasileira (CANDIDO, 2000, p. 77).

A seguir são apresentadas: a metodologia, uma breve análise do conteúdo de cada canção e, ao final, a integração dessas análises parciais ao todo.

2. Metodologia e Objetivos Específicos

Como já mencionado na introdução, a proposta deste artigo é analisar quatro músicas extraídas de quatro discos da dupla “Tião Carreiro e Pardinho” – hoje já falecida. Para cada uma dessas escolhas existe uma razão ligada à metodologia adotada.

A primeira escolha, a de trabalhar com a obra de “Tião Carreiro e Pardinho”, relaciona-se ao fato de esta dupla ser representante do que é chamado de “*ala saudosista da música sertaneja*” (CALDAS, 1987, p. 74). Entre outras coisas, isso significa que dentro da dicotomia proposta pelo autor, de “música sertaneja de raiz” (também conhecida como música caipira) e a “moderna música sertaneja”, esta dupla é uma representante expressiva da primeira, que se caracterizou pela preservação dos elementos formais (melodia e poesia) da música folclórica paulista.

Entretanto, uma breve análise de toda a discografia da dupla, composta por dezenas de discos gravados ao longo de quase três décadas de carreira, mostra que esta base folclórica nem sempre se manteve na sua obra. De modo que muitas músicas aproximam-se do que Waldenyr Caldas chamou de “música sertaneja”, tanto no ritmo quanto na temática das canções.

No entanto, se há um momento em que a dupla permaneceu fiel à tradição folclórica da música paulista, isto está presente, de maneira condensada, nesses quatro discos que correspondem ao presente objeto de estudo: “Modas de viola Classe A” (volumes de 1 a 4). E esta escolha se relaciona também a outra parte da metodologia adotada: a de Theodor Adorno.

Adorno, como se sabe, é conhecido pela sua teoria sobre a indústria cultural – a qual se constitui a base da análise de Waldenyr Caldas. Este compreende que toda a música caipira que foi gravada e, portanto, chegou até os dias de hoje, foi submetida às regras de mercado desta indústria, devendo, portanto, maior fidelidade às suas normas do que à realidade social de seus ouvintes.

No entanto, um aspecto da teoria de Adorno, às vezes não muito explorado pelos autores, diz respeito à autonomia do compositor mesmo dentro deste universo mercadológico:

Na produção musical há momentos como o da autonomia da exigência expressiva e principalmente o da lógica do objeto, respeitada pelo compositor, que se devem distinguir das leis da produção de bens para o mercado, leis que entretanto estão presentes durante toda a época burguesa e se infiltram veladamente até nos momentos estéticos mais sublimes. A tensão entre os dois momentos é essencial na esfera da produção musical. (ADORNO, 1991, p. 264)

Portanto, com base nesta premissa da metodologia de Adorno este trabalho assume a hipótese de que as modas de viola da dupla em questão expressam um desses momentos de autonomia. Em primeiro lugar porque a moda de viola, segundo o folclorista Rossini Tavares de Lima, é um estilo musical tradicionalmente paulista (1997). E em segundo lugar porque as letras refletem a realidade social decorrente dos dilemas gerados pelas transformações sociais promovidas pelo êxodo rural. Esta é, em suma, a principal hipótese desta pesquisa.

Como, entretanto, extrair o significado mais geral desta realidade social a partir de canções que falam de amor como as que foram aqui selecionadas? Para isso, este trabalho utiliza-se ainda de outro aspecto da teoria de Adorno que foi desenvolvido e aplicado à análise das músicas caipiras paulistas por José de Souza Martins: o conceito de mediação.

Segundo Martins, a mediação é o caminho para compreensão dos conflitos presentes nas relações sociais que estão codificados e dissimulados nas músicas caipiras:

Assim, o ponto de referência para decifração da música sertaneja é a linguagem dissimulada. A linguagem dissimulada consiste basicamente em utilizar um mediador como referência para expressar um fato, um acontecimento, um sentimento, etc (...)

Isso quer dizer que a linguagem das classes dominantes não transmigra simplesmente para o universo do trabalhador, mas o faz redefinida, no conteúdo e na forma, incorporando inevitavelmente a tensão que permeia as relações de classe. (MARTINS, 1975, p. 160-161)

Isso complementa e esclarece os instrumentos metodológicos utilizados na análise em questão. Mas não explica, porém, o motivo da escolha por músicas com o tema do amor. De fato, esta escolha tem maior correspondência com o momento da pesquisa mais ampla já mencionada na introdução deste artigo.

O primeiro momento desta pesquisa correspondeu a um recorte da análise que se ocupou das músicas da dupla em questão que tinham como tema comum a realidade da agricultura cafeeira. Esta escolha, que teve como uma de suas conseqüências a publicação de um artigo na revista de história oral da USP (FAUSTINO, 2007b) foi, em parte, conseqüência dos resultados da pesquisa bibliográfica realizada sobre as conseqüências do êxodo rural brasileiro.

De maneira análoga, este artigo, que corresponde ao segundo momento desta pesquisa maior, faz o recorte das relações amorosas porque o levantamento bibliográfico referente ao processo do êxodo rural também permitiu realizar a análise deste assunto potencialmente mais ousado que o anterior por se tratar de elementos subjetivos do processo de transformação social.

3. Ingrata

A primeira música a ser tratada foi gravada por “Tião Carreiro e Pardinho” no disco “Modas de Viola Classe A – vol. 2”, de 1975², e chama-se Ingrata. Como se verá a seguir, pela exposição da letra, o seu tema central é o de uma relação amorosa que, por não se concretizar, leva a uma profunda frustração por parte daquele que ama:

Contratei a ventania que vai pr’as bandas d’oeste
E mandei notícias minhas pra um amor que me conhece
O vento foi e voltou, resposta não me aparece
Não sei se ela ainda me ama ou se talvez já me esquece

Cada vez que lembro dela o meu coração padece
Pego na viola de pinho, com franqueza me aborrece
O peito geme e soluça, minha voz enrouquece
É bem triste a gente amar alguém que não reconhece

Aqui no bairro onde eu moro, toda vez que amanhece
O cantar dos passarinhos é como um hino celeste
Me faz lembrar do passado, água dos meus olhos desce
Minha vida é como as folhas que caindo se apodrece

Conforme o tempo se passa meus cabelos embranquece
Abandono e sofrimento: é o que a sorte me oferece
Ingrata, vou me ausentar da minha vida celeste
dou-lhe um derradeiro adeus e você dai-me uma prece

A música caipira de raiz, da qual a moda de viola é uma das maiores representantes, normalmente se caracteriza por uma narrativa épica que retrata a trajetória dos próprios migrantes que deixaram o campo para morar na cidade.

² “Modas de Viola Classe A – Vol.2”. Tião Carreiro e Pardinho. Continental, Warner Music Brasil. 857382209-2. (C) 1975. (P) 2000. Faixa 09, “Ingrata”. Compositores: Dino Franco e Zé Dourado.

No entanto, é também comum esta, às vezes, deixar essa finalidade narrativa para ganhar um sentido lírico. E é justamente isto o que se vê aqui, onde o objeto de reflexão é um tema lírico por excelência: o sofrimento amoroso.

No entanto, nota-se que, mesmo essa descrição do amor possui um tom épico, pois, longe de uma frustração amorosa imediata, o que se tem aqui é a narrativa de toda uma existência que foi vivida à espera de um amor que nunca se realizou. No fim da sua vida, antes de expirar, o personagem faz uma última tentativa de obter notícias daquela que ele amou e que, ainda agora, parece reticente em enviar notícias sobre seus sentimentos.

A amada sabe do sentimento do personagem, mas, por alguma razão oculta, não lhe reconhece. E esta razão oculta, a princípio, permanecerá sem esclarecimento dentro do contexto da canção. No entanto, algumas suposições para a compreensão desta causa podem ser feitas com base na análise de outras modas de viola da dupla “Tião Carreiro e Pardinho”, que tem o amor como tema principal, conforme ficará mais claro nas análises das músicas que se seguem.

4. A volta que o mundo dá

A segunda música a ser tratada foi gravada por “Tião Carreiro e Pardinho” no disco “Modas de Viola Classe A”, em 1974³. Ela chama-se “A Volta que o mundo dá”, e sua letra diz o seguinte:

No Estado de São Paulo, foi em Guaratinguetá
Um casal de namorado jurou de não separá

³ “Modas de Viola Classe”. Tião Carreiro e Pardinho. Continental, Warner Music Brasil. 857382207-2. (C) 1974. (P) 2000. Faixa 01, “A Volta que o mundo dá”. Compositores: Lourival dos Santos e Zé Batuta.

Mas o malvado dinheiro fez a jura se quebrá
O pai falou para a filha: seu namoro vai pará
Nós somos de família nobre,
O seu namorado é pobre
Não vamos se misturá

Rapaz que não tem dinheiro no meu lar não vai entrar
Caboclinho do pesado suspirou pra não chorar
Retrucou assim dizendo: dinheiro eu posso ganhar
Minha mão tá calejada, meu defeito é trabalhar
Se fosse como eu queria
nosso pão de cada dia
eu não deixava faltar

Um sujeito endinheirado um dia passou por lá
Contando tanta vantagem, fez o velho acreditá
Meu pai tem muito dinheiro, meu trabalho é estudá
Levou a moça no tapa namorando sem casá
O cara de posição
Não passava de um ladrão
Que a polícia foi buscá.

Ladrão deixou uma filha. O avô quem vai criá
E a mãe ficou solteira, não adiante reclamá
A menina a todo instante para a mãe vai perguntá
Mãezinha, cadê meu pai? Quero ver onde ele está
Nesta hora, a mãe se cala.
A verdade ela não fala
Porque a coragem não dá

O amor é coisa séria, nunca vi ninguém comprá
Muito pai sem coração tem filha pra negociá
Procura quem tem dinheiro pra filha namorá
Desprezaram o caboclinho que deviam respeitá
Caboclinho do pesado,
hoje tem seu lar honrado
É a volta que o mundo dá

Como é possível ver, ao contrário da canção anterior, as razões da frustração amorosa são apresentadas de maneira bastante explícita pela letra desta canção: o namoro termina porque o moço é pobre, enquanto sua namorada é rica. E é justamente esta desigualdade que impede que esta união se perpetue.

Mas, a canção tem uma moral bastante clara e, por assim dizer, comum na tradição romântica: a de que o amor é algo que não se compra. E esta “moral da história” é reforçada pela exposição que vem imediatamente antes: o resultado infeliz da família rica que submeteu o amor às convenções sociais regidas pelo cálculo econômico.

Em suma, esta canção parece mostrar que alguém pobre pode realizar o sonho de um “lar honrado”, enquanto os ricos, mesmo submetendo o sentimento ao cálculo racional e econômico, não o conseguem. Mas, apesar da realização estética e ideológica desta moral, o fato é que a música também mostra uma verdade bastante clara: a de que a desigualdade econômica tem um papel determinante na impossibilidade da união amorosa entre ricos e pobres.

Nesta canção, a figura repressora é representada pelo pai que impede a união definitiva da filha com o namorado pobre, argumentando que não deseja ter na sua família alguém de condição social e econômica mais baixa: “*somos de família nobre \ o seu namorado é pobre \ não vamos se misturá*”.

Curioso este argumento do pai, dizendo que eles são de “família nobre” porque, embora, obviamente, não se trate aqui da nobreza nos moldes europeus, as regras sociais que fundamentam o preconceito de classe são análogas àquelas observadas por Norbert Elias na análise que ele realizou da Sociedade de Corte francesa:

Muitas vezes quando empregamos a palavra “amor” no sentido que hoje lhe damos, esquecemos que o ideal de amor, modelo de todas as relações amorosas reais, encarna uma forma de ligação afectiva entre o homem e a mulher orientada em longa medida por normas sociais e pessoais. (ELIAS, 1987, p. 223).

E embora o portador dessas normas sociais e pessoais aqui seja o pai, a próxima canção parece ampliar esta norma também para a filha.

5. Catimbau

A terceira música a ser tratada foi gravada por “Tião Carreiro e Pardinho” no disco “Modas de Viola Classe A, volume 3”, em 1981⁴. Ela chama-se “Catimbau”, e sua letra diz o seguinte:

Tive lendo num romance, de um casal de namorado
de Rosinha e Catimbau, dois jovens apaixonado
Rosinha, família rica, Catimbau era um coitado,
capataz de uma fazenda, mas trabalhador honrado.
(A)domava burro bravo, no laço era respeitado,
um caboclo destemido, (ai) por tudo era admirado (ai)

Catimbau encontrou Rosinha lá no alto do espigão,
por se ver os dois sozinhos, quis aproveitar a ocasião.
Catimbau pediu um beijo, Rosinha disse que não.
Ela bem tava querendo, mas não deu demonstração.
De tanto que ele insistiu, ela deu uma decisão:
vamos deixar para outro dia, (ai) para as festas de São João (ai)

Passaram esses cinco meses, chegou o esperado dia.
Rosinha tava mais linda, qual flor parecia.
A festa tava animada, todos com grande alegria,
quando o pai de Rosa veio perguntando quem queria
mostrar ciência no laço, pra laçar o boi Ventania
e os vaqueiros amedrontado, (ai) todos eles se escondiam.(ai)

⁴ “Modas de Viola Classe A – Vol.3”. Tião Carreiro e Pardinho. Continental, Warner Music Brasil. 857382222-2. (C) 1981. (P) 2000. Faixa 08, “Catimbau”. Compositores: Carreirinho e Teddy Vieira.

Chamaram então Catimbau, mas ele não atendeu
Rosinha disse: “Meu bem, vá fazer o pedido meu.”
Catimbau é corajoso, mas nessa hora tremeu,
depois de um sorriso amargo pra Rosinha respondeu:
“Eu vou laçar esse touro pra te mostrar quem sou eu,
mas depois eu quero o beijo (ai) que você me prometeu” (ai)

Catimbau mais que depressa no seu bragado (a)montou,
chegou a espora no macho e a laçada aprontou,
a laçada foi certa que o povo se admirou,
Catimbau foi infeliz, o bragado se atrapalhou.
O laço fez um volta, no seu pescoço enrolou,
com o pialo que o boi deu, sua cabeça decepou.

Trouxeram a cabeça dele, Rosinha nela pegou,
chorando desesperada desse jeito ela falou:
“Catimbau, prometi um beijo; receba, agora, eu te dou.”
Na boca do seu amado tristemente ela beijou.
Este é fim de uma história dando provas desse amor
Rosinha e Catimbau, (ai) que a morte separou. (ai)

Ao contrário da canção anteriormente analisada, que procurava reforçar com uma precisão geográfica (“No Estado de São Paulo, foi em Guaratinguetá”) a intenção realista da história a ser narrada, a canção Catimbau inicia-se afirmando justamente o contrário: sua primeira frase sugere que a história a ser narrada trata-se de uma ficção extraída de um romance (“Tive lendo num romance, de um casal de namorado”).

Conforme se pode ver ainda na primeira estrofe da canção, assim como acontece com a canção anteriormente analisada, há uma desigualdade econômica e social entre os enamorados: “Rosinha, família rica, Catimbau era um coitado”. No entanto, assim como aconteceu com a música anterior, isso não impede que eles se enamorem um do outro. Catimbau pede então um beijo de Rosinha, mas esta, embora o desejasse, adia a satisfação do pedido do namorado num gesto que sugere uma suposta estratégia de sedução feminina.

Passam-se então cinco meses até que finalmente chega o dia que Rosinha havia prometido que daria o beijo em Catimbau. Mas, antes de lhe satisfazer, ela lhe pede uma prova do seu amor: a de laçar o então temido “boi Ventania” que seu pai havia trazido para desafiar a coragem dos peões.

Curioso aqui é a presença renovada da figura do pai que na canção anterior representava a força repressora do namoro da filha com um jovem pobre. Seu papel, nessa canção não é explicitamente esse, mas parece sugerir esta repressão, já que ele insere na narrativa o elemento que irá colocar fim a este namoro: o boi Ventania.

Mais curioso ainda é que Rosinha, mais do que conivente com o gesto do pai, o desenvolve provocando Catimbau a provar sua coragem. Considerando o fato de que ela já havia lhe prometido o beijo, esta sua provocação parece ecoar o seu alibi de sedução anteriormente expresso no beijo que ela, apesar de desejar, resolveu adiar, deixando o enamorado numa longa espera de cinco meses.

Para então satisfazer o capricho da amada, Catimbau prova seu amor de uma maneira coerente com a sua epopéia: demonstrando primeiro a sua destreza de peão honrado para, em seguida, perder a cabeça por causa de um amor que, por um momento, lhe pareceu possível.

Depois então de ter recebido a maior prova de amor que seu amado poderia lhe dar (a própria vida), Rosinha pede que lhe traguem a cabeça de Catimbau e dá o beijo que lhe havia prometido – trazendo para a música caipira ecos da Salomé de Oscar Wilde.

Assim, esta canção refaz, num plano mais simbólico e representativo, o mesmo dilema tratado na canção anterior: o papel determinante que a desigualdade econômica tem para o impedimento da união amorosa.

Porém, se na canção anterior as regras sociais que regem (ou impedem) este tipo de relação eram lembradas pelo pai, aqui ela parece ser incorporada, mesmo que de maneira ambígua, pela própria enamorada. Assim, no contexto dessa

pequena tragédia a morte aparece como uma consequência inevitável, já que ela simboliza uma realidade na qual essa união não pode socialmente acontecer.

6. Morena do Sul de Minas

A quarta e última música a ser tratada foi gravada por “Tião Carreiro e Pardinho” no disco “Modas de Viola Classe A”, em 1974⁵. Ela chama-se “Morena do Sul de Minas”, e sua letra diz o seguinte:

Minha linda garça branca do varjão do sul de Minas
Que voa cortando espaço cruzando verdes campinas
Vai dizer à minha amada que a paixão me domina
Ela será meu tesouro ou talvez minha ruína, ai, ai!

O assunto desse amor trago sempre na surdina
Só meu coração que sabe que a morena me fascina
Sei também que ela me ama desde o tempo de menina
Só não me caso com ela se não for a minha sina, ai, ai!

Essa morena que eu digo mudou pro norte de Minas
pr'uma cidade distante que se chama Diamantina
tem os cabelos cumprido e um olhar que fascina
seus olhos são dois faróis que a minha vida ilumina, ai, ai!

A saudade mata a gente quando a paixão predomina
Eu tenho quase morrido por gostar dessa menina
Esta dor que me persegue já não sei quando termina
Se eu não realizar meu sonho adeus Estado de Minas, ai, ai!

⁵ “Modas de Viola Classe A – Vol.2”. Tião Carreiro e Pardinho. Continental, Warner Music Brasil. 857382207-2. (C) 1974. (P) 2000. Faixa 12, “Morena do Sul de Minas”. Compositores: Dino Franco e Tião Carreiro.

Ao contrário de todas as músicas analisadas aqui, esta é a única que parece acenar com um final feliz, já que a amada do protagonista o ama “*desde os tempos de menina*”.

No entanto, apesar desse tom relativamente otimista, a canção repetidamente acena com a possibilidade desta união não se concretizar. Na primeira estrofe, por exemplo, a canção fala que “*ela será meu tesouro ou talvez minha ruína*”. Na segunda estrofe, a possibilidade da não realização deste amor também é acenada pelas palavras “*só não me caso com ela se não for a minha sina*”. Trata-se, portanto, de uma quase certeza, temperada por certa insegurança cuja origem permanece oculta ou dissimulada, para utilizar uma expressão de José de Souza Martins (1975).

Depois então de um interlúdio na terceira estrofe, a incerteza volta a aparecer na última frase da canção onde o protagonista diz: “*se eu não realizar meu sonho adeus Estado de Minas.*”

Ora, se o enamorado encontra correspondência amorosa na amada, da qual ele diz que “*ela me ama desde o tempo de menina*”, por que então a possibilidade desta união não se realizar? Sim, evidentemente há inúmeras possibilidades na vida real. Mas, a que nos interessa aqui é verificar se a desigualdade econômica e social exerce, neste caso, algum papel determinante no impedimento desta união amorosa.

Com base nesta canção, isto é, limitando-se à sua letra, isso não pode ser afirmado. No entanto, o trecho no qual o autor diz que “*o assunto desse amor trago sempre na surdina \ só meu coração que sabe que a morena me fascina*” parece indicar que suas esperanças amorosas baseiam-se no fato do seu sentimento não ter se tornado público, permanecendo, assim, isento da avaliação normativa da sociedade.

Talvez, então, quando esta paixão for trazida a público, os pais da amada ou ela própria possam, enfim, aplicar aquelas “regras sociais e pessoais” que Norbert Elias diz fazer parte do processo de escolhas amorosas (1987, p. 223). Diante, portanto, desta nova realidade o protagonista talvez encontrasse a mesma

situação apresentada pela canção “A Volta que o mundo dá” que, a propósito, corresponde à primeira faixa do disco onde a “Morena do Sul de Minas” é a última faixa.

7. Conclusões

Conforme mencionado no início deste texto, o objetivo aqui é o de apresentar uma análise preliminar das quatro canções selecionadas. Não se trata, portanto, de realizar uma análise exaustiva que, a propósito, permaneceria infrutífera sem a integração com uma análise geral de toda a obra de moda de viola da dupla “Tião Carreiro e Pardinho”, sendo esta a motivação do contexto mais amplo desta pesquisa.

Quanto à análise aqui realizada, foi possível verificar como que a canção “A volta que o mundo dá” é a que trata mais explicitamente sobre como a desigualdade social atua como impedimento da relação amorosa. Pois, nela, os namorados são impossibilitados de formalizarem seu compromisso amoroso porque a família da noiva rica nega a união com o namorado pobre.

Já a canção “Catimbau” reforça essa questão da desigualdade social tratando-a de maneira menos direta, porém artisticamente mais elaborada. Nela, como é possível ver, os namorados são impossibilitados de se unirem devido ao surgimento do “boi Ventania” que poderia, talvez, simbolizar o aparecimento de um noivo rico trazido pelo pai. Mas, analisando a letra segundo o conceito de mediação de Adorno, pode-se compreender que o boi Ventania e o duelo que se dá com o peão Catimbau são apenas elementos mediadores de uma relação social que define bem o lugar social da noiva rica e do namorado pobre a exemplo da canção anterior.

“Morena do Sul de Minas”, por sua vez, apesar do seu tom aparentemente otimista, oculta uma insegurança que, ao mesmo tempo, esclarece as bases frágeis da sustentação de um namoro entre desiguais: a união amorosa é tolerada

desde que não oficializada, ou seja, desde que não seja confrontada com as convenções sociais.

Diante, portanto, desse alinhamento entre essas três músicas fica-se mais fácil compreender o que havia ficado oculto na canção “Ingrata”. Ou seja, contrapondo esta canção às outras analisadas, temos que a causa da ingratidão da amada do passado pode também ter este mesmo alicerce: o da impossibilidade da união amorosa devido aos compromissos sociais de se unir a uma pessoa de mesma condição social.

De qualquer maneira, todas as músicas em questão evidenciam a impossibilidade da união com aquele que se ama. No que se refere à correspondência com a realidade social dos migrantes do setor rural para cidade, pode-se estabelecer um paralelo com a fragilidade das suas uniões amorosas ou mesmo diante da sua impossibilidade mediante as frágeis condições econômicas dos enamorados:

Não é nada raro ver a mulher unir-se sucessivamente a vários homens, guardando consigo os filhos dessas uniões; é em torno dela que se constrói uma família estável nas camadas inferiores da população da maioria das regiões latino-americanas. As mulheres são o penhor da estabilidade porque assumem a tarefa da criação dos filhos, enquanto os homens vão de uma união a outra sem conservar, em geral, qualquer responsabilidade. (QUEIROZ, 1978, p. 15)

Neste sentido, desconsiderando-se as mediações que transferem o contexto da impossibilidade amorosa para outro plano, temos uma provável correspondência entre arte e realidade.

Mas, para além das relações amorosas, que aqui também podem representar uma mediação de outras relações sociais mais gerais, tem-se que essas impossibilidades do relacionamento amoroso podem também expressar outra realidade social deste estrato que antes compunha o setor rural: o

afloramento das tensões entre patrão e empregado no meio rural, conforme se pode deduzir da análise de Maria Sylvania de Carvalho Franco:

De uma parte o alastramento das pastagens ultimou, em algumas décadas, o processo que não se completou no decorrer de alguns séculos: a expropriação do trabalhador rural. É lembrando, hoje, com nostalgia, o bom tempo do café, quando as terras eram cedidas para as roças dos empregados. [...]

O passado ainda faz dele um desajustado à disciplina das fazendas e sua tendência para resolver seus problemas com a mobilidade se acentuou, visto que se tornou ainda mais desenraizado. (FRANCO, 1997, p. 241).

Assim, ao mesmo tempo em que as canções de amor revelam os dilemas vividos nesse plano, na esfera urbana, elas também revelam os conflitos enfrentados na área rural que inevitavelmente conduz os trabalhadores rurais para o meio urbano, no qual eles continuarão sendo desqualificados e, conseqüentemente, continuarão permanecendo alienados da obtenção de meios para o estabelecimento de uma vida digna onde a impossibilidade de uma “união amorosa” representará ao mesmo tempo uma dura realidade e a representação simbólica de uma felicidade impossível.

8. Considerações Finais

Este artigo, como já foi dito, ocupou-se com quatro canções presentes nos quatro discos de modas de viola da dupla “Tião Carreiro e Pardinho”. No conjunto desses quatro discos há outras canções que mencionam a temática amorosa, mas dando-lhe um tratamento secundário, como um elemento a mais dentro de um contexto onde o assunto principal é outro.

É o caso, por exemplo, das canções “Caboclo de Sorte” e “Padecimento” que tem como tema central a profissão de violeiro. Ou ainda das canções “Sabrina”, “Boiada Cuiabana” e “As Três Cuiabanas”, que apesar de

descreverem encontros amorosos, estão predominantemente se ocupando com a narrativa da vida de peão boiadeiro.

Como o tema central não era o amor, optou-se por tratá-las numa nova oportunidade com uma análise voltada para a vida de peão boiadeiro ou mesmo da profissão de violeiro.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

_____. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

DURHAM, Eunice R. *A caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1984.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Tradução de Ana Maria Alves. Portugal, Lisboa: Estampa, 1987.

FAUSTINO, Jean Carlo. *Música tradicional Paulista: chave para se compreender a adequação dos valores num período de transição*. Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de Sociologia. Recife, PE, 2007 [a].

_____. *O Êxodo Cantado: a Música Tradicional Paulista Como Fonte para uma História Oral*. Revista de História Oral, USP. Ano 1, n. 2, 2007 [b].

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4 ed. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e Cultura*. 2 ed. Tradução de Luiz Fernando Carodo, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LIMA, Rossini Tavares de.
Moda-de-violão, poesia de circunstância. São Paulo: Secretária do Estado de São Paulo, 1997.

MARTINS, José de Souza.
“Música Sertaneja: A Dissimulação na Linguagem dos Humillados”. In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de.
Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil (ensaios). São Paulo: EDUSP, 1978.