

ARTIGO

“ESTA MORENA NÃO SABE O SISTEMA QUE EU FUI CRIADO”:

A MORAL CAIPIRA NA PERIFERIA DAS CIDADES BRASILEIRAS (1920-1970)

DALVIT GREINER DE PAULA

Doutor e Licenciado em História pela UFMG
Assessor Pedagógico na PBH-SMED; Tutor EAD na UERJ
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4091-3926>

RESUMO: Este artigo examina letras de músicas caipiras no Brasil durante cinquenta anos do século XX, buscando definir a diferença moral entre populações rurais e urbanas do centro-sul do Brasil. A música caipira, embora não seja uma criação do século XX, educou a população rural que migrou para a cidade após a queda dos preços do café em 1930, fixando-se nos anos 1960-1980 durante o êxodo rural. De religiosidade apócrifa e visão peculiar sobre vida e moral, a música caipira busca preservar o viés moral e político do povo da roça na cidade. A visão romântica de oposição ao capitalismo é substituída pela visão utilitarista da música sertaneja.

PALAVRAS-CHAVE: caipira; moral caipira; sertanejo; moral sertaneja.

“THIS BRUNETTE DOESN’T KNOW THE SYSTEM I WAS RAISED IN”:

THE HILLBILLY MORALS ON THE PERIPHERIES OF BRAZILIAN CITIES (1920-1970)

ABSTRACT: This article examines the lyrics of hillbilly music in Brazil during fifty years of the 20th century, seeking to define the moral difference between rural and urban populations in the center-south of Brazil. Hillbilly music, although not a creation of the 20th century, educated the rural population that migrated to the city after the fall in coffee prices in 1930, settling in the 1960s-1980s during the rural exodus. With apocryphal religiosity and a peculiar view of life and morality, hillbilly music seeks to preserve the moral and political bias of the country people in the city. The romantic vision of opposition to capitalism is replaced by the utilitarian vision of country music.

KEYWORDS: hillbilly; hillbilly morality; country music; country morality.

DOI: <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2025v83p475-503>

Recebido em: 29/03/25

Aprovado em: 27/07/25



“ESTA MORENA NO CONOCE EL SISTEMA EN EL QUE FUI CREADO”:

LA MORAL CAMPESINA EN LAS PERIFERIAS DE LAS CIUDADES BRASILEÑAS (1920-1970)

RESUMEN: Este artículo examina las letras de la música campesina en Brasil durante cincuenta años del siglo XX, buscando definir la diferencia moral entre las poblaciones rurales y urbanas del centro-sur de Brasil. La música campesina, aunque no es una creación del siglo XX, educó a la población rural que emigró a la ciudad después de la caída de los precios del café en 1930, asentándose en los años 1960-1980 durante el éxodo rural. Con su religiosidad apócrifa y su peculiar visión de la vida y la moral, la música campesina busca preservar el sesgo moral y político de la gente del campo en la ciudad. La visión romántica de la oposición al capitalismo es reemplazada por la visión utilitaria de la música country.

PALABRAS CLAVE: campesino; moral del campesino; música country; la moral de la música country.

« CETTE BRUNE NE CONNAÎT PAS LE SYSTÈME DANS LEQUEL J'AI ÉTÉ ÉLEVÉE »:

LES MŒURS DE PLOUC A LA PERIPHERIE DES VILLES BRESILIENNES (1920-1970)

RESUME : Cet article examine les paroles de la chanson de plouc au Brésil au cours des cinquante années du XXe siècle, cherchant à définir la différence morale entre les populations rurales et urbaines du centre-sud du Brésil. La chanson de plouc, bien que n'étant pas une création du XXe siècle, a éduqué la population rurale qui a migré vers la ville après la chute des prix du café en 1930, s'installant dans les années 1960-1980 lors de l'exode rural. Avec sa religiosité apocryphe et sa vision particulière de la vie et de la moralité, la chanson de plouc cherche à préserver les préjugés moraux et politiques des gens de la camagne en ville. La vision romantique de l'opposition au capitalisme est remplacée par la vision utilitaire de la chanson country.

MOTS-CLES : plouc ; morale du plouc; musique country; moralité de lá musique country..

Introdução

A ideia de que toda e qualquer atividade humana tem história, e é parte da História que nós contamos aos demais de variada forma, faz-nos pensar nas culturas populares – desde aquelas genuinamente populares até aquelas modificadas pela indústria cultural – como forma de manifestação humana que deve ser estudada, conhecida e reconhecida pelo máximo de pessoas. Assim, a música sertaneja apesar de ser hoje uma música caipira “modernizada” em seus aspectos tecnológicos, acompanhada de baixos, guitarras e teclados eletrificados trata-se, a nosso ver, de um processo de urbanização da Cultura, pelo viés capitalista de industrialização do fazer popular, uma vez que o capitalismo transforma a ecologia e a economia locais num “[...] ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade [que] encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade” (Adorno; Hockheimer, 2002, p.6). E isso inclui a Cultura. E as Culturas são diferentes e diversas projetando futuros diferentes e diversos para cada povo no seu aspecto moral, ou seja, em suas normas e regras de convivência. Assim torna-se, no nosso caso, um objeto de estudo cujo principal objetivo seria definir essa diferença moral que valoriza o rural enquanto urbanizado em suas técnicas e o urbano enquanto ruralizado em suas mentalidades. A despeito de uma diferença visível entre o elétrico e o acústico, entre o sertanejo e o caipira, entre o urbano e o rural existe aqui uma diferença de fundo que trata de moralidades diferenciadas entre um liberalismo utilitário e capitalista, que só sobrevive porque segue em frente em termos de tecnologia e um romantismo social, mas não socialista, que reage apresentando-se como solução, não apenas estética, mas também política e social.

Ambas têm o público rural e das periferias urbanas como seu principal ouvinte. A música caipira migra para a cidade com a baixa do café e a massificação do rádio na década de 1930 e retorna ao campo depois de se instalar na periferia das grandes cidades brasileiras insistindo no seu modelo acústico; a música sertaneja surge na cidade como uma das consequências tecnológicas da música caipira e, eletrificada, busca inspiração na música

country e no meio rural estadunidense com diferenças marcantes entre si para além dos estilos musicais.

Algumas características e advertências: primeiro, a música caipira carrega um viés político não partidário, buscando o caráter romântico de uma vida mais popular que tem no povo de um lugar as soluções para os seus problemas, os mais diversos e, principalmente a festa. Isso faz com que temas políticos sejam abordados de forma festiva, porém contundente. Este apelo popular faz da festa caipira um evento patrocinado por um homem rico local na figura de um proprietário de terras, geralmente um branco “[...] vinculado à sociabilidade vicinal” (Cândido, 1997, p. 81), à Igreja católica ou até mesmo às várias pessoas da localidade que se ajuntam para financiar a festa. A festa caipira é momento de junção da música com o rito religioso, de trabalho ou de lazer, na medida em que, a música rural, mesmo profana, “[...] não aparece senão acoplada em algum rito” (Martins, 1974, p. 25).

Segundo, a figura da mulher é vista como alguém que deve cuidar das crianças na condição de mãe e deve – assim mesmo: na visão do caipira é um imperativo! – amar o seu homem sem traí-lo em sua honra. A honra é masculina e comprometida pela traição é cobrada com sangue e morte, seja por feminicídio – como em *Cabocla Teresa*, de João Pacífico (1909-1998) e Raul Torres (1906-1970) – seja por prisão privada e perpétua ou outro tipo de ostracismo – como em *João de Barro*, de Muíbo César (1929-2009) e Teddy Vieira (1922-1965).

Terceiro, a preferência do caipira pelo boi não se dá apenas por razão econômica. O nomadismo provocado pelo boi no início da colonização fez com que o homem do campo migrasse para as regiões com grandes rios do centro-sul naquele método colonial de ocupação. A relação com o boi, em geral é de amizade numa visão antropomórfica, na medida em que o animal toma o caráter moral do ser humano. A relação com a agricultura torna-se bem menor uma vez que a planta não exige a bravura, a coragem e a lealdade humanas. Aliás, o trabalho agrícola não é o tema predileto das canções caipiras. Exceção se faz ao gado bovino - e não outro - cantado em prosa e verso pelos caipiras e sertanejos.

Quarto, a religião católica apostólica romana, resultante da colonização é uma espécie de religião oficial do boiadeiro e, conseqüentemente do caipira: “[...] sou caipira, Pirapora / Senhora de Aparecida” (Teixeira, 1997) não é apenas

uma rima rica e, sim, uma constatação. É um sentimento religioso arraigado no caipira, herdeiro e mantenedor de uma cultura católica e, ao mesmo tempo, sincrética, na medida em que a ausência do sacerdote desoficializa e populariza essa religião, sem paganizá-la. Dessa forma, “[...] se fazem a memória e a história de um povo, uma comunidade, [...] lançando ali a sua semente, a sua pedra fundamental, celebrando suas alianças” (Paula, 2014, p. 66) suas virtudes e seus vícios, suas sortes e seus azares. As alianças, em geral familiares, são construídas no aperto de mão ou no “fio do bigode”, ou seja, a partir das virtudes de cada um criando vínculos de solidariedade coletiva. O caipira não é um solitário a vagar pelo mundo rural: é um homem de família para as festas e de mutirões para o trabalho.

Por outro lado, a música sertaneja se priva de toda e qualquer crítica política, seja às pessoas ou à vida pública em sociedade. Não sendo local, a música e suas letras não põem nem dispõem suas críticas à sociedade limitando o seu dizer às festas e às mulheres. A festa sertaneja tem lugar e hora com grande produção de shows, rodeios, comida e bebida em que não se bebe nem se come a produção local. Aliás, a festa sertaneja não é a festa do santo do dia, nem da colheita, do excedente nem o resultado do trabalho do homem do campo. Desembala-se muitos produtos; não se descasca nada. Em geral, são cervejas e hamburgueres com as marcas dos patrocinadores que querem as duplas mais populares de maneira a aumentar o consumo, da comida e bebida embalados pela música.

A música sertaneja abusa da mulher sempre acusando-a de infidelidade ou vaidade: “[...] Me diz agora qual foi o preço / que ele pagou para levá-la de mim” (Itamaracá; Borges, 1985), tornando-a em mercadoria precificada sem desejos a serem considerados. Na música sertaneja, a mulher deixa de cumprir aqueles papéis que a sociedade lhe reservou na sua formação feminina, mas não para libertá-la desses encargos e sim para continuar negando-lhe a liberdade, o desejo e a autonomia. Ou esta mulher é “bela, recatada e do lar” (Linhares, 2016) ou é o contrário de tudo isso, porém sem se libertar do machismo tanto do sertanejo quanto do caipira.

Nesse esforço de leituras sobre a riqueza como resultado da exploração de uma arte e a política como resultado da vida em comunidade vamos nos apoiar nos estudos de José de Souza Martins (1938), num artigo de 1974, em que “[...] abrangendo a letra [em que a música] se suporta, o universo que

verbaliza cantando e o universo que a utiliza como ponto de apoio em determinadas relações sociais” (Martins, 1974, p. 23) nos conduz a entender os fazeres de nosso povo; Antônio Cândido (1918-2017), com o seu já clássico *Os parceiros do rio Bonito* (1964) em que, ao tomar um agrupamento como unidade mínima, os caipiras, buscou para o seu estudo “[...] traçar o quadro inicial da sua evolução, além de recorrer frequentemente, à comparação” (Cândido, 1997, p. 20) do mesmo agrupamento no passado e no presente; nas histórias de Rosa Nepomuceno (1944-2023) que em seu *Música caipira: da roça ao rodeio* (1999) nos mostra tanto os primórdios da música caipira quanto suas relações com o rádio, a política e o público até a sua eletrificação e transformação de algumas duplas em sertanejos; além do prof. Carlos Rodrigues Brandão (1940-2023) que nos esclarece em seu livro introdutório *Os caipiras de São Paulo* (1983) a formação e atuação dos homens brancos pobres da província na sua mescla com os indígenas.

Na construção da nossa argumentação tentaremos conhecer aquilo que podemos considerar uma moral caipira, ou seja, um sistema de valores e hábitos introjetados em que os homens vão vivendo a sua cultura e que vai se transformando numa moral urbana. Eni P. Orlandi (1942-) nos ajuda nessa leitura, na medida em que a [...] observação dos processos e mecanismos de constituição de sentidos e de sujeitos, lançando mão da paráfrase e da metáfora como elementos que permitem um certo grau de operacionalização dos conceitos (Orlandi, 2012 p. 77) deu-nos as ferramentas para melhor entender as letras de música. Assim, escolhemos e recorremos também às letras das músicas caipiras que procuram demonstrar as relações entre uma visão política de vertente mais popular e, após uma consulta nos tocadores de música, entre as mais acessadas pelo público – em torno de 20.000.000 (vinte milhões) de vezes, aproximadamente 10% da população brasileira –, elencamos aquelas que consideramos mais significativas. Aquelas músicas mais antigas foram buscadas numa versão mais moderna, na medida em que na sua maioria não se apresentam com seus cantores originais. Acessadas as letras – e aquelas consideradas de inspiração e mensagem de valores ético-morais – tiveram sua repercussão à época verificada nas Revista do Rádio (que circulou de 1948 a 1970), Revista do Disco (que circulou de 1953 a 1958) e a revista Radiolândia (que circulou de 1953 a 1963), além de jornais e revistas disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. As músicas foram

ouvidas no site do IMMUB Instituto Memória Musical Brasileira (<https://immub.org/>) e as letras lidas no site do LETRAS (<https://www.letras.mus.br/>). Portanto, as citações de músicas e letras remetem à busca destes sites, bastando entrar com o nome da música.

Para este nosso intento, dividimos este artigo nessa introdução, duas partes em que discutimos os aspectos da construção dos valores do caipira, além dos elementos constitutivos para uma moral urbana presente na nossa política nacional e, por fim uma conclusão em que percebemos que o mando político conservador no Brasil é o resultado de uma hegemonia do agronegócio que busca imprimir uma moral utilitário-capitalista disseminada pelo território brasileiro mediado pela música sertaneja.

De qual caipira falamos?

O caipira é o branco pobre, em geral um descendente do português pobre do início da colonização e que sobreviveu ao processo civilizatório não se transformando nem em senhor de terras nem em escravizado. Ou seja, nunca enriqueceu, nunca se nobilitou. Levou-se ou acabou sendo levado pelo interior adentro movido pela sua necessidade encontrando-se e misturando-se aos indígenas como forma de sobrevivência até ser expulso ou incorporado pelo Estado português e a Igreja que, aproveitando-se de uma economia local já constituída por aquele que primeiro chegou, impôs seu modelo civilizatório. Alguns imigrantes, espanhóis ou italianos, que buscaram terras no final do século XIX em São Paulo também vieram engrossar esse grupo. O branco pobre é aquele homem livre da sociedade colonial que vai ocupar a fronteira, fazendo amizades e parcerias com os indígenas num processo de colonização com as trocas de seus valores, fossem estes objetivos e subjetivos, e não de imposição de uma civilização sobre a outra. De acordo com Brandão (1983), “[...] O bandeirante desbrava, o caipira ocupa, o senhor civiliza” (Brandão, 1983, p. 16) e nessa ordem vai-se tomando o território com processos que mesclam a colonização espontânea e popular seguida da civilização planejada e oficial.

José de Alencar (1829-1877), em *Til* – romance publicado em 1872 –, registra a sua visão sobre o caipira: um homem violento capaz apenas de ser e tornar-se um matador profissional, avesso ao trabalho e ao cultivo de uma

lavoura. Portanto, sem cultura nem roçado, sem memória nem história. O homem visto ou imaginado por José de Alencar é aquele branco pobre do interior de São Paulo, região de águas e terras a exigir braços para o cultivo. Porém, alguns se desviavam dessa vida na roça, de parcerias com os senhores de terras no exercício de uma vida longe da civilização que acabava de se instalar por meio desse senhorio; preferiam uma vida isolada sem trabalho nem cultura. Este era o homem que tinha ou buscava “[...] outros meios de ganhar dinheiro sem humilhação. O trabalho, ele o tinha como vergonha, pois o poria ao nível do escravo” (Alencar, 1872, p. 152).

O que José de Alencar nos proporciona é o lugar real desse homem, nem senhor nem escravo, que precisa ganhar a vida e, portanto, como não é possuidor de terras e não se submete à agricultura de parcerias ou colonato, vive de outros ofícios e outros instrumentos já que a “[...] a enxada para ele [é] um instrumento vil: o machado e a foice ainda concebia que os pudesse empunhar a mão do homem livre” (Alencar, 1872, p. 152), na medida em que é possível usá-los como extensão legítima de seus desejos de liberdade. Inaceitável, pois, era aquele trabalho escravizado, resultado do latifúndio que havia se formado naqueles lugares onde não havia riqueza mineral a ser explorada, levando esse homem também a recusar o colonato, nova forma da escravidão e “[...] dependência social” (Cândido, 1997, p. 80).

Amadeu Amaral (1875-1929), imaginava que o dialeto caipira, e juntamente com ele o homem caipira, desapareceria em função da “[...] instrução e a educação, [que] vão combatendo com êxito o velho caipirismo, e já não há nada tão comum como se verem rapazes e crianças cuja linguagem divirja profundamente da dos pais analfabetos” (Amaral, 1920, p. 2). Esse êxito otimista de Amadeu Amaral, fruto do nacionalismo romântico do início do século XX, não contava com a radiodifusão e principalmente com o trabalho desenvolvido por Cornélio Pires (1884-1958) que, involuntariamente, fez o contrário: executou uma educação popular por meio do rádio e com a prensagem de discos, às suas expensas; ao partir com suas caravanas para o interior do país com músicas, teatro e piadas caipiras usando o picadeiro dos circos como palco para suas ideias, acabou desenvolvendo um modelo de educação popular. Mesmo que a escola não tenha se espalhado nessa direção, em função dos arranjos governamentais que sempre a considerou uma despesa no orçamento público, a instrução seria vital enquanto ramo da

ciência proporcionando orientações a partir de textos instrucionais sobre as novas tecnologias que foram ao campo. Manuais e almanaques, de produtos e máquinas agrícolas, de elixires e outros remédios como o do produto farmacêutico Biotônico Fontoura que circulou de 1920 a 1985. Tais almanaques para o interior, como a *Folhinha de Mariana* (impressa de 1870 até a atualidade) ou o *Lunário Perpétuo* (desde 1805 e traduzido em português em 1857), traziam desde horóscopos e ditados populares até a instrução para o plantio e o cuidado com animais, mesclando simpatias com as fases da Lua.

José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) e seu *Jeca Tatuzinho* (1924) – evidente obra de propaganda - são os melhores exemplos dessa mescla entre os almanaques e a instrução técnica e científica: a personagem indolente, preguiçosa e doente muda seu comportamento quando conhece um médico e sua ciência e depois de experimentá-la em si mesmo “[...] resolveu ensinar o caminho da saúde e da riqueza aos caipiras das redondezas, que viviam ainda em miserável estado de doença e penúria. Andou de casa em casa, pregando as virtudes da erva de Santa Maria e dos sapatos” (Lobato, 1924, p. 35-36). Na obra fica evidente o papel da educação e da ciência que vão tentar moldar um outro caipira. O caipira de Monteiro Lobato, inicia a sua trajetória como um homem preguiçoso, limitado no trabalho e na sua relação com os demais, sem nenhuma riqueza, à exceção da terra em que vive. Ou seja, muito aquém de uma economia caipira. Porém, para Lobato, todas essas características são o resultado da ignorância sobre a verminose que tem como consequência a fraqueza para o trabalho.

Fica aqui um alerta: a educação e a instrução que recebe o caipira é uma educação básica, limitando-o ao ler, escrever e contar. Para alguns, apenas. O restante de seu processo educativo se dá pelo encontro com os outros, com os impressos e com o rádio. Esse acúmulo de conhecimento foi transformando o caipira que deixa de ser aquele homem rústico para ser um homem educado, porém fiel à sua cultura, aproveitando-se daquilo que lhe vem de bom da cidade. Torna-se assim um “doutor” naquele conhecimento não se descuidando da sua relação com a natureza, pois “[...] de fato eu vivo no chão, / Pra poder dar o que comer e vestir o seu patrão” (Capitão Barduíno e Teddy Vieira, 1959). A letra de *A enxada e a caneta*, gravada em 1959, demonstra a importância do campo em relação à cidade. A letra é toda uma

lição de moral, típica do caipira. Tal importância é maximizada pelo caipira que, apesar de não dominar a escrita – que é uma característica urbana – distingue a instrução, atributo urbano-industrial, da educação, atributo humano.

Eternizado na figura de Amácio Mazzaropi (1912-1981), o caipira é um sujeito rústico no vestir e no falar assim como no trato com a mulher e os filhos. É um jeca, expressão dicionarizada para se referir ao caipira, o habitante do mato, imortalizado nas festas juninas urbanas com sua indefectível camisa xadrez vermelha, em geral remendada. Confundido com o demônio (o *Curupira*, entidade indígena sagrada e protetora das florestas) em alguns lugares é o canhestro, ou seja, o canhoto que não se aproxima do Deus cristão. Não se encontra à direita do Pai. É o homem que faz o pacto com o Diabo para poder tocar a viola. É o homem capaz de muita esperteza para com os ditos “doutores” e escolarizados, orgulhoso da sua condição.

A música de Juraíldes da Cruz (1954) do Estado do Tocantins, *Nóis é jeca mas é jóia* (2007) responde o que é um caipira atualmente. A letra é um recado aos cantores da música sertaneja atual, gente que já cantou em inglês durante a bossa nova - ou que ainda fazem versões de músicas inglesas - e que hoje, para mostrar modernidade, gravam músicas nos estúdios do Tennessee ou do Texas. O refrão faz chacota da música sertaneja que importa tudo dos Estados Unidos da América como condição de qualidade. As doses de ironia, marca da inteligência caipira, é também machista e homofóbica, porém mostra a figura de um caipira que resistiu ao tempo e à modernidade sem desistir da tecnologia. O autor coloca a verdade como marca da moral do caipira (*nóis num gosta de tramóia*), a relação heteronormativa (*nóis gosta é das menina*), a autenticidade no uso da natureza (*a nossa calça é amarrada com imbira*) e um apelo ao nacional, à sua terra natal no refrão da canção (*Se farinha fosse americana, mandioca importada, sorvete de bacana era farinhada*). Apesar de tudo parecer ultrapassado, o autor dá o seu recado de modernidade e tecnologia já incorporada no cotidiano caipira (*Tiro o bicho de pé com canivete / Mais já tô na internet / Nóis é jeca mais é joia*). E, conduz o ouvinte a perceber que o caipira não é essa figura do atraso, nem está ligado aos grandes fazendeiros do agronegócio e define: o caipira “*é jeca mais é joia*”. Ou seja, na visão do autor, ser caipira é muito bom.

Uma outra definição do caipira, apesar de tratar-se apenas do caipira de São Paulo, está em Carlos Rodrigues Brandão (1983). O caipira deixa de ser aquilo que querem que ele seja para ser o que é, afinal de contas ele “[...] tinha virtudes, falava, usava um dialeto” (Brandão, 1983, p. 11). Virtudes que já elencamos e que está exposta na linguagem do caipira. Assim, essa mescla dos brancos pobres com os “[...] índios e jesuítas” (Brandão, 1983, p. 11) faria o aprendizado de cantos e danças para a catequização, levando-o à criação das suas, no dizer de Brandão (1983). Isso, “era enfim uma cultura a que alguns pesquisadores deram o nome de ‘cultura caipira’” (Brandão, 1983, p. 11), cultura essa “[...] ligada a formas de sociabilidade e de subsistência que se apoiavam, por assim dizer, em soluções mínimas” (Cândido, 1997, p. 79). Essa cultura caipira tem então valores a serem difundidos entre si, e por genuína que é não tem a pretensão de suplantiar uma outra cultura. Essa endogenia não a mata, pois está aberta a outras possibilidades sem, no entanto, perder a sua origem, principalmente em seus cantos e danças. Dessa maneira, o caipira criou e mantém sua moral que, portanto, também o define.

Essa moral caipira, no dizer do prof. Ivan Vilela, é “[...] a honestidade, a independência moral, a solidariedade, uma maneira menos cobiçosa de se olhar para o mundo, uma preocupação maior com o ser que com o ter” (Vilela, 2011, p. 252) que podemos entrever nas letras da música caipira. O prof. Carlos Rodrigues Brandão (1983) vê esses valores caipiras como “[...] códigos extremamente criativos de relações baseadas no trabalho, no respeito mútuo, nos valores da fé religiosa do catolicismo camponês, na honra e na solidariedade” (Brandão, 1983, p. 16). Por outro lado, esses códigos não escondem as relações de violência e, mesmo assim “[...] o controle social da violência não destroem os valores de honra e solidariedade que são a condição da identidade e da existência do camponês” (Brandão, 1983, p. 16) inserindo-se assim numa marca maior da brasilidade que é a cordialidade. Faz-se a festa (*eros*), faz-se a luta que pode terminar em morte (*tanathos*), com o mesmo fervor e amor no coração (*cordis*). O caipira carrega em si a cordialidade, que tanto define o brasileiro de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), ou melhor, pode-se definir a cultura política brasileira como uma cultura essencialmente caipira.

A cidade, por sua própria característica, não é portadora de uma cultura única. A diversidade é a sua marca, resultado do encontro de povos dos

arredores em seus mercados onde se dão as trocas objetivas e também as subjetivas. Nos mercados trocam-se mercadorias e ideias proporcionando à cidade essa diversidade cultural, na medida em que o encontro proporciona esse diálogo antes separado pela distância e interesses outros. Mas, para que a cidade exista em toda a sua diversidade, o oposto também deve existir – mas, não uma oposição ao rural – na medida em que a unicidade do

“[...] meio rural é, em toda parte, um admirável conformador de almas. Dá-lhes a têmpera das grandes virtudes e as modela nas formas mais puras da moralidade. O caráter dos que nele se educam e vivem contrasta, de maneira inequívoca, com o dos tipos formados nas grandes cidades” (Viana, 2005, p. 98).

O caipira que hoje vive na cidade, tenha ela qualquer tamanho, ainda é um romântico que pensa a sociedade e sua hierarquia a partir de suas relações domésticas. A cidade é um lugar tecnicamente muito avançado e abastado onde não cabe uma economia do simples, do mínimo caipira. Porém, a ideia de uma natureza e sua ordem ainda conformam a alma do caipira. Ainda é lá na roça que o caipira busca a sua inspiração, nem tanto a sua sobrevivência física, mas a sua sobrevivência moral.

Dessa forma, cabe-nos investigar se as letras das músicas caipiras refletem essa moral funcionando tanto como repetidora dos costumes quanto da cultura que mantem a coesão do grupo. Apesar de uma desorganização da família rural, já constatada por Oliveira Viana em 1921 (2005, p.101), buscamos na música caipira esses valores e hábitos para, afinal percebermos se há a construção de uma moral urbana. O que verificaremos nesse artigo é se “[...] esses costumes rústicos e austeros são os moldes em que se educam as novas gerações no culto da honradez, da dignidade, da probidade, do respeito à velhice, nesse precioso zelo pela moralidade do lar, tão característico das nossas gentes rurais” (Viana, 2005, p.101).

Uma moral caipira

Tudo aquilo que Oliveira Viana (1883-1951) observou já vinha sendo registrado pela música caipira. Tomemos alguns exemplos para que possamos perceber e construir essa imagem partindo desses princípios

morais estabelecidos pela literatura. Clássicos como *A tristeza do Jeca* (1918), “[...] linda canção sertaneja” (Cigarra, 1921, p. 38) e “[...] um dos mais belos temas musicais” (Tribuna de Santos, 1978, p. 19), com letra e música de Angelino de Oliveira (1888-1964), já era anunciada e vendida na redação d’*A Cigarra* em 1921 nos dando uma característica do caipira: a tristeza como resultante da saudade de um lugar a que foi obrigado a deixar no passado, que provoca um choro que enche o mar. Tudo isso é transposto para a viola, aproximando o homem cada vez mais de uma natureza que foi forçado a abandonar num lamento que dói da saudade daquela vida na roça:

Nesses versos tão singelos
Minha bela meu amor
Pra você quero cantar
O meu sofrer a minha dor
[...]
Eu nasci naquela serra num ranchinho a beira chão
Todo cheio de buracos onde a lua faz clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia o barulhão

Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Pois o jeca quando canta
Da vontade de chorar
[...]
Vou parar com minha viola
Já não posso mais cantar
Pois o jeca quando canta
Da vontade de chorar
E o choro que vai caindo
Devagar vai se sumindo
Como as águas vão pro mar (OLIVEIRA, 1918)

A economia do simples já se nos apresenta no primeiro verso (*Nesses versos tão singelos*) são seguidos da descrição do seu ranchinho, o lugar de morar e trabalhar. A tristeza é a sua marca, porém não o deixa paralisado: é preciso domar essa natureza sem desconhecê-la. O mato triste, pelos seus sons, termina por influenciar a música e a letra dos caipiras, igualmente o seu jeito de falar e cantar (*Desde o jeito de falar*). Assim, o lugar de nascimento (*Eu nasci naquela serra num ranchinho a beira chão*) é também o lugar de ficar e morrer na certeza da inevitabilidade de vida (*Como as águas vão pro mar*). O jeca de Angelino de Oliveira é melancólico. A música é triste, porém

deixa-nos claro uma atitude inicial: parar de cantar essa tristeza que dá vontade de chorar resultado não tanto da realidade, mas da lembrança de um tempo anterior quando vivia na tranquilidade de seu ranchinho. Lá é a sua terra, a sua sobrevivência, a sua vida: um retorno romântico a uma era perdida. Esse retorno se dará mais tarde, na música de Goiá e Belmonte (1966).

A honra é tema de *Cabocla Tereza*, clássico de João Pacífico (1909-1998) e Raul Torres (1906-1970) em que a masculinidade é mais uma vez posta em questão. A toada é um clássico da música caipira e “[...] podemos – sem medo de sermos tachados de exagerados – considerar imortais” (RADIOLÂNDIA, 1959, p. 49), afirmou o colunista da revista Radiolândia. A letra conta a história de um caipira que põe toda a sua energia na construção de “um ranchinho” para morar com a mulher que ama, porém ela o trai em sua confiança, motivo do assassinato. O que hoje é visto como um feminicídio, à época fazia parte da normalidade, ou seja, da lei que via a situação como um crime de legítima defesa da honra.

Aliás, a tese de legítima defesa da honra levantada, principalmente, pelo jurista Evandro Lins e Silva (1912-2002) em 1976, foi declarada “[...] inconstitucional [...] (ou qualquer argumento que induza à tese), [ficando] caracterizada a nulidade da prova, do ato processual ou até mesmo dos debates por ocasião da sessão do júri” (Brasil, STF, 2024, p. 25). A tese de legítima defesa da honra era sempre usada nos tribunais desde 1605, com as Ordenações Filipinas passando pelo Código Criminal do Império (1830) até chegar ao Código Penal (1940), caindo apenas em 2024.

A *Cabocla Tereza* diz-nos de alguém que morre por desejar manter a sua felicidade até o limite. Diz-nos de alguém que pretende controlar o seu destino – e por sinonímia a sua vida – até a morte, abreviada pelo homem com quem dividia o ranchinho. Parte da cultura machista da sociedade brasileira, a música e sua letra vêm promover essa “normalidade” apesar da imoralidade do ato. Quando afirmamos essa “normalidade” estamos falando da impunidade gerada pelo assassinato da mulher promovida por esta e outras letras e músicas até os dias atuais, apesar das tentativas de promoção de uma nova cultura nos relacionamentos.

A primeira parte é declamada funcionando como uma introdução e uma justificativa para a história que se vai contar na segunda parte. A história é contada por um terceiro que, inadvertidamente, se depara com a situação.

A busca de alguém letrado, na figura do delegado, o “seu doutor”, além de dar credibilidade à narrativa, confere legitimidade ao ato do homem que jurou “de fazer vingança / Prá morte do meu amor” (Pacífico; Torres, 1940). Veja:

[...] O meu sonho nesse oiá
Paguei caro meu amor
Pra mór de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela eu vô percurá

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, doutor (Pacífico; Torres, 1940)

Contar a sua história a um doutor (delegado) é o resultado do depoimento do caboclo, ou caipira, que matou a cabocla, sua mulher. É, mais uma vez o resultado do encontro com o homem letrado da cidade. Aqui, a mulher não quer a felicidade oferecida pelo caipira, que se traduzem numa casinha e um ranchinho que ele, em sua aparente humildade oferece a ela. Da traição amorosa vem o crime, resultado de algo premeditado e, passado o ápice dessa história, a tranquilidade do homem, macho cuja certeza é a de que a cabocla Tereza não mais o trairá e ele sairá impune. Não há sofrimento na letra e na música da dupla.

A ideia ainda permaneceria, apesar da modernização tecnológica do país, no *Pagode em Brasília*, com letra de Teddy Vieira (1922-1965) e Lourival dos Santos (1917-1997), cantada pela dupla Tião Carreiro e Pardinho, o primeiro, “[...] considerado o maior mestre violeiro” (A Tribuna, 1997, p. 6) e expoente da viola caipira até os dias atuais. Logo nas primeiras estrofes, o tratamento dado às mulheres – fossem elas filhas ou mães – é sempre o mesmo: violento. As expressões “passo o couro” e “laço dobrado” traduz-se em bater violentamente para deixar marcas. Veja:

[...] E a mulher namoradeira
Eu passo o couro e mando embora

[...] E a sogra encrenqueira,
eu dou de laço dobrado. (Vieira; Santos, 1960)

O oposto da *Cabocla Tereza* e a mulher ideal é a de *Franguinho na panela*, gravada em 1999 por Craveiro e Cravinho (Craveiro, nascido Sebastião Franco, em 1931; Cravinho, nascido João Franco, em 1939). Basta ver a letra e saber que ela “é um doce” e “faz tudo” pelo autor; não se veste ricamente e a humildade de ambos encontra-se nas mãos de Deus que não deixará faltar à “[...] mulher e [a]os filhinhos / o franguinho na panela” (Santos; Trasferetti, 1999). Ou seja, aquele mínimo para viver. Veja:

[...] Minha mulher é um doce e diz que sou o doce dela
Ela faz tudo pra mim, e tudo que eu faço é pra ela
Não vestimos lã nem linho é no algodão e na flanela
É assim a nossa vida, que levamos na cautela
Se eu morrer Deus dá um jeito, mais a vida é muito bela
Não vai faltar no ranchinho pra mulher e os filhinhos
O franguinho na panela. (Santos; Trasferetti, 1999)

O desejo de uma “mulher perfeita” confunde-se com muita facilidade com a *Amélia, a mulher de verdade*, de Ataulfo Alves (1909-1969) e Mário Lago (1911-2002), um samba de 1942, que dava saudades por ser tão abnegada, submissa e materialmente despida de qualquer vaidade. Neste aspecto, a música caipira tanto quanto quaisquer outras músicas que tenha a mulher como tema, em geral é machista e, muitas vezes, misógina. Num universo masculino, com algumas vozes femininas como Inezita Barroso (1925-2015) ou Inhana (1923-1981), a luta pela sobrevivência não era apenas da arte feita e cantada pela artista, mas da artista. Não apenas uma segunda voz, mas a primeira.

O respeito à velhice é tema do *Couro de Boi* (1954) de Palmeira (nascido Diego Mulero, Agudos, SP em 1918-1967) e Teddy Vieira (1922-1965). Gravado originalmente em 1954 pela dupla Palmeira e Biá conta-nos uma história demonstrando a obrigação moral que um filho teria de cuidar de seu pai na velhice. A música se inicia com uma declamação que introduz um ditado popular numa tentativa de dar credibilidade à canção. Um ditado tão antigo que é colocado num tempo sem números, sem data e é dito no jeito caipira, na medida em que retira as letras do início e fim da palavra “zagaia”, uma pequena lança usada pela retaguarda militar num campo de batalha e pelos

indígenas brasileiros para ferir e matar grandes animais, como a sussuarana.
Vamos à letra:

DECLAMADO:

Conheço um velho ditado, que é do tempo dos agáis (sic)
Diz que um pai trata dez filhos, dez filhos não trata um pai.
Sentindo o peso dos anos sem poder mais trabalhar,
o velho, peão estradeiro, com seu filho foi morar.
O rapaz era casado e a mulher deu de implicar.
"Você manda o velho embora, se não quiser que eu vá".
E o rapaz, de coração duro, com o velhinho foi falar:

CANTADO:

Para o senhor se mudar, meu pai
Eu vim lhe pedir, hoje aqui da minha casa
O senhor tem que sair

[...] Disse o menino ao pai
Um dia vou me casar
O senhor vai ficar velho e comigo vem morar
Pode ser que aconteça de nós não se combinar
Essa metade de couro, vou dar pro senhor levar (Mulero; Vieira; 1954)

A música não esclarece a situação de ambos, porém coloca o pai morando com o filho (*com seu filho foi morar*). Este aparenta melhor situação financeira, pois é dono de bois que, possivelmente lhe servem de carne e couro. A parte anterior é declamada e nela percebe-se que é preciso encontrar uma culpada – mas, não uma culpa – que é a nora do velho (*e a mulher deu de implicar*). Mais uma vez, a mulher é colocada como a origem do mal. O cuidado dos mais velhos é necessária e obrigatória na visão do caipira (*dez filhos não trata um pai*). Não é o Estado. Porém a reação da criança, aqui usada como aquele que vai agir no futuro, portanto em pleno processo de aprendizagem, é de velada vingança pela atitude do pai em relação ao avô (*vou dar para o senhor levar*). A sua demonstração de apreço à velhice – o avô – não é retomada no apreço à sua geração anterior – o pai – e, com o pretexto de dar-lhe uma lição, guarda a metade do couro recebida do avô. Assim, ao pular gerações, o caipira acredita que a geração do presente errou e erra constantemente ao não aprender com os seus pais (*Pode ser que aconteça de nós não se combinar*).

A preocupação com o ser caipira não pode se confundir com o ter posses – e, principalmente, terras. O caipira era quase um nômade. A riqueza, desde o Império era a agricultura que nas décadas da virada do século eram

representadas apenas por uma *comodities*, o café. Lembremo-nos que o café já havia chegado ao poder nas últimas décadas do século XIX e, principalmente, nas três primeiras décadas do século XX: a política do café-com-leite que alternava entre São Paulo e Minas Gerais a presidência da República no Brasil. O café era, então, o símbolo do atraso, de uma agricultura de base escravista e agrícola, marca de um Império que insistia em permanecer no imaginário da população. Contra o agrário, a indústria; contra o campo, a cidade; contra o arcaico, o moderno; contra o Império, a República. Indústria, cidade, modernidade e República. O governo de Getúlio Vargas (1882-1954), de acordo com Vilela (2024) “[...] objetivou valorizar a cultura popular urbana como uma forma de oposição aos governos que o antecederam” (Vilela, p. 101). Apesar dessa preferência pelo urbano, o rádio – com suas ondas curtas de longo alcance – vai difundir e divulgar pelo interior do país a música caipira. A letra de *O rei do gado*, música lançada em 1961 e composta por Teddy Vieira (1922-1965), ainda no incipiente rodoviarismo brasileiro, tenta enterrar de vez o café como a principal mercadoria de exportação do país:

Num bar de Ribeirão Preto
Eu vi com meus olhos esta passagem
Quando champanha corria a rodo
No alto meio da grã-finagem
Nisto chegou um peão
Trazendo na testa o pó da viagem
Pro garçom ele pediu uma pinga
Que era pra rebater a friagem

Levantou um almofadinha e falou pro dono
Eu tenho má-fé
Quando um caboclo que não se enxerga
Num lugar deste vem pôr os pés
Senhor que é o proprietário
Deve barrar a entrada de qualquer
E principalmente nessa ocasião
Que está presente o Rei do Café

Foi uma salva de palma
Gritaram viva pro fazendeiro
Quem tem bilhões de pés de cafés
Por este rico chão brasileiro
Sua safra é uma potência
Em nosso mercado e no estrangeiro
Portanto vejam que este ambiente
Não é pra qualquer tipo rampeiro

Com um modo bem cortês
Responde o peão pra rapaziada
Essa riqueza não me assusta
Topo em aposta qualquer parada
Cada pé desse café
Eu amarro um boi da minha invernada
E pra encerrar o assunto eu garanto
Que ainda me sobra uma boiada

Foi um silêncio profundo
O peão deixou o povo mais pasmado
Pagando a pinga com mil cruzeiro
Disse ao garçom pra guardar o trocado
Quem quiser meu endereço
Que não se faça de arrogado
É só chegar lá em Andradina
E perguntar pelo Rei do Gado (Vieira, 1961)

O café do Oeste paulista teve sua sede em Ribeirão Preto, SP que se tornou símbolo dessa pujança agrícola. A terra roxa e fértil facilitava o empreendimento. Daí, o autor situar a peleja nessa cidade (*Num bar de Ribeirão Preto*). É lá que se dá a peleja entre um e outro: o rei do café *versus* o rei do gado. Em oposição, no mapa e no poema, encontra-se a cidade de Andradina, na divisa com o Mato Grosso do Sul. A discussão é uma exibição da riqueza proporcionada tanto pelo café quanto pelo gado, demonstrando a “limpeza” do primeiro (*levantou-se o almofadinha*) com a “sujeira” do outro (*Trazendo na testa o pó da viagem*); o primeiro já estava no primeiro mundo, enquanto o segundo ainda amansava bois na terra; o primeiro havia sido salvo pelo Estado e assim podia exibir a sua riqueza, enquanto o segundo estava crescendo. Fica claro aqui a ética do trabalho como motor do indivíduo e da sociedade.

Mais tarde, em 1965, Teddy Vieira se junta a Carreirinho (nascido Adauto Ezequiel em Bofete, SP em 1921-2009) e fazem a música *O rei do café*, uma resposta a *O Rei do Gado*. Conciliam-se, entram em acordo e o rei do café propõe:

[...]
Deixe de apostar amigo, não queira dar um passo errado
Vamos lutar ombro a ombro por este solo abençoado
Apesar de eu ser estrangeiro nele eu quero ser enterrado
Onde brota o ouro verde, nosso café afamado
Que dá glórias pro Brasil além de fronteira pro outro lado (Vieira; Carreirinho, 1965)

O rei do gado conta a mudança econômica que fará com que o café seja substituído pelo gado, principalmente o boi que vai tomar conta de boa

parte do oeste paulista, mineiro e dos estados de Mato Grosso e Goiás. Porém, o Rei do Gado não vence o Rei do Café; a associação de ambos, aliados à soja, vão manter um Brasil agrário que sobrevive até os dias atuais. A marca política dessa associação é o chamado Centrão presente no Congresso Nacional brasileiro onde o agronegócio se apresenta com seu jeito sertanejo.

Viria daqui a hegemonia do boi na música e na vida do caipira? O boi é um tema recorrente na música do caipira e cremos, o apego ao animal se dá pela sua bravura: é algo vivo a ser enfrentado, domado e amado. O caipira não prevê a morte do boi e o chora assim como chora ao amigo. O boi não é o promotor da desordem, mas é sempre aquele que põe ordem no rebanho e no curso da vida. A metamorfose do boi, que assim exprime o caráter do caipira, se dá em *Boi Soberano*, a história de um boi muito bravo, mas que se rende à cria humana, uma criança em meio a um estouro de boiada e protege-a dos demais.

“[...] E quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando
Quando passou a boiada, o boi foi se retirando
Veio o pai dessa criança, me comprou o Soberano
Este boi salvou meu filho, ninguém mata o Soberano” (Oliveira; de Paula; Carreirinho, 1954).

A economia do simples, a honestidade, a probidade e outras características morais do nosso caipira vão se transformando em relações políticas, ou seja, vão deixando de ser apenas individuais para se tornar de um grupo, independente do seu tamanho. Essa tentativa de alcançar a maioria política vai fazendo no caipira os desejos de uma nova sociedade em que o fato de ser um jeca não inviabilizaria a sua transformação num cidadão, portador de direitos sociais e políticos, além é claro dos seus direitos econômicos.

Dessa forma, o caipira vai reivindicar uma luta que é de todos e, portanto, pode e deve ser confundida com a luta política levada a termo pelas esquerdas políticas, apesar de não se rotularem dessa maneira. Aquilo que chamam de “classe roceira e classe operária” (Goiá, Lázaro, 1964) é o camponês sem-terra e o trabalhador urbano que reclamam o mínimo necessário ao seu trabalho: é o sujeito coletivo lutando por uma reforma agrária. É a foice e o martelo juntos buscando uma solução política para o povo brasileiro. A atitude

aparece bastante passiva, porém é preciso levar em conta o tempo em que foi dita, em 1964, à época em que o governo de João Goulart (1919-1976) pensava nas reformas de base para a sociedade brasileira. A esperança, que é proporcional à ansiedade, era de que ao se resolver a questão agrária, o oposto descrito na estrofe seguinte seria resolvido, ou seja a garantia de uma alimentação para todos. Os artistas acreditam nessa solução.

As questões urbanas são também colocadas. O caboclo tornou-se em operário que não tem o que comer nem onde morar. Vive de um salário que é corroído pela inflação e assim “morrem brasileiros de fome e frio” (Goiá, Lázaro, 1964) apesar da grande produção industrial. No campo, além de uma produção que não atende a cidade, o lavrador tem que dividir injustamente a produção. Ele não é o dono da terra e nem do que ela produz. Nessa “grande esperança” depositam o resultado de uma luta:

Mas grande esperança o povo conduz
E pede a Jesus pela oração,
Pra guiar o pobre por onde ele trilha,
E para a família não faltar o pão.
Que eles não deixam o capitalismo
Levar ao abismo a nossa nação,
A desigualdade aqui é tamanha
Enquanto o rico não sabe o que ganha
O pobre do pobre vive de ilusão! (Goiá; Lázaro, 1964)

Em Desabafo (1962), a dupla Raul Torres e Florêncio volta a cantar a velha imagem do caipira, porém, agora, às vésperas da instalação do Regime Militar no Brasil (1964-1989). A letra mostra onde está o problema: [...] No caminho da miséria sempre é o pobre que trotêia. [...] Tubarão faiz o que qué isso é o ponto de um passeio. [...] Já passô as eleição negócio ficô mais feio” (Torres; Florêncio, 1962). Os primeiros versos das estrofes vão demonstrando a insatisfação do povo pobre em relação aos governos dos anos 1960 e anteriores. A canção Desabafo, com seu jeitão e letra caipira vai demonstrando a insatisfação das pessoas e descrevendo a vida que levam, pois “O pobre é quem paga o pato do côro sai as correia” (Torres; Florêncio, 1962): a inflação dos alimentos é aquilo que mais se impõe como problema a ser solucionado pelo Estado, na medida em que “Não tem pão nem pás criança levá lanche no recreio” (Torres; Florêncio, 1962); a eleição, que se torna em solução para os problemas vira imbróglio e enrolação com candidatos que

se propõem a tanta coisa, porém “[...] Só troca de surradô mas surra com o mesmo rêio” (Torres; Florêncio, 1962). Ao final, a vida se mantém a mesma pois o “Candidato pede o voto pro seu nome na eleição / Dispôis que tá no pulêro esquece quem tá no chão” (Torres; Florêncio, 1962).

Em 1966, a dupla Belmonte e Amaraí gravou “*Saudades da minha terra*”, que Belmonte (nascido Paschoal Zanetti Todorelli, de Barra Bonita-SP em 1937) havia feito com Goiá (nascido Gerson Coutinho da Silva, de Coromandel-MG em 1935), autêntica canção caipira, de viés romântico que mostra a decepção com a situação do homem na cidade e demonstra imensa vontade de voltar à sua situação original, rural e caipira, longe das agruras da vida moderna. Definitivamente, lá é o lugar que os autores nasceram e desejam morrer. Ou seja, ali pretendem morrer como uma forma definitiva de marcar seu lugar no mundo. Vejamos:

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 deixado
Esta 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
Eu digo com pena, mas esta morena
Não sabe o sistema que eu fui criado
To aqui cantando, de longe escutando
Alguém está chorando, com rádio ligado

Que saudade imensa do campo e do mato
Do manso regato que corta as campinas
Aos domingos ia passear de canoa
Nas lindas lagoas de águas cristalinas

Que doce lembrança, daquelas festanças
Onde tinham 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
E 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 o anoitecer
Eu preciso ir pra ver tudo ali
Foi lá que nasci, lá quero morrer (Goiá; Belmonte, 1966).

A volta para o sertão é apontada como uma garantia para a felicidade (*De que me adianta viver na cidade / Se a felicidade não me acompanhar*), demonstrando assim que a cidade não cumpriu a sua função de ajuntar as pessoas, prover-lhes o trabalho e garantir uma vida civilizada. A vida no interior é descrita, de forma simples e objetiva. Primorosa, a descrição se debruça sobre uma natureza em que é visível a tranquilidade de si e do ser humano que a habita: não demonstra intervenção humana, o que confere a ideia de divindade a tudo aquilo que é natural (*Ver a madrugada, quando a passarada / Fazendo alvorada, começa a cantar*). A intervenção humana se dá apenas nas festas, como que para demonstrar a possibilidade de uma vida feliz para daí engendrar a contradição da infelicidade que será redimido pelas mãos divinas (*Eu sou bem guiado pelas mãos divinas*). É essa lembrança que o faz tomar uma decisão que se torna definitiva: o caipira não ama a cidade, que lhe causa tanto sofrimento, e se volta para o campo, de onde nunca devia ter saído. É naquela terra que pretende morrer (*Foi lá que nasci, lá quero morrer*).

A longa estrada da vida (1977), cantada pela dupla José Rico (José Rico Alves dos Santos, 1946-2015) e Milionário (nascido Romeu Januário de Matos, 1940), daria o tom da viola nos anos seguintes. A dupla Chitãozinho (José Lima Sobrinho, 1954) e Xororó (Durval de Lima, 1957), nascida uma dupla caipira ao se tornar uma dupla sertaneja continua a ideia romântica, porém sem a ruptura proposta por Goiá, na medida em que o sertão é tão perfeito que “[...] Lá já existe a mais bonita oração” (Damtyo; Meirelles, 1974). Se para o mineiro Goiá a vida devia ser uma ruptura com a cidade, para os paranaenses Chitãozinho e Xororó a maturidade significaria abandonar as coisas da roça, “[...] para sempre num além sem cor” (Damtyo; Meirelles, 1974) sem vida, ou seja, a vida da cidade. Porém, não nos pareceu uma crítica, mas um desejo da dupla. Mesmo contraditório.

Concluindo

A música caipira influenciou e influencia a moral brasileira, na medida em que a sociedade pensada por ela não vingou na sua essência, mas de forma modificada para atender ao mercado fonográfico. Aquele caipira do tipo Jeca Tatu, de Monteiro Lobato ou de Amácio Mazzaropi ficou lá no passado perfeito uma vez que aprendeu a usar a ciência por meio da pouca instrução que lhe foi dada. Entendeu a ciência por meio dos almanaques e folhinhas, santas e apócrifas, até chegar à internet e à mecanização do campo. Isso também demonstra aprendizado na medida em que se configura uma passagem do tempo. Aquele caipira caricato ficou lá no passado!

As letras de músicas caipiras foram construindo uma moral, um jeito de ser que foi diferenciando o caipira, desde o seu surgimento no isolamento nos sertões paulista e mineiro até os anos 1980, tornando-o peculiar em sua cultura. A cultura caipira não é uma cultura fechada, de um povo isolado, mas que vai se moldando e se expressando culturalmente. Das cantigas e batidas indígenas usadas para a catequização daqueles que não tinham acesso direto à divindade até a construção de uma moral que vai se adaptando a partir de outras correntes musicais latino-americanas, como as guarânias paraguaias.

O tocar da viola acompanhado de letras simples não esconde a complexidade ética que se buscava – e se busca nos novos caipiras – na manutenção das raízes interioranas na cidade grande. Apesar da chegada da tecnologia para a reprodução musical o que se sente é o resultado da insistência em se manter vivo tanto em sua cultura quanto em seu corpo. Uma outra religiosidade expressa, principalmente, por meio dos cultos à Nossa Senhora Aparecida, é estampada no interior dos chapéus de vaqueiros e nas letras de música. A figura antropomorfizada do boi, que revela muito do caráter do caipira também é recorrente em suas letras.

Ao chegar à política, o caipira mostra-se alguém cético com os rumos do país. Luta, com suas armas, pela manutenção do seu roçado e da sua cultura invadida por uma tecnologia estranha à sua rotina de homem do campo. Não é mais aquela tecnologia que o ensinava a obter saúde e se manter saudável por meio de seus elixires e pequenas máquinas. Essa invasão tecnológica, avessa ao caipira, é aquela que prefere o trator ao boi, a semeadeira ao braço, o desfolhante tóxico à capina. Dessa forma, buscamos

afirmar que a tecnologia da escolha – o voto – é para o caipira um método estranho ao seu meio. Isso leva o caipira a reproduzir na cidade o seu jeito de escolhas. A decisão corroborada pelo fio do bigode fazendo com que a sua relação com o outro seja de confiança total. Esta característica que, às vezes, pressupõe ingenuidade é, na maioria dos casos, um desejo de proximidade e de intimidade, uma vez que o caipira é alguém que não vive em solidão.

O mundo conservador do qual o caipira fala em suas letras musicais remete-nos ao desejo romântico do retorno a uma sociedade harmônica perdida, principalmente pela revolução que representa a cidade. O caipira de hoje se divide em dois grupos: o maior ainda é aquele caipira que vive da agricultura familiar, da cooperativa e outras formas de vida em que ainda se pressupõe o trabalho com as mãos e as pequenas máquinas; o outro grupo, menor, porém politicamente mais ativo é aquele que se concentra no agronegócio. O segundo grupo não carrega os valores caipiras e por isso os denominamos sertanejos, pois buscam uma moral individualista, concorrencial e capitalista. Isso significa, também, um outro tipo de música e de letras. Portanto, uma outra cultura e uma outra moral a ser cantada e ensinada às novas gerações.

Referências

ADORNO, T. W.; HOCKHEIMER, M. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, T. W. **Indústria cultural e Sociedade**. Tradução de Juba Elisabeth Levy. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2002, p. 5-45.

ALENCAR, J. de. **Til**. Volume I e II. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 1872.

AMARAL, A. **O dialeto caipira**. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920.

BARDUÍNO, C.; VIEIRA, T. **A enxada e a caneta**. Faixa 1, Gravadora: Columbia. Catálogo: LPCB 37065. Ano: 1959. Intérprete: Zico e Zeca. Disponível em <https://immub.org/album/a-enxada-e-a-caneta> Acesso em 30 jul. 2024.

BRANDÃO, C. R. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BRASIL, STF. **Acórdão 779** da ADPF/DF de 01/08/2024. Disponível em: <https://portal.stf.jus.br/processos/detalhe.asp?incidente=6081690> Acesso em 27 jul. 2025.

CÂNDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 8ª ed. São Paulo: Editora 34, 1977.

CÉSAR, M.; VIEIRA, T. **João de Barro**. Intérpretes: Mandu e Manduzinho. Gravadora Victor, ano 1956, disco 78rpm, Catálogo 80-1561-a.

CIGARRA, A. nº 151. Ano VII. jan1921. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/003085/3871>

CRUZ, J. da. **Nóis é jeca mas é jóia**. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/juraildes-da-cruz/704230/>

DAMYTO, T.; MEIRELLES, G. **Poema sertanejo**. Intérprete: Chitãozinho e Xororó. LP/CD Caminhos de minha infância. Gravadora: Beverly, Catálogo: AMCLP 5232, Ano: 1974

IMMUB Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em <https://immub.org/>

ITAMARACÁ; BORGES, G. G. **Pago dobrado**. Intérpretes: Chitãozinho e Xororó. Gravadora Copacabana, 1985, LP/CD Fotografia, Catálogo COMLP 25162.

LETRAS. Disponível em <https://www.lettras.mus.br/>

LINHARES, J. Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”. **Revista Veja**, São Paulo, SP: Editora Abril, 2016. Disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>

LOBATO, J. B. M. **Jeca Tatuzinho**. São Paulo, SP: Cia. Graphico-editora Monteiro Lobato, 1924.

MARTINS, J. de S. Viola quebrada, *In: Debate & Crítica*: Revista Quadrimestral de Ciências Sociais, São Paulo: SP. Editora Hucitec, nº. 4, nov. 1974, p. 23-47.

MULERO, D. (Palmeira); VIEIRA, T. **Couro de boi**. Intérprete: Palmeira e Biá. Disco 78 RPM, Gravadora RCA Victor. Catálogo: 80-1337-a, ano 1954.

OLIVEIRA, A. **Tristezas do Jeca**. 78rpm. Gravadora: Odeon. Intérprete: Orquestra Brasil América. Catálogo: 122.608, ano 1924.

OLIVEIRA, P. L. de; PAULA, I. G. de; EZEQUIEL, A. (Carreirinho). **Boi Soberano**. Intérprete: Zé Carreiro e Carreirinho. Disco 78 RPM Gravadora: Continental, Catálogo: 17.083-a, Ano: 1955.

ORLANDI, E. P. **Análise de discurso**: princípios & procedimentos. 10. ed. Campinas, SP: Pontes, 2012. 100 p. ISBN: 9788571131316.

PACÍFICO, J.; TORRES, R. **Cabocla Tereza**. Intérpretes: Raul Torres e Serrinha. Gravadora Victor, ano 1940, disco 78rpm, Catálogo 34-642-a.

PAULA, D. G. Aquém do capital, além do humano. **Revista Confluências Culturais**. Set 2013, vol 2, nº. 2, p. 65-70.

RADIOLÂNDIA, nº 260, p.46. Ano VI. 28 mar 1959. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/12516>

RADIOLÂNDIA (RJ). nº 260. Ano VI. 28 mar 1959. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/128848/12516>

SANTOS, M. dos; TRASFERETTI, J. P. (Paraíso). **Franguinho na panela**. Intérprete: Mococa e Paraíso. CD Licor de amor. Catálogo 7896410620609, ano 2006.

SILVA, G. C. (Goiá); LÁZARO, F. **A grande esperança**. Intérprete: Zilo e Zalo. LP Chora coração, Gravadora: Sertanejo/Chantecler, Catálogo: 2.11.405.257, Ano: 1980.

SILVA, G. C. (Goiá); TODORELLI, P. Z. (Belmonte). **Saudade da minha terra**. Intérprete: Belmonte e Amaraí. Faixa 5. São Paulo, SP: RCA Victor, 1966.

TEIXEIRA, R. **Romaria**. Intérprete: Elis Regina. Gravadora Philips, ano 1977, faixa 6, disco Elis, Catálogo 6349-334.

TORRES, R. **Desabafo**. Intérprete: Raul Torres e Florêncio. Disco 78 RPM, Gravadora: Caboclo, Catálogo: CS-544-a, Ano: 1962

TRIBUNA, A. nº 284, Ano 103, 3 jan 1997. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/153931_07/153176

TRIBUNA DE SANTOS. Santos, SP. nº 3818. p.19. Ano XI. 01 mar 1978. Disponível em <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/896179/61068>

VIANA, O. **Populações meridionais do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005, 424 p. (Edições do Senado Federal; v. 27).

VIEIRA, T. **Rei do gado**. Intérprete: Tião Carreiro e Carreirinho. Disco 78 RPM Gravadora: Continental, Catálogo: 17.544-a, Ano: 1958

VIEIRA, T.; EZEQUIEL, A. (Carreirinho). **Rei do café**. Intérprete: Liu e Leu. Disco 78 RPM Gravadora: Chantecler, Catálogo: 78-0127-a, Ano: 1959

VIEIRA, T.; SANTOS, L. dos. **Pagode em Brasília**. Intérprete: Tião Carreiro e Pardinho. Disco 78rpm. Gravadora: Sertanejo. Catálogo PTJ-10,113-a, ano 1960.

VILELA, I. **Cantando a própria história**. 2011. 351 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Programa de pós-graduação em Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.