

## URBANIZAÇÃO COMO DESENVOLVIMENTO? O RURAL E A MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA NA OBRA DE TIÃO CARREIRO

Rogério da Palma<sup>1</sup>

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  
Belmonte & Amaral

### RESUMO

A modernização da sociedade brasileira vem sendo estudada por diversos pesquisadores da área das Ciências Humanas. A música sertaneja, todavia, recebeu pouca atenção, até o presente momento, como fonte para a compreensão desse fenômeno. Neste artigo, pretende-se, através da análise da obra do violeiro Tião Carreiro, decodificar como suas músicas ajudaram a construir uma determinada narrativa acerca da ruralidade durante o processo de urbanização do país. Argumenta-se que suas músicas podem fornecer uma janela para se compreender determinados aspectos da modernização brasileira durante a segunda metade do século XX, especialmente no que diz respeito à experiência social de milhões de pessoas que migraram, ao longo desse período, das áreas rurais para as cidades.

**Palavras-chave:** Modernidade. Música Sertaneja. Brasil.

## URBANIZATION IS DEVELOPMENT? COUNTRYSIDE AND THE BRAZILIAN MODERNIZATION IN THE WORK OF TIÃO CARREIRO

### ABSTRACT

The modernization of Brazilian society has been studied by several researchers in the Humanities area. Country music, however, has received little attention so far as a source for understanding this phenomenon. This article intends, through the analysis of the work of player guitar Tião Carreiro, to de code how his songs helped to construct a certain narrative about rurality throughout the process of urbanization of the country. It is argued that his music may provide a window into understanding

---

<sup>1</sup>Professor Adjunto da UEMS/Amambai, lecionando e orientando pesquisas nos cursos de Ciências Sociais (presencial e Ead) e no ProfHistória desta Unidade. Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em sociologia histórica, atuando principalmente nos seguintes temas: relações étnico-raciais, racismo, migrações, pós-abolição, mercados de trabalho. Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Mato Grosso do Sul. Brasil. E-mail: [rogerio@gmail.com](mailto:rogerio@gmail.com)

certain aspects of Brazilian modernization during the second half of the twentieth century, especially with regard to the social experience of millions of people who migrated from countryside to the cities.

**Keywords:** Modernity. Country Music. Brazil.

## 1 INTRODUÇÃO

*Ou progredimos, ou desaparecemos.*

Euclides da Cunha

A TV Globo passou a veicular, em 2017, a campanha publicitária intitulada “Agro: a indústria-riqueza do Brasil”. Nela, é apresentada uma série de vídeos enaltecendo quase que exclusivamente produtos cultivados pelo denominado agronegócio, com destaque para a intensa utilização de tecnologia observada nesse segmento. O objetivo, de acordo com o diretor de marketing Roberto Schmidt, o responsável pela campanha, passa pela necessidade do agronegócio comunicar, à sociedade urbana, a tecnologia que é aplicada na produção agrícola. O *slogan* não poderia ser mais sugestivo: “Agro é tech. Agro é pop. Agro é tudo.” Devido ao fato de não relatar os diversos conflitos socioambientais que atravessam as práticas do agronegócio, a publicidade foi muito criticada, tanto por analistas quanto por movimentos sociais. Por meio de um viés absolutamente seletivo, a propaganda, na verdade, tenta desconstruir uma imagem historicamente estabelecida: aquela que compreende o espaço rural como alegoria do atraso, especialmente no âmbito econômico. Na campanha televisiva, que é exibida até hoje, o “campo” é apresentado como um território modernizado, responsável pela alimentação das populações urbanas, empregando intensa tecnologia e contribuindo com um alto percentual na produção econômica brasileira<sup>2</sup>.

A imagem que associa o rural com o atraso, tanto no âmbito econômico como também político e cultural, atravessou a experiência de modernização nacional desde fins do século XIX. Desde *Os sertões*, obra pioneira na abordagem do chamado “Brasil profundo”, o sertanejo, visto como resultado da mestiçagem

---

<sup>2</sup>De acordo com dados do governo federal, a produção do agronegócio correspondeu a quase 25% do PIB nacional no ano de 2018.

promovida pela sociedade colonial, seria um elemento a ser eliminado pelo progresso.

Não temos unidade de raça. Não teremos nunca. Predestinamos-nos à formação de uma raça histórica em um futuro remoto, se o permitir dilatado tempo de vida nacional autônoma. Invertemos sob este aspecto, a ordem natural dos fatos. A nossa evolução biológica reclama a garantia de evolução social. Estamos condenados à civilização. Ou progredimos, ou desaparecemos. (CUNHA, 1998, p.76-77).

Monteiro Lobato, no entanto, foi quem, a partir do início do século XX, passou a sistematizar, em tom pejorativo, o estereótipo do caipira.

Monteiro Lobato (1882-1948) critica as especificidades do rural brasileiro. Ele o vê como decadente e sem perspectivas de ser reabilitado, porque, segundo entende, caíra em profunda exaustão. Nos contos ambientados na região valparaibana, as imagens elaboradas para falar da decadência são trágicas e mórbidas. A ideia de rural aparece em oposição ao urbano. A construção do urbano, feita por Lobato, é vinculada ao progresso, entendido como modernização ligada ao dinamismo das cidades (SILVA, 2012, p. 69).

Lobato construiu sua imagem do caipira especialmente através da caricatura do Jeca Tatu, icônico personagem criado por ele.

Quando se fala em caipira vem à nossa mente a imagem do "Jeca tatu" pintada por Monteiro Lobato. Este é o retrato do caipira que ainda alimenta o imaginário de grande parte a população brasileira, a imagem que criou raiz no senso comum. Monteiro Lobato pintava o caipira como aquele cara indolente, arreado a toda e qualquer forma de desenvolvimento, um sujeito que vivia basicamente da coleta de frutos da natureza, da pesca e da caça, era incapaz de plantar um pé de couve na horta, acompanhado de sua mulher feia e magra e seus vários filhos, pálidos, barrigudos e tristes, mesmo tendo ele a consciência de que o caipira plantava todo ano a sua rocinha de subsistência, de onde tirava o milho, feijão, arroz, abóboras etc para alimentar sua prole. Considerava o caipira uma espécie de homem seminômade, inadaptável à civilização, mas que vivia à beira dela, na penumbra das zonas fronteiriças. "À medida que o progresso ia chegando com a via férrea, o italiano, o arado, vai ele se refugiando em silêncio, com seu cachorro, o seu pilão, a sua espingarda de carregar pela boca e o isqueiro, de modo sempre a conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se", o seu jeca tatu. (MENEZES, 2002, p. 10).

Ao longo de todo o século XX, prevaleceu no imaginário social brasileiro uma representação do rural como atraso, como espaço e estilo de vida a serem suprimidos pelo desenvolvimento. Desde o governo Getúlio Vargas, passando pelo

de Juscelino Kubitschek e chegando ao regime militar, o desenvolvimentismo foi a ideia que norteou as políticas econômicas e sociais durante esse período. De acordo com ela, o grande desafio era modernizar o país por meio da promoção da industrialização e, conseqüentemente, da urbanização do seu território. As atividades realizadas no espaço rural, bem como as populações que nele habitavam, eram identificadas com um tempo histórico já ultrapassado. O progresso estava associado à industrialização e ao urbano. Durante esse período, observamos, como consequência das práticas desenvolvimentistas, um verdadeiro êxodo da população rural rumo às cidades<sup>3</sup>.

O objetivo deste artigo, por sua vez, é analisar de que maneira tal processo de modernização foi apresentado na obra autoral do cantor e compositor Tião Carreiro. Entende-se que suas músicas podem fornecer uma janela para se compreender determinados aspectos da modernização brasileira durante a segunda metade do século XX, especialmente no que diz respeito à experiência social de milhões de pessoas que migraram, ao longo desse período, do campo para as cidades. Para tanto, primeira relataremos a trajetória de Tião Carreiro, para depois contextualizá-la dentro da história da música sertaneja. Por fim, discutiremos como a obra de Tião Carreiro criou uma determinada narrativa acerca do rural a partir do processo de modernização/urbanização da sociedade brasileira.

## **2 TIÃO CARREIRO: O REI DO PAGODE DE VIOLA**

*Nasceu em três corações aquele que é o rei da bola  
Rei do pagode nasceu no braço desta viola  
Tião Carreiro & Pardinho*

José Dias Nunes, que futuramente viria a ser reconhecido como Tião Carreiro, nasceu em Monte Azul, Minas Gerais, em 1934. Seus pais, trabalhadores rurais, migraram para uma fazenda localizada no município de Valparaíso, no interior

---

<sup>3</sup>De acordo com dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2001), em 1940, havia 28,3 milhões de brasileiros fixados em zonas rurais, enquanto que somente 12,9 milhões moravam em áreas consideradas urbanas. 51 anos depois, em 1991, foram registradas 35,8 milhões de pessoas morando no campo, sendo que o número de habitantes nas zonas urbanas saltou para 111 milhões. Consequência das políticas desenvolvimentistas que priorizaram a urbanização, a população rural, que em 1940 representava cerca de 68,8% do total de brasileiro, passa para aproximadamente 24,5% no ano de 1991.

de São Paulo, quando Tião Carreiro era ainda muito jovem. Ao mesmo tempo em que auxiliava nos afazeres da lavoura, ele aprendeu, já aos 8 anos de idade, a tocar violão. Mais tarde, quando adolescente, conseguiu, de maneira autodidata, manusear a viola, instrumento com o qual criou uma identificação até hoje reconhecida no universo da música sertaneja. De acordo com o próprio Tião Carreiro, o pai dele tocava viola nas cantigas de roda no norte de Minas Gerais. Ainda segundo ele, quando criança escutava muito a dupla Torres e Florêncio. Logo na adolescência, abandonou o trabalho no campo e partiu para Araçatuba, cidade próxima a Valparaíso, para tentar ser músico profissional. Com o nome de Palmeirinha, ele apresentava um programa na rádio local e também tocava, formando dupla com outros cantores, em circos da região. Foi exatamente durante a apresentação em um circo, no ano de 1954, que ele conheceu aquele que viria a ser o seu companheiro musical por mais de quarentas anos, o são-carlense Pardinho. Juntos, formaram a dupla Tião Carreiro & Pardinho, a qual se tornou uma das mais conhecidas no gênero “música caipira”. Entre as décadas de 1950 e 1980, eles gravaram mais de 30 LP’s, encenaram duas peças teatrais, “O Mineiro e o Italiano” e “Pai João”, e gravaram o filme “Sertão em Festa”.

A relação de Tião Carreiro com seu parceiro mais duradouro, no entanto, sempre foi, apesar da longevidade, muito tensa. Conforme exibido no programa *Chora Viola*, ele quase nunca conversava com Pardinho. Segundo Nair Avanço, única esposa de Tião Carreiro, o falecido marido era um homem difícil de relacionamento, pois sempre queria “ser patrão”. De acordo com ela, durante o início da carreira, a dupla alugava uma Kombi para ir até os shows. Tião Carreiro e Pardinho jamais sentavam um ao lado do outro. Quando um deles sentava na parte da frente do automóvel, o outro se acomodava na parte de trás. A partir do momento que conseguiram ganhar uma certa quantia de dinheiro, cada um comprou o seu próprio carro e eles se encontravam somente nas apresentações, gravações e reuniões de trabalho. O empresário da dupla durante muito anos, Francisco Pereira, afirma ter funcionado como um porta-voz entre os dois. Em um vídeo caseiro reproduzido no programa acima citado, os dois aparecem se apresentando em uma chácara, em 1988, na cidade de Ribeirão Preto. Desde a chegada, passando pelo almoço até momento da apresentação, os dois não trocam uma palavra nem sequer se olham. Permanecem próximos somente quando cantam ou então para serem

fotografados. Carreirinho, outro parceiro musical de Tião Carreiro, também confirmou a dificuldade em se relacionar com este último. “Depois de cantar, era cada um pro seu lado [...]”.

A personalidade forte de Tião Carreiro pode ser o motivo das constantes separações no que diz respeito às suas parcerias musicais. Ao longo dos anos, ele se separou diversas vezes de Pardinho, tendo outros parceiros, dentre eles nomes da música sertaneja como Paraíso e Praiano. Na composição de músicas, seus principais parceiros foram Teddy Vieira e Dino Franco. Apesar dos altos e baixos, a parceria junto com Pardinho foi, disparada, a de maior sucesso. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, a dupla alcançou grande popularidade em diversas regiões do país, sobretudo nos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Venderam milhares de discos e realizaram, constantemente durante esse período, diversos shows nas cidades dessas regiões. Tião Carreiro, por sua vez, ficou nacionalmente reconhecido como o precursor do “pagode de viola”, um tipo de batida específica em relação às músicas tocadas apenas com viola e violão. O nome se deve ao fato de, nas regiões interioranas, especialmente em Goiás e Minas Gerais, qualquer tipo de festa ser chamada de pagode.

Tanto que mexeu e remexeu nas cordas da viola que descobriu um jeito diferente de tocá-las, numa outra levada. ‘Primeiro gravei uns acordes de violão e depois os mesmos acordes de trás pra frente na viola’, explica Tião Carreiro.

A informação está no livro da jornalista Rosa Nepomuceno ‘Música Caipira – da Roça ao Rodeio’. A cena se passou nos estúdios da Rádio Cultura (AM) de Maringá no fim da década de 50. Os dados se repetem no site do violeiro que morreu em outubro de 1993 e são confirmados pelo locutor aposentado da emissora, Orlando João Manin, 65, o Coronel do Rancho. Ele se recorda de uma salinha nos fundos da Rádio Cultura, onde Tião Carreiro ensaiava com Zorinho – hoje o famoso violonista Itapuã – que fazia dupla com Zézinho. Os arranjos para o primeiro LP de 78 rotações (gravado em 1961), o Rei do Gado, foram feitos na emissora. Com Pardinho, o Rei do Pagode era presença certa no programa ‘Alegria do Sertão’, apresentado todos os dias das 17 as 20 horas e aos domingos das 13 as 15 – por Coronel do Rancho. Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo, Campanha e Cuiabano, Trio Repentista, Jacó e Jacozinho, Nenete e Dorinho, Caçula e Marinheiro são algumas das duplas que moraram no antigo Hotel Paulistano, que chamavam de ‘pião’, local onde os artistas se concentravam para se apresentarem em circos em Maringá e cidades vizinhas.

Em Minas Gerais, pagode era sinônimo de baile e quando mostrou aquele batidão diferente a Teddy Vieira e Lourival dos Santos (seus compositores preferidos), lhes perguntaram por que não adotava ‘pagode’ para definir aquele toque, diz o livro de Nepomuceno.

‘O Tião chegou com aquele batidão de viola, misturando ritmo do coco com o do calango de roda, um tipo de calango que tem lá na nossa região. Aí

fundiu os dois estilos. Botou o violão fazendo a batida do coco, e a viola, a do calango de roda. Isso é que virou o pagode, um dos ritmos mais tradicionais da cultura sertaneja-raiz, do Sul do Brasil', acrescenta outro violeiro do norte de Minas, Téo Azevedo. (Jornal Diário de Maringá).

A partir da década de 1980, contudo, o sucesso da dupla diminuiu. Surgiram novas duplas, as quais modernizaram a música sertaneja, como Milionário & José Rico e Chitãozinho & Xororó, fazendo a “música caipira”, aquela relacionada a duplas como Tião Carreiro & Pardinho e Tonico & Tinoco, perder espaço em um mercado musical que passava por profundas transformações. No final de sua carreira, Tião Carreiro tocava, sobretudo, em festas particulares e restaurantes. Participou, também, de alguns programas de TV como convidado. Em 15 de outubro de 1993, devido a complicações causadas pelo diabetes, ele faleceu. Sua morte foi pouco noticiada pela grande mídia, em um momento no qual a música sertaneja alcançava, com o auge de duplas como Leandro & Leonardo e Zezé di Camargo & Luciano, um sucesso nacional até então inédito. Tião Carreiro deixou a esposa e uma única filha, as quais, até hoje, sobrevivem dos direitos autorais da obra dele. No entanto, a situação financeira passa longe daquela desfrutada pelas duplas sertanejas de grande sucesso. Nair, a viúva de Tião Carreiro, gravou, em 2018, uma entrevista para o programa *Balanço Geral*, da TV Record, solicitando ajuda para a realização de uma cirurgia no olho.

A partir da década de 2000, entretanto, a obra de Tião Carreiro passa por um novo processo de reconhecimento. A valorização da sua obra foi destacada por todos aqueles que fazem parte do universo da música sertaneja, desde contemporâneos do falecido violeiro até integrantes do chamado “sertanejo universitário”, como César Menotti & Fabiano, João Carreiro & Capataz e Munhoz & Mariano. Em 2009, a Rozini, fabricante de violas caipiras, lançou uma coleção especial da réplica da viola que Tião Carreiro utilizava. Mais do que isso, ele passou a ser louvado como o “rei do pagode”, um dos maiores tocadores de viola de todos os tempos e legítimo representante da música caipira.

É nesse sentido de valorizar a roça e os ares do interior que a viola passou a ser resgatada. Se ela havia sido esquecida nos anos 1990, substituída pela guitarra, no sertanejo universitário o movimento inverso acontecia. E o violeiro Tião Carreiro se tornou um dos mais prestigiados. Tião influenciou violeiros como Almir Sater, caipiras como Zé Mulato e universitários como João Carreiro e César Menotti. Em 15 de outubro de 2013, completaram-se

vinte anos da morte do violeiro, e Menotti publicou um texto de sua autoria louvando Tião: 'Foi notável sua trajetória nesta terra. Fez da viola muito mais do que o seu cartão de visita, fez da viola a cara do Brasil, esse nosso Brasil sertanejo' (ALONSO, 2015, p. 430-431).

De acordo com José Pereira da Silva, radialista que conviveu com Tião Carreiro, "quem viu Pelé jogar, não vai ver mais nada igual. Assim é com o Rei do Pagode (Tião Carreiro), violeiro único que marcou toda uma geração". Tal comparação foi imortalizada pelo próprio Tião Carreiro em uma de suas canções, *A majestade, o pagode*: Nasceu em três corações aquele que é o rei da bola/ Rei do pagode nasceu no braço desta viola.

### **3 ESTABELECENDO A TRADIÇÃO A PARTIR DA MODERNIZAÇÃO: UMA BREVE HISTÓRIA DA MÚSICA SERTANEJA**

*Morre um homem, fica a fama  
E minha fama dá trabalho  
Tião Carreiro & Pardinho*

Para melhor compreender a trajetória de Tião Carreiro, bem como a narrativa que hoje estrutura a memória acerca do "rei do pagode", é necessário inseri-la em um contexto mais amplo: a história da institucionalização da música sertaneja. Pode-se afirmar que a invenção da música caipira/sertaneja está associada a gradual formação de uma identidade interiorana no Centro-Sul do país. Data da década de 1920 o período de viagens e pesquisa realizadas por Cornélio Pires no interior do estado de São Paulo. Em 1929, ele gravaria aquele que é considerado o primeiro disco de música caipira. A partir da década de 1930, começam a fazer sucesso, sobretudo nas regiões interioranas de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás, artistas como Alvarenga & Ranchinho, João Pacífico e Torres & Florêncio. Na década de 1940, é a vez de Tônico & Tinoco, Cascatinha & Inhana, Carreirinho, Zé Carreiro e Lourival dos Santos. Até então, as palavras *caipira* e *sertanejo* eram utilizadas de maneira indistinta.

De meados de 1950 em diante, com o aumento das influências externas na cultura brasileira e o fortalecimento do discurso nacional-popular, surgiu paulatinamente a distinção entre música caipira e música sertaneja. A valorização dos elementos caipiras encontrou em Inezita Barroso uma porta-voz da tradição nos anos 1950 (ALONSO, 2015, p. 32).

Considerada a “diva da tradição”, o trabalho de Inezita Barroso foi fundamental na criação de uma identidade para a música caipira. Enquanto cantora, apresentadora e escritora, ela conseguiu moldar uma narrativa de pureza em relação às expressões artísticas vinculadas às regiões rurais do país. Inezita sempre defendia a “pureza” da música do campo, em detrimento do processo de invasão estrangeira que, segundo ela, degenerava a “autenticidade” da música caipira nacional. “As canções dos então jovens Tião Carreiro e Hekel Tavares, nomes importantes nas décadas de 1950 e 1960, seriam gravadas (por Inezita), pois os compositores eram vistos como modernizadores que faziam um ‘som novo’, na opinião de Inezita, ‘sem desvirtuar as cantigas da terra’” (ALONSO, 2015, p, 32). Ela foi, além de uma grande admiradora, uma das responsáveis por divulgar a obra de Tião Carreiro & Pardinho associando-a à “legítima música caipira”. O próprio Tião Carreiro também contribuiu para associar a música caipira à cultura nacional, rejeitando a importação de ritmos e gêneros estrangeiros. Em uma entrevista, ao ser perguntado qual cantor menos apreciava, ele foi direto: “cantores estrangeiros”. Na mesma ocasião, ele revelou um dos seus desejos: “Quería ter muito dinheiro, para montar uma emissora que tocasse só músicas brasileiras”<sup>4</sup>.

A partir de 1970, as críticas de Inezita aos estrangeirismos aumentaram. Duplas sertanejas foram acusadas de falsificar a música sertaneja por meio da importação de elementos estéticos de expressões artísticas não nacionais. Léo Canhoto & Robertinho aderiram características do rock e do cinema faroeste norte-americanos. Milionário & José Rico, por sua vez, incorporaram instrumentos, ritmos e vestimentas associados tanto aos *mariaches* mexicanos quanto à polca paraguaia. Tais tentativas de modernização não foram vistas com bons olhos pelos puristas defensores da música caipira. Para eles, essa última seria um dos elementos da autêntica cultura brasileira.

A música *sertaneja* seria um som ‘falso e corrompido’ pelas ‘modas sertanejas’. A música *caipira*, ‘pura’ e ‘autêntica’, seria a verdadeira representante do camponês brasileiro. Até pelo menos a década de 1970 essa distinção estava apenas parcialmente clara. Às vezes, mesmo pesquisadores, historiadores, artistas e jornalistas intercambiavam os dois termos. Contudo, com o enorme sucesso popular de Milionário & José Rico e Leo Canhoto & Robertinho nos anos 1970, cada vez foi ficando mais óbvia a diferença aos olhos dos puristas (ALONSO, 2015, p. 39).

---

<sup>4</sup><http://tiaocarreiro.com.br/tiao-carreiro-na-intimidade-2/>. Acesso em: 15 out. 2019.

Mesmo diante das críticas empenhadas pelos defensores do “purismo” na música rural<sup>5</sup>, essas duplas acabaram se popularizando, alcançando ouvintes não somente no interior do Brasil, mas também nas periferias de algumas das maiores cidades, especialmente São Paulo. A modernização da música sertaneja, nesse sentido, está ligada também ao processo de modernização da sociedade brasileira, que se tornara industrial e urbana ao longo do terceiro quartel do século XX. A tentativa de modernizar a música rural era uma necessidade sentida por aqueles artistas mais jovens, que já vivenciavam outras experiências culturais e, também, de ruralidade. Eles esbarravam, entretanto, no próprio preconceito construído ao longo dos anos em torno das populações rurais, enxergadas como atrasadas por boa parte dos agentes da nossa modernização. A dupla Chitãozinho & Xororó, uma das principais responsáveis pelo movimento de modernização da música sertaneja, teve dificuldade quando, no início da carreira, tentaram fazer sucesso a partir de uma nova estética.

Os jovens José e Durval, que até então se apresentavam como os Irmãos Lima, já se sentiam atraídos pela modernidade. Por isso, a indignação brotou em Durval quando Meirelles (empresário da dupla) resolveu mudar o nome artístico dos rapazes. Para batizar a dupla, Meirelles se inspirou na canção ‘Chitãozinho e Chororó’, de Athos Campos e Serrinha, um sucesso de 1947 que citava os pássaros do interior: ‘Eu não troco o meu ranchinho amarradinho de cipó/ Por uma casa na cidade, nem que seja bangalô/ Eu moro lá no deserto, sem vizinho, eu vivo só/ Só me alegre quando pia lá pra aqueles cafundó/ É o inhambu-chitã e o chororó [...]’ A canção fazia referência aos pássaros cantores, o que remeteu Meirelles aos meninos. A dupla apenas colocou ‘X’ no pássaro inhambu-chororó, para se diferenciar. Mas Durval não gostou da comparação: ‘A gente voltou revoltado com o nome! ‘Onde já se viu a gente cantar com um nome desses! Nome de caipira! A gente não quer cantar música caipira, a gente quer cantar música sertaneja! É diferente! Aí eu me imaginei um molequinho pintadinho, com cabelinho para o lado... O Chitãozinho percebeu que eu não gostei e me chamava de Xororó. Eu xingava ele! ‘Que Xororó o cacete! Eu não sou Xororó, meu nome é Durval!’

Parte da ira do jovem Xororó devia-se à rejeição à imagem do caipira que havia no próprio meio rural, em parte originária no mito de Jeca Tatu. Na época eles já moravam na cidade de São Paulo e sofriam com as zombarias por serem interioranos. ‘O pessoal dos bailinhos que a gente ia tirar sarro’, lembrou-se Chitãozinho. Xororó também se recordou da barra que era ser confundido com um ‘Jeca’: ‘A música sertaneja era muito marginalizada nas capitais. Muitas vezes tive de brigar, porque eles chamavam a gente de caipira e coisa e tal. Humilhavam a gente. A gente via que eram pessoas que tinham menos que nós, mas queriam nos

---

<sup>5</sup>Nessa época, uma série de compositores, nomes como Rolando Boldrin, Almir Sater, Sergio Reis e Ricardo Teixeira, migrou da MPB e passou a seguir os passos de Inezita Barroso e apoiar o “caipira” e as “raízes” da cultura brasileira.

humilhar, porque nós cantávamos música sertaneja' (ALONSO, 2015, p. 53-54).

A discriminação em relação às populações rurais, vivenciada por aqueles que migraram do campo para as grandes cidades durante o processo de modernização, refletia na imagem que se construía acerca da música sertaneja. Nesse sentido, não somente Chitãozinho & Xororó, mas também outras duplas que surgiam a partir de fins de 1970, trabalharam ativamente para se distanciar do rótulo de “caipira”.

Ser confundido com os caipiras era tudo que os modernos sertanejos dos anos 1970 não queriam. Milionário & José Rico também ficavam incomodados quando eram chamados de ‘caipiras’. Em 1979 a dupla fez o filme *Estrada da Vida*, no qual interpretavam a si mesmos. Em determinado trecho do filme alguém os chama de ‘caipiras’, e eles, ofendidos, revidam as acusações, iniciando uma breve confusão. Para os modernizadores, ser chamado de ‘roceiro’, ‘capiau’ ou ‘caipira’ era uma ofensa. ‘Na época a gente tinha até vergonha de carregar a viola na rua! Eles falavam: ‘Olha os caipiras aí, ó! Ó os caipira aí, ó! Então ficava aquela coisa [...]’, recorda-se Milionário. De forma que se afirmar ‘moderno’, ou seja, sertanejo, era se distinguir do estereótipo do atraso (ALONSO, 2015, p. 54).

Pierre Bourdieu (2007) afirmou que o gosto em relação às expressões artísticas não se baseia em dons naturais, mas sim em necessidades construídas através de um amplo processo de socialização, que envolve instituições sociais como a família, a escola, a mídia etc. Os bens culturais possuem, assim, uma economia própria, cuja lógica específica deve ser bem delimitada para se escapar do economicismo. A experiência estética está associada à experiência social dos indivíduos. O olho é um produto da história construído a partir da internalização de estruturas sociais. A hierarquia das artes, assim como da cultura de um modo geral, corresponde a uma hierarquia dos seus consumidores, ou seja, o gosto funciona como um marcador de “classe”, distinguindo e hierarquizando os grupos sociais. Para Bourdieu, a forma como consumimos os bens culturais (a música, por exemplo) remete a uma lógica de distinção social. “O gosto classifica aquele que procede a classificação: os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz a posição desses sujeitos nas classificações objetivas” (BOURDIEU, 2007, p. 2007). A cultura e o consumo cultural desempenham uma função social de legitimação das diferenças sociais. A forma como a música sertaneja/caipira era classificada pelos estratos urbanos fazia parte, desse modo, de um processo de disputa política

(presente não somente nas grandes estruturas do Estado, mas também nas sociabilidades cotidianas) que visava inferiorizar às populações rurais, especialmente aqueles migrantes que, ao se deslocarem para os grandes centros urbanos, tornaram suas experiências mais visíveis aos olhos dos primeiros. A maneira pejorativa como o termo “caipira” era empregado funcionava como um “marcador da diferença”, distinguindo o “bom gosto” presente entre os “modernos” habitantes da cidade do “mau gosto” das pessoas de origem rural. O binômio rural/urbano era, dessa forma, construído também por meio do julgamento do gosto artístico através de outros binarismos estéticos como culto/brega, moderno/atrasado, sofisticado/cafona, chique/vulgar etc.

Durante as décadas de 1970 e 1980, não à toa as novas duplas sertanejas tentaram, ao aderir a uma nova estética, propor também uma nova imagem do sertanejo. Militantes da modernização, Chitãozinho & Xororó foram muito criticados por transformarem os shows em grandes espetáculos, com a inserção de uma série de instrumentos considerados alheios à música sertaneja, inclusive bateria eletrônica.

‘Tem gente que acredita que a música sertaneja ter que ser viola, sanfona, no máximo contrabaixo e uma harpa. E a gente nunca pensou assim. Então nós fomos criticados, nós fomos até cortados de certos programas, por alguns radialistas conservadores, principalmente o Rolando Boldrin, que é um conservador da música raiz. Mas o público gostou, o público nos consagrou, isso que é importante. As pessoas têm que fazer um programa, fazer uma rádio, pensando no público. E foi aí que a gente ganhou a parada’ (afirmou Chitãozinho) (ALONSO, 2015, p. 206).

A vida simples e humilde das populações rurais, apresentada nas canções “caipiras”, parecia desaparecer dentro dessa nova estética. Para a dupla, no entanto, a modernização estética estava vinculada à própria modernização que as zonas rurais brasileiras estavam vivenciando, conforme afirma Xororó em uma entrevista do início da década de 1990.

Em outras oportunidades Xororó defendia a modernização em outros termos. ‘Não adianta a gente cantar a música sertaneja pensando naquele público que não existe mais, do lampião a querosene. A gente adora falar do laço, da poeira, isso é muito bonito, mas nas fazendas já tem videocassete, micro-ondas e parabólica. O caipira de hoje viaja pela internet, compra por telefone, por cartão. Ele quer tudo o que a tecnologia tem para oferecer, e nossa música pretende chegar até ele. Lá no fundo de

Goiás, no Tocantins, o cara negocia a arroba do boi em dólar'. (ALONSO, 2015, p. 206-207).

Na década de 1990, ocorre uma intensificação da modernização da música sertaneja, a qual consegue enfim se nacionalizar e conquistar um público antes inatingível: membros das classes altas urbanas passam a apreciar, além de Chitãozinho e Xororó, duplas como Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano e João Paulo & Daniel. Com o chamado “sertanejo romântico”, a distinção entre “caipiras” e “sertanejos” se acentua ainda mais. Além dos tradicionais defensores do “purismo caipira”, setores urbanos intelectualizados (críticos musicais, jornalistas, escritores, pesquisadores e artísticas de outros estilos) também passam a se opor ao suposto desvirtuamento que os sertanejos representam em relação à vida no campo. Visto como simples produto da “indústria cultural”, o novo sertanejo, com seu teor melodramático, seria uma música “brega”, feita somente para vender. O fato é que o processo de modernização da música sertaneja, verificado desde a década de 1970 e que se expande em 1990, conseguiu popularizar o gênero. Não por coincidência, esse período coincidiu com a decadência da carreira de Tião Carreiro.

Em 15 de novembro morreu na capital paulista o famoso Tião Carreiro. Tião faleceu exatamente na data de um show de Michael Jackson, que depois de dezenove anos sem vir ao país fez naquela semana duas apresentações históricas na capital paulista. Uma semana antes fora a vez de Madonna vira ao Brasil. Diante dessa concorrência desleal nas manchetes, não foi dada nenhuma nota de falecimento do violeiro nos principais jornais e revistas do país.

Era bem provável que Tião não conseguisse manchete mesmo se não morresse em uma data tão concorrida. Fato é que as gerações em evidência nos anos 1990 tinham pouco apego à tradição. Na época a pauta era a modernização. Na segunda metade dos anos 2000 o contexto sertanejo de crítica à mercantilização e à profusão de sucessos fez os universitários louvarem-no como um dos pais da tradição, como se Tião tivesse sido reconhecido assim desde sempre (ALONSON, 2015, p. 432).

Conforme salientado anteriormente, é recente a valorização da obra de Tião Carreiro a ponto de ser considerada uma unanimidade a sua influência nas gerações posteriores. É a partir dos anos 2000, quando surge o “sertanejo universitário”, que se consolida uma narrativa que cristaliza uma memória sobre o “sertanejo raiz”. Tal narrativa é o que Alonso (2015, p. 431-433) denomina de processo de *recaipirização* dentro da música sertaneja. O chamado “sertanejo universitário”, se, por um lado,

representa um extremo de modernização desse estilo musical, também trouxe consigo a revalorização de cantores que passaram a ser intitulados de “sertanejo raiz”. Nessa onda, até mesmo cantores que foram expoentes da modernização da música sertaneja, como Milionário & José Rico, Chitãozinho & Xororó e Zezé di Camargo & Luciano, passaram a ser adjetivados como “raiz”.

Toda tradição é inventada. Conforme destacaram os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1997), as práticas e ritos considerados “tradição” são definidos *a posteriore*, ou seja, são as gerações sucessoras que selecionam elementos do passado e, assim, institucionalizam uma memória coletiva que define quais são os elementos que compõem uma “tradição”. Isso ocorreu na história da música da sertaneja. Com o passar dos anos, foram se institucionalizando recortes temporais que promoveram a construção de uma determinada “tradição”. A música sertaneja, ao se modernizar, produziu uma narrativa na qual até mesmo elementos que representaram, em sua época, uma ruptura com o passado transformaram-se, atualmente, em tradição.

Diante da louvação da tradição, a história da música sertaneja foi criando novas raízes. Raízes que aparentemente eram sólidas, mas que na verdade só tinham sido resgatadas havia pouco tempo. As gerações que antes eram modernas viraram ‘de raiz’. Nos anos 1980 já se usava o termo ‘sertanejo de raiz’ pra se referir às duplas modernas das décadas anteriores que, diante do trem da história, se transformavam em tradição. Nos anos 2000 esse processo de transformar todo o passado em ‘raiz’ formatou uma história simplista, sem atrições, linear. Não obstante, forjou uma identidade comum, um passado e um presente comuns, além de uma proposta de futuro para os sertanejos. E o termo ‘sertanejo raiz’ para designar duplas modernas do passado era vivido como se não fosse em si paradoxal (ALONSO, 2015, p. 431).

É assim que cantores como Xororó e Zezé di Camargo, os quais, durante boa parte de suas respectivas carreiras, sempre foram favoráveis a romper com a estética da “moda de viola”, hoje em dia celebram a influência de Tião Carreiro, assim como regravam as canções do violeiro mineiro. O reconhecimento da obra de Tião Carreiro, portanto, deve-se muito aos discursos que moldaram uma memória que a institucionalizou como símbolo do “sertanejo raiz”.

#### 4 TIÃO CARREIRO E AS AMBIGUIDADES MODERNIZAÇÃO BRASILEIRA

*Sou filho do interior  
Do grande estado mineiro  
Fui um herói sem medalha  
Na profissão de carreiro  
Puxando tora do mato  
Com doze bois pantaneiros  
Eu ajudei desbravar  
Nosso sertão brasileiro  
Sem vaidade eu confesso  
Do nosso imenso progresso  
Eu fui um dos pioneiros  
Tião Carreiro & Pardinho*

Termos como “raiz”, “autenticidade”, “pureza” e, no caso específico da música sertaneja, “caipira” fazem parte de discursos que visam criar uma identidade comum acerca de certo fenômeno. Construindo uma narrativa com enredo bem estruturado, apagando as contradições, a música sertaneja institucionalizou uma “tradição”, expressa na palavra “raiz”. Nenhuma cultura é estanque, aut centrada e autêntica/pura. A definição de uma determinada cultura passa, nesse sentido, por uma luta simbólica entre os grupos sociais na qual eles tentam, a fim de institucionalizar uma determinada identidade, impor sua visão de mundo como legítima. Ao construir uma narrativa identitária, os grupos sociais acabam inventando discursos sobre “origem”, “pureza” e “autenticidade” (ORTIZ, 2012). A história da música sertaneja brasileira demonstra isso, haja vista que diferentes “tradições” foram (re)criadas ao longo do tempo.

Ao analisar essa memória coletiva institucionalizada, todavia, fica claro que ela não dá conta de toda a complexidade presente na trajetória de um artista como Tião Carreiro. É possível dizer, por exemplo, que o mesmo flertou com a modernidade, tocando e cantando, especialmente entre as décadas de 1970 e 1980, boleros, guarânias e polcas. Embora sua estética esteja quase muito ligada ao ambiente rural, Tião Carreiro também admirava artistas de origem urbana, como Nelson Gonçalves e Ângela Maria<sup>6</sup>. Ele também compôs canções românticas. *Amargurado, Rio de Lágrimas, Amor e Saudade, Sou louco por ela, Adeus São Paulo e Vim dizer adeus* são consideradas referências pelas gerações sertanejas pós-1990.

---

<sup>6</sup><http://tiaocarreiro.com.br/tiao-carreiro-na-intimidade-2/>. Acesso em 15 out. 2019.

Não há como negar, todavia, que a vida das populações rurais foi a grande temática abordada pela obra de Tião Carreiro. As relações de trabalho e a paisagem rural são constantemente retratadas em suas canções. Assim como seu pai, o violeiro também foi boiadeiro. Desde criança, ouvia, nas fazendas onde morava, histórias de boiadeiros e suas comitivas. A relação do homem do campo com esse animal foi cantada em inúmeras músicas de Tião Carreiro, tais como *Boi Soberano*, *Boi Veludo*, *Boiada Cuiabana*, *Travessia do Araguaia*, *Carro de Boi*, *Boiadeiro é boi também*, dentre outras. Uma das canções sobre essa temática, no entanto, parece ilustrar a relação do desenvolvimentismo com parcela dos trabalhadores rurais. Em *Herói Sem Medalha*, Tião Carreiro expõe os contratemplos vividos por um antigo carreiro de boi.

“Sou filho do interior/ Do grande estado mineiro/ Fui um herói sem medalha/  
Na profissão de carreiro/ Puxando tora do mato/ Com doze bois pantaneiros/ Eu  
ajudei desbravar/ Nosso sertão brasileiro/ Sem vaidade eu confesso/ Do nosso  
imenso progresso/Eu fui um dos pioneiros/ Vejam só como o destino/ Muda a vida  
de um homem/ Uma doença malvada/ Minha boiada consome/Só ficou um boi  
mestiço/ Que chamava lobisomem/ Por ser preto igual carvão/Foi que eu lhe pus  
esse nome/ Mas pouco tempo depois/ Eu vendi aquele boi/ Pros filhos não passar  
fome/ Aborrecido com sorte/ Dalí resolvi mudar/ E numa cidade grande/ Com a  
família fui morar/Por eu ser analfabeto/ Tive que me sujeitar/ Trabalhar no  
matadouro/ Para o pão poder ganhar/ Como eu era um homem forte/ Nuqueava o  
gado de corte/ Pros companheiros sangrar/ Veja bem a nossa vida/ Como muda de  
repente/ Eu que às vezes chorava. Quando um boi ficava doente/ Alí eu era  
obrigado/ Matar a rês inocente/ Mas certo dia o destino/ Me transformou novamente/  
Um boi da cor de carvão/ Pra morrer nas minhas mãos/ Estava na minha frente/  
Quando eu vi meu boi carreiro/ Não contive a emoção/Meus olhos encheram d'água/  
E o pranto caiu no chão/ O boi me reconheceu/E lambeu a minha mão/ Sem poder  
salvar a vida/ Do boi de estimação/Pedi a conta e fui embora/Desisti na mesma hora/  
Dessa ingrata profissão.”

Conforme afirma a letra da música, o carreiro trabalhava no desmatamento das regiões interioranas, realizada ainda com carros de boi. Com o avanço do “progresso”, tornara-se cada vez mais difícil conseguir sobreviver no campo, sendo necessária a migração para uma grande cidade. Sem grandes oportunidades, “por

ser analfabeto”, foi obrigado a trabalhar em um matadouro de bois. Lá ele teve de tirar a vida de um antigo animal que lhe pertencia, causando-lhe um grande sofrimento. Devido à sua história, o antigo carreiro afirma “não ter vaidade” de ter sido um dos pioneiros a permitir o “progresso”. A letra da música, na verdade, faz toda uma crítica à forma como o desenvolvimento chega às regiões interioranas. Tanto os seres humanos como os animais que são utilizados para a promoção do chamado “progresso”, logo são engolidos por esse último. O sertanejo, que ajudou a desmatar regiões, acaba tendo de migrar do campo para a cidade, onde encontra poucas (e precárias) condições de vida. O boi, animal até então utilizado no transporte da madeira desmatada, acaba perdendo a vida para se tornar alimento dos crescentes estratos urbanos. Por fim, o próprio título da canção funciona como uma metáfora para se pensar a experiência dos trabalhadores rurais que vivenciaram o período desenvolvimentista: foram agentes do progresso, mas a compensação veio, não poucas vezes, em forma de tragédia.

O sentimento de nostalgia em relação à vida do campo parece estar presente em diversas letras. Como é o caso de um trecho da já citada canção *Boi Soberano*. “Me lembro e tenho saudade do tempo que vai ficando/ Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando/ Eu nunca tinha tristeza, vivia sempre cantando/ Mês e mês cortando estrada no meu cavalo ruano/ Sempre lidando com gado, desde a idade de 15 anos [...]”

Obviamente, esse passado no qual “nunca tinha tristeza, vivia sempre cantando” é retratado de maneira idealizada. Toda memória é construída a partir da seleção de lembranças que são relevantes para o nosso presente (ORTIZ, 2012). Sem entender, no entanto, a experiência das populações que migraram do campo para a cidade, durante a modernização brasileira, não é possível entender a imagem do rural fixada em determinada memória coletiva. Assim como “urbano”, “rural” é uma categoria simbólica cuja definição, assim como toda construção identitária, passa por lutas políticas. A construção de uma memória coletiva relacionada ao campo/rural, por parte daqueles que migraram para os centros urbanos entre as décadas de 1950 e 1980, deve ser interpretada a partir da experiência de *proletarização* por eles vivenciada. Embora também enfrentassem adversidades na vida do campo, as quais fizeram, inclusive, com que procurassem outro local para morar, muitos ex-camponeses enfrentaram grandes dificuldades (econômicas e

emocionais) nas periferias urbanas, sobretudo as gerações mais velhas. Na visão de vários deles, o desenvolvimento parece ter prometido algo que não cumpriu. Por isso ocorre a consolidação, no imaginário social desse grupo, de uma relação do campo/rural com o bem viver e a “felicidade”. “A cidade era com frequência vista como sinônimo de solidão, perda de valores e infelicidade” (ALONSO, 2015, p. 171). Tal visão, embora muitas vezes idealizada, nasce da própria experiência migratória dessa população. Pode-se afirmar, nesse sentido, que algumas músicas de Tião Carreiro, ao mesmo tempo em que são resultado dessa experiência, foram fundamentais, também, para a consolidação, entre os emigrados do campo, dessa memória acerca do rural durante o processo de modernização do país, especialmente na região Centro-Sul<sup>7</sup>.

Na obra de Tião Carreiro, assim como na sociedade como um todo, as representações acerca do “rural” e o “urbano” eram difusas e complexas. Como ressaltado anteriormente, não se pode pensar a obra de Tião Carreiro a partir de uma perspectiva linear. Assim como qualquer trajetória, ela está carregada de

---

<sup>7</sup>Essa identificação do rural com um passado “feliz” e de “boa vida” está presente em diversas canções da “música caipira”. Entre elas, além da já citada *O Inhambú Xitã* e *o Xororó*, podemos citar o clássico *Saudade da minha terra*, música composta por Goiás e gravada por Belmonte & Amaral em 1966 (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 fico com pena, mas esta morena/ Não sabe o sistema que eu fui criado/ To aqui cantando, de longe escutando/ Alguém está chorando com o 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 as estradas/ A relva molhada desde o anoitecer/ Eu preciso ir pra ver tudo ali Foi lá que nasci, lá quero morrer), e *Fogão de Lenha*, gravada pela primeira vez em 1987 e composta por Carlos Colla, Maurício Duboc e Xororó, que conta a história de um filho que, após ver o seu “sonho de grandeza” frustrado, retorna para a casa rural de seus pais (Espera, minha mãe, estou voltando/ Que falta faz pra mim um beijo seu/ O orvalho das manhãs cobrindo as flores/ E um raio de luar que era tão meu/ O sonho de grandeza, oh mãe querida/ Um dia separou vocês e eu/ Queria tanto ser alguém na vida/ E apenas sou mais um que se perdeu/ Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava Deixe um bule de café em cima do fogão/ Fogão de lenha, e uma rede na varanda/ Arrume tudo, mãe querida/ O seu filho vai voltar/ Mãe, eu lembro tanto a nossa casa/ E as coisas que falou quando eu saí/ Lembro do meu pai que ficou triste/ E nunca mais cantou depois que eu parti/ Hoje eu já sei, oh mãe querida/ Nas lições da vida eu aprendi/ O que eu vim procurar aqui distante?/ Eu sempre tive tudo e tudo está aí/ Pegue a viola, e a sanfona que eu tocava/ Deixe um bule de café em cima do fogão/ Fogão de lenha, e uma rede na varanda/ Arrume tudo, mãe querida/ O seu filho vai voltar/ Espera, minha mãe, estou voltando).

nuances e ambivalências. Em seu primeiro pagode, por exemplo, lançado no ano de 1960 e intitulado *Pagode em Brasília*, a letra parece traduzir uma esperança em relação à interiorização do progresso. “Bahia deu Rui Barbosa/ Rio grande deu Getúlio/ Em minas deu Juscelino/ De São Paulo eu me orgulho/ Baiano não nasce burro e gaúcho é o rei das coxilhas/ 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 balanceia o chão goiano/ Vou fazer a retirada e despedir dos paulistanos/ Adeus que eu já vou me embora que Goiás tá me chamando.”

O governo Juscelino Kubitschek (1956-1961) foi um dos principais promotores da lógica desenvolvimentista. O *slogan* da sua campanha, “crescer 50 anos em 5”, traduz bem quais seriam suas políticas prioritárias. Ao impulsionar a construção de Brasília, uma capital localizada bem no centro do país, Kubitschek pretendia levar o desenvolvimento também para o interior do país. A letra da canção deixa a entender que Tião Carreiro confiava nesse projeto, elogiando a coragem do então presidente ao afirmar: “Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília”. Ele confirma ainda mais sua esperança quando afirma estar deixando São Paulo rumo a Goiás. Com a propaganda de interiorização do progresso, o futuro parecia ser as regiões interioranas.

Os compositores da música sertaneja ao mesmo tempo que lamentavam a destruição do mundo caipira, da vida simples do homem do campo, da vida diária com a terra, também sabiam que a chegada do progresso era um processo irreversível, era “um mal necessário” e que certamente chegaria ao sertão, trazendo consigo todas transformações, maléficas ou benéficas, mudando de modo bastante acentuado a vida cotidiana do matuto do sertão (MENEZES, 2002, p. 28).

Na verdade, se realizarmos uma análise cronológica das composições, perceberemos que, com o avançar do tempo, para uma determinada geração, na medida em que muitos se frustram com as promessas do desenvolvimento, aumenta-se o número de canções nostálgicas em relação ao campo. Em *Pagode em Brasília*, Tião Carreiro parecia empolgado com as propostas de desenvolvimento. *Herói sem medalha*, música composta por Sulino, foi gravada por Tião Carreiro & Pardinho em 1984, no fim do regime militar e em um momento de frustração em relação às políticas desenvolvimentistas. Momento esse que as

primeiras gerações a abandonar o campo rumo à cidade já passam a compartilhar uma memória nostálgica em relação aos tempos vividos na área rural. Em 1975, eles lançaram *Levanta, patrão!*, outra composição sobre os descaminhos da *proletarização* dos emigrantes rurais. “A fim de ganhar dinheiro, chegou na cidade grande/ Onde o progresso se expande, dinheiro corre bastante/ É de cortar o coração, coitado não teve sorte/ O seu primeiro prêmio foi a morte numa firma importante/ Levanta, patrão! Levanta pra ver o enterro passando/ Perdemos um companheiro no sérvio trabalhando”. Mais uma vez, a cidade é apresentada progresso e pela riqueza. Tal representação seduz o trabalhador rural a se mudar, a fim de ter melhores condições de vida. Tal expectativa, entretanto, logo se torna uma tragédia.

A partir de 1964, com a ascensão dos militares ao poder, o nacional-desenvolvimentismo adquire contornos autoritários. A propaganda otimista aumenta e, somada a ela, inicia-se um período de crescimento econômico e de investimento em grandes obras. O governo civil-militar divulga com empolgação a modernização nacional. É o tempo de *slogans* como “milagre econômico”, “Brasil: ame-o ou deixe-o” e “ninguém segura esse país” (REIS FILHO, 2004). Também ocorre uma intensificação da urbanização do país, ao mesmo tempo em que as regiões rurais se modernizam a partir de padrões tecno-industriais. Segundo Gustavo Alonso (2015), percebe-se uma certa ambiguidade dos cantores “caipiras” no que diz respeito ao regime militar. De um modo geral, pode-se afirmar que, concomitantemente, compuseram músicas de apologia ao projeto político dos militares e, também, histórias que expõem os limites do nacional-desenvolvimentismo autoritário.

Apesar da frequente louvação aos ditadores, não havia entre os sertanejos impedimento estético de criticar os proprietários de terras, sobretudo se estes rompessem o ‘senso de justiça e igualdade’ dos setores populares. Em ‘É isto que o povo quer’, Tião Carreiro & Pardini denunciavam o interesse abusivo do patrão: ‘Eu arrumei um emprego do jeito que eu queria/ Pagamento todo dia, o patrão tem que aceitar/ O emprego é bom de fato, o patrão tem que aceitar/No dia do pagamento é proibido trabalhar/Estou gostando do emprego mas eu tenho que deixar/ O patrão não quer dar férias eu preciso descansar’.

Os sertanejos frequentemente denunciavam a miséria de um país cujo governo ditatorial prometia a ilusão da bonança para todos. A injustiça social era visível nas cidades. A sociedade de consumo não era para todos, e isso estava presente nas canções sertanejas.

Mesmo sem fazer protestos explícitos e ‘revolucionários’, a música sertaneja retratou a vida das camadas miseráveis do país em várias canções. Quase

todos os cantores sertanejos foram muito pobres quando jovens. E seu público ainda permanecia nessa condição. Ao cantar a realidade concreta de certas camadas sociais, os sertanejos denunciavam a condição de vida dos mais humildes cidadãos brasileiros (ALONSO, 2015, p. 165-168).

Segundo Alonso (2015), também é possível argumentar que Tião Carreiro & Pardinho cantaram músicas de apoio implícito à ditadura dos militares. Seria o caso, por exemplo, de *Vida de um policial*, cuja letra, datada de 1969, faz apologia a uma das instituições utilizadas pelo regime para repressão. “Um policial valente, nem que o mundo desabe/ Ele entra e vai varando, mesmo que a vida acabe/ Precisamos dar valor àqueles que bem nos faz”. O consentimento ao regime autoritário também estava presente em canções de cunho nacionalista, como *Filho da Liberdade*, lançada em 1971. “Pra ter paz tem que ter guerra, precisando guerra eu faço/ Para o medo e a covardia eu não vou deixar espaço/ Viva meu Brasil amado, eu estou de sentinela/ Sendo filho desta terra/ Morro lutando por ela... Todo o Brasil está de pé pra trabalhar/ O mundo inteiro reconhece o quanto é forte/ Este gigante que não pode mais parar”.

De fato, Tião Carreiro reconheceu que a maior emoção da sua vida foi ter cantado para o presidente Médici<sup>8</sup>, general responsável pelo período mais repressivo e autoritário dos denominados “anos de chumbo”. O próprio Alonso, contudo, contextualiza sua análise. Segundo ele, o consentimento com o regime militar estava presente em boa parte da sociedade brasileira. Quando o projeto nacional-desenvolvimentista deu sinais de desgaste, e consolidou-se a pressão pela redemocratização, Tião Carreiro também participou desse movimento e compôs músicas com um teor crítico ao governo.

Pode-se concluir que a aceitação da democracia por parte dos sertanejos foi fruto de certa esperteza política desses artistas. Em parte, pode ser. Seja como for, o interessante é perceber que a parte da sociedade brasileira fez esse mesmo percurso durante os anos 1980. Na virada década, quase todos preferiam mudar de lado e esquecer o apoio que havia sustentado o regime. E foi nesse contexto que vieram à tona canções críticas em profusão contra o regime.

Em 1983, no fim do governo Figueiredo, Tião Carreiro & Pardinho cantaram ‘A coisa tá feia’: ‘Quem dava caixinha alta, já está cortando a gorjeta/ Já não ganha mais esmola nem quem anda de muleta/ Faz mudança na carroça quem fazia na carreta/ [...] / Quem mandava no governo agora secou a teta/ A coisa tá feia, a coisa tá preta.’

---

<sup>8</sup><http://tiaocarreiro.com.br/tiao-carreiro-na-intimidade-2/>. Acesso em 15 out. 2019.

Com o fracasso do plano econômico de Sarney, o Plano Cruzado, Tião Carreiro & Pardini voltaram a protestar com a canção 'Osso duro de roer': 'Osso duro de roer/ É o Brasil da qualidade/ É doido a gente ver/ A cruel desigualdade/ o pobre fica mais pobre,/ O rico enriquece mais,/ Tubarões e agiotas/ Aumentaram seus capitais/ Os tais colarinhos brancos/ Da cadeia vive ausente'. Desiludido, Tião Carreiro achava que protesto musical não gerava resultados: 'É pura perda de tempo, há anos fazemos a mesma coisa e até agora não adiantou nada' (ALONSO, 2015, p. 176).

## 5 O DESRESPEITO PELO INTERIORANO

*Essa terra que a água não lava  
Que sustenta o Brasil de pé  
Tião Carreiro & Pardini*

Conforme destacado anteriormente, "rural" e "urbano", mais do que territorialidades, são categorias simbólicas operacionalizadas cotidianamente nos processos de distinção social. Ao longo da segunda metade do século XX, quando o Brasil atravessa uma intensa urbanização, as populações de origens interioranas vivenciam uma série de situações de *desrespeito*. Segundo Axel Honneth (2003), o desrespeito ocorre quando, em uma interação social, um indivíduo ou grupo não consegue ser reconhecido intersubjetivamente. O reconhecimento, para ele, acontece quando o sujeito consegue, dentro das relações sociais nas quais está inserido, constituir uma autoidentidade positiva. Dito em outras palavras, estamos, de acordo com Honneth, constantemente dependendo dos padrões sociais de aprovação para construirmos nossa autoestima e autorrespeito. O desrespeito, portanto, ocasiona custos emocionais e psíquicos.

É correto afirmar que o desrespeito em relação à população de origem rural é relatado em diversas canções compostas e/ou interpretadas por Tião Carreiro. É o caso da música *Exemplo de humildade*. "Eu entrei num restaurante pra tomar uma cerveja/ Quando um tipo que andeja encostou-se no balcão/ Apesar de maltrapilho pareceu-me inteligente/ E pediu humildemente uma batida de limão/ Mas eu tive uma surpresa no copeiro mal criado/ Quis dinheiro adiantado para depois atender/ E o rapaz interiorano dando provas de humildade/ Satisfez uma vontade absurda no meu ver/ O patrão que estava perto deu razão ao empregado/ Cabisbaixo e humilhado o mendigo se serviu/ Demonstrando crueldade o dono do restaurante/ De maneira arrogante resmungando prosseguiu/ Eu de fato me aborreço com freguês

pés de chinelo/ E pegando um parabelo exibiu depois guardou/ E o rapaz de olhar manso nada disse mas sentiu/ Outra dose ele pediu mas primeiro ele pagou/ Trinta dois dias de viagem é uma longa caminhada/ Aparecida do norte era o fim dessa jornada/ Nessa altura no recinto havia bastante gente/ Com pena do indigente que muito calmo falou/ Se eu estou sujo e rasgado é de tanto caminhar/ Pois eu preciso pagar alguém que me ajudou/ Eu vi minha mãe doente de um mal quase sem cura/ E com essa desventura pressenti a fria morte/ Então a Deus fiz um pedido e o milagre foi tão lindo/ E é por isso que vou indo à Aparecida do Norte/ Concluindo essas palavras deixou bem claro a lição/Para os dois deu um cartão com as suas iniciais/ Sou um forte criador de gado raça holandesa/ Alem de outras riquezas que tenho em Minas Gerais/ Pelo meu tipo de andante eu aqui fui maltratado/ Mas eu fico obrigado pela falta de atenção/ Os senhores desta casa não souberam me atender/ Quando deveriam ter um pouco mais de educação.”

Nesses versos, é possível perceber o estereótipo vinculado ao “rapaz interiorano”. Sendo julgado pela sua aparência, cria-se uma imagem que associa o sertanejo com a pobreza. Embora também tenha, como visto anteriormente, descrito a vida de trabalho duro e de simplicidade dos trabalhadores rurais. Há canções nas quais Tião Carreiro faz questão de tentar mostrar o desrespeito sofrido pelos grandes proprietários, os quais, independentemente da condição financeira, são subalternizados por serem “interioranos”. Sendo assim, pode-se considerar que Tião Carreiro tenta demonstrar que o espaço rural também é produtor de riqueza. Ao contrário da ideologia desenvolvimentista, que associa o progresso e o sucesso financeiro às atividades urbanas.

A narrativa contida em *Exemplo de humildade* está presente em outras canções interpretadas por Tião Carreiro. Em algumas delas, como *O Preto e o Granfino*, a discriminação contra o sertanejo se intersecciona com o racismo. “Um granfino num carro de luxo/ Parou em frente de um restaurante./ - Faz favor de trocar mil cruzeiros,/ Afobado ele disse para o negociante./ - Me desculpe mas não tenho troco,/ Mas aí tem freguês importante/ O granfino foi de mesa em mesa,/ E por uma delas passou por diante,/ Por ver um preto que estava almoçando,/ Num traje esquisito, num tipo de andante./ - Sei dizer que os tal mil cruzeiro/ Ali era dinheiro pra aqueles viajante..ai..ai/ Negociante falou pro granfino:/ - Este preto eu já vi tem trocado./ O granfino sorriu com desprezo:/ - O senhor não tá vendo que um pobre

coitado,/ Com a roupa toda amarrotada/ E um jeito de muito acanhado;/ Se este cara for alguém na vida,/ Então eu serei presidente do Estado./ Deste mato aí não sai coelho/ E para o senhor fico muito obrigado:/ Perguntar se este preto tem troco, É deixar o caboclo muito envergonhado..ai..ai/ Nisto o preto que ouviu a conversa, Chamou o moço com modo educado:/ - Arrancou da guaiaca um pacote/ Com mais umas cem cor de abóbora embolado,/ Uma a uma jogou sobre a mesa,/ Me desculpe não lhe ter trocado./ O granfino sorriu amarelo,/ Na certa o senhor deve ser deputado,/ Pela cor vermelha destas notas,/ Parece dinheiro que estava enterrado. - Disso o preto: não regale o olho,/ É apenas o restolho do que eu tenho/ empatado..ai..ai/ Estas notas vermelhas de terra,/ É de terra pura massapé, Foi aonde eu plantei há sete anos/Duzentos e oitenta mil pés de café./Essa terra que a água não lava,/ Que sustenta o Brasil de pé;/ Você estando montado nos cobre Nunca falta amigo e algumas mulher./ É com elas que nós importamos/ Os tais Cadillac, Ford e Chevrolet,/ Pra depois os mocinhos granfinos/ Andar se exibindo, que nem coronel..ai..ai/ O granfino pediu mil desculpas,/ Rematou meio desenxavido:/ - Gostaria de arriscar a sorte/ Onde está este imenso tesouro escondido./ - Isto é fácil, respondeu o preto,/ Se na enxada tu for sacudido, Terra lá é a peso de ouro, /Mas o seu futuro estará garantido./ Esta terra é abençoada por Deus,/ Não é propaganda, lá não fui nascido./ É no Estado do Paraná, aonde que está / Meu ranchinho querido..ai..ai.”

Mais uma vez, a “roupa toda amarrotada” e o “jeito muito acanhado”, somados à identidade racial, transformam-se em símbolos para a inferiorização. Classificado como um “pobre coitado”, o “preto”, contudo, reage à humilhação e faz questão de mostrar seu dinheiro. Há que se considerar o simbolismo presente no fato das notas estarem sujas de terra: ele serve para demonstrar que a agricultura também é fonte de riqueza. Mais do que isso, a letra dessa canção sugere uma inversão da lógica desenvolvimentista centrada no binômio industrialização-urbanização. Ao se dizer que “essa terra que a água não lava, que sustenta o Brasil de pé”, propõe-se a centralidade das atividades rurais na economia nacional. “É com elas (as notas) que nós importamos os tais Cadillac, Ford e Chevrolet, pra depois os mocinhos granfinos andar se exibindo, que nem coronel”.Ao citar a popularização do automóvel, elemento presente no processo de industrialização de boa parte dos países classificados como desenvolvidos, tenta-se demonstrar a dependência da

economia e dos hábitos urbanos em relação à riqueza produzida no campo. Em último caso, é esse último o responsável por “sustentar” o país.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tião carreiro vivenciou o processo de modernização do Brasil durante a segunda metade do século XX. Filho de trabalhadores rurais, migrou para a cidade, e depois para uma metrópole, a fim de construir sua carreira de músico. Toda a estética de sua obra, nesse sentido, está inserida nas transformações que a sociedade brasileira atravessou durante o período. Mais do que isso, talvez suas canções foram fundamentais para moldar uma narrativa acerca da experiência dos migrantes rurais ao longo do processo de urbanização do território nacional. A euforia e as tragédias das políticas desenvolvimentistas foram imortalizadas em seus versos. Conforme afirmou Lucas Antonio de Araújo (2014), a música sertaneja, e aí podemos destacar a obra de Tião Carreiro, compõe uma espécie de “trilha sonora” dos brasileiros que vivenciaram o processo de modernização/urbanização do país.

## REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto**. Música sertaneja e modernização brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ARAÚJO, Lucas Antonio. **Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70. 2014**. Tese (Doutorado em História) – UNESP. Franca, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EdUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

CARNEIRO, Maria José. “Ruralidades: novas identidades em construção”. **Estudos Sociedade e Agricultura**, n. 11, p. 53-75, out. 1998.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENEZES, Benildo Machado. **Moda de viola**: a autêntica música caipira. 2002. Monografia (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2002.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & Identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

REIS FILHO, Daniel A. "Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória". In: REIS FILHO, D. A.; RIDENTI, M.; MOTTA, R. S. M. (Orgs.). **O golpe e a ditadura militar**: 40 anos depois(1964-2004). Bauru, Edusc, 2004.

SILVA, Luciana Meire da. "Cidades mortas: o rural como sinônimo de atraso e decadência". **PLURAL**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 69-82, 2012.

**Artigo recebido em: 16/12/2019**

**Artigo aprovado em: 18/02/2020**

**Artigo publicado em: 02/03/2020**