AS DIFERENTES NOÇÕES DE MUDANÇA DENTRO DA MÚSICA CAIPIRA: UMA REFLEXÃO SOBRE A OBRA DE TIÃO CARREIRO

Rainer Gonçalves Sousa*

RESUMO: Partindo das obras que apontaram as mais perpetuadas definições do sertão brasileiro, buscamos nesse trabalho contemplar como tais definições influenciaram a significação da música caipira. Além disso, analisamos como as narrativas que contaram a trajetória da música caipira problematizam as diferentes mudanças ocorridas em tal estilo musical, quando o mesmo começa a ser registrado pelas gravadoras e alcança os meios de comunicação. Dessa forma, procuro desconstruir "as narrativas da mudança" a partir das questões levantadas pelo etnomusicólogo Bruno Nettl, defensor da idéia de que o conceito de mudança perpassa por várias definições e significados. Por fim, analisamos elementos musicais e extra-musicais da obra de Tião Carreiro, considerado por muitos um representante típico da chamada música caipira "de raiz".

PALAVRAS CHAVE: Sertão; Música Caipira; Tião Carreiro

ABSTRACT: Beginning with research that had shown the most perpetuated definitions of the Brazilian hinterland, we search in this work to contemplate how such definitions had influenced the significance of brazilian hinterland music. Moreover, we analyze how the narratives that had told the trajectory of brazilian hinterland music defined the different occurred changes in such musical style, when the same started to be registered for the recording companies and the media. In this manner, I look to deconstruct "the narratives of change" from the ones in the questions raised by the ethnomusicologist Bruno Nettl, defender of the idea that the change concept passes through different definitions and meanings. Finally, we analyze musical and extra-musical elements of Tião Carreiro's musical legacy, considered for many, a typical representative of the most traditional brazilian hinterland music.

KEYWORDS: Hinterland; Brazilian hinterland music; Tião Carreiro.

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Goiás.

Uma das premissas que justificam o interesse por este tema se encontra nas palavras da Profª Drª Maria Amélia Garcia de Alencar[1], que ao dar notícia das aproximações entre a Música Caipira e a História, disse "que tudo ainda está por se fazer"[2]. Longe de ser uma constatação negativa sobre essa possibilidade de estudo, a fala da professora pode ser contemplada como a abertura de um novo desafio, entre tantos outros, que a História vem trilhando recentemente.

No decorrer das leituras que falavam do sertão brasileiro e das manifestações culturais nele presentes, a Música Caipira ganha especial destaque e valor pelo fato de sustentar, ao olhar de muitos, o status de representante máximo da música produzida em tal espaço. Apesar disso, constatamos outras presenças musicais nesse mundo cercado por idéias de "distância", "permanência", "tradição" e, até mesmo, "atraso". Sendo ou não merecedora desse título distintivo, a Música Caipira ainda nos vale outra série de questões que despertam nossos olhos ao objeto.

Conforme adiantado no parágrafo anterior, o tema sertão em si traz uma rede de signos que vaguearam pelas cabeças daqueles que tentaram definir o que vem a ser este espaço. Em *"O sertão e a literatura"*, da autora Alberta Vicentini, é apontada a complexidade do assunto, dando uma especial ênfase sobre a formulação que os *"outsiders"* deram ao mundo sertanejo. Ao dar conta desse tema, o texto delimita o problema dizendo:

> ... para nós, o que existe é quase sempre uma pintura – um espaço, um tipo de roupa, um modo de ser, o que podemos ver, olhar, observar... de longe... O nosso imaginário quase nunca pergunta pelo que vai na cabeça do sertanejo; mas o distingue prontamente nos seus traços característicos. (VICENTINI, 1998, p. 48).

Em outra referência que problematiza o mesmo tema, Maria Amélia Garcia de Alencar, em *Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular*, ainda diz:

> Marcado pela baixa densidade populacional e, em alguns lugares, pela aridez da vegetação e do clima, o sertão assinala a fronteira entre dois mundos o atrasado e o civilizado. Mancha imprecisa que recobre o interior do Brasil, melhor seria a referência a "sertões", no plural. Pode-se afirmar que, relativo ao espaço geográ-

[1] Professora Adjunta II da Universidade Federal de Goiás e doutora em História pela Universidade de Brasília.

[2] Tal fala ocorreu durante os seminários da matéria "Sertão: Manifestações na Música Popular e na Religião" oferecida, no primeiro semestre de 2007, pelo Departamento Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás.

> fico ou ao imaginário social, sertão é sempre plural. (ALENCAR, 2000, p. 1).

Valendo-se da complexa rede de ligações que esses discursos mapearam dentro da cultura brasileira, podemos tentar aproximar tais enunciados sobre o sertão à música nele produzida. Em primeira instância, essa música sertaneja situa-se no campo da cultura popular, onde vários pensadores procuraram debater a legitimidade, as raízes e origens da cultura brasileira. Em tais formulações, encontramos instigantes falas marcadas por um pensamento de natureza dicotômica. "Popular" e "Erudito", "Atrasado" e "Moderno", "Nacional" e "Estrangeiro", "Urbano" e "Rural" seriam vetores excludentes pelos quais contemplamos algumas das visões extensamente legitimadas sobre o valor do sertão.

Retomando um trecho da obra *"Um sertão chamado Brasil"*, podemos perceber melhor esta tensão, quando diz:

> Sertão e litoral podem ser vistos como imagens espaciais e simbólicas que guardam estreita relação com esta idéia de dois tipos de ordem social... O caráter conservador, de resistência à mudança, historicamente atribuído ao termo 'sertão', pode adquirir conotação positiva ou negativa, aproximando-se de antinomias clássicas da civilização ocidental. (LIMA, 1999, p. 23).

Negando a conclusão de que tais falas possam ser unicamente apontadas como generalizações e preconceitos, podemos ver nas próprias canções e cantores caipiras um esforço em se propor esse tipo de alteridade. De tal maneira, esse traço identitário embasado por meio de alteridades se manifesta tanto na fala dos *"outsiders"*, quanto na fala de sujeitos que pertencem a esse mundo. De forma diversa, o pesquisador da música do sertão encontrará vozes enunciando as mais diferentes definições.

Tais enunciados sobre o sertão, conforme salientou Bakhtin, fazem parte de uma cadeia de palavras ditas. O "locutor como tal é, em certo grau, um respondente [de] enunciados anteriores – emanantes dele mesmo ou de um outro – aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação" (BAKHTIN, 1997, p. 291). Nesse aspecto poderíamos repensar, particularmente neste artigo, como as noções de permanência e mudança se movimentam em diferentes falas sobre o sertão e a sua música.

Dada esta introdução, buscaremos dentro das próximas linhas realizar um trabalho que busca revisar, à luz dessas imagens consolidadas sobre o sertão, as idéias vinculadas sobre a Música Caipira e, especificamente, sobre a obra de Tião Carreiro. Partindo de âmbitos mais amplos até con-

templar a obra do artista em questão, utilizaremos da contribuição trazida pelo etnomusicólogo Bruno Nettl na discussão do conceito de mudança dentro de uma cultura musical. Concomitantemente, outros textos que discutiram o sertão e a sua música, e a própria obra de Tião Carreiro, nos oferecerão novos problemas sobre um objeto ainda tão inexplorado.

MÚSICA CAIPIRA: TRAJETÓRIAS E APREENSÕES

Da mesma forma que as definições de sertão aqui evidenciadas são fruto do contato com a fala de pesquisadores, nosso contato com uma ampla trajetória da Música Caipira ocorreu de forma semelhante. A leitura sobre o assunto ainda conta com pouquíssimas fontes de pesquisa capazes de aprofundar o debate. Entre as obras que tratam do assunto, uma das mais populares e recentes fontes de informação de tal estilo musical se encontra na obra *"Música Caipira: da roça ao rodeio"* da jornalista Rosa Nepomuceno. Em um rápido levantamento bibliográfico do assunto, o uso, a acessibilidade e a reincidência desta obra reafirmam tal destaque.

Esta obra se divide entre a trajetória do estilo musical e o destaque de alguns artistas que representam esse mesmo caminho. Em tal trajeto – em especial na primeira parte da obra – a autora se preocupa em arquitetar os rumos da transformação sofrida pelo estilo musical. Mais do que sair da roça e parar no rodeio, a música caipira vai – segundo a autora – passando por mudanças que por fim geram a partilha de um gênero musical. Daí tem-se colocada de um lado a música caipira, e de outro o *pop* sertanejo. Coincidentemente, ou não, vemos de forma evidente a criação de mais uma dicotomia entre as demais já citadas sobre o tema sertão.

Mas como aconteceu a criação e a distinção entre estes dois estilos? Conforme salientado na narrativa proposta por Nepomuceno, a música caipira segue um caminho de reconhecimento e divulgação que extrapola suas origens rurais, abrindo portas para o "processo de implantação da legítima música caipira no cenário artístico urbano" (NEPOMUCENO, 1999, p. 111). Porém, durante tal processo de implantação, acreditamos que essa música ganha espaços, ampliando a definição de seus públicos, modificando o valor da experiência musical para os artistas sertanejos e colocando uma nova via a ser seguida por esse estilo. Além disso, o próprio fluxo de pessoas do campo para a cidade – gerado pelo processo de urbanização e modernização da economia nacional – é mais um fator a ser contabilizado no caráter dessas transformações.

Pontuando esses novos acontecimentos, a autora realiza um recorte espaço-temporal entre as décadas de 1920 e 1990 delimitando quais foram as mudanças ocorridas no período. Nesse sentido, os caminhos da música caipira passam por um momento de cisão, onde novas influências musicais, a busca pelo sucesso artístico-comercial e as novas formas de atuação da indústria cultural explicam o aparecimento do gênero do "*pop*-sertanejo" (NEPOMUCENO, 1999, p. 22). Conforme ela mesma delineia, a música caipira "foi ganhando enfeites, maquiagem, roupa nova, acessórios, num processo de descaracterização, a partir dos anos 80" (NEPOMUCENO, 1999, p. 23). Neste momento, a autora revela – dentro de sua leitura do objeto – qual o sentido e o significado das mudanças e caminhos percorridos pela legítima música caipira.

PARA ONDE APONTAVAM OS CAMINHOS DA MÚSICA CAIPIRA?

Esta é uma pergunta que suscita muitas hipóteses. Acreditamos que a grande maioria ainda não fora problematizada. Caso haja estabelecido um "caminho da Música Caipira", poderíamos tomar o mesmo como uma série de mudanças que direcionaram um estilo original à um conjunto de transformações que tenderam à ascensão do chamado *pop* sertanejo? Existe algo para além desse duelo de "estilos musicais"? Afinal, o que foi feito dessa música caipira?

Se o *pop* sertanejo significou para muitos entusiastas e folcloristas – como Rolando Boldrin e Inezita Barroso – um claro desvirtuamento daquilo que se iniciou nos anos de 1920, como deveríamos compreender as demais possíveis mudanças estéticas ocorridas nesse recorte de tempo? Neste momento, faz-se interessante refletir sobre os múltiplos sentidos que os eventos reconhecidos enquanto mudança e transformação possam ser compreendidos dentro da música caipira.

Avaliamos que, a essa altura da nossa discussão, as reflexões realizadas pelo etnomusicólogo Bruno Nettl[3] se fazem de grande valia. Ao trabalhar o elemento da mudança ele procurou problematizar, em diferentes culturas musicais, essa mesma questão. Para ele, as constatações em que folcloristas, pesquisadores, músicos e entusiastas definem as transformações de qualquer gênero musical são indícios de "se e como uma sociedade muda ou

[3] Professor Emérito de Musicologia e Antropologia na Universidade do Illinois em Urbana-Champaign.Fundador e ex-presidente da Society for Ethnomusicology.

intercambia seu repertório [dependendo] de sua maneira de identificar a unidade principal de seu pensamento musical" (NETTL, 2006, p. 26).

O etnomusicólogo faz o uso de diferentes experiências etnográficas para explicitar sua argumentação. Entre outros tantos exemplos, o autor reflete sobre o contato obtido com a música carnática indiana, as canções dos índios *Blackfoot* ou o *radif* iraniano. Ao citar as diferentes situações vividas em culturas musicais distintas, o autor vai implementando uma certa dinamicidade ao conceito de mudança. Sem desconsiderar o peso das especificidades de cada uma dessas culturas, Nettl projeta outras possibilidades de compreensão de cada uma das experiências musicais e indica – por meio dessas hipóteses – que "mudar" não é algo tão óbvio e simples.

Entre os diferentes tipos de mudança por ele encontrado, percebe-se que em algumas culturas, o contato com experiências musicais pode ser visto tanto como uma estratégia de sobrevivência de um estilo musical em meio às adversidades que ameaçam a sua existência, quanto um desvirtuamento que colabora para a descaracterização de um determinado estilo musical. Fazendo uso dessas compreensões reconhecidas por Nettl, podemos fazer um contraponto sobre o assunto na música caipira exposta por Rosa Nepomuceno.

De acordo com Abel Silveira Viana[4], em *Música Caipira* a autora estrutura uma narrativa coroada por nuanças da importância e significado atribuídos a cada um dos artistas e pensadores dessa parcela da música brasileira. Segundo ele, Nepomuceno não "demonstra rigor ao analisar os diversos discursos sobre o caipira... elogiam-se aqueles que amam ou, pelo menos, 'aceitam' o caipira... outros são preconceituosos e até antipatrióticos" (VIANA, 2006). Em uma análise que se presta a desconstruir a linha argumentativa de Rosa Nepomuceno, o autor pontua sérios problemas de caráter científico-metodológico. Entre outros apontamentos, o crítico de Rosa diz:

> ... a autora constata que a indústria cultural influenciou negativamente a cultura caipira, inclusive sua música. Mesmo afirmando que a cultura caipira não vai morrer – contraditoriamente, graças à tecnologia que aproximou diferentes pessoas interessadas por este estilo –, sua crítica aos recursos elétricos nas músicas, aos grandes espetáculos dos rodeios, e até ao transporte motorizado, mostra que o desejo de Nepomuceno era que o campo permanecesse sem nenhum elemento urbano. (VIANA, 2006).

[4] Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Retornando às noções de sertão inicialmente apresentadas, percebemos que Rosa Nepomuceno faz a repetição das idéias romantizadas que se tem do sertão. Acaba retomando aquele elogio à permanência, o esmero dedicado à uma cultura intocada e – ao mesmo tempo – ameaçada. Porém, essa possibilidade interpretativa deve levar em conta que os intentos da autora, sua formação e as possíveis transformações de suas próprias idéias, delimitam o valor das críticas à obra em questão. Situar em seu texto aquilo que "falta", "excede" ou não apresenta "consistência suficiente" nada mais é do que um ângulo de compreensão plausível e, portanto, questionável. De tal maneira, as diferentes transformações do conceito de mudança, lançadas por Bruno Nettl, se fazem válidas no intento de contemplar uma outra lógica nas transformações da música caipira de Rosa Nepomuceno ou de outros partícipes deste diálogo.

Por mais que o ideal de permanência possa ser visualizado na obra da autora, existem indícios de mudanças, mesmo não aprofundados, ocorridos no meio tempo em que o som do caipira sai do sertão e vislumbra-se o sucesso do *pop-sertanejo*. Tais indícios nos mostram como essa prática cultural sofreu influências e que estas não podem ser somente compreendidas como conseqüência dos intentos licenciosos de uma indústria cultural interessada em retornos financeiros satisfatórios.

Em *(Des) territorialização e novos hibridismos na Música Sertaneja*, de José Roberto Zan, há um interessante exemplo sobre como a dupla Tonico e Tinoco relata a impossibilidade de se transferir a longa "cantoria" das apresentações dos *romances*[5] para o formato dos discos de 78 rotações que registraram suas composições, a partir de 1945. Neste relato percebemos uma mudança colocada pelas barreiras tecnológicas dos aparelhos de gravação da época. Assim, já colocamos em cheque a idéia de que, mesmo por um breve período, a música feita pelo sertão simplesmente chegou intocada aos espaços das rádios e discos.

Tal modificação, também pode ser pensada quando nos encontramos com as sucessivas tentativas das primeiras duplas em conseguir notoriedade realizando apresentações ao vivo nas rádios. Os próprios costumes de apreciação musical da população urbana do período e a conformação aos programas radiofônicos, já não se adequaria à apresentação de romances.

[5] A dupla define como romance uma apresentação musical de longa duração onde se contavam estórias musicadas. Para dar melhor dimensão do tempo dessas apresentações, a dupla chega a dizer que eram realizadas pausas para que o público tivesse condições de acompanhar toda a apresentação.

No entanto, nenhum comentário melancólico ou ameaça à sobrevivência ao estilo caipira são pautados nas obras ou canções aqui utilizadas. Partindo da perspectiva de Nettl, essa mudança não incorreria na descaracterização do estilo, que ainda contava com a salvaguarda de outros elementos identitários resistentes a esse obstáculo. Dessa maneira, teríamos uma mudança interpretada como uma estratégia de sobrevivência aceitável dentro do estilo.

Além disso, não só do contato com o mundo urbano se valeram as mudanças da música caipira. Podemos destacar que o processo de divulgação por meio de apresentações em espetáculos circenses e a passagem por regiões de fronteira também trouxeram a acolhida de outros elementos ao som dos caipiras. Ao montarem temporadas de shows, como as organizadas por Cornélio Pires, o som da viola de dez cordas não teria mais a sua onipresença sonora preservada. A harpa paraguaia, o acordeom e os metais das rancheiras mexicanas seriam alguns dos instrumentos que passaram a fazer parte da música caipira.

Acompanhando esses novos instrumentos, as canções caipiras também constroem outros ritmos e formas de se executar os instrumentos. As guarânias, rancheras, polcas paraguaias e chamamés foram incorporadas e adaptadas para a canção sertaneja. Em um leque de influências tão vasto, podemos concluir que esse estilo musical não embasou o sentido de sua trajetória calcado na meta de transferir verticalmente a pureza de um mundo de valores e jeitos que deveriam ser reconhecidos e preservados. Acreditamos que até mesmo um desconhecedor da música caipira, informado deste rol de aproximações estéticas, poderia não compreender como ainda falamos de uma música caipira "de raiz".

Remetendo-se à compreensão da mudança enquanto estratégia de sobrevivência e a definição daquilo que se diz essencial no reconhecimento estético, freqüentemente influenciado pelo papel incisivo dos mediadores e entusiastas da música caipira, poderíamos entender o significado do silêncio a tantas mudanças. Da mesma forma, entre as décadas de 1980 e 1990, quando o *pop*-sertanejo alcança grande projeção, entenderíamos o porquê Tinoco afirma que "o estilo raiz não tem o que mudar. É aquilo... se você mudar não é mais raiz". Para tanto, necessitaríamos de uma escuta mais prolongada e variada de diferentes artistas que são vinculados a essa preservação musical ou marginalizados pela ousadia de suas propostas inovadoras.

Poderíamos, até mesmo, aceitar a possibilidade de enxergar um processo em que as linhas que separam a música caipira do *pop* sertanejo fossem, paulatinamente, ganhando contrastes musicais que ficariam mais evi-

dentes no início da década de 1980. No entanto, vejo que a aceitação de uma ou mais linhas no tratamento de um elemento tão dinâmico da cultura – como a música – poderia restringir, senão afastar, outras possíveis formas de se desenhar o trajeto dessa música caipira. Assim, ao falarmos da música caipira, nos referimos somente àquela que faz uso das violas de dez cordas, dupla de vozes em terça e letras que falam da "dureza da vida no sertão e o caráter reservado do sertanejo"? (ULHOA, 1999, p. 2).

Em resposta, partiríamos da idéia que o trajeto da música caipira "não se restringe a um modo de vida interiorana, e a dificuldade em se lidar com o fato de que citadinos componham ou interpretem música caipira" (VIANA, 2006). Ou seja, permitimos que as múltiplas definições de mudança – avaliadas em Nettl – possam ser vistas enquanto um dos elementos de análise possíveis a "um sistema dinâmico não apenas constituído, mas também constituinte de muitos fatores" e que, por isso, "é necessário avaliar até que ponto as mudanças na música caipira descaracterizam-na, e até que ponto fazem parte do próprio estilo" (VIANA, 2006). Estabelecemos assim um contraponto à perspectiva levantada pelo historiador Antônio Carlos Tonca Falseti, que definiu a música caipira como a "última trincheira a ser vencida pela indústria cultural imperialista, que já exportara para cá vários gêneros musicais..." (FALSETI apud NEPOMUCENO, 1999, p. 203).

Assim, defendemos que o debate entre características e distorções de um estilo musical demanda uma análise mais cuidadosa. Uma análise composta por termos que não provoquem sínteses redutivas, baseadas em classificações, que resumem as mudanças observadas como uma música que deixou "a sua raiz". A criação do termo "*pop-sertanejo*", por exemplo, é passível desse tipo de questionamento. Um questionamento que se refere não só à parafernália tecnológica e as estratégias de vendas das mega gravadoras que dominam o mercado. Pois, se colocada em contraponto às demais aquisições estrangeiras da música caipira, podemos visualizar a criação de uma linha de pensamento onde as mudanças possuem um grau de variação que vai do necessário até o inadmissível[6].

Outra questão interessante é tentar compreender os referenciais usados por essa parcela de pesquisadores e defensores da "raiz". Com que meios eles julgam que uma música é ou deixou de ser caipira? Contemplan-

[6] Paralelamente, a junção de uma expressão inglesa (pop) ao termo "sertanejo" só reforça a idéia de um "imperialismo musical" que assinala a "pior" das mudanças observada em um estilo musical "legítimo" de uma cultura esta que em seu imaginário se vê marcada pelo signo da colonização (SANTOS e MADEIRA, 1999, p. 52).

do as obras que se dedicam a montar esse trajeto, ficamos com a nítida impressão de que à lógica desse reconhecimento se baseia na criação de um conjunto de elementos considerados indispensáveis à música caipira. O uso da viola de dez cordas, as várias afinações instrumentais caipiras, a incorporação de trajes que representem uma estética caipira ou de letras que falem da natureza ou do caipira típico, faz com que muitas dessas transformações supracitadas ganhem licença por serem costuradas a esses ou outros elementos "típicos".

Um caso interessante pode ser apreciado, quando na década de 1930, o saxofone de Ratinho, da dupla Jararaca e Ratinho, parece ter entrado "despercebido" nas caravanas do "*promoter* caipira" Cornélio Pires. Desde o seu início, a dupla, por meio de canções cômicas e o uso de "roupas típicas", utilizava a música e a encenação de textos curtos para retratar comicamente o "jeito caipira" e a inadequação desse personagem às inovações tecnológicas ou costumes da cidade. O saxofone por mais que tivesse relação com uma outra cultura musical ou mesmo que fosse visto com algo "demasiadamente jazzístico", estava acompanhado pela viola de Jararaca e tocava para que se cantassem coisas do sertão.

Caminhando por esse trajeto, temos outro exemplo musical passível desse tipo de problematização. Ao contrário dos destinos de uma narrativa que progressivamente anunciaria o fim da música caipira, o aparecimento dos chamados "neo-caipiras" é visto como um retrocesso no desvanecimento da "raiz". Eles são "violeiros da cidade [que] enveredavam pelos sons caipiras, cavocando raízes e arando a terra da cultura ancestral do país" (NEPOMUCENO, 1999, p. 209). Segundo a autora, mesmo sendo oriundos de uma intensa cultura musical urbana, os "neo-caipiras" dirigem olhos e ouvidos para outro universo, que no final do século XX, parecia esquecido.

Porém, esse "resgate de raízes" e o reconhecimento citadino da cultura sertaneja não parece acontecerem de forma tão simplista. A versão feita pelo "neo-caipira" Almir Sater da canção "Chalana", gravada em 1990[7], pode nos esclarecer esse ponto. O volume baixo de sua voz, o uso de um teclado ao fundo e o pronunciamento gramatical correto com que canta "Oh! Chalana. Sem querer, tu aumentas minha dor... Nessas águas tão serenas vai levando o meu amor", aponta como possíveis influências da Bossa Nova incidem na interpretação da canção e, ao mesmo tempo, indica como Almir Sater alcança um público urbano fazendo a "salvaguarda" da música

[7] Almir Sater, *Pantanal 2*, Bloch Discos, 1990.

caipira. Sua maneira de interpretar a canção em muito se difere do registro anterior feito por Tonico e Tinoco[8] dessa mesma música. Com repiques de uma sanfona que acompanha as violas e o par de vozes agudas, a dupla canta "A chalana sem querê. Tu aumenta minha dor... Nessas água tão serena vai levando o meu amô".

Se a formação artística e a história de vida justificam essa outra forma de interpretar uma música caipira, podemos perceber o quanto o peso dessas influências se incorpora ao conjunto de transformações observadas na música caipira. Não interpretar a versão de Almir Sater como um "desvirtuamento" ou um tipo de transposição do estilo musical à um público urbano e intelectualizado, mais uma vez, indica a natureza seletiva das mudanças. A importância da valorização dada à viola e as canções que se remetem às imagens interioranas se sobrepõem a esses outros elementos visíveis no exemplo musical oferecido.

Por fim, o que se observa na criação dessa "bifurcação estética" entre a música caipira e o *pop* sertanejo é a imposição de um caráter dualista que imprime em cada um dos caminhos distintos a criação de símbolos, histórias e canções. Cada qual parece conceber um universo distinto e, por vezes, distante. De tal forma, podemos ver que a colocação dos múltiplos significados da mudança integra a criação de definições que se cristalizam. O jeito "matuto" com que cantam Tonico e Tinoco; a recusa de Rolando Boldrin em receber Sérgio Reis (e seu chapéu de caubói) em seu programa; a vida reclusa de Almir Sater no Pantanal matogrossense ou as "roupas modernas" de Léo Canhoto e Robertinho – tudo isso – são partes de uma complexa rede de sentidos em constante movimento. Cada qual percebido e interpretado de formas diferentes.

TIÃO CARREIRO: TÍPICO?

"Quando a gente ama a distância encurta e a saudade expande... No primeiro vôo para Campo Grande... Eu juro querida, que vou te buscar". Caso fosse colocar outro verso dominado por uma temática semelhante, acredito que "Quero fazer você feliz... Vamos pegar o primeiro avião com destino à felicidade... A felicidade, pra mim é você!" seria minimamente aceitável. Poderíamos afirmar que ambas as letras, devido a tal proximidade, poderiam ser canções de um mesmo estilo musical?

[8] Tonico e Tinoco, *Laço de amizade*, Continental, 1971.

Certamente não. Mesmo sendo gravadas em um espaço de tempo muito próximo – entre 1988 e 1990 – as duplas que gravaram, respectivamente, *"Chamada a cobrar"*[9] e *"Pense em mim"*[10] dificilmente seriam colocadas por um apreciador de música caipira em um mesmo espaço de definição estético-musical. Citar os nomes de Tião Carreiro e Pardinho e, logo depois, de Leandro e Leonardo, significa para muitos entendedores de música sertaneja falar de duas vertentes musicais distintas entre si. Excluídas outras interpretações dessa aparente equiparação estética, o objetivo dessa comparação inicial foi incitar uma reflexão que pensa sobre o significado dado à obra de Tião Carreiro e qual interpretação podemos fazer da mesma.

Ao inicialmente falarmos do que significou a obra de Tião, podemos nos valer de duas citações que falam sobre esse violeiro. Retomando o artigo de José Roberto Zan e obra de Rosa Nepomuceno, encontramos uma semelhança entre as definições propostas. Zan comenta que "duplas como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, ... produziram um vasto repertório identificado atualmente como a música sertaneja de 'raiz'." (ZAN, 2004, p. 3). Ao mesmo tempo, Rosa Nepomuceno faz referência semelhante dizendo que: "... pegar o instrumento e tocá-lo implicou ouvir os mitos caipiras, como João Pacífico, Tonico e Tinoco, e ainda os grandes violeiros, como Tião Carreiro..." (NEPOMUCENO, 1999, p. 34).

No site *"Portal Tião Carreiro"*, dedicado à memória do artista, uma sessão destinada à textos impressos e citações na mídia sobre o violeiro, coloca em foco a compreensão de sua arte. Entre as matérias, uma delas destaca o recebimento do Troféu Villa Lobos, concedido no ano de 1976 pela Associação Brasileira de Produtores de Disco, na categoria "*raízes*". Em uma matéria de 1993, do Jornal *Diário da Região*, Romildo Sant'anna diz: "Se tivesse vivido num país em que educação e cultura são prioritárias, Tião Carreiro seria celebrado como grande patrimônio cultural pela trajetória de realizações significativas como identificação e desvendamento profundo de nossas raízes" (SANT'ANNA, 1993).

Aqui temos lançada uma idéia de que Tião Carreiro representou um dos maiores momentos de valorização da música caipira. Seu desempenho instrumental e suas letras, de fato, se vinculam a símbolos que, vez após vez, elogiam e evidenciam todos os elementos que reforçam idéias sobre o

[9] Tião Carreiro e Pardinho. *A majestade 'O Pagode'*, Continental, 1988.

[10] Leandro e Leonardo. *Volume 4*. Continental, 1990.

sertão e o sertanejo. Alguns exemplos dessa temática podem ser contemplados nas canções *Boi Soberano*[11], *Rancho do Vale*[12], *Boiadeiro de Palavra*[13]. Tais canções falam de cenas do campo, histórias sertanejas e reivindicam a legitimidade da sonoridade produzida pela viola caipira de dez cordas. Um desses exemplos pode ser visto na canção *Viola Cabocla*[14], que diz:

Viola cabocla não era lembrada
Veio pra cidade sem ser convidada
Junto com os vaqueiro trazendo a boiada
Com cheiro de mato e o pó da estrada
Fez grande sucesso com a disparada.

Viola cabocla feita de pinheiro
Que leva alegria prô sertão inteiro
Trazendo saudade dos que já morreram
Nas noites de lua tu sai no terreiro
Consolando a mágoa do triste violeiro.

Viola cabocla é bem brasileira
Sua melodia travessou fronteira
Levando a beleza pra terra estrangeira
Do nosso sertão é a mensageira
É o verde amarelo da nossa bandeira.

Viola cabocla seu timbre não falha
Criada no mato como a samambaia
Veio pra cidade de chapéu de palha
Mostrou seu valor vencendo a batalha
Voltou prô sertão trazendo a medalha.

INSTRUMENTOS, PERFORMANCE E ESTILOS

Essas e outras canções que explicam a representatividade que o legado artístico de Tião Carreiro tem junto à música caipira, calcada pelos referenciais anteriormente definidos, deixa de contemplar outras facetas perceptíveis dentro da obra desse artista. Até mesmo a sua forma de executar a viola de dez cordas indica essas outras visões. Tião Carreiro, influenciado pelo samba, é lembrado como criador do chamado "pagode caipira". Tal inovação tem uma receptividade muito grande entre os admiradores da música caipira. Uma possibilidade explicativa de tal aceitação pode ser compreendida pelo fato de Tião Carreiro – no contexto de uma cultu-

[11] Tião Carreiro e Pardinho. *Boi Soberno*. Chantecler-Continental, 1966.
[12] _____. *Rancho do Vale*. Chantecler-Continental, 1977.
[13] _____. *Hoje eu não posso ir*. Chantecler-Continental, 1972.
[14] _____. *Viola Cabocla*. Chanteler-Continental, 1973.

ra musical brasileira – une dois estilos (samba e música caipira) que estiveram historicamente ligados ao intento de se definir os estilos musicas autóctones legitimadores de uma identidade nacional das culturas urbana e rural.

Em contrapartida, o próprio artista demonstra que suas intenções artísticas não poderiam ser atreladas a um repertório musical específico. "Música só tem dois tipos, a feia e a bonita", define o violeiro (NEPOMUCENO, 1999, p. 342). É a partir daí então que passamos a ver os outros lados dessa obra musical, colocando em xeque essa visão romanceada e heróica dos representantes da música caipira. Nesse aspecto, seria Tião Carreiro um daqueles que, na contra-corrente do sucesso comercial e das demais influências musicais, defenderia a "necessidade de se preservar as características originais da música interiorana, para que ela não desapareça"? (NEPOMUCENO, 1999, p. 23). Se afirmássemos tal fato, os versos finais da canção *A viola e o violeiro*[15] poderiam trazer um posicionamento concordante, ao dizer: "A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado... Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado... Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado... A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado".

Direcionando nossa percepção às canções e o universo de influências musicais que nortearam as composições de Tião Carreiro, notamos a diversidade com que elas se concebiam. Baseando na distinção que ele mesmo fez da música (boa e ruim) vemos como ele experimentou das mais diversas influências. Na canção *'Última chance"*[16], Tião Carreiro interpreta um tango marcado pela presença de versos amorosos e a marcação do tempo da canção sendo feito por sanfona e violino, que têm grande destaque sonoro nesse exemplo. Outro caso interessante é o que podemos contemplar na música *'Encantos da Natureza"*[17]. Nela temos uma "típica" letra que elogia as belezas naturais do sertão. Ao mesmo tempo a música tem um teclado que marca o tempo da canção e, em outros momentos, tenta reproduzir o canto de uma ave ou o som de insetos[18].

---

[15] _____. *Meu carro é minha viola.* Continental, 1962.

[16] _____. *A majestade 'O Pagode'.* Continental, 1988.

[17] _____. *Encantos da Natureza.* Chantecler-Continental, 1968.

[18] Em outras canções também percebemos a presença de outros instrumentos musicais. Em *'Despedida"* (do álbum Rei do Gado (Continental), de 1961, há a presença de guitarra e bateria compondo os arranjos. No álbum "Os reis do pagode" (Chantecler/Continental), de 1965, baixo e xilofone aparecem em *'Triste Separação".* Pandeiro, cavaquinho e baixo conduzem os versos de *'Vou tomá um pingão"*, de 1973, do álbum Viola Cabocla(Chantecler/Continental). *'Estrela de Ouro"*, faixa-título do álbum de 1986 (Chantecler/Continental), possui o acompanhamento de uma pequena orquestra de instrumentos de sopro e cordas.

Sobre os instrumentos, temos a reincidência de uma questão anteriormente levantada. O uso de instrumentos eletrificados ou a composição de uma canção que toma uma influência musical estrangeira, como já vimos, são os dois mesmos motivos pelos quais os apreciadores da "raiz" se distanciam do "*pop* sertanejo". Mais uma vez, a predominância de elementos tão fundamentais no reconhecimento de uma música caipira permite que as liberdades criativas tomadas por Tião Carreiro deixem de ser vistas como algum tipo de desvio daquilo que o estilo "genuinamente" pode produzir. Se Tião Carreiro não reproduz incessantemente uma estética caipira, quando o procura fazer, coloca seus experimentalismos em um patamar simbólico inferior ao de suas canções "típicas".

O "rei do pagode", criador de tantas canções ovacionadas por diferentes defensores de uma música caipira "de raiz", não pôde ter seu valor relativizado ou diminuído por tal público devido alguns desvios nesse caminho de "valorização" ou "defesa" dos ideais estéticos, morais ou psicossociais desse mundo caipira. Tal multiplicidade, sob outra perspectiva, poderia justamente alavancar o fato de que um estilo musical não deve ser imaginado como algo imune à ação do tempo e dos que nele promovem as suas transformações. Perceber tal versatilidade na obra de Tião Carreiro nos permite uma diferente reflexão sobre como e porque realmente se engendram as mudanças ocorridas na música sertaneja a partir da década de 1980.

CHAPÉUS, TERNOS E COLETES

A questão do vestuário também demonstra essa diversidade no comportamento artístico de Tião Carreiro. No artigo "Se Tonico e Tinoco fossem Bororos: da natureza da dupla caipira", Allan de Paula Oliveira engloba diferentes aspectos estruturais que definem as duplas de música caipira. Entre outras coisas, ele aponta que "a indumentária é uma questão importante no mundo da música caipira, seja para aqueles que pretendem aparecer de forma mais autêntica, vestindo-se ainda como Jeca Tatu... seja pelos sertanejos em sua moda country" (OLIVEIRA, 2005, p. 9).

Sob tal aspecto, Tião Carreiro oferece referências interessantes de que essas questões de legitimidade, tradição, raízes ou preservação não normatizariam os trajes por ele utilizados nas capas de seus álbuns. Nos discos *'Meu carro é minha viola"* (1962); *'Linha de Frente"* (1964); *'Os reis do pagode"* (1965); *'Boi Soberano"* (1966); *'Rancho dos Ipês"* (1967); *'Encantos da*

Natureza" (1968); *"Viola Divina"* (1978); *"Tião Carreiro em solo de viola caipira"* (1979); e *"Seleção de Ouro"* (1979)[19] temos imagens dominadas por cenas de um mundo rural ou um segundo plano cercado de árvores ou relva.

No entanto, essas imagens, quando olhadas em contraponto ao chapéu de caubói quase sempre utilizado por Tião, geram uma sensação de estranheza caso esperássemos a predominância de roupas simples que fizessem menção ao figurino mais discreto como das duplas Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho ou Zé Mulato e Cassiano. Em outras capas como de *"Abrindo caminho"* (1971), *"Modas de Viola Classe A"* (1974) e *"Homem até debaixo d'água"* (1980)[20] o cantor faz referência aos trajes do típico caubói norte-americano introduzidos, na década de 1940, pelo cantor paulista Nelson Pérez, mais conhecido pelo pseudônimo Bob Nelson (NEPOMUCENO, 1999, p. 142).

Ainda poderíamos citar a presença dos ternos em *"Pagode na Praça"* (1967), "*Modas de Viola Classe A: Volume 2"* (1975) e *"A Majestade O Pagode"* (1988)[21]. Essas seriam outras fontes documentais que levantariam uma interessante questão sobre como essas roupas também são colocadas no debate dos elementos distintivos entre os caipiras e os sertanejos. Essa discussão ganha destaque quando as narrativas sobre o "*pop* sertanejo" grifam a maneira como Léo Canhoto e Robertinho ou Zezé di Camargo e Luciano se vestem, indicando tal mudança como um traço distintivo daqueles que abandonaram o "jeito caipira" buscando fazer sucesso ou se integrarem a um ideal estético urbano.

VERSOS, IDÉIAS E PERSPECTIVAS

Do que falam algumas canções? Essa é uma questão de valor estético que desemboca em outras variadas perguntas que tencionam um interessante jogo sobre os modos de falar de si, formas de se enxergar o mundo e maneiras de opinar sobre um determinado tempo histórico. O instrumento tocado, a roupa utilizada e cada verso cantado se integram na compreensão da arte musical. Nesse âmbito, as manifestações artísticas podem ser implicadas em diversas categorias que tipificam que espécie de manifestação artística ou que artista apareceu em seu tempo. No entanto, tais cate-

[19] Vide: ANEXO I.

[20] Vide: ANEXO II.

[21] Vide: ANEXO III.

gorias nunca serão unânimes, pois esse valor estético da obra não se consolida no período de sua realização. Ele vai ganhando usos que repercutem e se modificam ao longo do tempo.

Na música, a questão de como representar o sertanejo também passou por diferentes processos de definição. Considerando a trajetória de popularização da música caipira, acreditamos que a definição dessa forma do sertanejo se portar em muito se afirma através da montagem de símbolos e narrativas que permitem delimitar essa concepção de um sujeito histórico imaginado (o sertanejo) a partir da definição de seu *loco* (o sertão). Entre os paradigmas que se laçam a tal propósito, existem aqueles que por meio da criação de uma paisagem harmônica entre o sertão e o sertanejo imprimem a singularidade desta realidade vivida ou imaginada. Além disso, as situações de alteridade, entre o campo e a cidade, também se somaram enquanto forma contribuinte à esta mesma concepção harmônica.

Das situações descritivas, que fundem o sertão e o sertanejo, e aquelas que se constroem pelo contraste do sertanejo extraído do local em que residem suas referências identitárias, a canção *Caboclo na cidade*, de Dino Franco e Nhô Chico[22], realiza uma síntese dessas duas possibilidades. Na canção, os autores colocam nos versos um quadro progressivo de imagens, hábitos e compreensões. A letra parte dos prazeres da vida no campo até chegar à ruína moral, financeira e familiar de um "roceiro do Triângulo Mineiro" que resolveu morar na cidade. De alguma forma, letras que tentam frisar esse tipo de incompatibilidade entre um sujeito e um local que vivem diferentes tempos históricos, implica na detecção de outros elementos identitários.

Tais letras reforçam, através do elogio ou da situação dramática, idéias que abraçam conceitos de imutabilidade e originalidade. Conceitos esses que parecem ainda acreditar que esse processo de deslocamento simplesmente irá promover uma substituição de elementos identitários. Uma fácil equação onde os dados que resultavam na figura do caipira serão expurgados de forma a transformá-lo em um homem "moderno" ou "urbano". Anunciar a "morte do sertanejo", nos espaços debatedores da cultura pode ser, de tal forma, uma modalidade reprodutora de conceitos que excluem a plausibilidade das idéias de mudança, transformação, releitura ou diálogo desse sujeito com outros mundos.

Fundamentando as nossas possibilidades de leitura, podemos interpretar que algumas letras escritas por Tião Carreiro não se aproximam

[22] Versão disponível no disco: Chitãozinho e Xororó. *Clássicos Sertanejos*. Polygram, 1996.

dessas idéias de substituição ou morte. Mesmo que outras canções ainda tentem promover esse tipo diferenciação ou valorização do caipira como em canções como *'Filho da Liberdade'*[23], *'Chora Viola'*[24] e *'Recanto dos Passarinhos'*[25] existem outros exemplos musicais que demonstram um perceptível caráter de resposta em relação a outros contextos. O que poderia ser um sinal claro do fim, pode também ser visto como o momento em que se rompe com o conceito de subjugação de uma cultura à outra.

Na canção *'Linda Bancária'*[26] o amor platônico de um cliente por uma funcionária de banco conduz narrativa da história. Os versos delineiam outro espaço onde se definem as relações afetivas do personagem construído na canção. Além da inserção de uma situação urbana, ocorre o desvanecimento de uma idéia de que (caso imaginássemos que esse cliente fosse um "caipira") o deslocamento dessa personagem caipira para a cidade impediria qualquer tipo de aproximação ou visão simpática para com os sujeitos pertencentes à esse outro espaço.

Em *'Motoristas do Brasil'*[27], Tião Carreiro faz uma homenagem aos motoristas de caminhão "do Brasil inteiro". Em certo trecho, a letra saúda: "Salve o rei da estrada levando o progresso... Para Deus eu peço lhe dar proteção... Falo francamente precisa ter classe... Pra falar da classe desse povo bão...". Aqui, a existência de um elogio ao motoristas de caminhão rompe com uma idéia sobre como as transformações econômicas e a intervenção em paisagens naturais "deveriam" ser tratadas por um "representante da música caipira". A inadequação entre "progresso" e o "sertão" consolida a idéia de que existiria uma única possibilidade de resposta a essa situação, sob a perspectiva de um "artista caipira". Ou seja, a contradição estabelecida pelo fato de um representante típico como Tião Carreiro elogiar o progresso, os motoristas e seus caminhões demonstra uma tensão que dá vida a uma obra destituída de uma compreensão monolítica.

Em 1986, o álbum Estrela de Ouro continha uma interessante canção que fazia contraponto à música *"A coisa ta feia"*[28] de 1983. Em uma época marcada pela transição entre o governo militar e a reintrodução de gover-

[23] _____. *Abrindo Caminho*. Chantecler/Continental, 1971.

[24] _____. *A caminho do sol*. Chantecler/Continental, 1973.

[25] Tião Carreiro e Paraíso. *Viola Divina*. Caboclo/Continental, 1978.

[26] Tião Carreiro e Pardinho. *Hoje eu não posso ir*. Chantecler/Continental, 1972.

[27] _____. *Duelo de Amor*. Chantecler/Continental, 1975.

[28] _____. *No Som da Viola*. Chantecler-Continental, 1983.

nos civis, a canção *"A coisa ficou bonita"*[29] é um elogio ao governo José Sarney (1985 – 1990). Estas duas canções exprimem diferentes opiniões sobre as questões políticas e econômicas do país. Nessa mudança de perspectiva, Tião Carreiro problematiza e repensa questões como política, economia e sociedade. Podemos levantar não somente a crítica social contida no texto, mas uma ambivalência que evidencia seu interesse em refletir sobre assuntos fora de um "mundo caipira".

Dentro dos rápidos documentos aqui levantados, temos a proposta de um novo olhar sobre a obra de Tião Carreiro. O que se vê não é simples anulação das idéias tipicamente associadas à sua obra, mas a contemplação de um corpus onde suas informações têm um caráter próprio, traços vivos de um exercício autoral que se insere nas contradições, conflitos, perspectivas e elementos diversos da cultura. Assim, foi possível extrapolar uma visão pré-estabelecida de sua arte e trouxemos uma perspectiva que o coloca no patamar de um "crítico e transformador, porque desconstrói e reconstrói o dado, em um sentido repetindo-o, mas também trazendo ao mundo, nessa variação, modificação ou transformação significativa, algo que não existia antes" (LACAPRA, 1998, p. 246).

CONCLUSÃO

Ao propor as questões aqui levantadas, avaliamos que correntes interpretativas de cunho histórico-sociológico da música caipira – defensoras de uma compreensão específica do valor das mudanças e da definição dessa música – acabaram prevalecendo, delimitando e concebendo um "julgamento estético" desses artistas caipiras. Projeta-se um ideal no qual um artista "legítimo" deveria reconhecer os limites estéticos de sua ação criativa de acordo com as narrativas que esses partícipes de um "campo discursivo da música caipira" buscaram difundir.

Ao mesmo tempo em que tais narrativas se alinham com idéias anteriormente concebidas sobre o sertão e o sertanejo, elas modulam a significação das mudanças dentro do estilo. Deixa de ser levado em conta que qualquer um dos momentos considerados na música caipira é provido de certa uma dinamicidade configurada no trânsito de influências musicais, novos espaços de inserção sócio-cultural e a própria história de vida dos artistas que vão surgindo na trajetória do estilo. Não só pelas guitarras, pelo

[29] _____. *Estrela de Ouro*. Chantecler-Continental, 1986.

vestuário pomposo e as interferências da indústria cultural se limitam essas transformações.

A definição restrita dos estilos acaba excluindo outras possibilidades interpretativas não só da obra de Tião Carreiro, como de outros artistas da música sertaneja ou caipira. Contemplar tais obras de arte por meio de seus aspectos predominantemente "objetivos" retira a possibilidade de enxergar toda uma tensão perceptível no esforço criativo que se implementa desde o uso de certos instrumentos, passando pelas imagens e indo até o texto das canções. Assim, Tião Carreiro não é trazido à tona por uma possível particularidade de sua obra, mas como um exemplo de reinterpretação que possa ser útil para os demais pesquisadores da música.

Mesmo que os exemplos e questões salientadas não abarquem toda a obra de Tião Carreiro, buscamos propor um contraponto entre as trajetórias que explicam os rumos da música caipira e um artista recorrente em tais narrativas. O objetivo não é redefinir o valor estético da obra deste violeiro, e sim retomar o argumento de como o traçado linear da história da música caipira e como a distinção *"caipira x sertanejo"* podem ser construídos fora da simples dicotomia. De tal forma, propor uma possível "pluralidade estética" em Tião Carreiro nada mais é que um elemento que propõe a idéia de que muito ainda deve ser refletido sobre a música caipira.

REFERÊNCIAS

LIVROS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão O. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: *"Giro Lingüístico" e historia intelectual*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 237-293.

LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revam, IUPERJ, UCAM, 1999.

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

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. *Leituras brasileiras*: itinerários no pensamento social e na literatura. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

ARTIGOS

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE LA IASPM, 3., 2000, Bogotá. CONGRESSO LATINOAMERICANO DE MÚSICAS POPULARES, 2000. Resumos... Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/pdf/Garciamaria.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2007.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Revista Anthropológicas*, Recife, v. 17, n. 1, p. 11-34, 2006.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Se Tonico e Tinoco fossem Bororos: Da natureza da dupla caipira. *Antropologia em Primeira Mão*, Santa Catarina, 2005. Disponível em: <http://www.antropologia.br/77.%20allan-tinoco.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2007.

SANT'ANNA, Romildo. Morreu Tião Carreiro. *Diário da Região*, São José do Rio Preto, p. 4, 1993.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (Ed.). *Música popular en América Latina*, Santiago, Chile: Fondart; Rama Latinoamericana IASPM, p. 47-60, 1999. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/ulhoatextos/MusicaSertaneja.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2007.

VIANA, Abel da Silveira. Música caipira como sistema social. *Revista de Estudos Poético-Musicais*, Santa Catarina, jul. 2006. Disponível em: <http://www.repom.ufsc.br/repom3/viana.htm>. Acesso em: 15 ago. 2007.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura,* Goiânia, v. 1, n.1, p. 41-53, 1998.

ZAN, José Roberto. *(Des)Territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/JoseRoberto Zan.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2007.

SITES

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em < http://www.dicionariompb.com.br/default.asp>. Acesso em: 15 ago. 2007.

GRAVAÇÕES CHANTECLER LTDA. *Troféu Villa Lobos/Categoria Raízes*. Disponível em <http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=imprensa&id=1>. Acesso em: 15 ago. 2007.

PORTAL TIÃO CARREIRO. Disponível em: <http://www.tiaocarreiro.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2007.

TIÃO CARREIRO HOMEPAGE. Disponível em: <http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br>. Acesso em: 15 ago. 2007.

ANEXO I



Tião Carreiro e Carreirinho. *Meu carro é minha viola*. Continental, 1962.



Tião Carreiro e Pardinho. *Linha de Frente* Continental, 1964.



Tião Carreiro e Pardinho. *Os reis do pagode* Chantecler/Continental, 1965.



Tião Carreiro e Pardinho. *Boi Soberano*. Chantecler/Continental, 1966.



Tião Carreiro e Pardinho. *Rancho dos Ipês*. Chantecler/Continental, 1967.



Tião Carreiro e Pardinho. *Encantos da Natureza* Chantecler/Continental, 1968.



Tião Carreiro e Paraíso. *Viola Divina*. Caboclo/Continental, 1978.



Tião Carreiro e Paraíso. *Seleção de Ouro* Chantecler, 1979.

ANEXO II



Tião Carreiro e Pardinho. *Abrindo Caminho*. Chantecler/Continental, 1971.



Tião Carreiro e Pardinho. *Modas de Viola Classe A'*. Chantecler/Continental, 1974.



Tião Carreiro. *Em solo de viola caipira*. Chantecler/Continental, 1979.



Tião Carreiro e Paraíso. *Homem até debaixo d'água*. Chantecler, 1980.

ANEXO III



Tião Carreiro e Pardinho. *Pagode na Praça*. Chantecler/Continental, 1966.



Tião Carreiro e Pardinho. *Modas de Viola 'Classe A' – Volume 2*. Chantrecler/Continental, 1975.



Tião Carreiro e Pardinho. *A Majestade 'O Pagode'*. Continental, 1988.