

INTELECTUAIS DA VIOLA: A AÇÃO DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO COMO MEDIADORES CULTURAIS¹

LUCAS FÍNGOLO CLARAS

Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Licenciado em História e mestrando em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

EMAIL: lucas.claras@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5171-7448>

EVELYN DE ALMEIDA ORLANDO

Pós-Doutora pela Universidade de Paris, doutora em Educação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e professora do Programa de Pós-Graduação em Educação e do curso de Licenciatura em Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação e do curso de Licenciatura em Pedagogia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

EMAIL: evelynorlando@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5795-943X>

RESUMO

A presente pesquisa se localiza no campo da História da Educação, tem como base teórico-metodológica a História Cultural (CHARTIER, 2002), e mantém diálogo com a História Intelectual e dos Intelectuais. O objetivo deste trabalho é analisar a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, uma dupla da música sertaneja raiz, e de que modo essa ação de intervenção social a partir da cultura possibilita a identificação desses artistas como intelectuais mediadores culturais com base no conceito proposto por Gomes & Hansen (2016). Como referencial metodológico, utilizamos a análise de conteúdo proposta por Bardin (2016) para analisar as canções da dupla, o que permitiu a identificação de representações e elementos que expressavam o contexto sócio-histórico e a realidade vivida pelo público da música sertaneja. Essas representações que atribuíam sentido às mensagens das músicas possibilitavam a reflexão por parte do público desse gênero musical sobre a realidade socioeconômica na qual estavam inseridos, funcionando como uma forma de educação social ao possibilitar e ajudar na construção de uma consciência da condição enfrentada por eles num contexto em que ocorria o processo do êxodo migratório, do qual o público da música sertaneja participou ativamente. Como resultado, entendemos que essa ação de identificação e expressão da realidade por meio da veiculação de representações permite a categorização da dupla enquanto intelectuais mediadores culturais que possibilitaram uma prática de educação social a partir da cultura.

Palavras-chave: Intelectuais mediadores culturais. História da Educação. Mediação cultural.

VIOLA'S INTELLECTUALS: THE ACTION OF TIÃO CARREIRO AND PARDINHO AS CULTURAL MEDIATORS

ABSTRACT

This research is located in the field of History of Education, is based on Cultural History (CHARTIER, 2002), and maintains a dialogue with Intellectual and Intellectuals History. The objective of this work is to analyze the action of cultural mediation of Tião Carreiro and Pardinho, a duo from the sertanejo music, and how this action of social intervention based on culture allows the identification of these artists as intellectual cultural mediators based on the concept proposed by Gomes & Hansen (2016). As a methodological framework, we used the content analysis proposed by

¹ Esse artigo é fruto de uma pesquisa de mestrado ainda em andamento que conta com o apoio e o financiamento da bolsa CAPES-PROSUC.

Bardin (2016) to analyze the songs of the duo, which allowed the identification of representations and elements that expressed the socio-historical context and the reality experienced by the sertanejo music audience. These representations that gave meaning to the messages of the songs made it possible for the public of this musical genre to reflect on the socioeconomic reality in which they were inserted, functioning as a form of social education by enabling and helping to build a social consciousness of the condition faced by them in a context in which the migration exodus process took place, in which the public of the sertaneja music actively participated. As a result, we understand that this action of identification and expression of reality through the transmission of representations allows the categorization of this duo as intellectual cultural mediators that made possible a practice of social education based on culture.

Keywords: Intellectuals cultural mediators. History of Education. Cultural Mediation.

INTELECTUALES DE LA VIOLA: LA ACCIÓN DE TIÃO CARREIRO Y PARDINHO COMO MEDIADORES CULTURALES

RESUMEN

Esta investigación, que se encuentra dentro del campo de la Historia de la Educación, se basa en la Historia Cultural (CHARTIER, 2002), y mantiene un diálogo con la Historia Intelectual e dos Intelectuales. El objetivo de este trabajo es analizar la acción de mediación cultural de Tião Carreiro y Pardino, dúo de la música sertaneja raíz, y cómo esta acción de intervención social basada en la cultura permite la identificación de estos artistas como mediadores culturales intelectuales a partir del concepto propuesto por Gomes & Hansen (2016). Como referencial metodológico, utilizamos el análisis de contenido propuesto por Bardin (2016) para analizar las canciones, lo que permitió identificar representaciones y elementos que expresaban el contexto socio- y la realidad vivida por la audiencia de la música sertaneja. Estas representaciones que dieron sentido a los mensajes de las canciones hicieron posible que el público de este género musical reflexionara sobre la realidad socioeconómica en la que se insertaba, funcionando como una forma de educación social al posibilitar y ayudar a la toma de conciencia de la condición que enfrentan en un contexto en el que se produjo el proceso migratorio, en el que participó activamente el público de la música sertaneja. En consecuencia, entendemos que esta acción de identificación y expresión de la realidad a través de la transmisión de representaciones permite la categorización de lo dúo como mediadores culturales intelectuales que hicieron posible una práctica de educación social basada en la cultura.

Palabras clave: Mediadores culturales intelectuales. Historia de la educación. Mediación cultural.

INTRODUÇÃO

Com a ampliação do conceito de intelectual nos últimos anos, os sujeitos que desenvolveram práticas de mediação cultural também passaram a poder ser identificados como intelectuais. Estando localizada no campo da História da Educação, com base teórico-metodológica na História Cultural, e em constante diálogo com a História Intelectual e dos Intelectuais, esta pesquisa pretende analisar a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardino, uma dupla da música sertaneja raiz, segmento do gênero mais próximo da música caipira, a partir do conceito proposto por Gomes & Hansen (2016), evidenciando como, por meio de suas canções, a dupla expressou a realidade social vivida por seu público através de

representações que permitiram a compreensão do período que estavam vivendo, num contexto de migração do êxodo rural, desenvolvendo, nesse sentido, um papel de educação social a partir da arte.

A dupla analisada, composta por Tião Carreiro, que foi nome artístico adotado por José Dias Nunes, e Pardinho, que era o nome artístico de Antônio Henrique de Lima, entre os anos de 1956 e 1988, gravaram juntos 16 discos de 78 rotações, 12 compactos e 41 álbuns, e ainda há outros 22 álbuns lançados postumamente. Para Nepomuceno (1999) que conta a história da música caipira e sertaneja, Tião Carreiro e Pardinho formaram uma das maiores duplas da história do gênero. A importância desses artistas também é perceptível pela quantidade de trabalhos acadêmicos em diferentes áreas que utilizam da obra da dupla como objeto de pesquisa. Na área de música, o artigo de Amaral (2016) narra, linearmente, a trajetória artística de Tião Carreiro, já Gregolim Junior (2011), com sua dissertação no campo das Ciências da Religião, analisa a presença do sagrado em canções da obra desses artistas, enquanto nas ciências sociais, a tese de Faustino (2014) analisa o processo de enfrentamento do êxodo rural pelo público da música sertaneja a partir de canções da obra da dupla, nesse sentido, essa pesquisa serve como uma referência para a problematização deste artigo.

A partir da ampliação do conceito de fonte com movimento da Nova História Cultural (BURKE, 2005), a música passou a ser vista como um objeto que permite a compreensão de inúmeros aspectos da vida social, que revela hábitos e costumes de determinado grupo social, ou mesmo aspectos das dimensões econômica e política da vida coletiva ou individual, sendo uma fonte que permite a compreensão de diferentes âmbitos da vida social e cultural de uma sociedade. Para Freire (1994), a música possui uma relação fundamental com o seu contexto de produção, e deve ser entendida como “fenômeno social, dinâmico, significativo” e um “elemento expressivo e estruturador da sociedade em que se insere” (FREIRE, 1994, p. 168-169), sendo deste modo um importante objeto cultural que, num processo dialético, exerce efetivamente influência sobre a sociedade.

As expressões da realidade através da música ocorrem por meio da expressão de representações, entendidas aqui a partir da concepção de Chartier (2002, p. 17) que as define como “[...] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”. As representações veiculadas na obra da dupla também permitem entender a visão que o grupo social que compõem o público da música sertaneja tinha sobre o período em que a música foi produzida, nesse sentido, as canções desses artistas funcionavam como uma forma de expressão do pensamento corrente dentro do público desse gênero musical.

Cantar realidades, idealizar situações, transmitir valores e exemplos são ações de mediação cultural que podem ser pensadas como uma prática de educação social, ao passo que ajudam na construção de uma consciência social ao propor cenários que possibilitam a reflexão sobre a condição vivida. Compreendemos educação social na perspectiva de Taborda de Oliveira (2019), que propõe que essas práticas de educação “mobilizam a arte como possibilidade de formação, não apenas de gosto, mas também da consciência política e da sensibilidade social” (TABORDA DE OLIVEIRA, 2019, p. 204-205). Segundo o autor, que analisa a ação intelectual do cantor cubano Silvio Rodriguez, essa forma de educação não prevê práticas formalizadas e institucionalizadas, e ainda que no caso do cantor analisado por ele, assim como no caso de nossa pesquisa, não se possa indicar efetivamente uma ação engajada com o objetivo de uma prática educativa clara, a capacidade de influenciar e agir sobre a sociedade por meio da arte e da cultura implica em um efeito formativo e possibilita a transformação de experiências.

Como referencial metodológico para a análise das canções, utilizamos a análise de conteúdo proposta por Bardin (2016). O método mobilizado permite uma análise interpretativa dos dados e elementos básicos do contexto de produção da mensagem, e também permite inferir sobre as possibilidades de compreensão do conteúdo veiculado (BARDIN, 2016, p. 44). A partir dessa análise interpretativa, podemos pensar como as representações produzidas e veiculadas pelas canções da dupla possibilitaram reflexões sobre a realidade social na qual o público da dupla estava inserido e permitiram a compreensão do contexto.

Para a escolha das canções como fonte foi feita uma análise preliminar de 348 canções da dupla produzidas entre 1956 e 1988, e identificamos que a maior parte desse total trata de temas relacionados ao amor e a questões religiosas. Desse total, identificamos 43 produções que abordam temáticas socioeconômicas e ajudam a identificar as representações que permitem compreender o contexto histórico em que foram produzidas. Desse recorte, a partir de uma análise qualitativa, foram selecionadas 11 canções que expressam abertamente o contexto histórico, e possibilitam a compreensão do período de sua produção.

Ainda que tenha sido selecionada apenas uma parte relativamente pequena de um total de mais de trezentas canções, e que possam questionar que a temática social tivesse pouca expressão ou pouca preocupação por parte dos artistas, esse número proporcionalmente baixo de músicas selecionadas não indica, necessariamente, que o impacto das músicas com o público também fosse pequeno. Se pensarmos que em trinta e dois anos eles cantaram mais de quarenta canções que tratam de temáticas voltadas para questões sociais, essa incidência

indica a produção de mais de uma música por ano sobre esse tema, o que sugere que esse assunto não era ignorado ou relativizado, ainda que não fosse o assunto central das canções da dupla.

Antes da análise das canções, pretendemos trazer um breve panorama da trajetória artística da dupla dentro da música sertaneja, e como eles construíram uma carreira de sucesso, para percebermos a importância Tião Carreiro e Pardinho para esse gênero musical. Para a construção da trajetória desses artistas foi feita uma pesquisa bibliográfica para mapear os percursos que eles percorreram, e também foram procurados registros em jornais para identificar qual era a presença da dupla nesse meio.

A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

Atualmente a música sertaneja é relativamente bem delimitada, sobretudo com o sertanejo universitário, entretanto, como Oliveira (2009) demonstra, no início do século XX todos os estilos musicais produzidos fora dos centros urbanos brasileiros eram considerados música sertaneja, e dentre esses ritmos regionalistas estava a música caipira, originária do interior dos estados de São Paulo, Goiás, Minas Gerais e Paraná.

Com a intensificação da migração para as cidades entre as décadas de 1920 e 1930, principalmente para São Paulo, os caipiras começaram a ocupar espaços nas gravadoras e ter suas músicas gravadas, ao passo que, por demandas da indústria fonográfica, este gênero foi incorporando e sendo influenciada por outros ritmos e estilos musicais, alterando, gradativamente, sua sonoridade. Nesse movimento, a música caipira foi conquistando cada vez mais espaços nas rádios, e o gênero foi se tornando sinônimo de música sertaneja. Nos anos de 1940, vários cantores da música caipira conseguiram atingir o sucesso, mas foi na década de 1950 que a música caipira se estabeleceu como música sertaneja:

Se no período entre 1902 e 1930, sertanejo denotava indistintamente as músicas produzidas no interior do país, tendo como centro de referência o Nordeste, a partir de 1930 houve uma mudança de referência e este sertanejo passou a denotar o caipira do centro-sul. Desta forma, a expressão música sertaneja que, na década de 20 podia denotar tanto uma embolada típica de Alagoas quanto um cateretê típico do interior de Minas Gerais, passou a denotar somente a música relacionada ao interior do centro-sul. Esta transformação semântica levou aproximadamente vinte anos, de modo que por volta de 1950, a expressão música sertaneja era exclusivamente caipira (OLIVEIRA, 2009, p. 306).

Foi nesse contexto da música caipira enquanto sinônimo de música sertaneja que a trajetória artística de Tião Carreiro e Pardinho teve início, quando, em 1954, eles se conheceram em um circo no interior de São Paulo. Desde o início da dupla, o jeito característico de cantarem, com a predominância do tom grave da voz de Tião, fez com que eles obtivessem, segundo Oliveira (2009), grande sucesso e admiração de outros artistas e do público, sendo umas das marcas da dupla. No começo da carreira, eles buscavam espaços para tocar em rádios e circos da região do interior do estado de São Paulo, caminho esse percorrido por muito artistas à época, até que em 1956, Tião Carreiro e Pardinho conheceram Carreirinho, nome artístico de Aduino Ezequiel, que à época fazia grande sucesso com seu parceiro, Carreiro (NEPOMUCENO, 1999). Ao estabelecerem contato com esse famoso cantor, a dupla começou a construir sua rede de sociabilidades², que ajudou esses artistas a se estabelecerem no mercado da música sertaneja.

Ainda em 1956, por convite de Carreirinho, a dupla se mudou para São Paulo, centro de produção da música sertaneja de então. Não foi encontrada nenhuma informação que indique se houve alguma garantia de Carreirinho, mas foi nesse mesmo ano que eles conheceram Palmeirinha, outro famoso artista sertanejo de então, e que posteriormente se tornou diretor musical da Gravadora Chantecler, uma das principais gravadoras de música sertaneja do país ao longo das décadas de 1950 e 1980 (NEPOMUCENO, 1999). Com mais um importante parceiro em sua rede, Tião Carreiro e Pardinho foram levados por ele a conhecer Teddy Vieira, um dos maiores produtores musicais e compositores da música sertaneja (RIBIEIRO, 2015), expandindo mais uma vez seu laços com outros parceiros.

Por escolha de Teddy Vieira, que se tornou produtor desses artistas, Tião Carreiro e Pardinho se separaram por alguns anos, de 1956 até 1961, quando retornaram para lançarem o primeiro long-playing (LP) da dupla. A partir de então, com o pagode de viola, ritmo de tocar viola inventado por Tião Carreiro, em 1959, a dupla passou a ser conhecida como “os reis do pagode de viola” (NEPOMUCENO, 1999; RIBIEIRO, 2015). A capacidade criativa de Tião fez com que o prestígio da dupla aumentasse, tendo em vista que o “pagode” foi o ritmo de grandes sucessos da música sertaneja, como *Pagode em Brasília*, lançada pela dupla no início da década de 1960, e regravada várias vezes por outros artistas (NEPOMUCENO, 1999). A importância desse ritmo para a música sertaneja é tal, que Ribeiro (2015), ao eleger as melhores músicas de cada ritmo do gênero caipira e da música sertaneja de raiz, dedica uma

² As redes de sociabilidade são entendidas por Gomes & Hansen (2016, p. 24) como os laços construídos pelos intelectuais que estruturam as relações entre os pares para atuarem em seus espaços de ação.

seção só para os dez maiores pagodes de viola. A criação de Tião Carreiro trouxe legitimação e influência para dupla dentro da música sertaneja.

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, Tião Carreiro e Pardinho consolidaram seu sucesso. A participação no programa de rádio *Linha Sertaneja Classe “A”*, da Rádio Record, um dos únicos do gênero na época, onde eles tinham meia hora exclusiva toda sexta-feira (AMARAL, 2016) é sintomática do prestígio desses artistas com o público. Em 1970, a dupla teve participação no filme *Sertão em Festa*, que durante trinta e duas semanas lotou o cinema Art-Palácio, em São Paulo (NEPOMUCENO, 1999, p. 344). Eles ainda tiveram duas canções que se transformaram em peças de teatro, *O mineiro e o italiano*, lançada em 1964, e *Pai João*, de 1967. No ano de 1976, com o sucesso do álbum *Rio de Pranto*, eles receberam “o Troféu Villa-Lobos na categoria ‘Raízes’, por indicação da Associação Brasileira de Produtores de Discos, ganhou edição especial no Globo de Ouro, da TV Globo, e ainda o Disco de Ouro, pela ótima vendagem” (NEPOMUCENO, 1999, p. 344).

Ao longo dos anos de 1970, Tião Carreiro e Pardinho figuraram no topo das paradas de sucesso da música sertaneja, como noticiou em 1971 o periódico *O Jornal*, do Rio de Janeiro (PARADAS PAULISTAS, 1971, p. 7). A importância e o sucesso da dupla eram reconhecidos pela imprensa periódica, como no jornal *Diário do Paraná* que trouxe, em 1972, uma matéria na qual afirmava que Tião Carreiro e Pardinho eram “os campeões em vendagem de discos sertanejos da Chantecler” (O QUE HÁ..., 1972, p. 6), assim como o *Diário de Pernambuco*, que reafirmou, quatro anos mais tarde, que a dupla era uma das “campeãs de venda” da gravadora (NOTÍCIAS, 1976, p. 7).

Na década de 1970, período em que a música sertaneja passou por grandes mudanças sonoras e rítmicas, com a influência do pop-rock e do country dos Estados Unidos, Oliveira (2009) indica que o gênero passou a ter duas subdivisões, tendo ficado de um lado a música sertaneja de raiz com características tradicionais da música caipira, e de outro o sertanejo pop romântico que se consolidou na década de 1980. Essa divisão, segundo o autor, fez com que ocorresse a disputa pela legitimidade sobre o que era efetivamente a música sertaneja. Nesse sentido, em 1975, na coluna do *Jornal do Brasil* escrita por Tinhorão (1975), o colunista convidou seu público a conhecer a obra de Tião Carreiro e Pardinho. Na matéria intitulada “Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo”, o autor criticou as influências externas presentes na música sertaneja que fez com que a viola, instrumento que era marca da música caipira, perdesse importância no gênero, e indicou que a dupla era símbolo do verdadeiro sertanejo. Para o autor, Tião Carreiro e Pardinho resistiam à “invasão estrangeira com a força da verdadeira criação brasileira e caipira” (TINHORÃO, 1975, p. 2). Esse trecho

permite reafirmar a importância desses artistas para o segmento do qual eles eram representantes.

Mesmo com o sucesso da dupla, Tião Carreiro e Pardinho viviam em constantes conflitos e brigas, e essas desavenças permaneceram por anos. Apesar de não terem sido encontradas fontes que indiquem os motivos dos desentendimentos entre os artistas, Amaral (2016) afirma que as brigas aconteciam desde a década de 1960, e o mesmo é revelado por Nepomuceno (1999) que revela que os conflitos faziam com que eles se encontrassem apenas na hora do show, e mesmos os ensaios eram feitos separados. Esses atritos fizeram com que eles se separassem entre 1978 e 1981, quando Tião Carreiro passou a compor dupla com Paraíso, e Pardinho tocou com Pardal. Entretanto, mesmo separados, as canções da dupla continuaram fazendo sucesso, como revela a matéria no jornal *Folha do Povo*, em 1979, que ao apresentar os sucessos do momento da música sertaneja, indicava que a canção *Golpe de Mestre*, lançada em 1976 pela dupla, estava em terceiro nas paradas do gênero (MOLIN, 1979).

Em 1981, quando a dupla voltou a ser composta, o Ministério das Relações Exteriores, a Fundação Nacional de Artes e a Gravadora Chantecler se juntaram na produção de uma coleção de discos com os ritmos característicos das regiões do país, que foram distribuídos entre várias importantes emissoras de rádio e TV de todo o mundo. Entre os artistas escolhidos para comporem a coleção, Tião Carreiro e Pardinho foram selecionados para a gravação exclusiva de um álbum para o projeto (NEPOMUCENO, 1999).

A participação em filme, músicas que se tornaram peças de teatro, prêmio musical e disco de ouro, a escolha para comporem um álbum produzido por iniciativa do governo federal, o ritmo de viola criado que teve grande sucesso, e o reconhecimento na imprensa, tudo isso é indicativo do sucesso e da fama construídos ao longo de uma carreira que passou por quatro décadas. A importância deles para a música sertaneja permite afirmar que as canções que cantavam recebiam maior atenção do público sertanejo pelo fato da dupla ter tido maior evidência, e a partir disso podemos pensar como a produção artística de Tião Carreiro e Pardinho, e as representações veiculadas nas canções da dupla permitiram a compreensão da realidade social do público da música sertaneja, e possibilitaram a reflexão sobre o contexto vivido por essa parcela da população brasileira.

Deve ser pontuado que Tião Carreiro e Pardinho eram apenas intérpretes da maioria das músicas que compõem sua obra, e que, segundo Amaral (2016), apenas Tião tinha alguma participação no processo de composição das canções, pois ele era o principal responsável pela criação da parte rítmica e melódica das músicas, ao lado de outros artistas que escreviam as

letras. Entretanto, ainda que não fossem os letristas, ao darem voz às canções, eles se colocavam no lugar de enunciadores e eram os responsáveis por darem movimento às representações e ao conteúdo expresso em cada música que davam voz. Com o prestígio e a fama que possuíam decorrente de seu sucesso, aquilo que cantavam tinha maior evidência na música sertaneja com a legitimação pela ação desses artistas. Mesmo que não produzissem as representações, eles as veiculavam e davam movimento, e a partir do conceito de mediação cultural de Gomes & Hansen (2016) essa capacidade de articulação e difusão de ideias configura a ação intelectual, o que implica que a ação de educação social só tenha sido possível dada a importância da dupla e o impacto que as canções deles tinham no público da música sertaneja.

A AÇÃO DE MEDIAÇÃO CULTURAL DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

O conceito proposto por Gomes & Hansen (2016, p. 26) define os intelectuais mediadores culturais como indivíduos “voltados para a construção de representações que têm grande impacto numa sociedade, sendo estratégicos para se entender como uma série de novos sentidos são gestados a partir da recepção dos bens culturais”, e que são “sujeitos históricos que se envolvem na produção cultural de bens simbólicos” (GOMES; HANSEN, 2016, p. 26). Essa noção de intelectual não requer, necessariamente, que o indivíduo tenha desempenhado uma ação engajada ou feito a defesa de um projeto pré-determinado para que ele possa ser identificado enquanto intelectual, assim, todos aqueles sujeitos que desenvolveram práticas de intervenção social a partir da cultura podem ser pensados como intelectuais mediadores culturais.

A ação de mediação cultural aqui analisada busca identificar de que forma canções que fazem parte da obra de Tião Carreiro e Pardinho retratam a realidade que o público da música sertaneja se encontrava entre as décadas de 1960 e 1980, e indicar como essas músicas permitem e possibilitam reflexões sobre os momentos vividos ao longo desse período ao passo que funcionam como uma forma de educação social no processo de criação de uma consciência por parte do público da dupla.

A música sertaneja acompanhou o êxodo rural dos caipiras e sertanejos, como apontado por Faustino (2014), e esse processo migratório que se intensificou a partir da década de 1930, por diferentes motivos. Para Fausto (2014, p. 295), a busca pela migração ocorreu devido a falta de oportunidades nos campos de melhoria de vida da população, e uma grande oferta de empregos nas cidades, principalmente a partir da década 1950 com o

desenvolvimento e o crescimento da indústria no país. Além da ausência de oportunidades, Gomes (1999) afirma que os habitantes de regiões interioranas também se mudavam devido a falta de amparo do Estado, “sem educação e saúde, sem transporte e crédito, sem possibilidade de uma atividade rendosa, acabavam ficando no campo apenas aqueles que não conseguiam migrar” (GOMES, 1999, p. 70).

Entretanto, mesmo quando esses indivíduos chegavam às cidades, a difícil situação permanecia. Os migrantes tiveram que trabalhar em empregos com baixos salários e foram forçadamente levados a morar nas periferias das cidades “sem água, esgoto, escolas, pavimentação ou policiamento” (PRIORI, 2019, p. 186). Mas ainda que em precárias condições, os trabalhos eram facilmente encontrados. Com uma grande oferta de emprego, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo, “a placa ‘precisa-se de...’ estava presente em todos os canteiros de obra na cidade. As obras do metrô absorviam levadas de nordestinos e ainda faltava mão de obra para o boom imobiliário dos anos 1970” (PRIORI, 2019, p. 190).

As realidades do público da música sertaneja eram diversas, mas ainda que não dessem voz a todas elas, Tião Carreiro e Pardinho cantavam cenários que indicavam situações possíveis. O processo migratório para as cidades, uma das únicas saídas para caipiras sem espaços e perspectivas de melhora nos campos, fazia com que eles enfrentassem uma nova realidade social, econômica e cultural, e ainda que os migrantes tivessem a esperança de obterem sucesso financeiro nas cidades, não havia garantia alguma de que isso aconteceria. Nesse processo de ajustamento à nova realidade, a dupla deu voz a canções que retratavam cenários que possibilitavam a compreensão de seu público do novo meio no qual estavam se inserindo.

Dentre as mudanças enfrentadas por esses migrantes estava a questão da compreensão da nova dinâmica das relações trabalho, que diferente do campo, nas cidades era a lógica do trabalho disciplinado. Nesse sentido, Tião Carreiro e Pardinho cantaram canções que retratavam casos de sucesso de pessoas que conseguiram uma melhor condição após a migração, mas mais do que isso, esses casos propostos nas canções traziam uma indicação de um comportamento idealizado que era indicado para se alcançar o sucesso. Com essa temática, podemos citar a canção *Baiano no coco*, composta por Moacyr dos Santos e Vaqueirinho (1967) que retrata a história de um homem que migrou da Bahia para a cidade de São Paulo em busca de uma melhor condição de vida, e por meio do esforço do trabalho dele e com uma conduta honesta, alcançou relativa estabilidade:

Quando eu vim lá da Bahia

Rumo a São Paulo eu meti os peito
Baiano veio de pau-de-arara
Ser pobre não é defeito
Eu vim pra ganhar dinheiro
Serviço eu não enjeito
[...]
No começo foi difícil
Passei por caminho estreito
Amizade com malandro
É coisa que eu não aceito
Comecei a trabalhar
Hoje eu vivo satisfeito
(SANTOS; VAQUEIRINHO, 1967).

Na primeira parte fica evidenciado o motivo da migração, e que para ganhar dinheiro o personagem não iria negar qualquer forma de trabalho, pois era o único meio de alcançar algum sucesso. O valor atribuído à honestidade é ressaltado quando o personagem afirma que não aceita amizade com malandro. Com essa predisposição ao trabalho e a conduta honesta, o baiano conseguiu uma condição de vida satisfatória. Nesse mesmo sentido, em *Cochilou cachimbo cai* (SANTOS; SANTOS, 1970) é narrada a história de outro migrante que com o esforço de seu trabalho obteve sucesso. Com uma história de superação como na canção anterior, o personagem também atribui o valor ao trabalho e uma conduta honesta, ao passo que condena a inveja. A cidade era apresentada como um espaço de oportunidades, mas era necessário a formação de um *ethos* para se atingir o sucesso. Com essa temática podemos citar ainda a canção *Mineiro do pé quente* (SANTOS; SANTOS, 1984) que também apresenta a mesma história.

A função de educação social desempenhada por essas canções pode ser pensada ao passo que elas propõem que é só por meio do trabalho que é possível o acúmulo de riqueza. Essa mensagem de um perfil idealizado indica uma prática que era contrária ao trabalho do caipira, que em sua sociedade autárquica conciliava o trabalho com grandes margens de lazer (CANDIDO, 2010). Na cultura caipira não havia a preocupação com o acúmulo de capital, ou com o crescimento econômico, pois a produção era de subsistência baseada no que Candido (2010) chama de “mínimo vital”, ou seja, as mínimas condições necessárias para que se tivesse a produção de alimentos suficientes para sustentar o grupo, e que eram conciliadas com práticas de lazer satisfatórias. De tal modo, como afirma o autor, na visão do indivíduo urbanizado que seguia a lógica capitalista, o caipira parecia um preguiçoso e improdutivo, mas na verdade ele apenas não enxergava no trabalho um meio de enriquecimento e de mudança na condição social.

Como analisado com Faustino (2014), com o êxodo rural, o caipira teve que se adequar a uma nova realidade social e econômica, de tal modo, eles tinham que entender a função fundamental do trabalho como condição para sua sobrevivência, e nesse sentido, as canções de Tião Carreiro e Pardinho possibilitavam a compreensão dessa nova realidade por meio de alegorias e histórias fictícias, como visto nas canções acima. Assim, ao darem voz a essas músicas e apresentarem comportamentos ideias de migrantes que trabalhavam duro e honestamente para obterem sucesso e estabilidade financeira, a dupla veiculou representações que indicavam a importância do labor e permitiu que ocorresse a compreensão da realidade social do meio urbano. Essas representações, tal qual postulado por Chartier (2002), orientaram práticas e funcionaram como um meio para a criação de uma consciência social e uma forma de educação social que indicava a necessidade do trabalho disciplinado.

Essa grande oferta de empregos dentro das cidades foi decorrente do processo de industrialização iniciado ao final dos anos de 1950, e desenvolvido na década seguinte. Entretanto, enquanto a indústria se desenvolvia no Brasil, também ocorria o combate à inflação que crescia ano após ano, e acabava comprometendo o poder de compra das camadas mais baixas, que já tinham baixos salários (FAUSTO, 2014). Essas dificuldades econômicas do público da música sertaneja também foram retratadas em canções de Tião Carreiro e Pardinho. O ano 1964 foi um de crise política, golpe civil-militar e alta na inflação, momento em Tião Carreiro e Pardinho lançaram a canção *Jerimum*, essa composição de Arlindo Pinto (1964), com uma melodia bastante rítmica, traz no refrão repetido diversas vezes, e na primeira estrofe da canção, a difícil condição financeira da população, e denuncia o rápido aumento dos preços e a dificuldade de comprar alimentos básicos, como o jerimum, como é chamada abóbora no Nordeste do país:

Minha barriga ta fazendo: “Zum, zum, zum, zum”
Da vontade que eu tenho de comer jerimum
Ninguém aguenta com tamanha carestia
Os preços sobem todo dia não se pode mais viver
Há muita gente que faz tanta economia
Estão querendo ver se um dia
Se acostumam sem comer.
(PINTO, 1964)

Ao cantar essa realidade que revela a dificuldade de acesso a alimentos básicos, a canção ajuda a perceber a condição econômica enfrentada por muitos brasileiros no período. Se no campo era possível plantar o mínimo para se viver em uma pequena propriedade, no espaço urbano era necessário comprar todos os alimentos. Essa denúncia da dificuldade para adquirir alimentos básicos permite perceber a situação precária que não só os migrantes

estavam enfrentando nas cidades no início da década de 1960, pois, conforme Priori (2019), essa realidade também foi encarada pelas camadas mais baixas da sociedade urbana que era marginalizada há décadas nas cidades.

Se esse era o cenário no início da década de 1960 que enfrentava o grave problema inflacionário e baixo crescimento da economia no país, no contexto do “milagre econômico”, período identificado como o mais próspero economicamente no Brasil que ocorreu entre 1969 e 1973 com crescimento médio de 10% do PIB, mas ainda com uma alta inflação, e uma grande defasagem do salário mínimo (FAUSTO, 2014), a dupla lançou a música *A casa*, composta por Lourival dos Santos, Moacyr dos Santos, e Tião Carreiro (1970). Na canção é retratada a vida de um homem que construiu sua casa só com alimentos, no lugar de cimento e do tijolo, ele colocou chantili e rapadura de baiana. Com uma melodia também bastante rítmica e uma letra cômica, é revelado ao final da canção o motivo daquela construção:

O nosso custo de vida dia a dia só piora
Se a fome me apertar tem a casa que me escora
Eu convido as crianças e também minha senhora
Nos passa a casa pro bucho no prazo de poucas horas
A casa fica por dentro e nós vamos ficar por fora.
(SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1970).

Assim como em *Jerimum*, essa canção apresenta a dificuldade de aquisição de alimentos devido ao aumento da inflação e o baixo poder de compra das camadas mais baixas da população. Mas não eram apenas as dificuldades financeiras que eram retratadas pelas canções da dupla, mas também problemas habitacionais, como em *Casa modesta*, de Tião Carreiro e Lourival dos Santos (1973), lançada no auge do “milagre econômico” (FAUSTO, 2014). Nessa canção é retratada a precária situação de moradias que os migrantes enfrentavam ao adentrar as grandes metrópoles, e serem empurrados para as periferias, ao cantar a história de um homem que pede ao prefeito que melhore a estrutura do bairro onde mora:

Seu prefeito mande água no meu bairro.
Seu prefeito mande a luz pra minha rua.
Seu prefeito a minha luz vem lá do céu.
Eu só recebo a luz do sol e a luz da lua.
(CARREIRO, SANTOS, 1973).

Com muito esforço, o protagonista construiu sozinho a sua casa de dois cômodos, onde vivia apenas com a esposa, apesar de não ter as estruturas básicas que deveriam ser

garantidas pelo poder público. Se, como indicado por Gomes (1999), no campo a população não recebia atenção do Estado, na cidade, marginalizado na periferia, acontecia o mesmo.

Essas três canções revelam as difíceis condições vividas pelos migrantes dentro do ambiente urbano. A reivindicação direta de intervenção do Estado para que atendesse essa parte da população marginalizada é uma ação política e de intervenção social a partir da cultura, desse modo, a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardino não expõe apenas a realidade vivida por parte de seu público, mas também reivindica uma atuação do poder público que preste auxílio e note as carências dessa parcela da população. Ainda que as histórias dessas músicas partam de noções do senso comum, elas indicam uma condição que foi enfrentada por diversos brasileiros, não só os que compunham o público da dupla, como já indicado por Priori (2019). A ação de mediação cultural desses artistas que identificam e expressam esses diversos problemas possibilita a conscientização social das diferentes realidades enfrentadas por brasileiros, e é nesse sentido que se faz possível a prática de educação social.

Ao dar a voz a essas canções e retratar a realidade vivida por seu público, Tião Carreiro e Pardino também funcionam como porta-vozes de uma população que, devido a condição socioeconômica, não tinha voz ativa dentro da sociedade. Esse processo de identificação dos artistas com seu público de maneira orgânica também é uma característica do intelectual. Essa relação e a forma como eles expressavam a realidade ajudava na identificação e ajustamento dos migrantes à realidade urbana, evidenciando novas dinâmicas e relações sociais, assim como demonstrando os espaços ocupados pelos migrantes.

Nos anos 1980 a dupla continuou cantando e expressando a realidade social. Nessa década que teve a redemocratização, a inflação nas alturas, um baixo crescimento do PIB e planos econômicos que não deram certo, Tião Carreiro e Pardino deram voz a canções que permitem perceber a visão do público da música sertaneja sobre o contexto de então, como em 1982, quando a dupla lançou *Pra tudo se dá jeito* (CARREIRO; SANTOS, 1982), uma canção que apresenta a situação econômica do país então:

Cruzeiro virou carneiro
E o dólar virou leão
O dinheiro americano
Parece burro pagão
Tá derrubando ministro
Que não sabe ser peão
Mas o nosso presidente
É um cavaleiro bom
Ele vai cortar de espora
Essa malvada inflação
Vai fazer o cruzeiro forte

E jogar o dólar no chão.
(CARREIRO; SANTOS, 1982)

Para expressar a perda do valor da moeda nacional em relação ao dólar, e a crítica à realidade que o Brasil enfrentava, foram utilizadas metáforas da cultura caipira para ajudar a uma melhor compreensão daquele momento histórico, como a comparação de ministro com um peão sem habilidades, e a moeda nacional como uma presa em relação ao dólar. Na segunda estrofe é feito o pedido para que o presidente resolva o problema de crise, entretanto, no começo daquela década, já com o processo de redemocratização em andamento, a situação era delicada:

O desgaste do Executivo junto à população, agravado pela explosão inflacionária – 211% em 1983 – e pelo arrocho salarial, era uma delas. A outra vinha por conta dos escândalos financeiros que corroeram a credibilidade do governo do general Figueiredo e de seus auxiliares diretos: as fraudes do Grupo Delfin, a maior sociedade de crédito imobiliário do país; o desvio de dinheiro público para o conglomerado financeiro Coroa-Brastel, escândalo que envolveu os ministros Delfim Netto e Ernane Galvêas, além do presidente do Banco Central, Carlos Langoni; as irregularidades na negociação do pagamento de uma dívida da Polônia com o Brasil que teriam beneficiado funcionários da Secretaria de Planejamento, caso que ficou conhecido como “o escândalo dos polonetas” (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

Esse trecho evidencia que quase todos os elementos tratados com alarde na canção – crise econômica, desvalorização da moeda, e escândalo com ministro – eram graves problemas no período, salvo a popularidade do presidente que, apesar da crença em sua capacidade como apresentada na música, não foi o que aconteceu, e a realidade continuou dura, com a alta da inflação e a delicada crise econômica que comprometia a renda das camadas mais baixas. Nesse mesmo sentido, em 1983, Tião Carreiro e Pardinho lançaram *A coisa tá feia* (CARREIRO; SANTOS, 1983), canção que retrata a difícil condição econômica do período em que foi lançada, que indica que até aqueles que tinham uma melhor condição financeira estavam tendo dificuldades:

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
Colírio de “dedo-duro” é pimenta malagueta
Sopa de caco de vidro é banquete de cagueta.
(CARREIRO; SANTOS, 1983).

A crise do período não deixava ninguém de fora, e naquele momento, para se salvar de todos os problemas só sendo filho de Deus, pois se não era, como afirma a música, “tá na unha do capeta” (CARREIRO; SANTOS, 1983). Nos anos que seguiram, permaneceu o mesmo panorama de crise, até que, em 1986, o presidente Sarney, primeiro presidente civil depois de 21 anos de ditadura, lançou o “Plano Cruzado”, um plano econômico que congelou todos os preços de produtos e serviços, e um aumento de 15% no salário mínimo, entre outras medidas na expectativa de resolver a grave crise de então, e seu plano foi recebido positivamente pela população. Segundo Fausto (2014, p. 287), durante o pouco tempo que o plano teve sucesso, com o aumento do salário muitas pessoas tiveram uma folga no orçamento, e foi o momento que “muita gente bebeu cerveja à larga pela primeira vez na vida.”

Com muito otimismo, Tião Carreiro e Pardinho lançaram nesse mesmo ano a canção *A coisa ficou bonita* (CARREIRO; SANTOS, 1986), que retrata positivamente o Plano Cruzado. A música apresenta um período de estabilidade econômica e da volta do poder de compra da população, e afirma que tudo isso só foi possível graças ao “presidente do pé quente”, que acabou com a inflação. Apesar desse período de otimismo, pouco tempo depois o plano foi mudado e a problema inflacionário voltou a ser uma realidade no final daquela década.

Depois de anos, com sérias crises econômicas, Tião Carreiro e Pardinho lançaram, em 1988, seu último álbum, *A majestade “o pagode”*. Nesse disco com quatorze faixas, eles trazem a canção *Osso duro de roer* (PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988) que, como outras músicas, denuncia a difícil condição enfrentada pelas camadas mais baixas, mas é evidenciada uma clara crítica ao acúmulo de renda:

Osso duro de roer
É o Brasil da atualidade
É doído a gente ver
A cruel desigualdade
O pobre fica mais pobre
O rico enriquece mais
Tubarões e agiotas
Aumentam seus capitais
Os tais colarinhos brancos
Da cadeia vive ausente
Os malandros de casaca
Estão agindo livremente.
(PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988).

Essa canção apresenta um senso de justiça social ao reclamar da impunidade dos crimes cometidos por “colarinhos brancos”, e do acúmulo de renda, enquanto os pobres trabalhadores sofrem. Além disso, a inflação era identificada como a espada que feria o povo minando o seu poder de compra. Ao final da canção, o desalento fica claro com a afirmação de que não adiantaria mais rezar para Maria, pois nem a mãe de Deus na religião católica conseguiria ajudar a todos que se encontravam naquele sofrimento.

Também deve ser destacada a reclamação da falta de apoio do poder público responsável quando cantam que “Os poderes competentes / Nada fazem para o povo” (PAULO; JOSÉ; VENTURA FILHO, 1988). Nessa música, portanto, tal qual aconteceu em *Casa Modesta*, é reivindicado que o Estado preste auxílio à população economicamente e socialmente vulnerável. Essa reclamação reforça a noção de pertencimento da dupla a um determinado grupo social que se via em difíceis condições, e ao dar voz a essas reclamações e pedir uma atuação efetiva do poder público, a ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho reforça contornos políticos ao reivindicarem demandas sociais de um grupo específico.

Outra canção desse mesmo disco que reclama uma ação do Estado é *Versos aos pés do Homem* (GERALDINHO; CARREIRO, 1988), e nesse caso, a reivindicação é feita diretamente ao presidente, a quem o personagem da canção reclama dos problemas que estava enfrentando decorrente de um financiamento feito no banco para o plantio do café. A situação se complicou porque no momento da venda de sua colheita, ocorreu o tabelamento dos preços com o Plano Cruzado, e com o congelamento do valor do café, o produtor deixou de ter lucro. Depois disso, ainda teve uma geadada que destruiu sua produção, e o banco passou a tentar tomar suas terras porque o homem não conseguia pagar seu financiamento. Com tudo isso, ele reclamava que o presidente tomasse providências para lhe ajudar, afinal, tudo aquilo era consequência das políticas econômicas do governo Sarney. Se no começo dos anos 1970 Tião Carreiro e Pardinho cantavam reclamações ao prefeito para levar luz e água aos bairros periféricos das cidades, em 1988, eles pediam diretamente que o presidente ajudasse os produtores do campo nos problemas econômicos mais sérios.

Ainda que não tenhamos meios de identificar como todas as canções analisadas foram compreendidas, é possível inferir que ao propor diferentes representações, essas músicas orientaram práticas e foram postas em movimento. A ação de mediação cultural de Tião Carreiro e Pardinho, com a apresentação de diferentes cenários e condições sociais, permite uma reflexão e possibilita uma melhor compreensão da realidade na qual seu público estava inserido ao longo das décadas de 1960 e 1980, e é justamente por essa dimensão da obra de

Tião Carreiro e Pardinho que se torna possível pensar que a mediação cultural da dupla possibilitou uma forma de educação social e possibilidade da criação de uma consciência social durante o período do êxodo migratório.

Enquanto registros históricos, as canções da dupla possibilitam a compreensão de todo o contexto vivido por esses artistas, mas mais do que isso, as músicas da obra de Tião Carreiro e Pardinho são marcas das realidades vividas pelo público da música sertaneja. Mesmo que não tivessem a intenção, esses artistas desempenharam um papel de porta-voz de seu público, e ajudaram no processo de ajustamento à realidade urbana, fosse com a apresentação de cenários que possibilitavam o entendimento da importância do valor de trabalho para seu sucesso na cidade, fosse com a apresentação da realidade econômica e social vividas e enfrentadas pelos migrantes que compunham o público da música sertaneja, as músicas auxiliaram no processo de ajustamento desses indivíduos durante o processo migratório.

Outros gêneros musicais, contemporâneos à produção de Tião Carreiro e Pardinho tiveram uma produção que criticava diretamente o governo ditatorial, como a Música Popular Brasileira (MARTINS, 2015), algo que não aconteceu na obra da dupla, que como indicado Martins (2015), chegou a lançar, em 1978, a música *A grande cilada* que exalta a atuação de Sérgio Paranhos Fleury, um delegado da polícia militar de São Paulo que “torturou um grande número de presos políticos e assassinou dezenas de militantes, entre eles o líder revolucionário Carlos Marighella” (MARTINS, 2015, p. 255). Mas mesmo que Tião Carreiro e Pardinho não tenham criticado os militares, deu voz a canções que retrataram as difíceis condições sociais e econômicas enfrentadas migrantes caipiras nas cidades.

A questão da noção de pertencimento de Tião Carreiro e Pardinho em relação ao seu público deve ser pensada, pois essa é uma característica dos intelectuais. Essa a identificação da dupla com o público da música sertaneja indica que eles tinham uma relação orgânica com essa parcela da população devido a sua formação cultural dentro da cultura caipira, e é nesse sentido que se torna possível afirmar que esses artistas cumpriam com o papel de porta-voz das necessidades sociais dessa parcela da população, ao passo que evidenciavam por meio das canções os problemas e a realidade vivida por esse grupo social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de intelectual mediador cultural entende como intelectuais aqueles sujeitos que ajudam na compreensão da realidade e de bens culturais, nesse sentido, ao cantarem

diferentes situações e realidades, Tião Carreiro e Pardinho podem ser identificados como mediadores culturais por expressarem a realidade socioeconômica na qual seu público estava inserido funcionando como porta-voz desse grupo social, e também por auxiliarem na conscientização e compreensão da nova cultura na qual eles estavam se inserindo no processo de ajustamento desses migrantes. Todo esse movimento foi feito a partir dos signos e representações veiculados em suas músicas que possibilitam um melhor entendimento dos espaços sociais e econômicos ocupados por esses indivíduos.

Reconhecendo o valor da dupla, por meio de suas canções eles revelaram condições enfrentadas por seu público, e agiram, portanto, como mediadores culturais. Suas intervenções sociais a partir da cultura por meio da música são ações políticas permeadas de intencionalidades. Ao darem voz à uma canção, eles também davam projeção à mensagem nela contida e assim veiculavam representações e, nesse sentido, Tião Carreiro e Pardinho se articularam na mediação cultural enquanto artistas sertanejos, podendo orientar práticas e reforçar condutas, desempenhando de tal forma uma prática de educação social com a intervenção política e social por meio de uma ação cultural.

Com relação a educação social, essa percepção indica que a ação de identificação e expressão da realidade por meio das canções de Tião Carreiro e Pardinho permite efetivamente a construção de uma consciência social ao possibilitar a reflexão sobre a condição enfrentada por diferentes indivíduos. Assim, a relevância da obra desses artistas deve ser reconhecida ao perceber que aquilo que cantavam tinha influência dentro da sociedade por meio das possíveis apropriações feitas por seu público.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, J. P. A trajetória do violeiro Tião Carreiro – das primeiras duplas ao sucesso do criador e rei do pagode. **Revista Tulha**. Ribeirão Preto, 2016, v. 2, n. 1, p. 144-173. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/125299>. Acessado em: 19 de abril de 2020.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**; Tradução Luís Antero Reto, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016
- BURKE, P. **O que é História Cultural?**. Tradução: Sérgio Goes de Paula – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2005.
- CHARTIE, R. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Mauela Galhardo. Alégis: Editora Difusão Editorial, 2002.

FAUSTINO, J. C. **O Êxodo Cantado: a formação do caipira para a modernidade.** 2014. 197 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2014.
FAUSTO, B. **História Concisa do Brasil.** São Paulo: EduSP, 2014.

FREIRE, V. L. B. A História da Música em Questão: uma reflexão metodológica. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 2, p... 152-170, Nov. 1994. Disponível em:
<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55079>. Acessado em: 15 de abril de 2020.

GOMES, A. de C.; HANSEN, P. S. (orgs.). **Intelectuais mediadores.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, A. de C. Ideologia e trabalho do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo.** Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GREGOLIM JUNIOR, L. M. **Presença do Sagrado na música caipira de raiz brasileira: análise de composições de Tião Carreiro e Pardiniho.** 2011. 59 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

MARTINS, Franklin. **Quem foi que inventou o Brasil?.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MOLIN, P. Parada de Sucesso. **Folha do Povo**, Belo Horizonte, s. p., 23 de Setembro de 1979.

NEPOMUCENO, R. **Música Caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Editora 34, 1999.

O QUE HÁ DE NOVO. **Diário do Paraná**, Curitiba, terceiro caderno, p. 6, 20 de fevereiro de 1972.

OLIVEIRA, A. de P. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.** 2009, 352f. (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PARADAS PAULISTAS. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 7, 18 de Novembro de 1971.

PRIORI, M. del. **Histórias da gente brasileira**, vol. 4: República – Testemunhos (1951-2000). São Paulo: Editora Leya, 2019.

RIBEIRO, J. H. **Música Caipira: As 270 maiores modas.** Santos: Realejo Edições, 2015.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 3 ed. São Paulo: Global, 2015a.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: uma biografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TABORDA DE OLIVEIRA, M. A.. Silvio Rodriguez: vamos a andar. In.: VIEIRA, Carlos Eduardo; OSINSKI, Dulce Regina Baggio; TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio

(orgs.). **História Intelectual e Educação: artes, artistas e projetos estéticos**. 1. Ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

TINHORÃO, J. R. Vamos conhecer Tião Carreiro e Pardinho enquanto é tempo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, caderno b, p. 15, 1975.

TINHORÃO, J. R. Os melhores discos do ano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 36, 1976.

FONTES

CARREIRO, T.; SANTOS, L. dos. Música: **Casa Modesta**. Álbum: A caminho do sol. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1973. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, T.; SANTOS, L. Música: **Pra tudo se dá jeito**. Álbum: Navalha de Carne. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1982. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, T.; SANTOS, L. dos. Música: **A Coisa tá Feia**. Álbum: No Som da Viola. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1983. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, T.; SANTOS, L. dos. Música: **A coisa ficou bonita**. Álbum: Estrela de Ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

GERALDINHO; CARREIRO, T. Música: **Versos aos pés do Homem**. Álbum: A majestade “O Pagode”. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

PAULO, Z.; JOSÉ, M.; VENTURA FILHO, A.. Música: **Oso Duro de Roer**. Álbum: A majestade “O Pagode”. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1988. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

PINTO, A. Música: **Jerimum**; álbum: Linha de Frente. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1964. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, L. dos; SANTOS, M. dos. Música: **Cochilou cachimbo cai**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, L. dos; SANTOS, M. dos; CARREIRO; Tião. Música: **A Casa**. Álbum: A força do perdão. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1970. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, J. dos. Música: **Mineiro do pé quente**. Álbum: Modas de viola classe “A”. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1984. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SANTOS, M.; VAQUEIRINHO. Música: **Baiano no Coco**. Álbum: Rancho dos Ipês. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1967. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

Recebido em: 24/08/2020

Aceito em: 03/08/2021