

## **AS TRANSFORMAÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS PRESENTES NAS MÚSICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO**

*Ramon Amancio Solles (UEMS)*

[ramonessolles@gmail.com](mailto:ramonessolles@gmail.com)

*Nataniel dos Santos Gomes (UEMS)*

[natanielgomes@uol.com.br](mailto:natanielgomes@uol.com.br)

### **RESUMO**

O presente estudo tem como objetivo geral analisar as transformações sociais e culturais presentes nas músicas da dupla sertaneja Tião Carreiro e Pardinho, dupla de grande importância para o cenário da música caipira. Dessa forma, os objetivos específicos centram-se em verificar a importância da música caipira brasileira e refletir como as letras dessas músicas representavam o pensamento histórico da época. A metodologia do trabalho consiste em apresentar a música caipira e de como essas músicas relatavam a vida do homem sertanejo, depois define-se o que seriam essas transformações sociais e culturais das músicas e por fim, o último tópico do trabalho trata das análises das músicas com suas interfaces históricas.

**Palavras-chave:** Tião Carreiro e Pardinho. Música caipira.  
Transformações sociais. Transformações culturais.

### **1. Introdução**

A dupla Tião Carreiro e Pardinho se insere num momento singular da chamada “música sertaneja” brasileira, no qual já não vigora o chamado “sertanejo raiz” de duplas como Tonico e Tinoco e Fulano e Sicrano, mas em que a chamada “modernização” do gênero, ocorrida na passagem dos anos 1980 para os anos 1990 (e iniciada, pode-se dizer, por Chitãozinho e Xororó), ainda é muito incipiente. Gregolim Júnior (2011, p. 33) diz que “Tião Carreiro e Pardinho formaram uma das duplas mais importantes da música caipira. Os artistas gravaram mais de 40 discos juntos, e hoje são referência na música caipira”.

Assim, é possível notar o predomínio de elementos musicais tradicionais e a presença de temas tradicionais nas letras de muitas canções de Tião Carreiro e Pardinho, ao mesmo tempo que elas tematizam a realidade urbana ou as transformações sociais decorrentes da industrialização e outros agentes da modernidade.

## 2. Contexto da dupla

Seguindo o exemplo de muitos estilos musicais conhecidos, a música caipira surgiu, devido à fusão de elementos da cultura indígena, europeia e africana, uma miscigenação com seus caóticos instrumentos e a dança indígena, um auxiliar na hora da catequização. Segundo Sousa, “certamente o caipira, da maneira que chega ao século XX, se formou no ritmo lento da miscigenação, de modo que resultou não só da mistura do branco com o índio, mas também a do negro com ambos”. (SOUSA, 2005. p. 32, *apud* LEITE; PRATES; SAVENHAGO, 2014, p. 02)

Dessa miscigenação, gerou-se o “caipira”, *caa* – (mato) *pir* – (que corta). Nesse contexto:

A mistura do sangue do índio com o do colonizador e dos negros escravos resultou num homem forte, que se achava capaz de amoldar-se a outras formas culturais. Nômade por natureza, aventureiro, armando seu rancho aqui e ali, na rota das colheitas, roçando por temporadas, trabalhando em mutirões e tocando gado por trilhas que cortaram o país, seu êxodo para as cidades foi natural. (NEPOMUCENO, 1999, p. 33)

Segundo Nepomuceno (1999), Cornélio Pires (1884-1958) foi o grande divulgador desse gênero musical; ele escreveu diversos livros, algumas palestras, montou caravanas e viajou por todo o país, fazendo apresentações e divulgando a música caipira.

Grande conhecedor da música caipira, em 1929, levou a mesma para o estúdio, pela primeira vez, assim consolidando esse estilo até hoje conhecido, sendo esse ato o marco inicial para o desenvolvimento desse gênero musical.

Na década de 50, a música caipira sofreu sua primeira grande transformação. Devido à industrialização, o sertanejo passou a sofrer influência da modernidade, pois o campo disputava espaço com a cidade, e ser moderno era o que “estava na moda”. Com isso, Nepomuceno afirma:

O ano de 1958 foi marco das transformações. Metade dos 70 milhões de brasileiros morava no campo, portanto, a troca de influências com a cidade era grande. Valores profundamente arraigados no homem interiorano chegavam à vida das metrópoles, assim como as novidades do progresso, embrulhando toda uma forma de pensar e ser, modificavam o cotidiano da roça. (NEPOMUCENO, 1999, p. 159)

O caipira, até então, figura simples, passou a se vestir melhor e cuidar da aparência. A música ganhou novos instrumentos e efeitos mais modernos.

A música caipira era a representante do indivíduo alheio a essas modernidades, falava somente da honra, da religiosidade, do amor, dos “causos” (situações cotidianas), suas crenças; enfim, sendo a grande contadora da história de vida desse homem de origem simples.

Essa mudança do cotidiano, pode ser encontrada nas músicas de Tião Carreiro e Pardinho, em muitas canções como “Pagode em Brasília” e “A coisa tá feia”, entre outras. Podemos verificar estas dicotomias também em outras canções, assim como também é possível encontrar a nostalgia do sertão com músicas referentes à fé, histórias de comitivas etc.

## **2.1. A dupla**

### *2.1.1. Tião Carreiro*

José Dias Nunes, natural de Montes Claros – MG, nasceu em 13 de dezembro de 1934. Filho de lavradores, nunca foi à escola; ele se alfabetizou sozinho e formou sua primeira dupla com o amigo Valdomiro, em São Paulo, onde se apresentava nas praças e em rádios. Essa dupla foi batizada de Zezinho e Lenço Verde. Pai de uma filha (Alex Marli Dias), criador do pagode viola – uma mistura do recorte do catira (lento) com o recortado mineiro (mais expressivo) –, ritmo que influenciaria várias gerações. Faleceu em 15 de outubro de 1993 de uma complicação da diabetes.

### *2.1.2. Pardinho*

Antonio Henrique de Lima, o Pardinho, nasceu em São Carlos, no interior do estado de São Paulo, em 14 de agosto de 1932. Quando tinha 14 anos, o circo “Rapa-Rapa” passou por esta cidade, com o qual foi embora como ajudante de montagem de espetáculo. Iniciando seus trabalhos como cantor e utilizando o nome artístico de Miranda, formou (em 1956) sua primeira dupla, com Zé Carreiro, com a qual ganhou um festival da Rádio Tupi, com a música “Canoeiro”. A partir daí, Antonio Henrique adotou o pseudônimo Pardinho e começou a criar seus próprios sucessos. Pardinho faleceu em 01 de junho de 2001.

José Dias Nunes (Tião Carreiro) e (Pardinho) se conheceram no Circo Rapa na cidade de Pirajuí – SP, onde formaram a dupla, inicialmente chamada de Zé Mineiro e Pardinho. Anos depois, a convite de Carreirinho, mudou-se para São Paulo.

Em 1978, com ajuda de Teddy Vieira, Zé Carreiro se torna Tião Carreiro, e a dupla se torna Tião Carreiro e Pardinho. Gravam seu primeiro disco, um 78 rpm com as músicas “Boiadeiro Punho de Aço” e “Cavaleiros do bom Jesus” ambas composições de Teddy Vieira e Pardinho.

Ao todo, foram 18 discos de 78 rotações, 55 lps, 54 cds; encenaram também duas peças teatrais e um filme “Sertão em Festa”, de grande sucesso na época.

### **3. Fundamentação teórica**

No curso de letras (bacharelado) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, da unidade de Campo Grande – MS, é ofertada a disciplina “História Cultural”, que apresenta um embasamento teórico-metodológico para a discussão da história através da cultura. No caso, a proposta do presente artigo é articular como as músicas de Tião Carreiro e Pardinho contam sobre a figura do caipira no Brasil.

Para tanto, começa-se a discussão sobre o que é história cultural para Burke, segundo o qual “a história cultural não é uma descoberta ou invenção nova” (2005, p. 15). Burke (2006, p. 13) também explica que “não há concordância sobre o que constitui história cultural, menos ainda sobre o que constitui cultura”. Enfim, esse campo de estudo já existe há muito tempo, mas novos campos estão se abrindo para esse tipo de estudo.

Barros (2003) também explica um pouco sobre a história cultural:

A história cultural é aquele campo do saber historiográfico atravessado pela noção de “cultura” [...] Cultura, contudo, é um conceito extremamente polissêmico, notando-se ainda que o século XX trouxe-lhe novas redefinições e abordagens em relação ao que se pensava no século XIX como um âmbito cultural digno de ser investigado pelos historiadores. (BARROS, 2003, p. 145)

Como Barros explica que cultura é um termo polissêmico, compreendemos que a música caipira é uma música de raiz cultural e que pode ser estudada pelo viés da história. Nesse sentido, vale-se das palavras de Costa (2010, p. 110-111), quando diz que

O diálogo entre música e história, além de enriquecer os questionamentos no campo da historiografia e da musicologia, alargando o campo de pesquisas, pode também contribuir para a construção de uma história cultural [...] Pensando justamente na interseção com a história cultural, partimos da conjuntura de que as práticas musicais se inserem no plano das práticas culturais. Desta

maneira, consideramos que o campo cultural é dinâmico, com significados variáveis e historicamente condicionados.

Logo, relacionar as músicas de Tião Carreiro e Pardinho se torna algo viável para esse campo de estudo. É possível sintetizar através das músicas da dupla uma questão sociocultural do país, como veremos no próximo tópico.

#### **4. Análises das músicas**

A maioria das músicas que propomos estudar está presente no álbum intitulado *4 Azes* (1981). A seguir, suas faixas e seus respectivos compositores<sup>72</sup>: “Uma flor e uma santa” (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Paraíso); “Homem até debaixo d’água” (Arlindo Rosa, Lourival dos Santos e Tião Carreiro); “Pagode em Brasília” (Teddy Vieira e Lourival dos Santos); “A vaca já foi pro brejo” (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado); “Boiadeiro é boi também” (Lourival dos Santos e Tião Carreiro); “Carga pesada” (Carlos César e José Fortuna); “Rei dos delegados” (Mairiporã e Pardal); “Horas perdidas” (Mairiporã e Pardinho); “O menino da tábuá” (Mairiporã e Pardinho); “Carreteiro do Brasil” (Mairiporã e Pardinho); “Amor proibido” (Dino Franco) e “Os milagres do menino da tábuá” (Mairiporã e Pardinho).

No álbum, estão presentes questões culturais e sociais. Por exemplo, o álbum abre com duas canções que expõem a visão de mundo tradicional do homem do campo.

A primeira – “Uma flor e uma santa” – aborda os temas do amor filial e do amor matrimonial. Em suma, do amor familiar:

Minha mãe é uma santa  
Minha amada é uma flor  
Minha mãe me deu a vida  
Minha amada muito amor.

A segunda música – “Homem até debaixo d’água” – fala sobre valores como coragem e respeito às tradições:

O caboclinho de sangue na veia  
Vergonha na cara e bastante opinião

---

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/tiao-carreiro/discografia>>. Acesso em: 02-03-2015.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

A filha mais nova de um fazendeiro  
Ele namorava com boa opinião.

Na continuidade da letra, o fazendeiro impede o namoro do peão com a filha. O casal foge e, trabalhando de sol a sol, mas respeitando a virgindade da moça, o peão consegue enriquecer e volta para pedir a mão dela ao pai.

Já a canção seguinte – “Pagode em Brasília” – fala, entre outras coisas, da história política e da realidade urbanística do Brasil da época, fugindo às temáticas estritamente sertanejas:

Bahia deu Rui Barbosa  
Rio Grande deu Getúlio  
E Minas deu Juscelino  
De São Paulo eu me orgulho

(...)

Baiano não nasce burro  
Dá um *show*, rei das coxilha  
Paulista ninguém contesta  
É um brasileiro que brilha  
Quero ver cabra de peito  
Pra fazer outra Brasília

A quarta canção, a conhecida – “A vaca já foi pro brejo” – tem como tema a perda do respeito pelos valores tradicionais:

Mundo velho está perdido  
Já não endireita mais  
Os filhos de hoje em dia  
Já não obedece os pais

É o começo do fim  
Já estou vendo sinais  
Metade da mocidade  
Estão virando Marginais  
É um bando de serpentes  
Os mocinhos vão na frente  
E as mocinhas vão atrás.

Esse retrato, por sua vez, inclui elementos de modernização social:

Pobre pai e pobre mãe  
Morrendo de trabalhar  
Deixou o couro no serviço  
Pra fazer o filho estudar

Compra carro a prestação  
Para os filhos passear  
Os filhos vive rodando  
Fazendo pneu cantar.

Esses exemplos são suficientes para demonstrar a existência de um conflito entre modernidade e tradição no disco *4 Azes* (1981). Nossa proposta é detalhar esse conflito em cada canção e no conjunto do disco, levando em conta as transformações sociais e culturais pelas quais o Brasil passava na época, além das transformações específicas no campo da música popular e da música sertaneja.

Escrita na década de 1980 considerada a década perdida<sup>73</sup> “A Coisa tá feia”, música de Lourival dos Santos em parceria com Tião Carreiro, presente no disco faixa 07, do disco *O Som da Viola* (1983), contextualiza bem o que ocorria no Brasil nessa época. O país passava por uma recessão, arrocho salarial, inflação em índices alarmantes, além do aumento da dívida externa, afetando todos níveis da sociedade, com desemprego e pobreza. Esse era o cenário do Brasil nessa época.

Escrita em 1982, bem quando este cenário já estava instaurado, ao longo dos seus versos, os autores, através de simbologias campestres, se utilizando de metáforas. Eles descrevem o que acontecia no momento e o que ainda estava por vir.

Os dois primeiros versos da canção retratam a transição de uma ditadura militar para uma democracia, na visão dos autores algo ruim pois nos versos:

Burro que fugiu do laço  
tá debaixo da roseta  
Quem fugiu de canivete  
foi topar com baioneta

é representado o chamado “Milagre Econômico”, uma farsa de curta duração, alcançado pelos militares anos anteriores estava fresco na mente dos trabalhadores, que pelos autores essa transição prejudicou a econo-

---

<sup>73</sup> A crise econômica dos anos 80, a década perdida, foi objeto de inúmeros estudos de economistas. No caso brasileiro, a aceleração da inflação e a centralidade política da discussão sobre planos de estabilização econômica deram o tom aos primeiros governos civis posteriores ao regime autoritário, o de José Sarney (1985-1990) e o de Fernando Collor de Mello (1990). A sucessão de planos econômicos frustrados condicionou o processo político em seu conjunto, lançando dúvidas e temores com relação à própria consolidação das instituições democráticas. (SALLUM JR; KUGELMAS, 1991, p. 145)

nia. O burro era tratado no laço apenas para carregamento estava sendo utilizado na montaria, para outros trabalhos, e sofrendo nas esporas, trabalhando mais pesado, a figura do canivete empregada no segundo verso, ele trata arma pequena que traz ou trazia danos só que menores ao fugir, mudar depara-se com algo maior e mais perigoso como a baioneta, com consequências mais devastadoras.

Nestes versos,

Já está no cabo da enxada  
quem pegava na caneta  
Quem tinha mãozinha fina  
foi parar na picareta

o desemprego é uma realidade, forçando as pessoas a trabalharem em qualquer função para que possam sobreviver, e que nem os mais abastados estavam alheios pelo que o pais passava, pois na época que tinha a “mãozinha fina” eram os ricos que podiam se dar ao luxo de não fazer trabalhos braçais, como os jovens de hoje em dia que têm a oportunidade de estudar e ser sustentados pelos pais. Não era o que ocorria. Era necessário que até eles fossem para as picaretas trabalhar.

O refrão no final de cada estrofe é o seguinte:

A coisa tá feia,  
a coisa tá preta...  
Quem não for filho de Deus,  
tá na unha do capeta.

Esse refrão em especial os versos “A coisa tá feia, / a coisa tá preta” enfatizam como a situação está complicada e que a solução não estava próxima, e ratifica quem não tiver fé está perdido, usando as figuras de Deus e do Capeta para representar os dois extremos entre a riqueza/pobreza e emprego/desemprego.

Ao se analisar os versos

Criança na mamadeira,  
já tá fazendo careta.  
Até o leite das crianças  
virou droga na chupeta.  
Já está pagando o pato,  
até filho de proveta,

relata-se que as futuras gerações já estavam sofrendo as consequências, como a falta de alimento abordado nos primeiros versos, e sempre dando ênfase que todos os setores eram afetados, “até filho de proveta / estava pagando o pato”, mostrando que esta distinção não existia, pois quem ti-

nha filho de proveta eram apenas pessoas de recursos elevados, e exigiam um certo planejamento para poder ter um filho dessa maneira.

Mundo velho é uma bomba,  
girando neste planeta.  
Qualquer dia a bomba estoura  
é só relar na espoleta

Neste momento os autores dão um aviso: uma catástrofe está próxima, utilizando muito bem da figura de uma bomba girando em torno do planeta, olhar de uma maneira mais ampla do que estaria por vir, e que estava prestes a acontecer não teria precedentes.

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.

O arrocho salarial, a pobreza, a diminuição do poder aquisitivo da população, em baixa de uma maneira simples os autores demonstram que esbanjamentos não ocorriam, e que população não podia mais usufruir de luxos, e quem era pobre mais pobre ficaria, pois até as esmolas foram cortadas, e que deveriam procurar outros modos de economizar.

Colírio de dedo-duro  
é pimenta malagueta  
Sopa de caco de vidro  
é banquete de cagueta.

A ditadura militar, pode ser representada, em suas letras, onde os militares ao dar a advertência que os músicos, atores, ativistas políticos eram perseguidos. Os mesmos eram entregues pelos “dedos duros”, que passavam a informação para os militares, o que era uma desonra na visão do homem sertanejo.

Quem foi o rei do baralho  
virou trouxa na roleta  
Gavião que pegava cobra,  
já foge de borboleta  
Se o Picasso fosse vivo  
ia pintar tabuleta  
Bezerrada de gravata  
que se cuide não se meta  
Quem mamava no governo  
agora secou a teta.

Nos dois primeiros versos da última estrofe, percebe-se a referência ao mercado de ações, pois, os investidores estrangeiros deixaram de investir no país pela alta do petróleo, fazendo com que o Brasil perdesse muitos investidores estrangeiros. Dessa forma, gerou-se grande perda nas bolsas de valores. A figura do gavião predador, animal de caça, utilizando a metáfora da borboleta, que afugenta tal animal, mostra a fragilidade que os grandes empresários passam naquele período, e de uma maneira cômica, Picasso é citado na música, que nem ele escaparia do “arrocho” ele seria obrigado a pintar tabuleta, bem longe das glamorosas telas. O último verso mostra que a letra não é a favor da ditadura, pois nesse período ocorreram grandes “mamatas” e negociatas. Na verdade foi um dos períodos de maior corrupção da história do Brasil, talvez o maior.

E para fechar, até os corruptos eram vítimas da recessão, o país estava tão mal que nem as conhecidas armações para desvios de verbas estavam ameaçadas, e que não poderiam “mamar” nas tetas secas do governo, esta música retrata bem e passeia por todos os níveis da sociedade, visto do olhar do homem do campo que também era afetado pela economia, pois ele migrava do campo para cidade em busca de uma vida melhor, e ao se deparar com aquela situação declara

A coisa tá feia,  
a coisa tá preta  
quem não for filho de Deus  
tá na unha do Capeta.

## **5. Conclusão**

Nossa proposta foi detalhar o conflito em cada canção e no conjunto do disco, levando em conta as transformações sociais e culturais pelas quais o Brasil passava na época, além das transformações específicas no campo da música popular e da música sertaneja.

Em relação ao primeiro aspecto, ou seja, as transformações sociais e culturais mais amplas, uma referência importante é o livro *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*, de Renato Ortiz, que mostra a interpenetração de tradição e modernidade no desenvolvimento da cultura brasileira.

Embora trate de períodos anteriores à década de 80, esse estudo certamente nos ajudará a compreender os processos que desembocam nessa década. Quanto à música popular e sertaneja, e à biografia dos cantores, nós nos valem de teses e sites especializados. Também nos va-

lemos da discussão sobre "Os álbuns de canção como obras lítero-musicais" empreendida por nosso orientador no texto com esse título, e também dos estudos sobre a forma canção reunidos no livro *Literatura e Música*, de Solange Ribeiro et alii.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARROS, José D' Assunção. História cultural: um panorama teórico e historiográfico. *Textos de História*, vol. 11, n. 1, p. 145-171, 2003. Disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/viewFile/5925/4901>>.

Acesso em: 24-04-2015.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

\_\_\_\_\_. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

COSTA, Manuela Areias. Música e história: desafio analítico. In: XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH), 2011, São Paulo - USP. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da ANPUH*, 2011. Disponível em:

<[http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/V6N22010/pdf/007\\_Musica\\_Historia.pdf](http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/V6N22010/pdf/007_Musica_Historia.pdf)>. Acesso em: 24-04-2015.

GREGOLIM JÚNIOR, Luiz Manoel. *Presença do sagrado na música caipira de raiz brasileira: análise de composições de Tião Carreiro e Pardinho*. 2011. Dissertação (de mestrado). – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

LEITE, S. F.; SAVENHAGO, I. J. S. Cordas caipiras: a viola como instrumento de resistência cultural (orientação). In: Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação), 2014, Vila Velha – ES. Intercom 2014 – Comunicação: Guerra e Paz, 2014. Disponível em:

<<http://www.portalintercom.org.br/anais/sudeste2014/expocom/EX43-1752-1.pdf>>. Acesso em: 24-04-2015.

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

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de et al. *Literatura e música*. São Paulo: Senac/Instituto Itáu Cultural, 2003.

SALLUM JR, Brasílio; KUGELMAS, Eduardo. O leviathan declinante: a crise brasileira dos anos 80. *Estudos Avançados*, vol. 5, n. 13, p. p. 145-159, 1991. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v5n13/v5n13a09>>. Acesso em: 02-03-2015.