

Mortes no sertão: relações de gênero na canção sertaneja

Por: Maria Amélia Garcia de Alencar

Professora da Universidade Federal de Goiás e da Universidade Católica de Goiás

E-mail: ameliaalencar@cultura.com.br

Resumo:

Valores da tradição cultural cristã mediterrânea foram transpostos para o Novo Mundo, estabelecendo regras morais e de conduta. Nos sertões, esses valores tenderam a se preservar, no que já foi chamado de “Código do Sertão” – normas não escritas que justificavam a violência característica das comunidades interioranas. Romântico, positivamente valorizado, esse comportamento entrou para o imaginário brasileiro, estando presente na literatura, no cinema e na música. A comunicação analisa as músicas “Casa de caboclo”, de Heckel Tavares e Luiz Peixoto (1928) e “Cabocla Tereza”, de João Pacífico e Raul Torres (1932) - recentemente regravada pela dupla Chitãozinho e Xororó, de grande sucesso popular no Brasil - como uma das expressões dessa cultura.

Palavras-chave: gênero/ violência/ sertão

Abstract:

Traditional values of the Mediterranean christian culture came to the New World, establishing moral and conduct rules. In the interior (sertões) these values were preserved in what was called “Código do Sertão” – non-written rules that justified violence. Romantic, positively accepted, this behavior is part of Brazilian self image, being present in literature, cinema and music. The musics “Casa de caboclo”, by Heckel Tavares (1928) and “Cabocla Tereza” by João Pacífico and Raul Torres (1932) – recently recorded by the popular and successful sertanejo singers Chitãozinho and Xororó – are analysed as an expression of this culture.

Keywords: genre, violence, “sertão”

A República, proclamada no Brasil em 1889, colocou no centro dos debates entre os intelectuais os temas da modernidade, identidade e cidadania. Para uns, a defesa da honra patriarcal tradicional parecia opor-se a uma nação que se queria civilizada e moderna. Para outros, bem ao contrário, a nação civilizada era aquela que garantia, através de sua legislação, a defesa da honra sexual. Para muitas autoridades religiosas da época, assim como para elites políticas e profissionais, a relação era simples: a honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação. As discussões sobre direitos de cidadania de homens e mulheres, nas primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, capital da República, eram freqüentes na imprensa, nos debates políticos e nas revistas jurídicas. Para o povo, os comícios e o carnaval eram momentos propícios para tais debates.

O Código Penal de 1890 condenou o assassinato da mulher adúltera, mas abriu brechas para que os casos fossem discutidos durante os julgamentos, resultando em penas atenuadas ou mesmo na absolvição dos réus, já que agiam *sob forte emoção*, com *privação dos sentidos* e necessitavam, portanto, de atendimento psiquiátrico, como apontava a Escola Positivista Italiana, liderada por Lombroso. Para a opinião popular, no entanto, a absolvição destes réus não significava uma vitória da moderna criminologia, mas o reforço das tradições patriarcais. Nas ruas do Rio de Janeiro, nas décadas de 1910 e 1920, eram freqüentes os protestos contra a impunidade dos assassinos de mulheres. Aconteciam também reações, principalmente entre as mulheres pobres, que recorriam à justiça contra as violências que sofriam e, às vezes, chegavam a matar seus companheiros.

O novo Código Civil, aprovado em 1916, e que vigorou até 1940, estava no centro desses debates. Sua aprovação significou a vitória dos princípios tradicionais: a família continuava no centro da organização do novo regime e sua harmonia requeria que fossem mantidas as diferenças entre os direitos de homens e mulheres. Segundo Sue Ann Caulfield, o Código incluiu duas noções divergentes de honra: a noção patriarcal de honra como recurso familiar e a noção burguesa de honra como uma virtude individual. Se a honra era prerrogativa dos homens cabia a eles também a defesa da família; já a pureza sexual era exclusiva das mulheres (Caulfield, 2000: 85-86).

Tais valores, tão profundamente arraigados na cultura brasileira, persistiram apesar das transformações políticas, econômicas e culturais que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. Se assim foi na capital do país, com mais razão se preservavam nos longínquos sertões, menos permeáveis às novidades da capital.

Uma revisão dos autores que estudaram a cultura dos sertões do Brasil aponta para

algumas características particulares. Sérgio Buarque de Holanda refere-se a uma educação moral que não pode ser separada das condições que a geraram. Nesta cultura, há uma atitude quase benévola com relação aos crimes violentos, inclusive os de morte, enquanto delitos como furto são considerados aviltantes (Holanda, 1994: 120-121).

É o que Maria Sylvia de Carvalho Franco denominou de “Código do Sertão”. Estudando a extrema violência que caracterizava as relações de comunidades caipiras em São Paulo no século XIX, a autora aponta a violência como *constitutivas* desta relação: “Essa violência atravessa toda a organização social, surgindo nos setores menos regulamentados da vida, como as relações lúdicas, e projetando-se até a codificação dos valores fundamentais da cultura” (Franco, 1997: 24). Nas comunidades interioranas, a violência era não apenas sancionada, mas incorporada como comportamento regular e *positivamente valorado*. Um código não escrito sancionava a violência, numa organização social em que a valentia constituía-se em *valor maior de suas vidas*.

Ana Cláudia Marques, estudando a honra cangaceira/sertaneja, por ela considerado um código legitimador da violência também naquele contexto social, examina a vingança como obrigação pessoal: “Assim ela é sentida por aquele que se deve encarregar dela e pelos que fazem questão de lembrá-lo dela através de palavras, gestos, olhares”. ((Marques, 2000:169). Valores como brio pessoal, coragem e, principalmente, masculinidade conferiam ao cangaceiro os mais importantes atributos viris.

Nos sertões nordestinos, em fins da década de 1920, o bando de Lampião inaugurava uma prática nova e absolutamente inusitada para os padrões da cultura sertaneja: a incorporação de mulheres ao grupo de cangaceiros. De fato, foi em 1928 que o Rei do Cangaço encontrou aquela que seria sua companheira até o fim dos seus dias – Maria Dea, a “Maria Bonita”, ou “Santinha”, como preferia chamá-la Lampião. Apesar de casada, Maria abandonou o marido para viver com Lampião em suas propélias pelo sertão. A partir de então, muitas mulheres de cangaceiros vieram se juntar ao grupo.

A inclusão de mulheres numa atividade essencialmente masculina até então, aponta para um *novo sentido* que começava a surgir nas práticas e discursos sertanejos. A mulher casada que abandona o marido para viver uma vida de aventuras com o amado ainda era a *Santinha*... No entanto, no interior do bando, o par *virilidade guerreira-virtude feminina* mantinha-se dentro das determinações do código de honra. Aí vigorava a fidelidade absoluta aos companheiros, sendo a transgressão geralmente punida com a morte.

A música “Casa de caboclo”, de Heckel Tavares, compositor que transita entre o erudito e o popular, reforça esse código de honra. “Casa de Caboclo” é uma parceria com Luiz Peixoto, teatrólogo e letrista bastante conhecido na época. A composição é de 1928, quando os debates sobre os crimes da paixão ganhavam grande espaço na capital federal, onde moravam os compositores, e o movimento feminista se organizava para exigir direitos iguais para as mulheres, como apontamos atrás, fatos que certamente eram do seu conhecimento.

Na gravação em estúdio, a primeira desta canção, a voz é de Gastão Formenti, cantor que se tornou conhecido a partir de então. No acompanhamento aparecem o piano (o próprio Heckel Tavares) e violão.

“Casa de caboclo”¹

(Heckel Tavares- Luiz Peixoto)

Vancê ta vendo esta casinha simplesinha/ Toda branca de sapê/ Diz que ela veve no abandono, num tem dono/ E se tem ninguém não vê...
 Uma roseira cobre a banda da varanda/ E num pé de cambucá/
 Quando o dia se alevanta, Virge Santa!/ Fica assim de sabiá
 Deixa falá toda essa gente maldizente/ Bem que tem um morado/
 Sabe quem mora dentro dela, Zé Gazela/ O maior dos cantadô
 Quando Gazela viu Siá Rita, tão bonita!/ Pôs a mão no coração/ Ela pegou não disse nada, deu risada/ Pondo os olhinho no chão
 E se casaro mas um dia, que agonia!/ Quando em casa ele voltou/ Zé Gazela viu Siá Rita muito aflita/ Tava lá Mané Sinhô
 Tem duas cruz entrelaçada bem na estrada/ Escrevero por detrás/
 “Numa casa de caboclo, um é pouco/ Dois é bão, três é demais...”

Na canção, um narrador conta uma história – um “causo” acontecido em qualquer lugar do interior do país. Seu primeiro “personagem” é a típica “casa de caboclo”: uma choupana caiada de branco, coberta de sapê, com “uma roseira que cobre a banda da varanda”; pela manhã, os passarinhos vêm saudar os moradores. As imagens são recorrentes na canção sertaneja. Segundo o relato, é voz corrente que a casa está abandonada, sem dono, “ou se tem ninguém não vê”. Percebe-se então que a comunidade guarda um aparente silêncio sobre o mistério que envolve a casa. Mas o narrador conhece e vai revelar o segredo que a casa esconde. Seu morador é Zé Gazela, “o maior dos cantado”. Nome e atributo do personagem remetem a pessoa doce, incapaz de um gesto de violência. Portanto, só uma “forte emoção” ou a “privação de sentidos” explicariam seu ato de violência.

A tragédia de Gazela começou quando conheceu Siá Rita, moça bonita e recatada, e por ela se apaixonou. O recato que se espera das moças do sertão fica claro na sua atitude diante do interesse despertado no rapaz “não diz nada, põe os olhinho no chão”. O casamento é a consequência da paixão. Mas a história muda de rumo rapidamente: Siá Rita foi surpreendida pelo marido na companhia de Mané Sinhô (senhor? patrão?). O desfecho da história, inesperado, é revelado na última estrofe, e se dá, mais uma vez, pela descrição da paisagem: as duas cruzes na beira da estrada e a inscrição, que se tornou conhecido provérbio popular, falam por si: “um é pouco, dois é bom, três é demais”.

A linguagem utilizada nos versos guarda a simplicidade da fala caipira, utilizada com competência pelo intérprete.

A melodia de “Casa de caboclo” tem duas partes – A e B – sendo A utilizado na primeira e quarta estrofes e, com pequenas modificações, na segunda e na quinta: A’. O desenho melódico de B é utilizado na terceira e sexta estrofes, reforçando as partes mais significativas do relato, quando o mistério começa a ser revelado (a traição) e no desfecho trágico. A canção não tem refrão ou repetição de estrofes. O relato é linear, reproduzindo a fala do narrador.

No arranjo em estudo podem-se ouvir o piano e o violão no acompanhamento. Após uma pequena introdução, os instrumentos continuam acompanhando o intérprete, destacando-se apenas, entre as estrofes, pequenas intervenções do piano que remetem ao tango argentino, que exercia grande influência na música urbana da época e que Heckel Tavares utilizava com frequência em suas gravações. A canção se fecha com uma última frase musical do tema.

A interpretação de Gastão Formenti para “Casa de caboclo” deve ser destacada. Ele mesmo nascido no interior de São Paulo e um dos maiores intérpretes do gênero nos primeiros tempos do rádio e dos discos no Brasil, não tem dificuldades de acertar no tom da canção. Na maior parte da música podemos ouvir o caipira contando seu “causo”, mas determinadas passagens são ressaltadas com uma impostação de voz que se aproximam do registro operístico: por exemplo, em “e se tem ninguém não vê” e em toda a última estrofe, quando a tragédia é revelada. O intérprete também se sente à vontade para brincar com o andamento da canção, às vezes mais rápido, às vezes bastante lento, caso, mais uma vez, da última estrofe.

Ao reafirmar, através da canção, os valores tradicionais do sertão e da honra masculina, quando esses já eram objetos de intensos debates, compositores de vivência

urbana, como Heckel Tavares e Luís Peixoto, traziam para uma enorme população de migrantes a memória coletiva reproduzida na constelação de imagens tradicionais, resgatadas com roupagens citadinas. Assim os compositores tomavam partido no debate e reforçavam, para os seus ouvintes, o ideal de uma sociedade organizada em torno da família honrada.

Poucos anos mais tarde, em 1932, outra canção de grande sucesso, tornada um clássico do repertório sertanejo, composta por João Pacífico e Raul Torres, considerados compositores “de raiz” da música caipira, trouxe de volta o tema. Em “Cabocla Tereza” João Pacífico, como ele mesmo afirma, fez a sua primeira vítima em música: “matei a personagem”.

“Cabocla Tereza”, o maior sucesso da dupla, foi gravada pela primeira vez em 1936, sendo a voz de Raul Torres na parte declamatória (proseado) e Florêncio (João Batista Pinto, cantor, radialista e parceiro de Raul Torres) na parte cantada.² A grande aceitação da música se revela nas inúmeras gravações, sendo a última com Chitãozinho e Xororó, no CD Clássicos Sertanejos. É esta última versão que analisamos aqui:

“Cabocla Tereza”

(João Pacífico e Raul Torres)

(Recitativo)

Lá no alto da montanha/ Numa casa bem estranha/ Toda feita de sapé/ Parei uma noite o cavalo/ Por causa de dois estalos/ Que ouvi lá dentro bater

Apeei com muito jeito/ Ouvi um gemido perfeito/ Uma voz cheia de dor:/ “Você, Tereza, descansa/ Jurei de fazer vingança/ Por causa do meu amor”

Pela fresta da janela/ Por uma luzinha amarela/ De um lampião quase apagando/ Vi uma cabocla no chão/ E um cabra tinha na mão/ Uma arma alumiando

Virei meu cavalo a galope/ Risquei de espora e chicote/ Sangrei a anca do tal/ Desci a montanha abaixo/ E galopeando meu macho/ O seu doutor fui chamar

Voltemo lá pra montanha/ Naquela casinha estranha/Eu e mais seu doutor

Topei um cabra assustado/ Que chamando nós pro lado/ A sua história contou.

(Canto)

Há tempo eu fiz um ranchinho/ Pra minha cabocla morar/ Pois era ali nosso ninho/ Bem longe deste lugar/ No alto lá da montanha/ Perto da luz do luar/ Vivi um ano feliz/Sem nunca isso esperar

E muito tempo passou/ Pensando em ser tão feliz/ Mas a Tereza, doutor/ Felicidade não quis/ Paguei caro o meu amor/ Por causa de outro caboclo/ Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue ferver/ Jurei a Tereza matar/ O meu alazão arriei/ E
 ela eu fui procurar/ Agora já me vinguei/ É esse o fim de um amor/
 Essa cabocla eu matei/ É a minha história, doutor.

A parte declamatória foi um recurso utilizado por Pacífico para poder contar as longas histórias, típicas do sertão, e que caiu no agrado do público. Apresenta-se como uma introdução, criando o clima necessário para a tragédia que vai ser contada.

A história do caboclo é relatada, inicialmente, por um narrador que vislumbrou a cena. Este pode ver o caboclo cheio de dor, se despedindo da amada, que acabou de matar: “Você Tereza descansa/ jurei de fazer vingança por causa do meu amor”. Lançando-se a todo galope montanha abaixo – note-se a referência ao cavalo macho, símbolo de força – o narrador busca ajuda de um médico. Os dois voltam ao local do crime onde encontram o caboclo “assustado” com seu próprio ato (esta caracterização prenuncia a complacência, prenuncia o perdão?). Começa então a parte cantada, com a mudança do narrador. Agora é o próprio caboclo que conta sua desventura.

As imagens que se seguem são típicas das canções do sertão. O ranchinho, ninho de amor dos caboclos, é sempre no alto da montanha, próximo à luz do luar. Ali viveram felizes, segundo o narrador. Mas um dia Tereza “felicidade não quis” e abandonou o lar, seguindo outro homem. A única saída honrosa para o marido traído era a vingança através da morte da adúltera, o que ele confessa ao doutor, sem sinal de arrependimento. O que acabava de perpetrar está inscrito no “Código do Sertão”, era o que tinha que ser feito e, de certa forma, a comunidade esperava que fizesse.

Segundo seu compositor, o sucesso de “Cabocla Tereza” se deve a esta estrutura simples de uma história contada como um folhetim. “O caboclo é muito simples nisso, ele gosta muito que uma música conte uma história, *uma história com a qual ele se identifique.*”³ (grifo nosso)

A linguagem das primeiras gravações é a do caipira do interior de São Paulo, e desta forma a letra foi reproduzida muitas vezes. No entanto, na gravação em estudo, mais recente, voltada para um público urbano, observamos a linguagem culta, cuidadosamente pronunciada pelos intérpretes. A exceção é o verbo “voltemo”, mantido na forma original.

A forma melódica de “Cabocla Tereza” é bem simples, combinando com o relato linear, um “causo” entre os muitos contados no sertão. A mesma linha melódica se repete em todas as estrofes. Para evitar a monotonia, nesta gravação, há uma modulação de tom entre a segunda e terceira estrofes, voltando ao tom original depois

da quarta estrofe.

O arranjo bem elaborado, basicamente de cordas, dá um tratamento orquestral à gravação, valorizando a composição simples. Nota-se a intervenção crescente de inúmeros instrumentos, destacando-se a viola, violões e os violinos (em número de doze, segundo informação discográfica). Piano e percussão fazem intervenções discretas.

A gravação em estudo tem uma introdução – um pequeno tema - em que se pode ouvir, inicialmente, violões e a viola caipira mas, quando o caboclo fala à amada morta, os violinos fazem a sua intervenção, como num contracanto. A entrada destes instrumentos acrescenta um cunho plangente ao tema. No final do recitativo, apenas viola e violões preparam a canção, introduzida pela guitarra. Quando se inicia a parte cantada, pode-se ouvir a rica orquestração, valorizando a forte interpretação dos cantores. Pequenas intervenções instrumentais separam as estrofes, fazendo pontes modulantes quando ocorre a mudança de tom. Ao final, uma pequena coda encerra a canção.

A interpretação é do cantor Fagner, um cearense que se dedica a temas regionais do nordeste (recitativo e terceira e quarta estrofes cantadas) e da dupla Chitãozinho e Xororó, que cantam com intervalo terça, na melhor tradição do sertão, conservada pelos cantores sertanejos.

As freqüentes regravações de Cabocla Tereza, inclusive esta que analisamos, parecem indicar a manutenção da identificação dos ouvintes com o tema da canção. Cabocla Tereza e o tema da violência contra a mulher ainda não envelheceram.

No Brasil das primeiras décadas do século XX, as relações de gênero que se manifestavam na legislação perpetuavam a desigualdade, tendo como pano de fundo o papel da “mulher moderna” que, de maneira ambígua, deveria ocupar os espaços públicos como uma extensão do seu lar. Era a mãe exemplar, a esposa honrada, formadora dos cidadãos, num discurso que combinava individualismo moderno e defesa da honra da família, célula primordial da nação.

Nos embates que se estabeleceram então envolvendo as questões de gênero temos, de um lado, nos principais centros urbanos do país, o avanço dos debates em torno dos direitos da mulher. Em contrapartida, organizavam-se também as forças da tradição, tanto na cultura jurídica (letrada) quanto na cultura popular, num movimento claro de circulação cultural. Nas sociedades do sertão, os novos valores podiam ser vislumbrados, ainda que recobertos pela espessa camada do patriarcalismo. Mas, seja no

espaço urbano, seja no sertão, os papéis tradicionais reservados aos gêneros eram preservados. “Noções antigas de gênero [serviam] para validar novos regimes”.(Scott, 1990: 92)

A canção sertaneja, que pela mesma época começava a conquistar o público ouvinte através dos discos e principalmente do rádio que se difundia pelo país, tomava posição ao lado dos valores da tradição. Ao “naturalizar” o assassinato de mulheres por ciúmes, ou na defesa da honra – tendo como pano de fundo a defesa da moral da família, núcleo central da nação – estas músicas reforçavam os valores da honra patriarcal em detrimento da conquista efetiva de liberdade e igualdade para as mulheres.

¹ Casa de Caboclo”, na época de seu lançamento, foi considerada plágio de um tema de Chiquinha Gonzaga, e a discussão chegou aos jornais. Por isso, em algumas regravações aparece a informação “canção baseada em motivos de Chiquinha Gonzaga”.

² “Cabocla Tereza” se tornou filme, em 1982, dirigido por Sebastião Pereira.

³ **Informação disponível em** <<http://jangadabrasil.com.br>> [consulta em 16/072005].

Referências bibliográficas

- Caulfield, Sue Ann. 2000. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Franco, Maria Sylvia de Carvalho. 1997. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4ª ed. São Paulo: Editora da Unesp.
- Holanda, Sérgio Buarque de. 1994. *Caminhos e fronteiras* (3ª ed.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Marques, Ana Cláudia D. R. 2000. “Considerações sobre a honra cangaceira”. In Pedro, Joana Maria, Grossi, Miriam P. (org.) *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres, 167-189.
- Scott, Joan. 1990. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação e realidade*, 16 (2), 5-22.