

*Crimes da paixão:
valores morais e normas de conduta
na música popular brasileira*



Almeida Júnior. *O violão*. 1899 (detalhe).

Maria Amélia Garcia de Alencar

Doutora em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professora dos Departamentos de História da Universidade Federal de Goiás (UFG) e da Universidade Católica de Goiás (UCG). Organizadora do livro *A história da História*. 2. ed. Goiânia: Editora da UCG, 2005. ameliaalencar@cultura.com.br

Crimes da paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira*

Maria Amélia Garcia de Alencar

RESUMO

Após breve reconstituição da gênese das relações de gênero no Brasil, o artigo se detém nas primeiras décadas do século XX, quando as mulheres começaram a reescrever sua história através da reivindicação de direitos iguais e participação em espaços públicos. Neste mesmo período reforçavam-se, através da legislação e da cultura popular — no caso as canções sertanejas — valores tradicionais que reafirmavam a honra feminina como constitutiva da honra da nação. Portanto, o texto relaciona os discursos sobre as questões de gênero com a reorientação do Estado republicano. Este, ao tomar a família, espaço de poder feminino, como célula fundamental da organização social, gestava os discursos que visavam ao controle sobre as ações das mulheres.

PALAVRAS-CHAVE: relações de gênero; Estado; violência contra a mulher.

ABSTRACT

This article begins with a brief review of the evolution of the relationship between the sexes in Brazil, then focuses on the early twentieth century, when women were rewriting history, proclaiming their rights to equality and public participation in society. At the same time, traditional values were reinforced by new laws and popular culture — in this case sertaneja music —, reaffirming the honor of the female as a significant part of the national honor. So, the article relates the debates about gender with the changes wrought by the Republican State, which treated the family, the space for women's power, as the fundamental unit of social organization and in this way generated the discourses trying to control women's actions.

KEYWORDS: gender; State; violence against women.



Quando os/as historiadores/as buscam encontrar as maneiras pelas quais o conceito de gênero legitima e constrói relações sociais, eles/elas começam a compreender a natureza recíproca do gênero e da sociedade e as formas particulares e contextualmente específicas pelas quais a política constrói o gênero e o gênero constrói a política.

Joan Scott

Nas décadas de 1920 e 1930, o Brasil passava a limpo sua história. Os males da herança colonial, não superados pelo regime implantado em 1889, eram avaliados por intelectuais de diversas correntes. Ao mesmo tempo, se intensificava a busca da identidade nacional num quadro que deveria incluir modernidade e civilização. Questões como a participação da mulher na vida pública e a preservação da honra da família tomavam parte significativa nesse debate. Nos longínquos sertões, alguns indícios da recepção de novos valores começavam a aparecer.

* Versão ampliada de trabalho apresentado no VII Congresso da IASPM-AL (seção latino-americana da International Association for the Study of Popular Music), realizado na Casa de Las Américas, em La Habana, Cuba, em junho de 2006.

Crimes da paixão

Cronistas que passaram pelo Brasil nos tempos coloniais e que puderam observar os costumes de tribos indígenas relataram a grande liberdade sexual vivida pelas jovens índias enquanto solteiras, às quais eram permitidas todas as experiências, fossem com jovens da tribo ou com aventureiros estrangeiros. Em contrapartida, a partir do casamento esperava-se fidelidade da esposa, sendo o adultério feminino visto com grande horror. Depois de casadas, as mulheres andavam sempre acompanhadas do marido, carregando nas costas todo o necessário para a manutenção do casal durante as viagens. Segundo tais relatos, o “homem enganado” podia repudiar a “mulher faltosa”, expulsá-la ou ainda, em casos extremos, matá-la, pautando-se pela “lei natural”. Consideravam-se “leis naturais” aquelas criadas por Deus e que se manifestavam nos bons hábitos encontrados entre as tribos. Os “maus hábitos” eram sinal de barbarismo e da presença do Diabo¹. Esses textos, escritos por estrangeiros, expressam uma releitura européia das culturas indígenas, filtradas pelas tradições medievais, cristãs e mediterrâneas, transpostas para a realidade do Novo Mundo.

Na época colonial, o adultério feminino constituía-se em pavor dos homens, que freqüentemente apelavam para os “recolhimentos”, ou seja, trancar suas mulheres nos conventos durante suas ausências, na falta dos cintos de castidade, já caídos em desuso. Reforçou-se a tradição cristã da Eva pecadora, atavicamente destinada ao mal. Feiticeiras, bruxas, pecadoras no mínimo, as mulheres deviam ser sempre vigiadas de perto. O adultério era punido com a própria vida, como determinavam as Ordenações Filipinas: “achando o homem casado sua mulher em adultério, lícitamente poderá matar assim a ela como o adúltero”. Em contrapartida, homens da elite colonial se achavam no direito de dispor de índias e africanas, independentemente de sua condição de casadas. Só seriam condenados ao degredo na África se tivessem “barregã teúda e manteúda”.²

No entanto, “o comportamento que se esperava [das mulheres brancas] nem sempre era o que ocorria”. Era grande o número de mulheres que se envolviam com práticas de feitiçaria e buscavam aliança com o Diabo a fim de se realizarem no amor. Como salienta Emanuel Araújo, “a sexualidade feminina (...), ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas”.³

Por associar a honra feminina aos valores de estabilidade do próprio sistema, a justiça sempre se mostrou muito compreensiva com o marido traído que matava a mulher “acometido de paixão e arrebatamento”. Embora fruto da vaga liberalizante que se seguiu à implantação do Primeiro Reinado, o Código Criminal de 1830 continuou fundindo lei e moralidade. A diferenciação entre homens e mulheres permanecia no novo código. Se o marido não tinha mais o direito de matar a esposa adúltera e seus amantes, o Código de 1830 previa a pena de prisão com trabalhos forçados para a esposa infiel de modo que maridos assassinos ainda podiam citar o adultério como atenuante para as penas previstas na lei.⁴

A República colocou no centro dos debates entre os intelectuais brasileiros as questões de modernidade, identidade e cidadania. Para uns, a defesa da honra patriarcal tradicional parecia opor-se a uma nação que se

¹ Ver RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 20.

² ALMEIDA, Cândido Mendes (ed). Código filipino ou ordenações e leis do reino de Portugal recopiladas por mandado del-rei dom Felipe I. 14. ed. Rio de Janeiro: Instituto Filomático, 1870, livro 5, título 38.

³ ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: DEL PRIORE, Mary, *op cit*, p. 45.

⁴ Ver CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000, p. 84. Para esta autora, as determinações do Código Criminal de 1830 estavam entre as mais avançadas para aquela época. As leis francesas e italianas, por exemplo, também puniam as mulheres adúlteras e eram ainda mais indulgentes como os maridos. Cf. *idem, ibidem*, p. 94 (nota 34).

⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁶ Rachel Soihet aponta, em estudo sobre a violência contra mulheres no início do século XX, que nem sempre estas foram vítimas. Principalmente entre as mulheres pobres, não era incomum insurgirem-se contra os maridos violentos, chegando mesmo a matá-los. Ver SOIHET, Rachel. *Mulheres pobres e violência no Brasil Urbano*. In: DEL PRIORE, Mary, *op. cit.*

⁷ Cf. CAULFIELD, Sueann, *op. cit.*, p. 86.

⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Caminhos e fronteiras*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 120 e 121.

queria civilizada e moderna. Para outros, bem ao contrário, a nação civilizada era aquela que garantia, pela sua legislação, a defesa da honra sexual. Sueann Caulfield frisa que, “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”⁵. As discussões sobre direitos de cidadania de homens e mulheres, nas primeiras décadas do século XX, na 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, como o de 1830, 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 desses réus não significava uma vitória da moderna criminologia, e sim 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.⁶

O novo Código Civil, que começou a ser discutido em 1899 (mas só foi aprovado em 1916, vigorando até 1940), alimentou muitos debates. Selou, entretanto, o triunfo 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 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 como precedente era prerrogativa dos homens, cabia a eles também a defesa da família; já a pureza sexual era exclusiva das mulheres.⁷

Esses 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 sertões, menos permeáveis às novidades da capital.

A honra a qualquer preço

Uma revisão dos autores que estudaram a cultura dos sertões do Brasil revela algumas características particulares. Sérgio Buarque de Holanda refere-se a uma “educação moral cujas conseqüências não podem ser apreciadas de modo abstrato, e independentemente das condições particulares que a suscitaram. (...) a atitude quase benévola com que, em muitos meios sertanejos, ainda é costume encarar alguns crimes violentos, particularmente os de morte. (...) onde há delitos considerados aviltantes e desprezíveis, como o furto.”⁸

É o que Maria Sylvania 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 “constitutiva” dessas relações: “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"⁹. Nas comunidades interioranas, a violência era não apenas sancionada, mas incorporada como comportamento regular e "positivamente valorado". Nesse sistema, em que a bravura e a ousadia são altamente consideradas, a violência torna-se mais que legítima, ela é imperativa. Dessa maneira, a evasão ou a não punição do criminoso eram comuns. Um código não escrito sancionava a violência, numa organização social em que a valentia consistia em "valor maior de suas vidas". Códigos de honra e noções de ofensa eram muito peculiares. Francisco Carlos Teixeira da Silva nos informa que, "ao longo do vale do São Francisco, tornou-se popular, até hoje, o uso da locução 'justiça-do-rio-abaixo' para nomear o bacamarte, expressão maior da defesa da honra".¹⁰

Ana Cláudia Marques, ao abordar a honra cangaceira/sertaneja, por ela considerada 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"¹¹. 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 até então essencialmente masculina, traz à tona um novo sentido que começava a surgir nas práticas e nos 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 mesma imagem que oscilava entre o bandido e o guerreiro pode ser identificada, em parte, nas representações dos vaqueiros, população sertaneja por excelência. Documentos oficiais da capitania de Goiás fazem referência aos vaqueiros como "facinorosos e assassinos". Charles Boxer afirma que, entre eles, predominavam os mestiços, que se destacavam pela autoconfiança, pelo orgulho de suas funções, pelo desdém em relação aos cidadãos¹². Com características românticas, os vaqueiros entraram para o imaginário da cultura brasileira: "heroísmo, perseverança e um toque de brutalidade compunham os traços de um personagem histórico extremamente popular no imaginário brasileiro (...) Tanto a literatura, com Euclides da Cunha, como o 'cinema novo' (o ciclo do cinema do cangaço) enalteceram e heroizaram o vaqueiro e sua vida, criando um certo sucedâneo brasileiro do 'cowboy'.¹³

⁹ FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1997, p. 27.

¹⁰ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Pecuária, agricultura de alimentos e recursos naturais no Brasil-Colônia. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. *História econômica do período colonial: coletânea de textos apresentados no I Congresso Brasileiro de História Econômica*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1996, p. 141 e 142.

¹¹ MARQUES, Ana Cláudia D. R. Considerações sobre a honra cangaceira. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam P. (orgs.) *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2000, p. 168 e 169.

¹² Ver BOXER, Charles. *A idade do ouro no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Nacional, 1969, p. 246 e 247.

¹³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira da, *op. cit.*, p. 136.



¹⁴ Sobre os compositores que transitavam entre os mundos erudito e popular, escreve Luiz Tatit: “refazem o folclore criando canções que nos causam a sensação de que sempre existiram, reelaboram temas coletados em pesquisas e criam lindas melodias à maneira dos motivos anônimos. Tanto o texto como a melodia, ou mesmo o tratamento harmônico, conservam os traços sertanejos considerados autênticos e perenes”. TATIT, Luiz. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 31.

¹⁵ “Casa de Caboclo” (Heckel Tavares e Luiz Peixoto), Gastão Formenti. 78 rpm, Parlophon, gravado em 21 set. 1928 e lançado em nov. 1928 (restaurado por Collector’s Studios. “Casa de caboclo”, quando de seu lançamento, foi considerada plágio de um tema de Chiquinha Gonzaga, e a discussão chegou aos jornais. Por isso, de algumas regravações consta a informação “canção baseada em motivos de Chiquinha Gonzaga”).

A questão da honra na música sertaneja

Como forma de arte que fala às emoções e à sensibilidade de seus ouvintes, a música exerce grande poder na transmissão e introjeção de valores na sociedade. Assim sendo, direta ou indiretamente, as canções podem ser usadas com fins políticos, para reforçar, criar ou alterar práticas sociais. Letra e melodia, ancoradas nos arranjos, combinam-se para veicular valores.

A música “Casa de caboclo” retrata esse código de honra. Seu autor, Heckel Tavares nasceu em Satuba, Alagoas, em 1896. Aos 25 anos, foi morar no Rio de Janeiro, então capital federal e centro cultural mais importante do país. Dividiu sua vida entre o serviço público e a composição musical, atuando tanto no registro erudito como no popular¹⁴. Entre 1949 e 1953, em missão do Ministério da Educação e Saúde Pública, viajou pelo Brasil pesquisando motivos folclóricos, que usaria em diversas composições, como o poema sinfônico “O Anhangüera”. Destacou-se, porém, na canção popular. Heckel Tavares pode ser considerado, então, o que chama de “sertanejo sem sertão”, indicando aquele grupo de compositores de vivência urbana que, na primeira metade do século XX, dedicaram-se aos temas do sertão sem, no entanto, confundirem-se com os compositores da música caipira de raiz.

A canção sertaneja “Casa de caboclo”, composição de 1928, é uma parceria com Luiz Peixoto, teatrólogo e letrista bastante conhecido. Nessa época, os debates sobre os crimes da paixão ganhavam grande espaço na capital da República, e o movimento feminista se organizava para exigir direitos iguais para as mulheres, sobretudo o direito de voto, fatos que certamente eram do conhecimento dos compositores.

“Casa de caboclo”¹⁵

*Vancê ta vendo esta casinha simplezinha
Toda branca de sapê
Diz que ela teve no abandono, num tem dono A
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! A'
Fica assim de sabiá*

*Deixa falá toda essa gente maldizente
Bem que tem um moradô
Sabe quem mora dentro dela? Zé Gazela B
O maior dos cantadô*

*Quando Gazela viu Siá Rita, tão bonita!
Pôs a mão no coração
Ela pegou, não disse nada, deu risada A
Pondo os olhinho no chão*

E se casaro mas um dia, que agonia!

Quando em casa ele voltou A'
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 B
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, “e se tem ninguém não vê...”. Percebe-se 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 cantadô”. 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 violento.

A tragédia de Gazela se iniciou 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 disse nada (...) pondo os olhinho no chão”. O casamento foi a consequência da paixão. Contudo, 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 cruces na beira da estrada e a inscrição — calcada no conhecido provérbio popular “um é pouco, dois é bom, três é demais” — falam por si.

A linguagem expressa nos versos conserva a simplicidade da fala caipira, manipulada 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 usado 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 ouvem-se o piano (do próprio Heckel Tavares) e o violão no acompanhamento. Após uma breve introdução, os instrumentos continuam a acompanhar o intérprete, registrando-se apenas, entre as estrofes, pequenas intervenções do piano que remetem ao tango argentino, grande influência na música urbana da época, que Heckel Tavares incorporava com frequência às suas gravações. A canção se fecha com uma última frase musical do tema.

A interpretação de Gastão Formenti — que se projetou a partir daí — deve ser destacada. Nascido no interior de São Paulo e um dos maiores intérpretes do gênero nos primeiros tempos do rádio e do disco no Brasil, ele não tem dificuldades de acertar no tom da canção. Na maior parte da

¹⁶ PACÍFICO, João (entrevista). Disponível em <<http://jangedabrazil.com.br>>. Acesso em 16 jul. 2005.

¹⁷ NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 18.

¹⁸ Botucatu faz parte do triângulo irradiador da música caipira paulista, junto com Sorocaba e Piracicaba, no médio Tietê.

¹⁹ “Cabocla Tereza” se tornou filme, em 1982, dirigido por Sebastião Pereira.

²⁰ “Cabocla Tereza” (João Pacífico e Raul Torres), Chitãozinho e Xororó (participação de Fagner) CD *Clássicos sertanejos*. Polygram, 1999.

música podemos ouvir o caipira contando seu “causo”, mas determinadas passagens são ressaltadas com uma impositação de voz que se aproxima 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, como na última estrofe.

Ao retratar, na canção, os valores seculares do sertão e da honra masculina, quando estes já eram objeto 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.

Poucos anos mais tarde, em 1932, outra canção que viria a ser um clássico do repertório sertanejo — composta por João Pacífico e Raul Torres, considerados compositores “de raiz” da música caipira — provocam o ressurgimento do tema. Em “Cabocla Tereza”, João Pacífico, como ele mesmo afirma, fez a sua primeira vítima em música: “matei a personagem”.¹⁶

O compositor João Batista da Silva, conhecido por João Pacífico, numa alusão à sua natureza cordata, nasceu numa fazenda no município de Cordeirópolis, estado de São Paulo, em 1909. Frequentou o grupo escolar em Limeira e chegou à capital paulista em 1924 (em plena “revolução tenentista”), onde trabalhou na Companhia Paulista de Estrada de Ferro. Ali, conheceu o poeta Guilherme de Almeida (“o príncipe dos poetas”), que, ao ouvi-lo cantarolar uma música de sucesso, orientou-o para que se apresentasse na Rádio Record. Na rádio, Pacífico entrou em contato com aquele que seria seu principal parceiro, Raul Torres, iniciando, de acordo com Rosa Nepomuceno, a vida de “compositor-referência da música que traduziu o Brasil rural, bucólico, romântico, rude, mítico, de onde viera e que tão bem conhecera”.¹⁷

Raul Torres, também do interior de São Paulo, nasceu em Botucatu, em 1907.¹⁸ Quando conheceu João Pacífico já era cantor muito bem-sucedido no rádio, havendo participado da caravana de Cornélio Pires, pioneiro no lançamento da música caipira gravada, que passaria a ter incontáveis seguidores.

“Cabocla Tereza”, o maior sucesso da dupla, foi gravada pela primeira vez em 1940, na voz de Raul Torres na parte declamatória (proseado) e de Florêncio (João Batista Pinto, cantor, radialista e parceiro de Raul Torres) na parte cantada.¹⁹ A grande aceitação da música se revela nas inúmeras gravações, uma das quais, mais recentemente, com Chitãozinho e Xororó, no CD *Clássicos Sertanejos*. É esta última versão que analisamos aqui:

“Cabocla Tereza”²⁰

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 alumiano*

*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
 Pus meu sonho neste olhar
 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 este o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, doutor.*

A parte declamatória foi um recurso usado por Pacífico para 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 vem a seguir.

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, morta há pouco: “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 o ato que praticou (essa caracterização prenuncia a complacência, prenuncia o perdão?). Começa então a parte cantada, com a mudança do narrador. Agora é o próprio caboclo que expõe sua desventura.

As imagens que se descrevem são comuns às 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. Porém 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 o que, de certa forma, a comunidade esperava que ele fizesse.

Para João Pacífico, o sucesso de “Cabocla Tereza” se deve a essa 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.”²¹

A linguagem das primeiras gravações é a do caipira do interior de São Paulo, e, desse modo, a letra foi reproduzida muitas vezes. No entanto, no registro mais recente, de Chitãozinho e Xororó, direcionado para um público urbano, observamos a linguagem culta, cuidadosamente pronunciada pelos intérpretes. A exceção se resume a “voltemo”, mantido na forma original.

A melodia de “Cabocla Tereza” é bem simples, combinando com o relato linear, um “causo” entre os muitos do sertão. A mesma linha melódica se repete em todas as estrofes. Para evitar a monotonia, na gravação examinada, há uma modulação de tom entre a segunda e terceira estrofes, retornando-se à tonalidade original depois da quarta estrofe.

O arranjo, basicamente de cordas, dá um tratamento orquestral à gravação, valorizando a composição. Verifica-se a intervenção crescente de muitos instrumentos, destacando-se a viola, os violões e os violinos (doze ao todo, de acordo com a informação do encarte do disco). Piano e percussão aparecem discretamente.

A gravação apresenta uma ligeira introdução — em que se ouvem, a princípio, violões e a viola caipira — mas, quando o caboclo fala à amada morta, os violinos intervêm como num contracanto. A entrada desses ins-

trumentos acrescenta um cunho plangente ao tema. No final do recitativo, apenas viola e violões preparam a canção, introduzida pela guitarra. Ao se iniciar a parte cantada, ganha corpo a rica orquestração, valorizando a forte interpretação dos cantores. Breves 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.

Efetivamente, as freqüentes regravações de “Cabocla Tereza” parecem indicar a manutenção da identificação dos ouvintes com o tema da canção, como que a atestar que a problemática da violência contra a mulher ainda não envelheceu.

A reafirmação da tradição

Se buscarmos explicar a produção e reprodução das identidades de gênero na sua relação com a realidade social, devemos nos remeter ao conceito de poder de Michel Foucault, “entendido como constelações dispersas de relações desiguais, discursivamente constituídas em ‘campos de força’ sociais”.²²

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, concebida como célula primordial da nação. Como explicita Fernanda Bicalho:

*Vemos, portanto, que a elaboração de uma nova identidade da mulher acha-se referida basicamente à família e aos papéis significativos de esposa e mãe, símbolo do lar e da moral doméstica. Embora possamos perceber um processo de individualização da mulher e a valorização de sua trajetória e projeto pessoais, a biografia feminina continua a se polarizar em torno do casamento, da família e da maternidade, centros organizadores de sua identidade.*²³

Nos embates que se estabeleceram então, envolvendo as questões de gênero, temos, nos principais centros urbanos do país, organizações e manifestações do movimento feminista em torno do direito à educação e ao voto para as mulheres. Em contrapartida, organizavam-se também as forças da tradição, tanto no âmbito cultura jurídica (letrada) quanto no da 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. Seja no espaço urbano, seja no sertão, predominava, entretanto, a preservação dos papéis tradicionais reservados aos gêneros. Nas palavras de Joan Scott, “noções antigas de gênero [serviam] para validar novos regimes”.²⁴

A canção sertaneja, que pela mesma época começava a conquistar o público ouvinte através dos discos e principalmente do rádio que se di-

²² SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 86.

²³ BICALHO, Maria Fernanda B. O Bello Sexo: imprensa e identidade feminina no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX. In: COSTA, Albertina de Oliveira e BRUSCHINI, Cristina (orgs.) *Rebeldia e submissão: estudos sobre condição feminina*. São Paulo: Vértice/Editora dos Tribunais/Fundação Carlos Chagas, 1989, p. 94.

²⁴ SCOTT, Joan, *op. cit.*, p. 92.

fundia pelo país, tomava posição ao lado da tradição ou pelo menos a retratava com as tintas da emoção. 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 —, várias dessas veiculavam os valores da honra patriarcal em detrimento da conquista efetiva de liberdade e igualdade para as mulheres.



Artigo recebido em março de 2006. Aprovado em junho de 2006.

