



“Meu mestre é Deus nas alturas”: canções de Tião Carreiro & Pardinho e a educação de uma sensibilidade familiar cristã durante a segunda metade do século XX¹

“Meu mestre é Deus nas alturas”: Tião Carreiro & Pardinho’s songs and the education of a Christian family sensibility during the second half of the 20th century

“Meu mestre é Deus nas alturas”: canciones de Tião Carreiro & Pardinho y la educación de una sensibilidad familiar Cristiana durante la segunda mitad del siglo XX

Lucas Fíngolo Claras

Pontifícia Universidade Católica do Paraná (Brasil)

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

<http://lattes.cnpq.br/7474114253568764>

lucas.claras@gmail.com

Evelyn de Almeida Orlando

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil)

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

<http://lattes.cnpq.br/5837085501572080>

evelynorlando@gmail.com

Resumo

As produções culturais são marcas de uma sociedade, o que lhes confere uma grande importância. No caso da cultura caipira, a música recebe maior atenção, e pensando justamente a partir disso, o presente artigo pretende analisar como canções produzidas por Tião Carreiro & Pardinho desempenharam um papel formativo e de educação de uma sensibilidade familiar. A partir da veiculação de valores e representações, a dupla sertaneja de matriz caipira possibilitou um processo educativo num contexto de mudanças de paradigmas sociais. Nesse movimento, eles demonstravam a visão de seu público sobre as transformações e choques decorrentes do êxodo migratório e dos problemas que surgiam durante a segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Educação das Sensibilidades; Música Sertaneja de Matriz Caipira; Tião Carreiro & Pardinho; Sensibilidades Familiares; Religião.

¹ Este artigo é resultado de uma investigação que contou com bolsa concedida no âmbito do Prosuc/Capes.

Abstract

The cultural productions are marks of a society, which gives them great importance. In the case of “caipira” culture, music receives a especial attention, and with that in mind, this article aims to analyze how songs produced by Tião Carreiro & Pardinho had a formative role in educating family sensibilities. By conveying values and representations, the country music duo made an educational process possible in a context of context of changing social paradigms. In this movement, they demonstrated their audience's view of the transformations and shocks resulting from the exodus and the problems that arose during the second half of the 20th century.

Keywords: Education of Sensibilities; Sertanejo Music of Caipira Origin; Tião Carreiro & Pardinho; Family Sensibilities; Religion.

Resumen

Las producciones culturales son señas de identidad de una sociedad, lo que les otorga gran importancia. En el caso de la cultura “caipira”, la música recibe mayor atención, y pensando precisamente desde ese punto de vista, este artículo tiene como objetivo analizar cómo las canciones producidas por Tião Carreiro & Pardinho desempeñaron un papel formativo y educativo de las sensibilidades familiares. Al transmitir valores y representaciones el dúo de música caipira hizo posible un proceso educativo en un contexto de cambio de paradigmas sociales. En este movimiento, demostraron a su público la visión de las transformaciones y conmociones derivadas del éxodo y los problemas surgidos durante la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Educación de la Sensibilidad; Música Sertaneja de Matriz Caipira; Tião Carreiro & Pardinho; Sensibilidades familiares; Religión.

Introdução

No campo da História da Educação existe uma série de estudos que abordam a História da Família e versam sobre a temática da educação familiar. Os estudos de Orlando & Henriques (2017), que tratam da Escola de Pais no Brasil e em Portugal, uma instituição criada para a educação parental e orientação familiar, o de Louro (1986) que discute a educação de meninas no Rio Grande do Sul, além do de Magaldi (2007) e os trabalhos orientados pela professora Evelyn Orlando das pesquisadoras Henllyger David (2019) e Joana Skrusinski (2018) que falam sobre o papel da Igreja Católica e de intelectuais católicos leigos na educação das famílias são exemplos de pesquisas sobre esse assunto no campo.

No entanto, os estudos já produzidos não encerram as possibilidades de pesquisa, e cabe, portanto, a indicação de novos olhares para pensar como ocorrem outras formas de educação familiar. Nesse sentido, o presente artigo propõe analisar como canções que compõem a obra de Tião Carreiro & Pardinho, dois artistas da música sertaneja de matriz caipira, propuseram a educação de sensibilidades familiares durante seu período de produção com a veiculação de valores e de uma representação idealizada de família.

A dupla em questão é identificada como uma das representantes da música caipira, gênero musical que simboliza uma cultura tradicional brasileira. Dito isso, mais do que representar um estilo artístico, Tião Carreiro & Pardinho podem ser identificados como representantes do grupo social que compõe o público desse gênero, daí a relevância deles e de sua obra que é tomada como fonte de análise nesse trabalho. Não será analisada a relação da dupla com o público da música sertaneja de matriz caipira, uma vez que trabalhos como o de Oliveira (2009), que analisa a construção do campo desse gênero musical e identifica esses artistas como ícones da música caipira, e o de Claras & Orlando (2021), que analisa a dupla como intelectuais mediadores culturais, já estabeleceram tal relação e apresentaram a relevância artística dos cantores para esse gênero musical.

Sobre o grupo social que compõe o público da música caipira, é necessário fazer um recorte para estabelecer marcas culturais que trazem formas de identificação a ele, sem, no entanto, pretender a sua homogeneização, e indicar as características da organização do que poderia chamar de “família caipira”. A partir do estabelecimento de marcas identitárias é possível compreender as formas de educação desenvolvidas dentro desse grupo, que se distinguem das práticas educativas existentes em outros grupos sociais, sobretudo urbanos, uma vez que, por exemplo, a educação parental desenvolvida por instituições como a Escola de Pais do Brasil não chegava aos habitantes dos rincões da região centro-sul onde se desenvolveu a cultura caipira, mas não é por isso que inexiste formas de educação e transmissão de valores nessas localidades. Diante disso, é impreverível que ocorra um recorte para delimitar, ainda que em linhas gerais, o grupo sociocultural em questão.

Quanto à temática da educação das sensibilidades, uma conceituação e problematização sobre o tema também são necessárias. Há uma incidência maior de pesquisas sobre o assunto nos últimos anos, com ênfase nos trabalhos desenvolvidos por Taborda de Oliveira (2012, 2018, 2019), que é uma referência no campo da História da Educação quando o assunto é educação dos sentidos e das sensibilidades. No entanto, ainda há poucas obras que utilizam-se de músicas como fontes para o desenvolvimento de pesquisas. Assim sendo, com o recorte do grupo social do público que consumia a obra de Tião Carreiro & Pardinho, e a conceituação e delimitação do tema da educação das sensibilidades, é feita a análise de canções produzidas pela dupla que possibilitaram meios de educação dos sentidos e das sensibilidades, fosse com a transmissão de valores relacionados à família, fosse com a reprodução de papéis sociais.

“A vaca já foi ‘pro’ brejo”: a família caipira e as mudanças dos arranjos familiares na segunda metade do século XX

As considerações acerca da cultura caipira a serem delineadas ajudam a estabelecer as linhas gerais de sua formação, no entanto, o contexto de produção das canções de Tião Carreiro & Pardinho - a segunda metade do século XX - também é um período de mudanças tanto para esse grupo social que vivenciou a intensificação do êxodo migratório, como para a sociedade brasileira como um todo. Com isso, o público da dupla não era composto apenas por caipiras que viviam nas zonas rurais, mas também por migrantes que ocuparam espaços nas cidades e enfrentaram choques culturais que não passaram despercebidos pelas produções desses artistas.

A música caipira tem sua origem na cultura que surgiu na região Centro-Sul do Brasil com influências da cultura indígena, da atuação dos padres jesuítas, de colonos portugueses, e dos bandeirantes. De acordo com Ribeiro (2015, p. 283), uma característica dessa população é que os caipiras não entendiam o trabalho como meio para o acúmulo de capital, mas como uma necessidade básica para sua subsistência. Essa população vivia em condições baseadas naquilo que poderiam cultivar em suas propriedades, ou caçar nas matas ainda conservadas. Essa condição de vida é chamada por Cândido (2010) de “mínimo vital”, ou seja, as mínimas condições requeridas para que tivessem alimentos suficientes e práticas de lazer satisfatórias.

Ainda segundo o autor, uma das características básicas da cultura caipira era a solidariedade vicinal, que se caracterizava pela doação de alimentos, sobretudo de carne, pelos mutirões durante as colheitas e pelo compadrio. Como principais marcas culturais caipiras destacam-se “1. isolamento; 2. posse de terras; 3. trabalho doméstico; 4. auxílio vicinal; 5. disponibilidade de terras; 6. margem de lazer” (CANDIDO, 2010, p. 97). Essa população tinha suas práticas de sociabilidades evidenciadas nas festas religiosas ou nas festas de fim de colheita. Devido à influência do catolicismo em sua formação, era corrente a fé em Deus, Maria e nos santos (CANDIDO, 2010). Nas festas de Igreja das comunidades, era comum a presença da viola para animar o povo, sendo esses eventos locais onde se desenvolveu uma forma específica de musicalidade, que “não é caracterizada por uma estrutura rítmica ou por algum elemento discreto. Ela descreve praticamente um gênero à parte, as folias religiosas que marcam o calendário católico nas zonas rurais do Brasil” (OLIVEIRA, 2009, p. 66).

O catolicismo era tão difundido na região onde se desenvolveu a cultura caipira, que sua presença também influenciava no surgimento de vilas que cresciam ao redor de uma capela. A religiosidade cristã-católica caipira não era igual àquela determinada pelo catecismo da Igreja Católica, uma vez que as manifestações de fé dessa população eram comumente acompanhadas por festividades com elementos sincréticos. Essas manifestações ocorriam “principalmente por meio de cultos, procissões, promessas e de celebrações festivas, nas quais a devoção se une ao lúdico, resultando na mescla entre o sagrado e o profano” (PAULA, 2012, p. 66).

A religiosidade caipira era mais prática e menos formal, mas mesmo assim princípios da Igreja Católica também influenciaram em sua organização e estruturação, sendo determinantes na formação da família caipira. De acordo com o Catecismo Católico, a família, que é idealizada na representação da “Sagrada Família”, é compreendida como “célula originária da vida social” (VATICANO, 1992, n.p., grifo no original). E enquanto o catolicismo prega uma organização familiar que eduque e forme retamente os filhos a partir da moral religiosa, na cultura caipira a família tinha ainda uma importante função social e econômica. Cândido (2010) indica que nas pequenas propriedades, os trabalhos eram distribuídos entre os membros familiares seguindo o critério da idade, sendo que desde cedo as crianças acompanhavam os pais nas atividades diárias, “[...] familiarizando-se de maneira informal com a experiência destes: técnicas agrícolas e artesanais, trato dos animais, conhecimentos empíricos de várias espécies, tradições, contos, código moral” (CANDIDO, 2010, p.287).

Sendo educados para os ofícios pela própria família, Campos (2011) afirma que as crianças e os adolescentes não precisavam de metodologias específicas e espaços formais de ensino para aprenderem, “pelo contrário, eles, em suas brincadeiras e nos seus trabalhos, precisavam de contato livre com suas famílias e com os moradores do bairro onde moravam” (CAMPOS, 2011, p. 503) e aponta que “[...] três elementos foram (ou são) fundamentais para o processo educativo informal dos caipiras: o trabalho, a religiosidade e, entrelaçada com os dois primeiros, a solidariedade do grupo” (CAMPOS, 2011, p. 496). A partir dos oito anos de idade, as crianças já participavam das atividades familiares, sendo que as meninas acompanhavam a mãe e as irmãs, e os meninos os homens de casa, e aí os mais novos reproduziam as atividades feitas pelos parentes mais velhos. A prática da produção configurava a forma da educação pelo trabalho desenvolvida pelos caipiras. Com relação à influência da religião na educação caipira, Campos (2011, p. 499) afirma:

Fiquei também convencido de que outro instrumento fundamental na educação dos caipiras foi a religião. Ou melhor, a expressão de uma determinada forma de religiosidade. As crianças começavam a aprender as primeiras noções de religião com o pai e a mãe. Mas praticamente toda a comunidade do bairro transmitia, na vida cotidiana, a sua religiosidade para as crianças. Depois elas iam ao catecismo na capela. As catequistas ou os capelões ensinavam, além as orações litúrgicas, também as suas rezas tradicionais (CAMPOS, 2011, p. 499).

A iniciação das crianças à religião fortalecia princípios morais desde os elementos do próprio catolicismo, às relações próprias da cultura caipira, no caso a solidariedade da comunidade. Num âmbito mais abrangente, a pesquisa de Durhan (1978) que estabeleceu de modo homogeneizante as bases organizacionais familiares do interior do Brasil da segunda metade do século XX, e evidenciou os traços hierárquicos comuns às diferentes regiões do país, que se caracterizavam pela subordinação feminina e dos mais jovens aos mais velhos:

Essa subordinação se exterioriza em atitudes de “respeito” dos filhos para com os pais, e da mulher para com o marido. A característica fundamental do grupo conjugal é, portanto, a dominância paterna. Cabem ao pai não só as decisões que afetam o grupo como um todo, mas também aquelas que se referem a cada um de seus membros, individualmente (DURHAN, 1978, p. 64).

A partir de suas observações no interior de São Paulo entre as décadas de 1940 e 1950, Cândido (2010) afirma que o respeito dos mais jovens aos mais velhos era algo valorizado, mas que estava mudando em decorrência ao processo de modernização do campo que também afetava as relações familiares. Outro fator que contribuía para a desestabilização da família era a migração, vista pelo autor como um fator que impedia que as famílias que se mudavam com frequência conseguissem estabelecer laços com o meio, por isso, “embora persista coesa como grupo, altera-se cada vez mais como estrutura tradicional, ao aceitar os padrões transmitidos pela influência urbana que vai desligando da placenta original da sua cultura rústica” (CANDIDO, 2010, p. 291). À medida que o caipira via sua cultura entrar em choque com os hábitos de uma cultura urbanizada, ele também via sua família, que antes se organizava entorno de si mesma, ser impactada pelas mudanças organizacionais da sociedade.

Dentre as transformações na organização da família, Priore (2019) afirma o papel e a imagem da criança se transformaram entre as décadas de 1930 e 1970. Para a autora, essas mudanças decorreram de uma busca maior dos pais por informações científicas sobre como educá-las melhor. Enquanto na década de 1930 os pais entendiam que educar “era seguir a religião, lutar contra o demônio, dar bom exemplo e vigiar a criança. [...] Nos anos 1970 e 1980, a educação significava ter cuidado extremo com a criança, porque na infância se originavam os problemas futuros” (PRIORE, 2019, p. 336). Fica evidenciada a mudança na preocupação dos pais da classe média urbana que deixaram questões religiosas de lado e passaram a seguir orientações científicas para a criação dos filhos. Muitas foram as mudanças e os estímulos dentro da sociedade entre as décadas de 1930 e 1970 e com base na visão de educadores católicos que tratavam da educação das famílias, “os anos de 1960 traziam consigo a necessidade de um projeto que contribuísse para sanar três grandes problemas: sexo, drogas e divórcio” (ORLANDO; HENRIQUES, 2017, p. 59).

Dentre outras mudanças ocorridas nesse período e que impactaram a organização familiar no Brasil como um todo, destaca-se o gradativo ingresso de mulheres de classe média no mundo do trabalho, algo que já era uma realidade para as mulheres de classes mais baixas no Brasil (PRIORE, 2017), sobretudo para aquelas que eram migrantes (DURHAN, 1978). A independência feminina significou a liberdade de escolha de casamento e maternidade. A partir dos anos 1980, houve declínio nas taxas de natalidade e de matrimônio, um “aumento das uniões informais e à formalização das separações” (PRIORE, 2019, p. 377). Sendo um sacramento católico, a diminuição na quantidade de matrimônios é indicativa da falta de preocupação com as tradições religiosas e familiares por parte das novas gerações, mas que, para as antigas que seguiam tradições, isso era um problema.

Durante esse período também ocorreram mudanças geracionais. Os jovens brasileiros, sobretudo os de classe média, passaram por mudanças sensíveis entre as décadas de 1960 e principalmente 1970, período em que “a vontade de viver com liberdade, fugir aos costumes e comportamentos tradicionais ou conservadores, o uso de tóxicos e a valorização de experiências sensoriais se tornavam recorrentes entre jovens descontentes com o sistema vigente” (PRIORE, 2019, p. 348). Os filhos passaram então a serem educados com mais liberdade do que seus pais.

Em decorrência do êxodo, os migrantes caipiras tiveram que entender a importância da educação formal para seus filhos, pois diferente do campo, na cidade essa era uma necessidade para a integração da família e para a capacitação profissional dos mais jovens. Com o ingresso no espaço escolar, os filhos dos migrantes passaram a circular para outros espaços sociais além do núcleo familiar, que era basicamente o limite de interação social quando viviam no interior, pois mesmo quando o jovem se fazia independente no campo, permanecia por um tempo sob as ordens do pai, enquanto no espaço urbano:

o trabalho fora de casa, como a frequência à escola, criam condições para a formação de grupos de convivência propriamente juvenis, alheios aos laços de parentescos, dentro dos quais se desenrola a corte aos jovens do sexo oposto, a participação nos divertimentos de massa e a prática do esporte. As referências constantes feitas pelos jovens a “amigos” e “colegas de trabalho” evidenciam a importância desses grupos. Desde que eles não se organizam como “grupos de migrantes”, mas como grupos de jovens de origens diversas, propiciam aos moços oportunidades de aprendizagem de padrões e valores urbanos que não existem para os mais velhos. São os jovens, portanto, que adquirem mais facilmente e mais rapidamente os padrões e valores necessários à orientação no universo urbano. Sua experiência se torna mais rica e, principalmente, mais adequada do que a dos velhos. (DURHAN, 1978, p.202-203).

Apesar dos desafios para a integração dos migrantes à cultura encontrada nas cidades, para os mais jovens esse movimento foi mais fácil devido às interações com outros jovens nas escolas e em espaços informais. Assim, os filhos de migrantes desempenhavam uma função de tradutores para seus pais. Em decorrência desse contato entre diferentes grupos, os problemas da juventude não ficavam restritos à uma classe social. Dentre os problemas vivenciados por jovens estavam o uso de drogas e gravidez na adolescência, o que fazia com que a educação desses jovens fosse vista como um desafio.

Essas questões foram cantadas por Tião Carreiro & Pardinho, que falaram desde os papéis que deveriam ser desempenhados pelas mulheres, como também a questão da educação dos filhos e os problemas vivenciados pelos mais jovens. Nesse sentido, as representações veiculadas nas produções da dupla permitem pensar a questão da educação das sensibilidades por indicar os princípios e valores então correntes na cultura caipira, mas que enfrentavam o choque cultural em decorrência das mudanças geracionais e pelo êxodo migratório.

Educação das sensibilidades: breves considerações sobre o tema

A história da educação dos sentidos e das sensibilidades tem sua origem, segundo Taborda de Oliveira (2019), nos estudos da história do corpo que investigaram de que modo determinados grupos reagiram às mudanças sociais, identificando as sensibilidades que foram despertadas por tais eventos, e como elas impactaram na realidade social. Nesse sentido, as pesquisas sobre o tema pretendem compreender como os sentidos e sensibilidades são educados nos sujeitos, exercendo uma influência determinante em suas ações sobre o meio.

Para compreender como as sensibilidades são despertadas, é necessário entender os gatilhos que as provocam. Para o antropólogo francês, David Le Breton (2016, p. 29), que pesquisa as percepções dos sentidos em diferentes culturas e sociedades, as coisas por si só não possuem um sentido, mas a elas são atribuídos os significados a partir da subjetividade individual. É fundamental identificar os aspectos socioculturais nos quais o indivíduo se formou para entender como se constrói sua compreensão da realidade, sendo justamente na junção da natureza, da estética, da ciência e da cultura enquanto síntese da economia, da política e da sociedade que a educação dos sentidos e das sensibilidades pode ser investigada (Oliveira, 2012, p. 8). Para uma delimitação mais adequada do termo, mobilizamos a proposição feita por Pesavento (2005, n. p.) sobre o que seriam as sensibilidades:

As sensibilidades corresponderiam a este núcleo primário de percepção e tradução da experiência humana que se encontra no âmago da construção de um imaginário social. O conhecimento sensível opera como uma forma de reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos, que vêm do íntimo de cada indivíduo.

Com essa definição pode-se afirmar, portanto, que as sensibilidades atribuem significados às experiências e aos fenômenos vivenciados num processo dialógico com a realidade, o que faz com que cada homem e cada mulher entendam o mesmo fenômeno de maneiras distintas, ainda que possam ser parecidas. Assim, por mais que as sensibilidades sejam individuais num primeiro momento, em um meio em que os agentes envolvidos tenham sido educados e formados num mesmo fundo cultural, também é possível que as sensibilidades sejam partilhadas, mesmo que não iguais (MORENO; SEGATINI, 2012, p. 33).

Sobre a relação entre sujeito e sociedade, sensibilidades individuais e partilhadas, Taborda de Oliveira (2018, p. 125) afirma que

a sensibilidade não é uma reação passiva dos sujeitos – individuais ou coletivos – aos influxos do meio externo. Antes, é pois, uma faculdade ativa. Não por outro motivo buscamos na pluralidade de experiências históricas aspectos que possam elucidar os seus fluxos de permanência, mas também os seus momentos de transformação, quando um tipo particular de experiência dá lugar a outras formas de ver, conhecer e sentir o mundo, e sobre ele atuar.

Em cada grupo social são criadas representações para facilitar a comunicação entre os indivíduos, e nesse processo as produções culturais também atuam como um meio para expressá-las. É no âmbito das sensibilidades que são produzidas “as formas pelas quais indivíduos e grupos se dão a perceber, comparecendo como um reduto de representação da realidade através das emoções e dos sentidos” (PESAVENTO, 2005, n.p.), sendo, portanto, nessa dimensão que se atribuem significados à realidade. Assim, ao atentar para as sensibilidades, é possível compreender a produção de novas representações e identificar como os diferentes grupos sociais percebem e reagem ao mundo.

Destaca-se ainda que as sensibilidades são culturalmente construídas, mas não são estáticas. O seu processo de formação é contínuo, variando com os contextos sociais que se encontram e os referenciais que se têm. Para Le Breton (2019), nos diferentes períodos existentes ao longo da vida, a subjetividade vai sendo transformada, pois uma criança e um idoso não enxergam e nem interpretam o mundo do mesmo modo. Para compreender as sensibilidades, tal qual a religiosa, é preciso que elas sejam colocadas em relação com o mundo social e a partir disso reconstruir as diferentes camadas da vida social. Como afirma Taborda de Oliveira (2018, p. 127):

É justamente o estranhamento em relação às formas como os indivíduos de outrora reagiam, criavam, viviam, sentiam, que leva os historiadores a buscar aqueles sentidos ocultos – e pouco valorizados – no tempo, expressos nas diversas formas de sensibilidade – estética, política, ética, moral – e na transformação da sua vida individual e coletiva. Para isso não basta "conhecer ou descrever o contexto", ou dispor de fontes. Antes é preciso reconstruir todas as formas de conceber a vida em uma determinada ambiência, não apenas aquelas prevalentes, mas também as ordinárias e subterrâneas, de modo a buscar capturar porque as pessoas reagiam de uma determinada maneira a determinadas estímulos, às vezes de maneira muito similar em relação a outras pessoas, às vezes em franca oposição aos seus coetâneos.

Mais do que apenas analisar o contexto histórico, para se compreender as sensibilidades despertadas pelo choque entre o indivíduo e a sociedade também deve-se buscar entender a dimensão subjetiva do sujeito, que embora fuja à materialidade do registro histórico, não perde sua historicidade. Assim, ainda que seja de difícil apreensão, a dimensão sensível pode ser identificada a partir de outros indícios, como das produções culturais que são carregadas dos princípios e valores culturais do grupo social que a produziu.

Sendo assim, para a análise da educação das sensibilidades deve-se analisar justamente como o indivíduo vai sendo educado no mundo. Aqui, no caso, pretende-se identificar como a música possibilita esse tipo de educação, apresentando um olhar pouco comum ainda em pesquisas no campo, mas com grandes potencialidades.

“Cantando agora eu falo”: a educação de uma sensibilidade familiar cristã

Ao propor o termo “sensibilidades familiares”, a intenção é englobar as sensibilidades que dizem respeito tanto em relação ao valor da família, quanto em relação aos papéis de pai, mãe e filhos que constituiriam uma determinada ordem social, um tipo ideal de família a ser seguido. Nesse sentido, a análise foi feita a partir de canções de Tião Carreiro & Pardinho que veicularam representações sobre a família, e materializaram princípios e valores correntes na cultura caipira a partir da exposição de mensagens com teor moral em algumas letras.

Sobre a educação dos filhos, duas canções produzidas na década de 1970 abordaram o tema e condenaram a conduta dos jovens de então. A primeira delas, lançada em 1972, foi *Filhinho de papai* (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1972) que criticava os filhos que não reconheciam o trabalho e o esforço de seus pais. Já na primeira estrofe é evidenciada a revolta diante daquela situação:

Gasta, mocidade, gasta
dinheiro que não é seu
Pra ganhar esse dinheiro,
o seu pai foi quem gemeu
Trabalhando dia e noite,
da própria vida esqueceu
A luta não foi brinquedo,
mas o velho não correu
Pro filho comer a carne,
o seu pai osso roeu
O que o pai ganhou lutando,
brincando o filho perdeu (SANTOS; SANTOS; CARREIRO, 1972).

Esse teor crítico aos filhos que não reconheciam o valor de seus progenitores segue ao longo de toda a música, e é dito que tudo aquilo que os pais conquistaram com muito trabalho, foi gasto, sem consciência, pelos jovens. Essa crítica à juventude em geral vai ao encontro ao que foi dito por Cândido (2010) quando o autor afirma que os mais jovens tinham cada vez menos respeito pelos mais velhos. Nesse mesmo sentido, a música *A vaca já foi pro brejo* (CARREIRO; SANTOS; MACHADO, 1977), que foi um dos grandes sucessos da dupla tendo sido relançada em outros dois discos organizados pela gravadora em 1979 e em ao menos cinco álbuns póstumos, também traz uma crítica que demonstra claramente a visão de Tião Carreiro & Pardinho sobre a família de então:

Mundo velho está perdido, já não endireita mais
Os filhos de hoje em dia já não obedecem os pais
É o começo do fim, já estou vendo sinais
Metade da mocidade estão virando marginais
É um bando de serpente
Os mocinhos vão na frente e as mocinhas vão atrás (CARREIRO;
SANTOS; MACHADO, 1977).

A crise familiar e, novamente, a falta de respeito dos filhos aos pais são criticadas e identificadas como um sinal do fim dos tempos, claramente uma percepção moralista do problema e uma analogia à uma metáfora religiosa. Com passagens apelativas, em uma delas é retratada a história de um pai que, após sua filha ter se formado, ela o abandona, fazendo com que o homem morresse de desgosto. Em outro trecho é afirmado que os filhos pareciam reis, sendo eles as autoridades da casa, enquanto os pais apenas obedeciam, indicando a inversão de papéis no âmbito familiar. Na última estrofe da música é revelada sua motivação religiosa de modo mais específico, mas a própria valorização da obediência e respeito à hierarquia já é um indicativo dessa base religiosa que sustenta essa representação:

Meu mestre é Deus nas alturas
 O mundo é meu colégio
 Eu sei criticar cantando
 Deus me deu o privilégio
 Mato a cobra e mostro o pau
 Eu mato e não apedrejo
 Dragão de sete cabeças
 também mato e não aleijo
 Estamos no fim do respeito
 Mundo velho não tem jeito
 A vaca já foi pro brejo (CARREIRO; SANTOS; MACHADO, 1977).

Tião Carreiro & Pardinho afirmam que foi Deus quem concedeu a capacidade crítica dos artistas (e o dizem em primeira pessoa), atestando uma legitimidade quase incontestável à crítica que estão fazendo. A crítica pautada em princípios morais tem base no catolicismo, uma vez que o ato honrar pai e mãe é um dos mandamentos cristãos expresso no livro do Êxodo, cap. 20, vers. 12 (BÍBLIA SAGRADA, 2011, p. 76). Assim, com base no catolicismo, a crítica aos filhos e à juventude em geral que não honravam seus pais era legitimada pela religião. Canções como essas também orientaram práticas e comportamentos que deveriam ser evitados a partir das condenações morais pautadas numa ordem familiar idealizada. Através de sua pesquisa que coletou depoimentos de centenas de migrantes no Brasil, Durhan (1978) afirma que muitos pais ouvidos disseram que alguns de seus filhos, especialmente os mais jovens, brigavam por considerarem que a casa da família era muito simples, ou implicavam com eles devido aos hábitos caipiras e interioranos que tinham. Para a autora, isso ocorria porque os jovens incorporaram códigos culturais urbanos e entravam em choque com os hábitos de seus pais. As canções de Tião Carreiro e Pardinho analisadas, além de evidenciarem os choques geracionais, também apresentam a visão crítica da geração de migrantes que observava os novos costumes de seus descendentes que adotaram um comportamento diferente do esperado por eles.

Em contraposição a essas condutas criticadas, em *Boiadeiro punho de aço* (CARREIRO; VIEIRA, 1975), que é cantada a partir da visão de um filho, é retratado como ocorreu a educação e formação dele por seu pai na lida de boiadeiro. Quando ele completou 20 anos e saiu de casa, o jovem ganhou um laço como presente paterno e seguiu no ofício que aprendeu. Quando voltou para sua terra natal anos mais tarde, ele chegou já ao anoitecer, e ouviu um boiadeiro gritando por socorro com a boiada. Chegando mais perto, viu que o peão estava se afogando no rio e o salvou com o laço que recebeu quando havia partido. Quando aquele homem saiu da água, o protagonista reconheceu seu pai. Essa canção evidencia a já retratada educação pelo trabalho, feita a partir do exemplo e da reprodução de hábitos dos pais, e, mais do que disso, enquanto as duas primeiras músicas analisadas teciam críticas às condutas de jovens, nessa canção há a valorização do exemplo de filho que seguiu os passos de seu pai e o honrou quando o salvou, seguindo, de tal modo, o mandamento cristão:

A correnteza era forte tirei o cipó da chincha do macho
E pelo escuro ainda consegui laçar o peão por um dos seus braços
Ao trazer ele na praia meu coração se fez em pedaço
Por um milagre que Deus mandou salvei meu pai com seu próprio laço
(CARREIRO, VIEIRA, 1975).

Essas canções defendem a autoridade parental, reproduzindo a representação da família organizada hierarquicamente pelos mais velhos comum na cultura caipira. Ao indicar essa ordem, Tião Carreiro e Pardinho propõem um comportamento familiar e uma estrutura imaginada a partir de princípios religiosos vigentes em diferentes culturas, como a caipira e a sertaneja, que, gradativamente, foi se incorporando à cultura urbana. As mensagens transmitidas através dessas canções permitiam que elas desempenhassem uma função formativa a partir da apropriação por parte de seu público. Através das proposições de comportamentos idealizados e fundamentados em princípios religiosos que objetivavam o melhor funcionamento familiar, as canções de Tião Carreiro & Pardinho exerceram uma função formativa ao proporem condutas e valores familiares. Com a defesa da valorização dos pais, esses artistas tomaram um posicionamento frente à nova realidade social que, na ótica apresentada por eles, era de inversão de papéis.

Ainda seguindo os moldes da ordem patriarcal em que se constituiu a família caipira, a dupla também produziu canções que reforçavam uma conduta de mulher e esposa idealizada nos moldes tradicionais dessa organização. Duas das canções produzidas sobre a temática foram *Minha esposa vale ouro* (CARREIRO; SANTOS, 1969) e *Rainha do lar* (CARREIRO; SANTOS, 1983), que indicavam os comportamentos esperados das esposas, sendo que ambas são cantadas em primeira pessoa a partir da visão do marido. A primeira música apresenta o perfil submisso de sua esposa que sofria em silêncio:

Minha esposa vale ouro, ela sofre e não reclama
Eu não sou um bom marido, mesmo assim ela me ama
Coitadinha pula cedo, e me traz café na cama
Eu devo à minha esposa minha glória e minha fama
(CARREIRO; SANTOS, 1969).

O valor da esposa está em duas características bem claras: a primeira é que ela não reclamava dos problemas, e a segunda é que aceitava as imperfeições do marido e fazia tudo para ele. Essa representação de uma mulher passiva e submissa é a idealização de uma “esposa que vale ouro”. Há também a reprodução da ordem familiar patriarcal, com um marido que sustenta a casa, uma esposa que o espera para servi-lo, e os filhos que obedecem ao pai. Já em *Rainha do lar* é transmitida uma mensagem aos maridos para que eles reconhecessem o valor de suas esposas e não se envolvessem com outras mulheres:

Está na hora do homem criar vergonha
Pôr a mão na consciência e pensar mais no seu lar
A sua esposa vale um milhão de banquete
Mulher da rua não vale nem um jantar

A esposa é uma verdadeira santa
Mulher da rua não passa de uma piranha
Sua esposa lhe ajudou ganhar a vida
Mulher da rua só quer o que você ganha
Mulher da rua é o doce mais amargo

Quem experimenta sua vida só atrasa
A esposa é uma santa mulher divina
Que faz do amargo da vida
A doçura da nossa casa
(CARREIRO; SANTOS, 1983).

Enquanto em *Minha esposa vale ouro* a mulher é apresentada como submissa, nessa segunda canção ela é retratada como a doçura da casa que é o contraponto ao marido infiel. Entretanto, destaca-se que na canção há críticas aos comportamentos das chamadas “mulheres de rua” que são identificadas na segunda estrofe como “piranhas” e um atraso na vida desses homens, mas não há uma crítica aos homens que cometem o adultério. Esse binômio caracterizado nessa canção que põe em contraposição a “esposa x a mulher de rua” reforça uma representação estigmatizada polarizada nos pares antagônicos religiosos como “Maria x Eva” ou a “santa x pecadora”.

Em contraposição à representação positiva de esposa submissa e dócil apresentada nessas duas canções, em *Meu protesto* (CARREIRO; NUNES, 1986) é cantada uma reclamação do marido à sua esposa que não atendia suas vontades. Embora antes o casal fosse muito feliz, naquele momento eles passavam por uma crise matrimonial. O homem reconhecia que não se comportava bem, até dando razão para sua esposa achar que ele estivesse errado, mas afirmava que fazia tudo aquilo devido à falta de amor dentro de casa:

Eu sei que é muito tarde, mas lhe peço
Não me condene por estar chegando agora
A falta de amor aqui em casa
É que me obriga procurar amor lá fora
(CARREIRO; NUNES, 1986).

Esse trecho evidencia que a culpa do mal comportamento do marido recaía sobre a esposa. Bem como na música anterior, novamente ao homem não há críticas claras e nem termos pejorativos, e é novamente recaída a responsabilidade sobre a mulher. Assim, se em *Minha esposa vale ouro* há a exaltação da mulher que sofre calada e obedece ao marido, aqui é condenada a esposa que, pela ótica do homem, não satisfazia às necessidades do cônjuge.

O período de produção dessas canções foi também marcado pelas conquistas sociais de mulheres, que gradativamente conquistavam mais espaços e maior liberdade. É possível propor uma interpretação de que em *Minha esposa vale ouro* e em *Rainha do lar* há o reconhecimento do valor das esposas e que elas aconselhavam aos maridos que percebessem a importância de suas companheiras, mas é inegável a transmissão de uma representação de um tipo ideal de mulher-esposa e de família que entrava em colisão com os novos hábitos das mulheres de então, que vinham conquistando cada vez mais seu espaço fora do âmbito doméstico e dos novos papéis resultantes dessa nova dinâmica social.

Apesar de repreenderem alguns comportamentos, é possível questionar como essas canções foram apropriadas e recebidas pelas mulheres que consumiam a música sertaneja, pois, como afirma Chartier (1988, 1992), não há público passivo. Para as moças que integravam as

gerações de filhas de caipiras migrantes, e que eram influenciadas pelas conquistas feministas, a representação de mulheres não-submissas aos maridos pode ter sido identificada de outra forma e apropriada como exemplos de mulheres que defendiam sua vontade. Ainda que não se tenham meios para entender de que maneira se deu a apropriação dessas canções, é inegável que elas foram passíveis de diversas interpretações.

De todo modo, essas músicas reproduziam uma representação ideal de esposa e defendiam a submissão feminina ao homem, enquanto ele deveria reconhecer o valor de sua parceira e perceber a importância a dela, sabendo que os casos extraconjugais dos homens eram responsabilidades de sua mulher, frequentemente justificado por sua companheira não fazer o que ele queria. Quanto ao papel masculino no âmbito familiar de marido e pai, cabia a ele ser o guardião da família e seu provedor. Em *Chumbo grosso* (CARREIRO; SANTOS, 1975), por exemplo, é cantada a história de um pai que idealizava como deveria ser seu gênero, e aí a figura paterna é posta como protetor de sua filha. Essa mesma representação é apresentada em *O pulo do gato* (CARREIRO; SANTOS, 1974), que retrata a ação de um pai que ao ver sua filha adolescente grávida de um homem que a abandonou, foi atrás dele para limpar a honra da família.

Enquanto o pai é representado com a autoridade protetora, a mãe é tida como uma figura frágil que se preocupava apenas com questões da maternidade. Ao analisar a representação materna na canção *Mãe amorosa* da dupla Vadico e Vidoco lançada em 1969, Contieri (2015) afirma que a música traz a visão de uma mãe passiva, que se dedicava exclusivamente aos filhos, e que tudo girava entorno do ser mãe. A autora também identificou essa passividade da figura materna em *Fogão a lenha*, da década de 1980, grande sucesso de Chitãozinho & Xororó. No mesmo sentido, Tião Carreiro e Pardinho deram voz a uma canção que apresentam uma representação parecida da figura materna. Em *O filho que não volta* (SETTANI; MACHADO, 1977) é cantada a história de uma mãe que ficou em depressão após a morte de seu filho. Essa representação evoca a sensibilidade materna e propõe uma conduta da mulher que vive em função dos filhos, pois sua felicidade consiste em ser mãe.

Aquela mulher, naquela janela
 Todo dia nesta mesma hora
 Fica ali esperando e chora
 Que alguém traga uma notícia a ela
 [...]
 Até hoje ela não se conforma
 Todo dia nesta mesma hora
 Por seu filho que nunca mais volta
 Fica ali esperando e chora
 (SETTANI; MACHADO, 1977).

Em todas essas canções, a representação do papel de mãe se volta à maternidade, num modelo de mulher-mãe que seguia o imaginário de parte da população, sobretudo, masculina. É importante destacar que essas representações eram a idealização construída e veiculada por homens – os compositores e cantores – sobre o papel social da mulher na família e na sociedade, que vinha sendo, paulatinamente, desconstruído.

Sobre o laço matrimonial, duas músicas de Tião Carreiro & Pardinho apresentam personagens que falam da felicidade do matrimônio e da devoção a Deus. Em *Feliz casamento* (CARREIRO; CASTRO, 1969), cantada em primeira pessoa a partir da visão masculina, é retratado o momento em que o personagem e sua noiva se casam no altar da igreja. Sem uma grande festa, o personagem destaca a simplicidade de seu casamento e enaltece seu matrimônio simples e com muito amor. A felicidade estava em casar-se com quem amava no altar da Igreja,

expressão de sua religiosidade, que entendia a necessidade de ter a bênção de Deus. Por sua vez, em *Na paz de Deus* (CARREIRO; SANTOS, 1975a) é cantada a história de um casal que, mesmo sem ter casado na igreja, vivia “na paz de Deus”:

Felicidade não é casar, felicidade é viver bem
 Felicidade é a paz de Deus, e a paz de Deus minha casa tem
 Felicidade é a paz de Deus, e a paz de Deus minha casa tem
 Meu casamento sem cartório e sem igreja
 Mas muito amor, tenho pra dar e vender
 Minha amada se entregou de corpo e alma
 Trazendo amor muito amor para vencer
 (CARREIRO; SANTOS, 1975a).

Como já visto, a família é identificada como núcleo básico da sociedade e instituição primordial tanto para a religião cristã de modo geral como para os caipiras, e ela deveria começar fundamentada na fé em Deus e no amor conjugal, que juntos deveriam ser a base para o casamento. Há na segunda música uma manifestação da religiosidade caipira a partir da flexibilização dos valores e normas do catolicismo, uma vez que os personagens não receberam o sacramento do matrimônio, mas mesmo assim há a presença da devoção. Com fé, amor entre os cônjuges, uma esposa submissa que também era uma mãe que vivia em função da maternidade, um pai protetor da honra familiar e marido que reconhecia o valor da esposa (ainda que pudesse ter casos extraconjogais, o que era justificado pelas faltas da esposa), bem como filhos que respeitavam e honravam seus pais, essa era a construção de família veiculada em representações de canções da dupla.

Reproduzindo noções sedimentadas no senso comum, Tião Carreiro & Pardinho deram voz a noções e representações que defendiam e/ou recriminavam condutas e valores. Condenar posturas e ações ao propor comportamento idealizadas faz com que essa ação desempenhasse uma função formativa no grupo que compunha o público da música sertaneja a partir de percepções morais. O discurso veiculado era legitimado pela fé e pela cultura cristã do próprio grupo consumidor da música sertaneja. Pensando segundo Chartier (1988, 1992) e Ginzburg (2006) com a circularidade cultural, que entende que as representações e as noções presentes em uma cultura não se restringem a estratos sociais, mas atravessam diferentes camadas da sociedade, podemos perceber que as questões familiares eram preocupações de diferentes grupos sociais e Tião Carreiro & Pardinho, tendo como base seus referenciais culturais, exerciam um papel de orientação e proposição de comportamentos, exercendo assim uma forma de educação das sensibilidades.

De diferentes maneiras, os caipiras viram seus valores, costumes e tradições entrarem em choque com as transformações sociais, e se essa realidade não existisse dentro do grupo social ao qual se direcionavam essas produções, não haveria razão para produzi-las. Dito de outra forma, se havia o repúdio a certas condutas de mulheres e eram propostos comportamentos femininos idealizados, isso é um indicativo de que naquele grupo social também poderiam existir casos em que esposas buscavam sua própria autonomia e não aceitavam a ordem imposta. Além disso, sendo de camadas mais baixas da população, a necessidade de mulheres trabalharem fora de casa era comum, então, elas também tinham participação na vida financeira da casa. Contudo, o que elas não podiam, segundo as músicas, era não seguir aquela estrutura hierárquica familiar.

Os jovens de então pareciam não aceitar a autoridade dos pais, e diante da sensibilidade que sustentava a organização familiar tida como moralmente correta que era baseada em princípios religiosos, esse comportamento era errado. Contudo, as mudanças tinham acontecido e o público da música sertaneja tinha que se adequar, reconhecendo que a educação dos filhos

nas cidades era distinta daquelas que eles tinham no campo, mesmo assim entendiam que os mais jovens deveriam manter os costumes herdados. Os confrontos geracionais evidenciados nas primeiras canções analisadas eram decorrentes dessas formações culturais diferentes e, nesse sentido, as músicas de Tião Carreiro e Pardinho ajudam a perceber a visão e a representação que eram correntes no público da música sertaneja de raiz.

Taborda de Oliveira e Oscar (2014, p. 175) alertam que os pesquisadores que pretendem se debruçar sobre a educação dos sentidos e das sensibilidades devem lidar com a dificuldade de se compreender as questões sensíveis de uma temporalidade distinta da sua, que por si só é carregada de sensibilidades específicas. Isso faz necessário reconstruir todo o clima histórico esmiuçando a realidade social, cultural e histórica da época, e de que modo essas dimensões influenciaram na formação do indivíduo, mesmo que a identificação seja feita a partir da inferência e dos indícios.

Através da veiculação da representação de papéis sociais de cada membro da família, Tião Carreiro & Pardinho expressaram preocupações latentes do público da música sertaneja, que tinha especial atenção a família. Tomando por base o trabalho de Le Breton (2019), entende-se que as canções analisadas expressavam sensibilidades presentes no grupo social ao qual Tião Carreiro e Pardinho pertenciam. De tal modo, esses artistas, além de cantar para seus ouvintes, também expressavam percepções comuns a eles, afinal, assim como as representações são produzidas por um determinado grupo para atribuir sentido a um evento, as sensibilidades são melhor compreendidas em um grupo social que possua as mesmas referências.

Considerações finais

Para além da educação formal e escolar, as práticas educacionais difusas são também tomadas como objetos em pesquisas em História da Educação, e no caso da educação dos sentidos e sensibilidades, essas formas de educação devem receber maiores atenções. Observar a importância dos produtos culturais no processo formativo e educativo da sociedade vem-se tornando cada vez mais latente, dado o impacto e a difusão dessas produções em nossa sociedade. No caso do contexto da segunda metade do século XX, especificamente em relação ao público da música sertaneja de raiz, para o qual a difusão de práticas de leituras nem sempre era expressiva, a música era uma produção cultural que recebia grande atenção, e justamente por isso deve ser analisada com uma atenção especial.

A educação das sensibilidades através das canções de Tião Carreiro & Pardinho aqui analisadas, se deu justamente através da proposição de condutas idealizadas, da transmissão de valores e da defesa de uma ordem familiar. Mesmo que não seja identificado um projeto educacional na produção de canções que tratavam do valor e importância da família e de seus membros, a obra desses artistas desempenhou uma ação educativa tendo como referência uma idealização de família que partia de princípios cristãos e da própria família caipira. As representações veiculadas entravam em choque com outras que vinham surgindo e sendo difundidas no contexto em questão, o que fez com que o período se caracterizasse por choques geracionais e por mudanças de paradigmas sociais. Como afirma Chartier (1988), as representações são construídas em processos de disputas entre os diferentes grupos sociais e, no caso do público da música sertaneja, foram os artistas do gênero que deram vozes às representações criadas nesse meio e veicularam as sensibilidades correntes no grupo.

Com esse trabalho, pode-se ainda pensar em novas fontes de pesquisa para pensar as práticas educativas e a temática da educação dos sentidos e das sensibilidades. As diferentes produções culturais têm um papel ainda pouco explorado na formação dos sujeitos e pensar as potencialidades educativas desses produtos é um caminho de investigação promissor e que merece a atenção de outros pesquisadores no campo da História da Educação.

Referências

- BÍBLIA SAGRADA, A. T. Éxodo. I.: BÍBLIA SAGRADA: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas Editora, 2011. p. 3-55.
- CAMPOS, Judas Tadeu. A educação do caipira: sua origem e formação. *Educação e Sociedade*, v.32, n.115, p.489-506, abr-jun, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-73302011000200014>
- CANDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Algés: Editora Difusão Editorial, 1988.
- CHARTIER, Roger. Textos, Impressão, Leituras. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CLARAS, Lucas; ORLANDO, Evelyn de Almeida. Intelectuais da Viola: a ação de Tião Carreiro e Pardinho como mediadores culturais. *Linguagens, Educação e Sociedade*. Teresina, v.26, n.48, mai./ago. 2021, p.204-24. DOI: <https://doi.org/10.26694/rles.v25i48.2502>
- CONTIERI, Amanda Ágata. “*As mais tocadas*”: uma análise de representações de mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Disponível em: http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269684/1/Contieri_AmandaAgata_M.pdf. Acesso em: 04 jan. 2024.
- DAVID, Henllyger Estevam. *A obra de Ofélia Boisson Cardoso na coleção Biblioteca de Educação*: educação familiar e moral católica em um projeto intelectual. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, p. 171, 2019.
- DURHAN, Eunice R. *A caminho da cidade*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Tradução Maria Betânia Amoroso. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LE BRETON, David. *Antropologia dos sentidos*. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.
- LE BRETON, David. *Antropologia das emoções*. Tradução de Luís Alberto S. Peretti. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- LOURO, Guacira Lopes. Prendas e antiprendas: educando a mulher gaúcha. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 11, nº 2, jul./dez. 1986, p. 25-56.
- MAGALDI, Ana Maria Bandeira de Mello. *Lições de casa*: discursos pedagógicos destinados à família no Brasil. Belo Horizonte, Argumentum, 2007.

MORENO, A.; SEGANTINI, V. C. Conhecer a história pelos cinco sentidos: na cidade com Alfredo Camarate e Machado de Assis. In.: TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). *Sentidos e sensibilidades: sua educação na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012. p. 29-58.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, p. 352, 2009. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bZm14>. Acesso em: 04 jan. 2024.

ORLANDO, Evelyn de Almeida; HENRIQUES, Hélder. Nota prévia sobre a Escola de Pais no Brasil e em Portugal. *Revista História da Educação*, Porto Alegre, v. 21, n. 52, p. 56-80, maio/ago. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/asphe/article/view/70538>. Acesso em: 04 jan. 2024.

PAULA, Andréa Cristina de. *A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho*. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, p. 158, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11829>. Acesso em: 04 jan. 2024.

PESAVENTO, Sandra. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Colloques, mis en ligne le 04 février 2005. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.229>

PRIORE, Mary del. *História da gente brasileira, vol. 3: República: Memórias (1889-1950)*. São Paulo: Editora Leya, 2017.

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

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

SKRUSINSKI, Joana Gondim Garcia. “*Nós Somos a História*”: o projeto de educação das famílias nas obras de Maria Junqueira Schmidt. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, p. 190, 2018.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio (org.). *Sentidos e sensibilidades: sua educação na história*. Curitiba: Ed. UFPR, 2012.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurélio. Educação dos sentidos e das sensibilidades: entre a moda acadêmica e a possibilidade de renovação no âmbito das pesquisas em História da Educação. *Revista História da Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 55, maio/ago. 2018, p. 116-133. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/asphe/article/view/76625>. Acesso em: 04 jan. 2024.

TABORDA DE OLIVEIRA, Marcus Aurelio; OSCAR, Luisa Belotti. Referenciais teórico-metodológicos nas pesquisas em história da educação: para uma história das relações entre sensibilidades, tempo livre e formação. *Revista Esboços*, Florianópolis, v.21, n.31, p.171-193, ago. 2014. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2014v21n31p171>

VATICANO. *Catecismo da Igreja Católica*. Cidade do Vaticano. 1992. Disponível em: http://www.vatican.va/archive/cathechism_po/index_new/p3s1cap2_1877-1948_po.html. Acesso em: 04 jan. 2024.

Fontes

CARREIRO, Tião; CASTRO, Luiz de. Música: *Feliz casamento*. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; NUNES, Manuelito. Música: *Meu protesto*. Álbum: Estrela de ouro. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1986. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: *Minha esposa vale ouro*. Álbum: Em tempo de avanço. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1969. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião. SANTOS, Lourival dos. Música: *O pulo do gato*. Álbum: Esquina da saudade. São Paulo: Gravadora Chantecler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1974.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: *Chumbo grosso*. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: *Na paz de Deus*. Álbum: Duelo de amor. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1975a. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos. Música: *Rainha do lar*. Álbum: No som da viola. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1983. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; SANTOS, Lourival dos; MACHADO, Vicente P. Música: *A vaca já foi pro brejo*. Álbum: Rancho do vale. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1977. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

CARREIRO, Tião; VIEIRA, Teddy. Música: *Boiadeiro punho de aço*. Álbum: Modas de viola classe “A” vol. 2. São Paulo: Gravadora Chantercler. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho. 1975.

SANTOS, Lourival dos; SANTOS, Moacyr dos; CARREIRO; Tião. Música: *Filhinho de papai*. Álbum: Hoje eu não posso ir. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1972. Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.

SETTANNI, Victor; MACHADO, Vicente P. Música: *O filho que não volta*. Álbum: Rancho do vale. São Paulo: Gravadora Chantecler, 1977, Intérpretes: Tião Carreiro e Pardinho.