

O cururu de Sebastião Roque:

aspectos da música caipira (1940-1950)

UASSYR DE SIQUEIRA*

RESUMO: O objetivo desse artigo é analisar algumas letras de cururu escritas por Sebastião Roque durante os anos 1940 e 1950, armazenadas pelo Centro de Folclore de Piracicaba. Notamos que são letras que expressam elementos tradicionais da música caipira, como a forte presença da religiosidade, mas também temas relacionados a problemas urbanos. Analisando parte da produção de um personagem específico, podemos perceber as escolhas e as perspectivas de um músico caipira diante da tradição e da profissionalização, bem como observar as relações entre música caipira e trabalho. As letras escritas por Sebastião Roque também são ricos testemunhos acerca da experiência dos trabalhadores da região de Piracicaba, classe à qual muitos cantadores pertenciam.

PALAVRAS-CHAVE: Música Caipira; Cururu; Trabalho; Folclore.

The “cururu” of Sebastião Roque: aspects of “caipira” music (1940-1950)

ABSTRACT: This paper aims to analyze some cururu lyrics written by Sebastião Roque during the 1940s and 1950s, archived by the Center for Folklore of Piracicaba. It is possible to notice in these lyrics elements of traditional caipira music, as the strong presence of religion, but also themes related to urban problems. By analyzing a portion of the production of a specific character, it is possible to realize the choices and the prospects of a caipira musician in front of the tradition and the professionalism and observe the relationship between caipira music and labor. The lyrics written by Sebastian Roque are also rich testimony about worker's experience in Piracicaba, class to which many caipira musicians belonged.

KEYWORDS: Caipira Music; Cururu; Labor; Folklore.

* Uassyr de Siqueira é Graduado, Mestre e Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Desenvolveu tese de doutorado sobre os múltiplos espaços de organização e de lazer dos trabalhadores paulistanos durante a Primeira República. Professor do Curso de História da Universidade Metodista de Piracicaba, atualmente afastado para desenvolver pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da UNICAMP, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O presente artigo é um dos resultados do projeto de pesquisa do pós-doutorado, intitulado “Música sertaneja, trabalho e política (Piracicaba, 1940-1950)”. **E-mail:** uassyrmaq@gmail.com.

Diversos autores apontam o papel fundamental de Cornélio Pires para a inserção da música caipira na indústria do disco. Inicialmente, por razões comerciais, houve uma resistência por parte da gravadora, a Columbia. No entanto, após o sucesso de vendas dos 25 mil discos, gravados com o financiamento do próprio Pires – que os vendeu de mão em mão no interior paulista – houve um crescente interesse das gravadoras pelos ritmos da viola caipira. Nos anos 1930 e 1940, diante do sucesso de duplas de violeiros, o rádio passa a organizar programas específicos, voltados para o gênero caipira. Na mesma época se intensifica o êxodo rural. Migrando para os centros urbanos, a população de origem rural passaria a constituir o público ouvinte da música caipira gravada nos discos e transmitida pelas ondas do rádio (MORAES, 2000).

Os primeiros estudos sobre música caipira buscaram ressaltar sua incorporação pela indústria do disco e suas diferenças em relação à música sertaneja. Para Martins, a música caipira nunca aparece só, enquanto música, pois “*é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer*”. Assim, ela se “*caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano caipira*” e traduzem em “*composição verbal e musical as concepções coletivas*” (MARTINS, 1975, pp.106-112). Já a música sertaneja, na concepção de Martins, possui uma característica particular e fundamental: ela tem um fim em si mesmo, destinada ao consumo da grande massa. Ao contrário da música caipira, caracterizada pelo seu “*valor de utilidade*” e pela sua posição enquanto mediadora das relações sociais do homem do campo, a música sertaneja é uma mercadoria: difere da música caipira porque “*circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental*” (MARTINS, 1975, p. 113).

Outro estudo importante é o desenvolvido por Caldas. Para ele, houve um intenso processo de urbanização da música sertaneja: se em seu início ainda explorava temas relacionados ao mundo rural e os conflitos decorrentes das relações de trabalho, cada vez mais o gênero passará a abordar temas como os “*casos de amor*” e outros relacionados à temática urbana. Atendendo às exigências das gravadoras, as composições expressariam um mal “*gosto estético*” do público, não contribuindo em

nada para o seu desenvolvimento sociocultural. Dessa maneira, devido à imposição do mercado, os compositores teriam perdido a sua autonomia criativa, estando a serviço da difusão da ideologia burguesa e veiculando discursos conformistas aos trabalhadores urbanos. (CALDAS, 1979, p. XIX).

Em estudo recente, Ivan Vilela afirma que até a década de 1940 os músicos se auto referiam, sobretudo, como caipiras. Seria somente entre 1950 e 1960 que os músicos, em grande medida atendendo aos interesses do *marketing* musical das gravadoras, “passam a se intitular sertanejos, não gostando então de ser tratados por caipiras” (VILELA, 2013, p. 72). A partir da década de 1960, o termo sertanejo passou a ser predominante. Assim, para além da dicotomia entre música caipira e música sertaneja, Vilela enfatiza a maneira como os músicos se definiam e nos elementos sonoros e temáticos presentes nas gravações. Segundo o autor, a temática das composições durante as décadas de 1940 e 1950 é predominantemente rural, assim como a origem da maioria das duplas caipiras. Dessa forma, Vilela observa que mesmo gravadas em discos, várias composições durante as décadas de 1940 e 1950 podem ser qualificadas como caipiras.

Com os devidos nuances interpretativos, a maioria dos estudos sobre música caipira aborda músicas que foram gravadas. No entanto, certamente a esfera de produção desse gênero musical não era restrita à sua veiculação pelos aparatos da indústria cultural. Observamos isso na região de Piracicaba, pesquisando a documentação produzida pelo Centro de Folclore de Piracicaba (CFP). A análise das letras de cururus e modas de viola, das atas de reuniões dos membros da organização e de correspondências indicam que os músicos da cidade atuavam em diferentes espaços de sociabilidade e produziam música para finalidades distintas. Entre essa documentação, encontramos algumas letras de cururu de autoria de Sebastião Roque (1904-1978). Assim, o objetivo desse artigo é, a partir da produção desse cantador e poeta caipira, abordar alguns aspectos da música caipira durante dos anos 1940 e 1950, tais como: o rural e o urbano, a narrativa do cotidiano e as relações entre música caipira e trabalho.

Sebastião Roque: cururueiro e poeta caipira

Sebastião Roque nasceu em 1904, na cidade de Laranjal Paulista, localizada cerca de 50 km de Piracicaba. Participou das primeiras gravações da Turma de Cornélio Pires, em 1929. No entanto, não encontramos referências a outras participações em discos. Roque se destacou nos anos 1940 e 1950 como poeta e cantador de cururu. Segundo o folclorista João Chiarini (1947, p.197), em 1946 havia participado, como poeta, de 1970 cururus. Ainda hoje é lembrado como um dos bambas do cururu, juntamente com Agostinho de Aguiar, Parafuso, Zico Moreira e Pedro Chiquito.

Segundo Mário de Andrade (1976), o cururu é uma da dança de origem indígena aproveitada pelos jesuítas para catequisar os índios (1976). Antônio Candido reforça esse argumento, afirmando não restar dúvida em torno do fato dos jesuítas “haverem aproveitado cantos e danças dos índios para propiciá-los à compreensão de aceitação mais pronta da doutrina cristã” (CANDIDO, 1956, p.4). Trata-se de uma manifestação de improviso, onde dois ou mais cantadores se desafiavam mutuamente cantando os versos, devendo sempre obedecer a uma “carreira”, ou seja, uma rima determinada pela figura do “pedestre”. Geralmente era acompanhado pela viola caipira e instrumentos de percussão como o reco-reco e o adufe. No período abordado nesse artigo, eram comuns os campeonatos, alguns organizados pelo Centro de Folclore de Piracicaba. Sebastião Roque foi um dos vencedores, em 1944.

Alguns folcloristas descreveram o processo de urbanização do cururu. João Chiarini, em 1947, afirmou que a manifestação sofreu muitas transformações ao longo do tempo, embora tivesse mantido a constituição rítmica e melódica de outras épocas. Para o folclorista, o cururu avançava dos “sítios às cidades” sem que, no entanto, esse processo de migração cultural implicasse em sua dissolução. Segundo Chiarini (1947, pp. 81-100), a identidade do cururu se mantinha mesmo nos centros urbanos, pois manteve o seu “poder comunicativo”. Outro folclorista, Alceu Maynard Araújo, fez comparações entre o cururu rural e o cururu urbano. No primeiro caso, não haveria pagamento aos “canturiões”, pois o “‘cururueiro canta por religião’ e o festeiro tem

apenas despesas com a alimentação” (ARAÚJO, 1967, p.77). Já no cururu urbano, os músicos recebiam por suas apresentações.

Sebastião Roque e outros cantadores seguiam os caminhos da profissionalização. No entanto, suas atividades musicais não eram sua principal fonte de renda. O exercício de outras profissões era algo comum a vários outros músicos em Piracicaba, o que sugere que dificilmente alguém conseguiria sobreviver somente da música. No final de seu artigo – ainda hoje referência para os que estudam música caipira – Chiarini elaborou pequenas notas biográficas de 29 cantadores de cururu, indicando o ano e local de nascimento, estado civil, se alfabetizado ou não. Chiarini também indicou as profissões exercidas pela maior parte dos cantadores: dentre os 29 cantadores elencados, 11 eram lavradores, 3 operários e 3 pedreiros. Há ainda 2 mecânicos, 1 servente de pedreiro e 1 carroceiro (CHIARINI, 1947). Segundo Santa Rosa (2007, p.235), mesmo Parafuso, cantador de cururu que faria muita fama nos anos 1950, trabalhou como operário no Engenho Central até se aposentar.

Analisando o caso do cururu urbano, Alceu Maynard Araújo afirma que houve uma “progressiva substituição do assunto religioso pelo patriótico, social, político, satírico etc.” (ARAÚJO, 1967, pp.82-83). João Chiarini minimiza os aspectos religiosos na prática do cururu. Embora não negue a presença do cristianismo em suas origens mais remotas, afirma que a manifestação seria, sobretudo, uma “disputa, combate poético” (CHIARINI, 1947, p.85). No entanto, observando algumas letras de cururu produzidas por Sebastião Roque ainda é possível notar fortes noções religiosas operando na construção dos argumentos presentes na narrativa. Esse é o caso de “De uma ingratidão”, escrita em 1946:

Em dezoito de Julho
Do ano de quarenta e seis
Às onze horas do dia
Que em Conchas eu cheguei
Eu vi um horrível espetáculo
Que eu nunca enxerguei
Aqui nesta cidade
Esta foi a primeira vez

Agora eu não seu dizer
Quem que tem razão
Só sei que o nosso povo
Todos tiveram compaixão

Todos ficaram com dó
De vêr aquela judiação
Diziam que o Gabriel
Era um homem sem coração.

Me fez até lembrar
Daquele povo de d'ante
O tempo do povo atrasado
Era ignorante
Que os homens não tinham pena
Mas nem de seus semelhantes
Nem o Decreto de Deus
No mundo não foi por diante

A para amar outro
É que Deus decretou
Mas o decreto de Deus
O povo abandonou
E a nossa religião
Pra muitos se acabou
Hoje é pouco que tem pena
De ver um pobre sofrêdo.

E só quem não pensa em Deus
Pra fazer essa tirania
E ver a mudança na rua
Pra ver a casa vazia
Se acreditasse em Deus
Estas coisas não fazia
Vejam que gosto do homem
Ver a desgraça de uma família

Mas que coração tão duro
Que nada lhe convertia
Eu soube que um conto de reis
Aram Caram oferecia
Pra ele ter pena do homem
Que esperasse 8 dia
Que quando vencesse esse prazo
De qualquer forma ele saia

Pois esse conto de reis
O homem não aceitou
Eu quero que o homem saia
Porque o prazo chegou
E a mudança pra fora
Ele já mandou por
Esse hora até o povo
Quasi se revoltou

Uma tirania dessa
Coração nenhum escora
O Beloto não estava
Viajava nessa hora
Junto com suas crianças
Junto com sua senhora

Invadiram sua casa
E pinxaram o trem pra fora

Pra sofrer essa vergonha
Qual foi o mal que ele fez
Ele podia merecer
Se não pagasse alugueis
Mas ele tinha o recibo
Que pagava todos os meis
Esse sim que é um homem
Que sabe agradar seu fregueis

A lei é que foi ingrata
Isto que eu considero
Não achei nada engraçado
O papel que eles fizeram
Porque se fosse comigo
O caso ficava mais sério
Era mais fácil eu mudar
Pra dentro do Cemitério

Mas eu vou falar pro Beloto
Você tenha fé em Deus
Que a paciência de Job
Todas as torturas venceu
Satanaz só fez mal
Mas por fim ele perdeu
Porque é duro escapar
Da justiça de Deus

Quem é bom e tem sua fé
Deus só tem que valer
Porque os ruins não imaginam
Que um dia eles tem que morrer
Mais é só perante Deus
É que nós havemos de vêr
Quem é que vai arregala
Quem é que la vai sofrer

Vamos pedir a Deus
Também à Virgem Maria
Que não deixe falta
O pai nosso de cada dia
Que é pra nós cirá
A toda a nossa famia
E nem que os pobres padeçam
Essa grande tirania

Sufrimento dos pobres
Pra Deus é uma garantia
Como também sofreram
Jesus, José e Maria
Em uma noite tão chuvosa
E estava bastante fria
A casa que eles encontraram
Foi só uma estrebaria

E foi em uma manjedoura
 Onde os bichos viviam
 Entre os animais pagãos
 Que Jesus Cristo nacia
 O colchão era capim
 Cama não havia
 Mas com os bafos dos bois
 Ele nem frio não sofria

Nasceu em uma grande pobreza
 E nunca se mal dizia
 Jesus foi perseguido
 Da mais triste traidoria
 Nos precisamos conformar
 Com o mundo de hoje em dia
 Isto é só pra consolar
 A sua pobre famia.¹

De acordo com a narrativa, o caso foi testemunhado pelo próprio Sebastião Roque na cidade de Conchas, localizada cerca de 70 quilômetros de Piracicaba. Ao que tudo indica, trata-se de um ato de despejo, qualificado por Roque como “um horrível espetáculo” e uma “tirania”. O ocorrido diz respeito a um problema urbano, comum a outras cidades do Estado de São Paulo. Segundo Nabil Bonduki houve uma crise habitacional nos anos 1940, crise essa ocasionada devido à falta de moradia suficiente para dar conta do crescente número de trabalhadores urbanos. Desde 1942, o Estado determinou a regulamentação da cobrança dos alugueis, desestimulando a produção rentista e, dessa forma, desagradando os proprietários de imóveis para locação. Além disso, os casos previstos em lei para que se efetivasse uma ação de despejo eram restritos, como solicitar o imóvel para uso próprio ou dos filhos ou para a construção de um edifício maior. Dessa maneira, inconformados com as restrições do uso de suas propriedades, muitos proprietários lançavam mão de ações ilegais ou até mesmo o uso da violência para despejar os inquilinos (BONDUKI, 1998). Assim, o cururu de Sebastião Roque retrata uma acentuada questão urbana, o que vai ao encontro das observações do folclorista Araújo no tocante às transformações de uma antiga tradição em decorrência de sua urbanização. Notamos também que a letra aborda um problema comum a vários trabalhadores brasileiros.

¹ “De uma ingratidão”, Sebastião Roque. em *Poesia Popular*, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. Piracicaba.

Observamos na letra que Sebastião Roque considerou o ato de despejo como algo tirânico, injusto e a “desgraça para uma família”. Segundo a narrativa, outras pessoas teriam assistido o ato e “tiveram compaixão”, “ficaram com dó” dos despejados – embora o fato tivesse ocorrido quando o inquilino, Beloto, estivesse fora, viajando com sua família. O ato de injustiça se acentua quando Gabriel, o proprietário do imóvel, recusa uma proposta feita por outro personagem, Aram Caram: ele ofereceu dinheiro ao locador e solicitou um prazo de oito dias para que o imóvel fosse esvaziado. Nesse instante, segundo a narrativa, os pertences do inquilino são postos para fora da casa, deixando o povo que assistia indignado: “Essa hora até o povo/Quasi se revoltou”.

Em “De uma ingratidão” notamos que Alceu Maynard Araújo tem razão ao apontar a presença de temas urbanos no cururu, com particular atenção para os aspectos sociais. Além disso, notamos a solidariedade de Sebastião Roque em relação ao despejado, solidariedade essa que parece ter sido compartilhada por outros que testemunharam o ocorrido. A sensibilidade de Roque em relação aos problemas sociais enfrentados pelos trabalhadores foi ressaltada por Luiz Carlos Prestes, principal figura do Partido Comunista Brasileiro (PCB), em resposta a alguns versos que Roque lhe enviara:

(...) enviado-me alguns de teus versos (...) cumprimento-lhe também pela orientação popular que dá a tuas quadras. Como homem do povo, e que vive as misérias crescentes que atinge cada vez mais as massas trabalhadoras, não poderia deixar de refletir em teus versos os sofrimentos populares (apud CHIARINI, 1947, p.108).

Esse trecho da carta foi citado por João Chiarini, que era secretário do Centro de Folclore de Piracicaba e filiado ao PCB. A presença de comunistas na organização folclórica foi notada pelo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS), que mantinha ao Centro sob sua vigilância.² No entanto, não existe indício de que Roque fosse filiado ao PCB. Provavelmente tenha enviado seus versos a Prestes devido ao seu grande prestígio logo após o fim do Estado Novo, ou talvez estimulado por Chiarini. Além disso, os argumentos presentes na narrativa de Roque, bem com o

² Prontuário 70815 (João Chiarini), Arquivo Público do Estado de São Paulo (AESP). Fundo Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS).

seu desfecho, sugerem que o cantador não pertencia ao PCB, pois é notório o forte teor religioso, ou seja, noções de justiça pautadas em argumentos religiosos. O proprietário do imóvel, Gabriel, é retratado como um “homem sem coração” e, escreve Roque: “É só quem não pensa em Deus, Pra fazer essa tirania”. De maneira geral, o não cumprimento dos mandamentos divinos parece ser a origem da tirania retratada: “Mas o decreto de Deus, O povo abandonou, E a nossa religião, Pra muitos se acabou”.

Os argumentos religiosos aparecem de forma mais notória quando Sebastião Roque busca confortar Beloto, o despejado, e a sua família. Cita os sofrimentos de Jó (“Job” na letra), personagem do Antigo Testamento, que sofreu diversas privações, mas que “Todas as torturas venceu”. Roque vai além e também cita a pobreza e o sofrimento de Jesus Cristo, José e Maria para confortar os que se viram injustiçados pelo ato tirânico. Ressalta ainda: “Satanaz só fez mal, Mas por fim ele perdeu, Porque é duro escapar, Da justiça de Deus”. Por fim, Roque recomenda: “Nos precisamos conformar, Com o mundo de hoje em dia”, ressaltando que as suas palavras foram escritas semente para consolar a família do despejado. Notamos, portanto, uma ambiguidade no desenvolvimento da letra. Por um lado, ela sugere algo análogo ao modo como trabalhadores pobres e camponeses agiram durante a Revolução Inglesa de 1648: a utilização de argumentos bíblicos para a afirmação de noções de justiça e para a luta contra os ricos e gananciosos, uma leitura própria dos ensinamentos bíblicos, de acordo com as demandas dos grupos sociais (HILL, 2003). Sugere também algo próximo do que seriam as práticas da Teoria da Libertação: voltar uma “atenção especial ao sofrimento e necessidades dos pobres apoiando-se nos mesmos textos bíblicos” e defendendo a justiça divina (HILL, 2003, p.615). Mas, por outro lado, diferentemente dos radicais ingleses e dos teólogos da libertação – que chegaram mesmo a defender o direito à revolta – os versos de Sebastião Roque possuem um limite em sua crítica: o injustiçado deveria se conformar com sua situação e aguardar a justiça divina, com a paciência de Jó.

A presença de argumentos conformistas era algo que incomodava o folclorista e comunista João Chiarini. Em seu artigo sobre o cururu, atribui uma forte conotação classista à manifestação, e ressaltava inclusive o seu caráter reivindicatório:

O cururu é música popular. E a música popular acompanha a ideia de trabalho. A vida que está cada vez mais apertada é lembrada nas toadas. (...) É por isso que os cantadores lembram das leis sociais vigentes, que reconhecem e amparam os direitos do operariado. Os seus versos significam um estado de espírito que exprime a origem histórico-social dessa coletividade. (CHIARINI, 1947, p.94)

Pertencendo ao PCB, Chiarini certamente estava ciente de umas das mais importantes diretrizes do partido nos pós-1945: estabelecer um contanto mais próximo com a cultura popular. Segundo Valéria Lima Guimarães, isso era visto como uma forma de aumentar o “poder de penetração do PCB na classe operária, o que, a médio prazo, proporcionaria a concretização do ideal comunista de fazer a revolução do proletariado, conquistando o poder político e instaurando o comunismo no Brasil” (GUIMARÃES, 2009, p.20). Dessa maneira, sugerir conformismo aos injustiçados nas letras de cururu não deveria soar bem aos ouvidos de Chiarini.

João Chiarini fornece algumas informações sobre o perfil social e cultural de Sebastião Roque: era alfabetizado e leitor de romances religiosos, como *Mártir de Gólgota*, algo que certamente explica a forte presença de argumentos cristãos em “De uma ingratidão”. Para Chiarini (1947, p.104), Roque era “desses homens que fazem do cururu uma profissão, sem deixar de ser lavrador”. Seu trabalho na lavoura possivelmente o inspirou a escrever “Pobres lavradores”, também um cururu, sobre a má situação do lavrador brasileiro, situação essa que, provavelmente, fazia parte de seu cotidiano:

Minha terra é um novo mundo
Que se chama Brasil
Tem 42 milhões de filhos
Espalhados pelo país
É um país de tanta riqueza
E muitos filhos na pobreza
Se ter um bem de raiz

Eu comparo o Brasil
Como um grande fazendeiro
Que tem bastante filhos
E todos eles são herdeiros
Mas os filhos pobres deserdados
E ainda desprezados
Que nem porco no chiqueiro

Como nós já conhecemos
Maioria dos nossos patrão,

Que tem imensidade de terreno.
 E os pobres nem um torrão.
 É por isso que o pobre berra
 Porque o aforo das terras
 Está custando um dinheirão.

Os pobres estão desacordando
 É com muita razão
 Até de fazer lavoura
 Estão perdendo a inclinação
 Porque pobre de um brasileiro
 Trabalha o ano inteiro
 Só pra pagar o aforo do chão. (...)³

O que chama a atenção nessa letra é a analogia feita ente nacionalidade e a família: o Brasil se assemelha à figura de um pai, com “42 milhões de filhos”, número de habitantes do país por volta de 1940⁴. Procedendo dessa maneira, Sebastião Roque se mune de uma maior legitimidade para apresentar suas considerações acerca das injustiças contra os lavradores. Adotando uma linguagem calcada em torno de conceitos relacionados à constituição da família, poderia, dessa maneira, veicular seu discurso de modo a ser melhor compreendido pelos seus ouvintes. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, a “Herança Rural”, com o predomínio da família patriarcal, seria um dos traços fundamentais da formação da sociedade brasileira. Analisando o processo de formação do Brasil desde os tempos coloniais, Holanda afirma que “predominavam, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado, do Estado pela família” (HOLANDA, 1984, p.50). Apesar do processo de urbanização e de industrialização, intensificado desde o final do século XIX, Holanda apontava a presença de fortes resquícios dos valores familiares no instante em que publicava *Raízes do Brasil*, em 1936. A forte presença da família se nota quando atentamos para a organização do trabalho no campo. Segundo José de Sousa Martins (1975, p.1), ainda em 1960 cerca de 64% dos estabelecimentos rurais do Estado de São Paulo absorviam exclusivamente mão-de-obra familiar.

³ “Pobres lavradores”, Sebastião Roque, em *Poesia Popular*, Centro Cultural Martha Watts, Fundo João Chiarini. Piracicaba.

⁴ A letra não tem data determinada. No entanto, segundo Neide Patara, a população no Brasil em 1940 era de cerca de 40 milhões de habitantes. Dessa forma, é plausível afirmar que a letra foi escrita na década de 1940, pois em 1950 o Brasil teria cerca de 51 milhões de habitantes. Ver: PATARA, 1984.

Iniciando a letra fazendo analogias entre a nação e a família, Sebastião Roque, em seguida, parte para uma crítica social mais direta e contundente, atentando para as contradições de um país que, apesar de “tanta riqueza”, permitia a existência de “muitos filhos na pobreza”, sem a posse efetiva de qualquer propriedade (“bens de raiz”). A figura paterna surge diretamente na narrativa quando Roque compara o Brasil com a figura de um “grande fazendeiro” que privilegia uma parcela de seus filhos e despreza os outros: os “filhos pobres” aparecem como “deserdados”, ou seja, sem quaisquer direitos ao usufruto sobre a grande riqueza da nação. Dessa maneira, a narrativa se apresenta como uma crítica à concentração de renda no país e à posição inferiorizada dos pequenos lavradores.

Sebastião Roque escreveu a letra num momento de acentuação de uma estrutura fundiária extremamente concentrada e de crescente subordinação dos trabalhadores rurais aos interesses da grande propriedade, processo esse que se inicia no Brasil já durante os anos 1930 (SZMRECSÁNYI, 1984). Piracicaba, onde nasceu Sebastião Roque e lugar frequentado pelo cantador em suas apresentações, também foi afetada por esse processo. Segundo Pedro Ramos, a cidade passou por um intenso processo de aquisição de terras pelas usinas de álcool e açúcar da região. Até mesmo o prefeito da cidade em 1936, Luiz Dias Gonzaga “recamava num relatório contra a redução do número de pequenas propriedades (...) dadas a compras pelas usinas”, o que traria grandes prejuízos para a policultura e para um grande número de famílias de lavradores (RAMOS, 1990, pp.102-103). Segundo Peres, somente a Usina Monte Alegre adquiriu, entre 1932 e 1945, um total de cerca de 5 mil hectares de terra (PERES, 1990). Cecílio Elias Netto aponta sensíveis transformações no perfil da propriedade agrícola em Piracicaba. Em 1940, 57,6% das propriedades possuíam até 20 hectares, porcentagem que cairia para 42,84% em 1950. Já as propriedades entre 20 e 50 hectares, que representavam uma fatia de 8,62% em 1940, atingiriam a porcentagem de 13,72% em 1950 (NETTO, 2000, p.225). O aumento do preço do aforamento da terra, aludido na poesia de Sebastião Roque, certamente se relaciona à expansão da indústria canavieira na região de Piracicaba: segundo Terzi e Peres, no final dos anos 1940 as “usinas de açúcar já demonstravam claramente a sua condição de proprietárias de terra e o seu interesse em expandir suas propriedades limitando portanto a

disponibilidade de terras no município e região” (TERCI; PERES, 2003, p.13). Menos terras disponíveis poderia implicar em menos terras para a produção de outras culturas e também o aumento do valor do arrendamento por pequenos agricultores.

Outras questões sociais e econômicas são abordadas pelos versos de Sebastião Roque, como o êxodo rural (“Os pobres lavrador/Estão mudando pra cidade”) e o aumento do preço dos alimentos (“E o mantimento ficando caro/Por falta de lavrador”), o que demonstra a percepção do cantador em relação aos problemas nacionais e em relação aos próprios problemas que enfrentava como lavrador. Em artigo escrito em 1947, Joao Chiarini afirma que a “lavoura dos últimos tempos lhe trouxe (para Roque) belos prejuízos” e, ao mesmo tempo, ressalta as intensas atividades de Sebastião Roque enquanto um profissional do cururu: “onde haja cururu, lá está ele respondendo à demanda” (CHIARINI, 1947, p.104). Em relação aos cururueiros em geral, Chiarini afirma que “cantam mais por necessidade do que por diversão”, o que indica também que a atividade de cantador também poderia ser exercida como forma de complementar a renda.

Segundo Moraes, na virada da década de 1920 para a de 1930, a “consolidação e a ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa reforçaram a colocação do músico popular na rota quase irreversível da profissionalização artística” (MORAES, 2000, p.96). O processo de profissionalização dos cantadores, violeiros e outros participantes do cururu pode ser observado nas atas de reuniões do Centro de Folclore de Piracicaba. Numa delas, realizada em agosto de 1946, foi tomada a seguinte deliberação: “não é dado ao associado cantar gratuitamente onde houver cobranças de entradas, mesmo sendo em benefício”. Ou seja, se houvesse algum tipo de renda resultante de algum evento, os músicos desejavam obter remuneração. Complementando essa resolução, foi estipulada uma tabela de preços, com o valor a ser recebido por cada integrante de eventuais atividades musicais. Assim, foram fixados os seguintes valores: CR\$ 120,00 para o cantador, CR\$ 70,00 para o pedestre e CR\$ 50,00 para outros participantes, como o violeiro e o segunda.⁵

⁵ O segunda é uma espécie de auxiliar do cantador.

Observando a atuação de Sebastião Roque como poeta e cantador de cururu, percebemos a presença de elementos tradicionais da música caipira, sobretudo os relacionados à religiosidade, como vimos nas letras acima citadas. Percebemos também outra característica relacionada à tradição do cururu: o extenso tamanho da narrativa. Em “De uma ingratidão” são 16 estrofes, com 8 versos cada e, em “Pobres lavradores”, 12 estrofes, com 8 versos cada. Na documentação armazenada pelo Centro de Folclore de Piracicaba, várias outras letras possuem parâmetros semelhantes de extensão, como a moda-de-violão “A vida do jornaleiro”, de Juvêncio Leite da Cruz, com 16 estrofes de 8 versos cada. Segundo Martins, a longa duração é uma característica da música caipira: seria tecnicamente impossível gravá-la num disco de 78 rotações, que suportava cerca de 3 minutos em cada lado. Dessa maneira, para Martins (1975), a música caipira teve que se adaptar às exigências da indústria fonográfica, o que ocasionou na redução de sua extensão.

Embora não fosse possível gravá-las em disco, as letras de Sebastião Roque e de outros cantadores poderiam ser veiculadas pela emissora de rádio local, a Difusora (PRD-6), que transmitia o programa de Nhô Juquinha, o Arraiá da Arranca Lasca. O programa foi responsável pelas primeiras transmissões ao vivo de cururu na cidade desde o final dos anos 1930. Durante a década de 1940, a PRD-6 ainda possuía espaço para veicular o cururu: em ata de reunião do Centro de Folclore de Piracicaba, realizada em junho de 1947, consta que os membros da organização se preparavam para participar de um programa na rádio. Certamente Sebastião Roque se preocupava em atingir um bom público: as letras aqui analisadas foram impressas em folheto, o que indica sua intenção em difundir seu trabalho. João Chiarini parece ter estimulado a produção de folhetos, algo que notamos quando afirma: “Prevenimos os cantadores para que não deixasse (sic) toda essa poesia viver apenas nas suas gargantas. Dá motivo à larga indústria editorial de folhetins. Só há coisas publicadas de Sebastião Roque” (CHIARINI, 1947, p.149). Em entrevista a Santa Rosa, Jonas Ortiz (filho de Sebastião Roque) conta que seu pai costumava vender seus versos na rua, em festas e circos. Revela ainda outra informação, que esclarece um pouco sobre a dinâmica da circulação dos folhetos com as letras de cururu:

Ele (Sebastião Roque) vivia com uma pastinha, ele ia nos cururu e depois vendia as história bíbrica (sic) que ele mandava imprimir, em folhetinho (...) Ele compunha e vendia. Então tem muitos cantado de cururu que até hoje canta muita coisa de Bastião Roque, porque decorô naqueles folhetinho. Tem muita fita com história da Bíblia Sagrada que sujeito gravô, mas é do Bastião. (apud SANTA ROSA, 2007, p.255)

Notamos mais uma vez a presença da religiosidade na produção de Sebastião Roque. Cantar história bíblica, ou “cantar nas escrituras”, como prefeririam os cantadores de cururu, ainda hoje é comum. Percebemos também algumas possíveis relações entre a produção da letra, sua circulação e a sua execução musical: Sebastião Roque escrevia, talvez, versos que já havia cantado, um determinado público ouvia ou consumia e, dentre esse público, alguém poderia gravar a letra como se fosse sua.⁶ Dessa forma, Roque difundia seus versos e se tornava conhecido para além dos eventos específicos em que participava como cantador. Atuava ainda em outras frentes, fazendo propaganda para estabelecimentos comerciais e propaganda política. Segundo Chiarini, durante um determinado período eleitoral (provavelmente em 1945), Sebastião Roque “percorreu inúmeras cidades, fazendo propaganda política para o PSD, recebendo CR\$ 100, 00 por cantoria”. Ressaltando o poder de convencimento do canto, Chiarini ressalta: “E nada conseguiu penetrar na mentalidade do camponês de Conchas, Piramboia, (...) etc. que os versos de Roque” (CHIARINI, 1947, p.93).

João Chiarini fez uma série de elogios a Sebastião Roque, citando-o várias vezes, assim como seus versos de cururu: “trazem mais sonoridade do que os dos outros cururueiros”. No entanto, em 1949, mudou um pouco de opinião. Comentando sobre os versos impressos de Roque, Chiarini escreveu:

O próprio Sebastião Roque é autor de folhetos. Acontece que os versos contidos em suas páginas vêm à tona, porque ele mesmo os canta. E Roque deve ter 30 anos de experiência “cururueira”. Quantos versos não terá repetido. E tem dito assustadoramente depois que se juntou à empresa do sr. Aldino de Oliveira (Nhô Juquinha). David, o grande João David, e Pedro Chiquito também fazem parte dela. Nhô Juquinha (...) já realizou 128 “cururus”. Objetivamente deformados, sem sincretismo religioso, aumentados de terríveis piadas. Nhô Juquinha, além de empresário, que de

⁶ Até então não encontramos nenhum registro dessas supostas gravações, que podem ter sido feitas em uma fita cassete, com um simples gravador. Não há muita precisão sobre isso nos depoimentos dos filhos de Sebastião Roque.

modo algum paga imposto, é também, e não poderia deixar de ser um mau artista. Péssimo artista. (*A Gazeta*, 16 abr. 1949)⁷

Ressaltamos anteriormente: Sebastião Roque imprimia letras de cururu, que poderiam ser distribuídas ou vendidas em eventos culturais. Embora inicialmente Chiarini possa ter incentivado a produção dos folhetos, em algum momento isso passou a incomodar o folclorista. A repetição de versos cantados, como consta na citação, poderia implicar em perda de criatividade do cururueiro. Aos olhos de Chiarini, a situação de Sebastião Roque se agrava quando participa de uma empresa cultural, gerenciada por Nhô Juquinha, radialista da cidade que também organizava apresentações de cururu. Chiarini busca desqualificar o empresário e artista, que teria organizado cururus “deformados, sem sincretismo religioso, aumentados de terríveis piadas”. Dessa forma, os artistas ligados a Nhô Juquinha estariam perdendo sua criatividade e deturpando uma longa tradição cultural.

Os ataques a Chiarini se explicam também por outro motivo: os conflitos de interesses entre o Centro de Folclore de Piracicaba (CFP) e a empresa de Nhô Juquinha. O CFP buscava garantir exclusividade na organização de apresentações de cururu e também regulamentar a atuação dos músicos filiados à organização. Estipulava tabela de preços para apresentações e proibia seus membros de participarem de qualquer atividade sem a devida autorização da associação. Nas atas de reuniões da diretoria do CFP e nas correspondências enviadas, notamos várias referências sobre afastamentos e desligamentos de membros da organização que não cumpriam as determinações. Ao organizar seus eventos, Nhô Juquinha poderia prejudicar os eventos organizados pelo CFP, principalmente no tocante à presença de público e à obtenção de renda para o Centro. É o que se nota na seguinte correspondência, enviada em agosto de 1946 à Nhô Juquinha por Agostinho Aguiar, presidente do CFP:

Prezado Senhor:

1- O “Centro de Folclore de Piracicaba”, pelo seu presidente, infra-assinado, vem a sua presença para gentilmente solicitar, para que V.S. não faça realizar alguma festa até 1º de novembro, porém de caráter folclórico, em virtude de que aquele irá concretizar o 2º Campeonato de Cururu do Estado de São Paulo, para o qual já tomou muitas providências;

2- Si V.S assim proceder contribuirá bastante para que a renda dele seja maior, o que em muito ajudará as inúmeras despesas com a efetivação daquele.

⁷ “Cururu”, *A Gazeta*, em *Hemeroteca*, Livro 3, 1948-49. Centro Cultural Martha Watts. Fundo

Sendo o que se me apresenta no momento, apresento-lhe as minhas mais fraternais saudações
Agostinho Aguiar.⁸

Ao que parece, Nhô Juquinha continuou organizando eventos que concorriam com os do Centro de Folclore. Dessa forma, a organização o denunciou à Prefeitura de Piracicaba, alegando que tinha “situação ilegal perante a lei”, pois não pagava os devidos impostos. Além disso, Nhô Juquinha estaria injuriando o CFP publicamente, agravando a sua situação perante João Chiarini. Dessa maneira, compreendemos parte importante das críticas feitas pelo folclorista a Sebastião Roque e a outros cantadores: além de deturparem o cururu, estariam colaborando com um adversário do Centro de Folclore, organização pela qual Chiarini e outros membros tinham bastante zelo.

Mas as críticas feitas por Chiarini a Sebastião Roque, noticiadas pela imprensa, não passaram despercebidas pelo cantador, que as respondeu de forma categórica. O trecho é um pouco longo, mas vale a pena citá-lo:

Ilhmo. Sr. Redator da Gazeta de São Paulo
Estive lendo uma notícia que foi publicada no dia 16 de abril por João Chiarini em titulado (sic) cururu.
Cuja notícia vem me desmoralizando.
Eu quero responder em versos.
Fazendo a minha defesa.
1
Eu tinha grande amizade.
Com eçe tal profecedor.
Antes de nos ficar mar.
Eu pra ele tinha valor.
2
Ne um torneio de cantador.
De versos improvisados.
Ganhei um titulo de campeão
E por ele foi açinado.
3
Hoje ele anda dizendo.
Que eu não presto pra canta.
Arranje um que seja bão.
E mande me desafia.
4
Arrespeito o cururu.
Ele nunca compreendeu
Alguma coisa que ele sabe
Foi com nois que ele aprendeu.

⁸ *Correspondências*, 1945-1947, 26 ago. 1946. Centro Cultural Martha Watts (CCMW), Fundo João Chiarini. Piracicaba

5
 Com suas investigação.
 Muitas coisas ele colheu.
 Hoje anda dando coice.
 No prato que ele comeu

6
 Todos sábados pra domingo.
 O povo manda mexama.
 Eu ganho 200 cruzeiro
 Cada vez que eu vou canta

7
 E porição que o Chiarini
 Não gosta mais de mim.
 Queria viver nas minhas costas.
 Mas não pode coceguir.

8
 Sou trabalhador da roça.
 Faço minha prantação.
 Eu canto mesmo o cururu.
 Mas não e de profissão.

9
 Eu moro em Bacaetava.
 Bem pertinho da Estação
 E meu ranxo vive as ordens.
 Dos amigos e cidadão.
 Fim
 (...)
 Meu nome popular
 Sebastião Roque.
 Lavrador.⁹

Inicialmente, chamam a atenção três fatores nesses versos. Primeiramente, a honestidade intelectual de Chiarini: mesmo sendo esculhambado por Sebastião Roque, copiou e arquivou para a posteridade os versos do cantador. Em segundo lugar, notamos uma oportunidade rara: um sujeito, que fora objeto de estudo de um folclorista, demonstrando suas próprias perspectivas acerca de sua atuação enquanto músico, que aqui aparecem frontalmente opostas às opiniões de Chiarini. Enfim, notamos claramente que Roque se sentiu atacado pelas críticas de Chiarini: o cantador se sentiu desmoralizado pelo artigo publicado, que colocara em cheque sua capacidade criativa e o acusava de agir de forma comercial.

Em sua resposta, Sebastião Roque reforça a sua autoridade enquanto cantador de cururu: fora campeão de uma disputa, endossada pelo próprio Chiarini, e desafia qualquer outro cururueiro que pudesse estar a sua altura. Ao chamar para si

⁹ *Correspondência Recebida*, 1948-1949, 2/05/1949. Centro Cultural Martha Watts (CCMW), Fundo João Chiarini. Piracicaba.

essa autoridade de competência, Roque não perde a oportunidade de atacar o folclorista, alegando que, se Chiarini soubesse de alguma coisa sobre o cururu, foi com Roque e com outros cururueiros que ele aprendera, observando e recolhendo os versos – muitos dos quais citados no seu artigo publicado na *Revista do Arquivo Municipal* de São Paulo, em 1947. Sebastião Roque não nega que recebia para cantar, revelando uma certa profissionalização de sua atividade, como chamara atenção Chiarini. No entanto, sua atuação como cantador profissional é, de forma contraditória, negada por Roque: se identifica, em primeiro lugar, como lavrador, valorizando seu trabalho na roça. Dessa maneira, embora admitindo que recebia por suas cantorias, ao afirmar que não era profissional se esquivava de ser tachado como alguém que cantava por interesses puramente comerciais. Sua principal forma de ganhar a vida era na roça e, talvez pensasse, cantava cururu devido à sua habilidade e prazer.

Considerações finais

Sebastião Roque participou das primeiras gravações caipiras de Cornélio Pires, mas não manteve os passos rumo à uma inserção mais sólida na indústria fonográfica – e não sabemos porque isso ocorreu. Acabou se destacando como poeta e cantador de cururu, sendo ainda hoje lembrado pelos cururueiros da região de Piracicaba. No entanto, o fato de não ter gravado mais discos não o impedia de desejar que suas poesias e músicas circulassem: como vimos, imprimia e vendia letras de cururu, buscando alcançar um público considerável e espalhar a sua fama. Ao fazer isso, notamos que sua produção se diferenciava da música caipira tradicional que, como observam os estudiosos, estavam intimamente relacionadas aos rituais de trabalho, de lazer e religiosos no campo. Mas, como ressaltamos nesse artigo, elementos da música caipira tradicional ainda estão presentes, sobretudo quando notamos as longas narrativas e a forte presença da religiosidade. Sebastião Roque era lavrador e, pelo que observamos, o trabalho na roça ainda era sua principal forma de sobrevivência: isso aparece em sua correspondência à Chiarini, rebatendo algumas críticas que o folclorista havia recebido. Como lavrador, não deixou de versar sobre os problemas acerca da intensa concentração de terras no período e também sobre os problemas

urbanos. Dessa maneira, Roque deixou para a posteridade as impressões de um cururueiro acerca das escolhas que fazia diante de um leque de possibilidades, trilhando seus passos entre a tradição do cururu, de origem rural, e a profissionalização dos músicos.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional. Danças, recreação, música*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BONDUKI, Nabil. *Origens da habitação social no Brasil. Arquitetura moderna, Lei do Inquilinato e difusão da casa própria*. São Paulo: Estação Liberdade; FAPESP, 1998.

CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, n. 1, jun. 1956.

CALDAS, Waldenyr Caldas. *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal*. São Paulo. Ano 13, Vol. CXV jul/set 1947.

GUIMARÃES, Valéria Lima. *O PCB cai no samba. Os comunistas e a cultura popular. 1945-1950*. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

HILL, Chistopher. *A bíblia inglesa e as revoluções do século XVII*. Tradução: Cyntia Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo. Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

MORAES, José Geraldo Vinci de Moraes. *Metrópole em Sinfonia. História, cultura e música*. São Paulo: Ed. Estação Liberdade/Fapesp, 2000.

NETTO Cecílio Elias. *Memorial de Piracicaba. Século XX*, Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, Jornal de Piracicaba, Universidade Metodista de Piracicaba: Piracicaba, 2000. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

PATARA, Neide L. Dinâmica populacional e urbanização no Brasil. In: FAUSTO, Boris. (Org.) *O Brasil Republicano*, Tomo 3, Vol. 4. São Paulo: Difel, 1984.

PERES, Maria Thereza Miguel Peres, *O colono de cana na modernização da Usina Monte Alegre: Piracicaba (1930-1950)*. Dissertação (Mestrado) – PUC/SP, São Paulo, 1990.

_____. Piracicaba: imagens da modernidade na década de 1950. In: TERCI, Eliana Tadeu (Org.). *O Desenvolvimento de Piracicaba. História e Perspectivas*. Piracicaba: Editora Unimep, 2001.

PERES, Maria Thereza e TERCI, Eliana Tadeu. Os impactos da expansão canavieira-açucareira no mercado de trabalho em Piracicaba. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISTÓRIA ECONÔMICA, V, e CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DE EMPRESAS, VI, Caxambu, 2003. *Anais...* Caxambu, 2003. Disponível em: <<https://ideas.repec.org/s/abp/he2003.html>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

RAMOS, Pedro. *Agroindústria canavieira e propriedade fundiária no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1999.

SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador. A história e as histórias dos cururueiros paulistas*. Botucatu: FEPAF, 2007.

SEGATTO, José Antonio. PCB: a questão nacional e a democracia, A redemocratização de 1945 e o movimento queremista. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília (Org.), *O Brasil republicano. O tempo da experiência democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

TERCI, Eliana. *O desenvolvimento de Piracicaba. História e Perspectivas*. Piracicaba: Editora da Unimep, 2001.

SZMRECSÁNYI, Tamás. O desenvolvimento da produção agropecuária”, em FAUSTO, Boris (Org.) *História Geral da Civilização Brasileira. O Brasil Republicano*. Tomo III, 4º Vol, São Paulo: Difel, 1984.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história. Música caipira e enraizamento*, São Paulo: Edusp, 2013.