



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Filosofia e Ciências,
Campus de Marília – SP

Guilherme Castro Ortega

A VIOLA AMPLIFICADA DE LEO CANHOTO E ROBERTINHO:
A TRILHA SONORA DO BRASIL EM TRANSIÇÃO

Marília
2012

Guilherme Castro Ortega

**A VIOLA AMPLIFICADA DE LEO CANHOTO E ROBERTINHO:
A TRILHA SONORA DO BRASIL EM TRANSIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus de Marília, como parte do requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino

**Marília
2012**

Ortega, Guilherme Castro.
O77v A viola amplificada de Leo Canhoto e Robertinho: a trilha sonora do Brasil em transição / Guilherme Castro Ortega. – Marília, 2012.
152 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências, 2012.
Bibliografia: f. 149-152.
Orientador: Célia Aparecida Ferreira Tolentino.

1. Leo Canhoto e Robertinho. 2. Música sertaneja. 3. Brasil. 4. Anos 1970. 5. Transição. 6. Moderno. I. Autor. II. Título.
CDD 306.4842

Guilherme Castro Ortega

A VIOLA AMPLIFICADA DE LEO CANHOTO E ROBERTINHO: A TRILHA SONORA DO BRASIL EM TRANSIÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Faculdade de Filosofia e Ciências – Campus de Marília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientadora Profa. Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino

1º Examinador Profa. Dr. Odair da Cruz Paiva

2º Examinador Prof. Dr. José Geraldo Alberto Bertoni Pôrto

1º Suplente Profa. Dr. Mirian Cláudia Lourenção Simonetti

2º Suplente Profa. Dr. Caroline Kraus Luvizotto

Marília, 29 de março de 2012.

Para meu pai e minha mãe.

Para Odirlei Dias Pereira, *in memoriam*.

AGRADECIMENTOS

Ensaiei escrever estas palavras por um longo tempo. E agora que chegou o momento as ideias estão confusas, já perdi as contas das vezes em que andei pela casa, fui, voltei, fui e voltei finalmente para a escrivadinha. Como agradecer da maneira correta? Como atingir de forma precisa a todas as pessoas que fizeram parte deste processo de pesquisa, deste momento de transformação da minha vida? Sem a clareza destas respostas na cabeça inicio meus agradecimentos do jeito que o viver nos pede cotidianamente: “*vá em frente*”.

Primeiramente, agradeço a meus pais amados: José Rubens e Regina. Entre inúmeras conversas, puxões de orelha, injeções de animo, conselhos, carinhos, e muitas outras coisas, a sensação de que tenho em vocês o meu porto seguro não cessa. Obrigado por esse amor pleno! Esse trabalho é dedicado a vocês!

Agradeço ao Dú, meu irmão. Você sempre quis saber se eu estava bem, se minha vida caminhava numa boa. Obrigado! Agora que falei dele, falo de Carol, minha cunhada. Carol, obrigado! Eu sei o quanto vocês torcem por mim.

Não consigo deixar de agradecer a minha família, a de Bauru e a de Penápolis. Mesmo ausente, sei que minha família de Penápolis nunca deixou de pensar e torcer por mim. Sintam-se todos beijados, porém, na impossibilidade de escrever o nome de todos agradeço especialmente ao meu avô (Seu Zé) e minha avó (Dona Zefa). Aos familiares de Bauru, muito obrigado! Perdi as contas de quantas rodas de violão e cantorias me trouxeram até aqui. Mas, cheguei e devo isso também a vocês! Vó Olinda, cada letrinha deste trabalho tem como companhia suas palavras carregadas de afeto, te amo.

A todos os meus amigos de Bauru: amigos de infância, de maturidade e certamente de velhice, muito obrigado! Agora, moçada, pode me convidar para umas cervejas no final de semana que eu vou mais tranquilo.

Frederico Salomé e Marcos Stefanini, meus irmãos por afinidade. O tempo de república com vocês foi surreal. Foram jogos de futebol no videogame, foram jantares, bares, foram longas conversas e foram os melhores companheiros que alguém poderia ter. Nossa amizade vai longe! Obrigado!!!

Assistir televisão em pleno sábado e domingo à tarde enquanto eu escrevo é dureza, hein, Sofia. Por enquanto esse tempo acabou, minha companheira. Agradeço por cada puxão de orelha, por cada abraço nas horas difíceis, por me ouvir e por estar ao meu lado. Esse trabalho tem também o seu olhar pra mim nos momentos em que eu escrevia.

Agradeço enormemente aos meus amigos de Marília e que acompanharam esse processo de perto: Campolim, Bruno, Diego e Luana. Mesmo à distância, vocês me deram força, sempre! Odirlei Dias Pereira, com certeza, você também me ajudou a concluir esse trabalho, fique em paz.

Aos amigos do Colégio Camões: Alexandre, Tiago, Carlitos, Wagner, Thamiris, Douglas, Débora Catalano, Cidinha, Ana Paula, Edvaldo e todos os outros, vocês acompanharam o parto todo. Fiz verdadeiros amigos, recebi o apoio de vocês e sou eternamente grato por isso! Dentre eles, destaco a amizade e o apoio de Rodrigo Balallai. Nossas conversas durante as viagens de Santa Cruz do Rio Pardo para Bauru me valeram muito, mano.

Meus agradecimentos incontáveis à grande responsável por este trabalho, minha orientadora: a professora Célia Tolentino. Professora em todos os sentidos, Célia me ensinou a pesquisar, escrever, ter paciência, ter coragem nas desventuras da pesquisa, a apreciar o objeto de pesquisa até que ele diga a que veio e mais um punhado de coisas. São tantos ensinamentos, que não consigo listá-los. Ela me salvou e me ajudou desmedidamente nos piores momentos da pesquisa e, por isso, faço questão de destacar aqui sua generosidade ímpar. Sinto-me honrado por ter sido seu orientando.

Agradeço aos professores da Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, José Geraldo Poker e Mirian Lourenção Simonetti. Mesmo com o tempo rasgando o mês de dezembro, eles se dispuseram a participaram ativamente de minha banca de qualificação. Suas observações foram muito valiosas para a continuidade deste trabalho.

O professor Odair da Cruz Paiva também merece atenção especial nesses agradecimentos. Do tempo em que fui seu orientando, o professor Odair sempre se dedicou com afinco para me ajudar em todos os problemas de pesquisa. Sem seu apoio talvez eu não tivesse entrado no mestrado. Muito obrigado!

Agradeço a CAPES pela bolsa de estudos que contribuiu para que este trabalho pudesse ser concluído. A todos os professores e aos funcionários da pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, meus sinceros agradecimentos.

*Presentemente eu posso me considerar um sujeito de sorte
Porque apesar de muito moço, me sinto são e salvo e forte
E tenho comigo pensado Deus é brasileiro e anda do meu lado
E assim já não posso sofrer no ano passado.*

*Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro.*

Sujeito de Sorte, Belchior.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar, por meio de um objeto de cultura, o Brasil da transição, ou seja, o país a década de 1970 que deixava de ser rural para se tornar definitivamente urbano. Para a execução de tal objetivo buscamos entender a música sertaneja neste período, especialmente representada pela dupla Leo Canhoto e Robertinho. Com a introdução da guitarra elétrica, músicas e letras baseadas nos filmes de *faroeste*, elementos cênicos nos shows, roupas ao estilo hippie, entre outras coisas, eles foram considerados como um dos principais responsáveis por “modernizar” a música brasileira de origem rural. Neste processo, Leo Canhoto e Robertinho teriam operado um procedimento de mistura entre os elementos tomados como arcaicos e modernos de nossa sociedade. O caminho traçado, portanto, foi o de analisar aspectos da trajetória da dupla nestes anos e as letras das suas canções no período que vai de 1969 até 1978 buscando compreender o que elas retratam do país daquele período. Neste sentido, esta pesquisa entende que a poesia das canções nos fala algo de significativo sobre seu momento social.

Palavras-chave: Leo Canhoto e Robertinho. Música sertaneja. Transição. Década de 1970. Arcaico. Moderno.

ABSTRACT

This research aims to study, through an object of culture, Brazil's transition, this is to say the country in the 1970s that was no longer a rural to become definitively urban. To execute this purpose we intend to understand country music in this period, especially represented by Leo Canhoto and Robertinho. With the introduction of electric guitar, music and lyrics based in westerns, scenic elements in the shows, hippie-style clothes, among other things, they were considered a major contributor to "modernize" the Brazilian music of rural origin. In this case, Leo Canhoto and Robertinho had operated a mixing procedure among the factors taken as archaic and modern in our society. The path, therefore, was to analyze aspects of their trajectory in the period from 1969 to 1978 trying to understand what they portray about the country in those years. In this sense, this research finds that the poetry of the songs tells us something significant about their social time.

Keywords: Leo Canhoto and Robertinho. Country music. Transition. 1970s. Archaic. Modern.

Sumário

Introdução	12
 1 O Brasil do “ame-o ou deixe-o”: a ditadura militar no período 1964-1978	15
Política e economia do regime.....	15
A cultura em face do poder autoritário	24
Juntando as peças	29
<i>Viva a bossa, viva a palhoça</i> : manifestações da cultura brasileira.....	32
“De que lado você está?”: música de protesto, Tropicália e jovem guarda.....	34
 2. Música sertaneja: um outro Brasil. Um outro Brasil?	43
A moda da terra	43
“O outro agora é próximo?”: Leo Canhoto e Robertinho passeiam pela cidade	69
 3 O tempo na obra e a obra no tempo: a exposição da “realidade” através da obra de arte	87
Partindo para as letras de Leo Canhoto e Robertinho: a narrativa de um tempo de transição	95
<i>Eu te amo meu Brasil, eu te amo</i> : a temática “nacionalista” em Leo Canhoto e Robertinho	97
Agora é <i>Chumbo Quente</i> : a violência retratada na obra de Leo Canhoto e Robertinho.....	106
<i>Jesus Cristo, eu estou aqui</i> : a temática religiosa nas letras	121
<i>Goodbye my Love</i> : explorando o tema amor em Leo Canhoto e Robertinho.....	130
A família na narrativa de Leo Canhoto e Robertinho.....	140
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	145
Referências	149
Artigos de publicações periódicas	151
Sites Consultados	152

INTRODUÇÃO

Refletir sobre a música sertaneja nos coloca frente a diversos questionamentos, uns de cunho intelectual e acadêmico e outros de cunho pessoal. Alguns dos frequentes questionamentos acadêmicos transitam entre: *por que estudar a música sertaneja? O que há nela que pode nos ser útil para pensar as vivências sociais existentes em nosso país? Por que há uma resistência por parte de alguns intelectuais da academia, quando o assunto é música sertaneja?*

Eu mesmo já me questionei: *por que quando me perguntam sobre o tema de minha pesquisa muitas pessoas riem?* Respondo que estudo a música sertaneja e elas riem, não se contém e perguntam de volta: *“É sério, você estuda mesmo música sertaneja?”*. Eu, com um ligeiro sorriso no rosto, respondo: *“Sim, é sério, eu estudo música sertaneja”*.

Quando analisamos a música sertaneja devemos levar em conta dois universos aparentemente dicotômicos em nosso país: o universo urbano e o universo rural; a figura do homem “moderno” (da cidade) e o caipira (o matuto, *Jeca, capiau*, sempre vistos assim pela ótica do citadino). E se dissemos aparentemente dicotômico é porque entendemos que esses dois universos dialogam entre si e, embora se estranhem, realizam trocas culturais e econômicas.

Frequentemente a trajetória da música de origem rural aparece dividida em dois momentos distintos, antes e depois de sua primeira gravação no ano de 1929. Diversos autores pensam essa ruptura na música de origem rural, identificando-a com o ano de 1929. Dentre eles, podemos destacar os trabalhos de José de Souza Martins (1975), Waldenyr Caldas (1979), Martha Tupinambá Ulhôa (1999), Rosa Nepomuceno (1999), entre outros. De modo que a chamada música sertaneja, como a entendemos hoje, poderia estar imbricada com seu processo de gravação¹.

Neste sentido, esta música de origem rural passou por nomes como os de Cornélio Pires, Mandi e Sorocabinha, Raul Torres, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Vieira e

¹ A introdução do disco no Brasil se dá em 1902 por meio das gravações realizadas pela Casa Edison (utilizando a marca Zon-O-Phone que em 1904 veio a se chamar Odeon), no Rio de Janeiro. Os discos gravados na época eram de 76 rotações por minuto, e traziam gravações de canções como lundus, marchinhas, tangos, valsas, dobrados, “além de catorze discursos de personalidades, lidos por locutores da casa” (SEVERIANO, 2008, p. 58)

Vieirinha, Leo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano e muitos outros mais recentes.

Nossa pesquisa, entretanto, direciona o olhar para a música sertaneja produzida na década de 70, especialmente pela dupla Leo Canhoto e Robertinho. Segundo nossa bibliografia, a imprensa escrita da época e os relatos da própria dupla no seu atualíssimo site (www.leocanhotoerobertinho.com.br), eles teriam sido os responsáveis por “modernizar” a música sertaneja. Expliquemos melhor: há uma idéia corrente de que a dupla teria sido a responsável pela criação da “nova” música sertaneja. Música esta que ainda parece caminhar na *rodovia sonora* aberta por eles.

O momento de surgimento da dupla, em 1969, com o lançamento de seu primeiro disco nos coloca frente a um momento singular de nossa história. Naqueles anos finais da década de 60 e início da década de 70 devemos chamar a atenção para alguns aspectos: no plano político, econômico e social, o Brasil vivia o endurecimento do regime militar (o AI-5 data de 1968); paralelamente, o país passava por um processo de intensa modernização econômica, com o desenvolvimento do parque industrial e do consumo; vivíamos de forma concomitante uma profunda desigualdade do ponto de vista social, com o crescimento das cidades, aumento das periferias e, por outro lado, inversão da população rural/urbana (pela primeira vez a população passaria a ser majoritariamente urbana)

Ao que tange a cultura do período, principalmente a música, devemos considerar alguns aspectos importantes para nossa reflexão. Nos anos 60, surge e “termina” a Jovem Guarda. Vivíamos, por sua vez, uma polarização na música popular entre as músicas consideradas como engajadas politicamente e outras que eram consideradas por muitos como politicamente não engajada e teriam na “vanguarda” artística sua fonte de inspiração. Nesta última vertente se colocaria o movimento da *Tropicália*. Neste momento também fazia relativo sucesso comercial a música considerada como *cafona*, com artistas como Odair José, Nelson Ned, Aguinaldo Timóteo, Paulo Sérgio, Waldick Soriano, etc.

Neste cenário que a música sertaneja está inserida, particularmente Leo Canhoto e Robertinho. Ou seja, eles teriam sido a dupla que *transitou* por diversas formas de expressão artísticas, apresentando novas “realidades” para a música de origem rural até então produzida. Tudo isto num momento de *transição* nacional, quando o país *transitava* entre ser rural ou ser urbano, ser “arcaico” ou ser “moderno”.

Cabe agora esclarecer o leitor sobre o que vai encontrar pela frente. No primeiro capítulo, buscamos fazer um breve panorama histórico da cultura no período que vai de 1964 até os finais da década, quando a ditadura se instaura e mostra suas principais características. O nosso enfoque central, o leitor perceberá, será para aquilo que circunscreve as produções culturais no campo das expressões musicais. Então, observaremos os aspectos do movimento que se intitulou Jovem Guarda, da chamada “música de protesto” e o movimento que se definiu como Tropicália.

No segundo capítulo, entraremos mais detidamente nas discussões acerca da música sertaneja. Fizemos, para tanto, um levantamento bibliográfico utilizando como fontes os materiais da grande imprensa publicados nos anos 70 (especialmente da revista VEJA), bem como os autores de destaque no campo de estudo da música sertaneja nas Ciências Sociais. Além destas fontes escritas, utilizamo-nos de um programa especial gravado por Leo Canhoto e Robertinho para a TV Cultura (*Ensaio*), em 1974. Quando acessarmos o universo da música sertaneja, portanto, nossa atenção será mais detida a dupla Leo Canhoto e Robertinho: tema central deste trabalho.

O terceiro capítulo é o momento em que nós nos debruçaremos sobre a poesia das canções da dupla Leo Canhoto e Robertinho, ou seja, seu conteúdo narrativo. Para tanto, dividimos as letras em cinco temáticas. Cada temática ganhou uma análise de suas respectivas letras, extraindo daí um eixo central para os questionamentos.

A narrativa da canção, neste sentido, é de fundamental importância para o entendimento de um momento social. Ela representa e “traduz” aspectos significativos da “realidade” vivida. Neste caso, a análise das letras de Leo Canhoto e Robertinho será utilizada como uma importante ferramenta para apreender aspectos do Brasil que transitava de um momento para outro nestes anos 70.

CAPÍTULO I

O Brasil do “ame-o ou deixe-o”: a ditadura militar no período 1964-1978

*Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor e engolir a labuta?
Mesmo calada a boca resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa?
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta
Cálice, Chico Buarque*

Política e economia do regime

No dia 01 de abril de 1964 o novo governo nacional - liderado pelo presidente Humberto Castello Branco nomeado por meio de um golpe militar executado naquele mesmo ano - invadiu, incendiou e fechou a sede da UNE, no Rio de Janeiro. O fechamento da União Nacional dos Estudantes (UNE) e sua conseguinte atuação na clandestinidade nos anos posteriores seria apenas o começo do regime militar brasileiro.

A partir do golpe militar, executado no dia 31/03/64 o país assistiu a grandes transformações políticas e de cunho econômico e social. O AI-1 (ato institucional, número 01), decretado no dia 09 de abril de 1964, era o primeiro passo numa sequência de atos institucionais decretados pelo período conhecido como ditadura militar, no Brasil. Este ato, decretado por Castello Branco, visava fortalecer o poder executivo determinando a eleição presidencial indireta e reduzindo, com isto, as possibilidades de atuação do congresso.

Após o primeiro Ato Institucional, vários outros se seguiram sempre com a tendência de sufocamento das liberdades políticas e centralização do poder na figura do presidente, é o caso do AI-2 e do AI-3, ainda no governo de Castello Branco.

[...] Castelo baixou o AI-2, a 17 de outubro de 1965, apenas 24 dias após as eleições estaduais. O AI-2 estabeleceu em definitivo que a eleição para presidente e vice-presidente da República seria realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal. Evitava-se assim o voto secreto para prevenir surpresas. Diga-se de passagem que, em fevereiro de 1966, o AI-3

estabeleceu também o princípio da eleição indireta para governadores dos Estados através das respectivas Assembléias estaduais. [...] Mas a medida mais importante do AI-2 foi a extinção dos partidos políticos existentes. (FAUSTO, 2010, p. 474).

Esta extinção dos partidos políticos dá origem a existência de apenas dois partidos: a Arena (pró-governo) e o MDB (oposição). Seguido de uma série de cassações de políticos contra o governo, nas eleições legislativas de 1966, a Arena conseguiu somar a maioria na Câmara dos Deputados. No ano seguinte, o regime implanta a nova constituição, a Constituição de 67, que ampliava os poderes do Executivo, principalmente em relação à segurança nacional.

Na dimensão da vida social, naquilo que tange a sociedade civil, o governo de Castelo Branco passa a cada vez mais fazer parte. Em 1964, o regime militar, mais especificamente o general Golberi do Couto e Silva criou o Serviço Nacional de Informações (SNI). O SNI tinha como objetivo a análise e controle de informações relativas à segurança nacional. Com poder semelhante ao do executivo, o órgão fiscalizava a população civil e suas ações consideradas subversivas.

Ainda em 1964, o Congresso aprovou a lei de greve. Esta lei “criou exigências burocráticas que tornaram praticamente impossível a realização de paralisações legais” (FAUSTO, 2010, p. 471). As liberdades individuais iam sendo mutiladas à medida que o regime avançava.

Do ponto de vista econômico, o governo de Castelo Branco lança o PAEG (Programa de Ação Econômica do Governo), chefiado pelos ministros do Planejamento e da Fazenda, Roberto Campos e Otávio Gouveia de Bulhões, respectivamente. Com o objetivo de queda nas taxas de inflação o PAEG inicia sua atuação cortando gastos públicos, contraindo o crédito privado e diminuindo os salários. Cria também uma nova moeda, o cruzeiro-novo.

Por meio da criação do FGTS (Fundo de Garantia por Tempo de Serviço) o governo de Castelo Branco também acabou com a segurança de que após dez anos de trabalho numa mesma empresa o trabalhador teria estabilidade no emprego. A criação do FGTS “trouxe para o trabalhador conseqüências negativas. Além de ser corroído pela correção monetária abaixo da inflação e pelo não-recolhimento de parcelas, o dinheiro do fundo não compensa a perda da garantia de estabilidade” (FAUSTO, 2010, p. 472).

Com a nova Constituição aprovada, o governo abre novas eleições indiretas para presidente, encerrando o período de Castelo Branco. O vencedor foi o general Arthur da Costa e

Silva, representante da chamada “linha-dura”, que foi gradativamente apertando o regime militar e o autoritarismo que ele carrega. É durante seu governo, em 1968, que é decretado o AI-5.

Este ano foi emblemático, uma vez que no cenário internacional jovens de várias partes do mundo se organizavam politicamente. Nos Estados Unidos eles protestavam contra a guerra do Vietnã, enquanto na França lutavam por melhorias no sistema educativo. No Brasil não seria diferente, após o assassinato pela polícia do estudante Édson Luís, os movimentos em prol da democracia não paravam de crescer. Chegando ao ponto mais alto na passeata dos 100 mil, no Rio de Janeiro, e nas greves de Contagem – MG e Osasco – SP.

Passeata dos 100 mil, 1968.



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u397008.shtml>

Naquele ano de 1968, outrossim, assistimos ao início das atividades contra o regime por meio da luta armada. Os grupos mais conhecidos foram a ALN (Aliança de Libertação Nacional), o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro) e VPR (Vanguarda Popular Revolucionária). Para recolher fundos para a luta, a ALN chega a assaltar um trem pagador que fazia o trajeto Santos-Jundiaí.

É neste contexto de agitação política e cultural que o presidente Costa e Silva decreta o Ato Institucional nº 05, o AI-5. Durante o turbulento ano de 1968 para o regime, o deputado Márcio Moreira Alves, do MDB, fez um discurso no Congresso recomendando que as mulheres não namorassem oficiais do exército envolvidos com o regime militar e também pedia para que a população boicotasse a parada de 7 de setembro daquele ano.

Sentindo-se ultrajado pelo discurso e usando-o como pretexto o presidente Costa e Silva decretou o AI-5. Segundo Boris Fausto,

A partir do AI-5, o núcleo militar do poder concentrou-se na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão. Abriu-se um novo ciclo de cassação de mandatos, perda de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, abrangendo muitos professores universitários. Estabeleceu-se na prática a censura aos meios de comunicação; a tortura passou a fazer parte integrante dos métodos de governo. (FAUSTO, 2010, p. 480).

O processo de fechamento das liberdades, com o AI-5, foi objetivado. O poder do general-presidente, após a criação deste Ato Institucional, foi contemplado de uma autoridade nunca antes vista. Ele poderia fechar o Congresso Nacional, demitir funcionários públicos, cassar mandatos, efetivar leis através de decretos, entre outras coisas. A repressão atingia um de seus pontos máximos, tendo o AI-5 atingido a vida das pessoas até 1979.

Costa e Silva, contudo, não chega a usufruir por muito tempo de seu novo decreto. Em 1969, o até então presidente sofre um derrame e é substituído por uma somatória de ministros da época, a chamada “junta militar”. Esta junta foi constituída como um governo provisório até a eleição de um novo presidente, mas que teve uma importante medida do ponto de vista de fortalecimento da repressão.

Nesse período foi criado o AI-13, responsável pelos exílios de muitos dos ativistas contra a ditadura. O AI-13 dava poderes ao governo de expulsar do território nacional qualquer indivíduo que se tornasse “perigoso para a segurança nacional”. A partir desta deliberação assistimos a saída forçada de grande parte dos intelectuais, artistas ou qualquer cidadão que se colocasse contra o regime militar.

A “junta militar” ainda cria os DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna), centros de tortura do regime militar, presente em vários Estados. Os DOI-CODI iam diretamente ao encontro dos que não se opunham ao poder ditatorial.²

² Depoimento à revista VEJA, de 09/12/1998, do ex-tenente e torturador do DOI-CODI em Minas Gerais, Marcelo Paixão de Araújo:

Veja — O que o senhor fazia?

Araújo — A primeira coisa era jogar o sujeito no meio de uma sala, tirar a roupa dele e começar a gritar para ele entregar o ponto (*lugar marcado para encontros*), os militantes do grupo. Era o primeiro estágio. Se ele resistisse, tinha um segundo estágio, que era, vamos dizer assim, mais porrada. Um dava tapa na cara. Outro, soco na boca do estômago. Um terceiro, soco no rim. Tudo para ver se ele falava. Se não falava, tinha dois caminhos. Dependia muito

Em outubro de 1969 a junta militar marca eleições para presidente e vice-presidente. O vencedor foi Emílio Garrastazu Médici e o vice-presidente, o ministro da Marinha Augusto Rademaker. Durante o governo de Costa e Silva, Médici havia sido chefe da SNI (Serviço Nacional de Informações), o que demonstrava proximidades deste com o pensamento “linha-dura” de Costa e Silva. Seu mandato se estenderia de 1969 até 1974.

Médici dá continuidade e intensifica a repressão que o precedia, chegando ao ponto de praticamente desmontar os grupos armados. Foi, por outro lado, o presidente do período do “milagre econômico”, do “Brasil potência”, do Brasil campeão da copa do mundo de futebol de 1970, ou seja, Médici passa a fazer uso constante da propaganda como arma de governo.

Médici e o capitão da seleção vitoriosa na copa do mundo de futebol de 1970 seguram a taça Jules Rimet.



Fonte: <http://educacao.uol.com.br/historia/futebol-e-regimes-militares-o-futebol-nas-ditaduras-brasileira-e-argentina.jhtm>

de quem aplicava a tortura. Eu gostava muito de aplicar a palmatória. É muito doloroso, mas faz o sujeito falar. Eu era muito bom na palmatória.

Veja — Como funciona a palmatória?

Araújo — Você manda o sujeito abrir a mão. O pior é que, de tão desmoralizado, ele abre. Aí se aplicam dez, quinze bolos na mão dele com força. A mão fica roxa. Ele fala. A etapa seguinte era o famoso telefone das Forças Armadas. Tinha gente que dizia que no telefone vinha inscrito US Army (*indicando que era produto das Forças Armadas americanas*). Balela. Era 100% brasileiro. O método foi muito usado nos Estados Unidos e na Inglaterra, mas o nosso equipamento era brasileiro.

Veja — E o que é o telefone?

Araújo — É uma corrente de baixa amperagem e alta voltagem.

Durante os anos 1969 a 1973, o país vivenciou o conhecido momento do “milagre econômico”. Dentre esses anos, a política implantada pelo ministro da Fazenda, Delfim Netto, conseguiu exponencial modernização econômica e baixa relativa da inflação. Através da publicação em 1971 do I PND (Primeiro Plano Nacional de Desenvolvimento, Delfim e Médici visavam transformar o Brasil em uma “potência”. O Brasil chega ao “milagre” através do investimento em áreas como energia elétrica, petroquímica, siderurgia, transporte, comunicações, mineração e construção naval.

O “milagre” se encontrava ancorado em três pilares básicos: a exploração do trabalho (através do arrocho salarial); a entrada de capital estrangeiro (por meio de investimentos e empréstimos cada vez maiores); e a participação do Estado na expansão capitalista – temos a criação de várias empresas estatais como, por exemplo, Eletrobrás, Petrobrás, Vale do Rio Doce, Correios e Companhia Siderúrgica Nacional.

O resultado posterior ao “milagre” foi o aumento significativo da dívida externa brasileira, bem como a elevação da taxa de inflação e uma enorme desigualdade social. A população naquele momento, entretanto, sentia-se constantemente estimulada pela propaganda governamental de um Brasil que “ninguém seguraria”, a nação que havia ganhado a copa do mundo de futebol de 1970, a primeira copa transmitida pela televisão a cores e que possuía indústrias automobilísticas em franco desenvolvimento.

Noventa milhões em ação
Pra frente Brasil
Do meu coração

Todos juntos vamos
Pra frente Brasil
Salve a Seleção

De repente é aquela corrente pra frente
Parece que todo o Brasil deu a mão
Todos ligados na mesma emoção
Tudo é um só coração!

Todos juntos vamos
Pra frente Brasil, Brasil
Salve a Seleção

Esta canção, *Pra frente Brasil*, entoada por muitos brasileiros durante a copa do mundo de 70 dava o tom do ufanismo difundido e incessantemente repetido pelo governo militar de

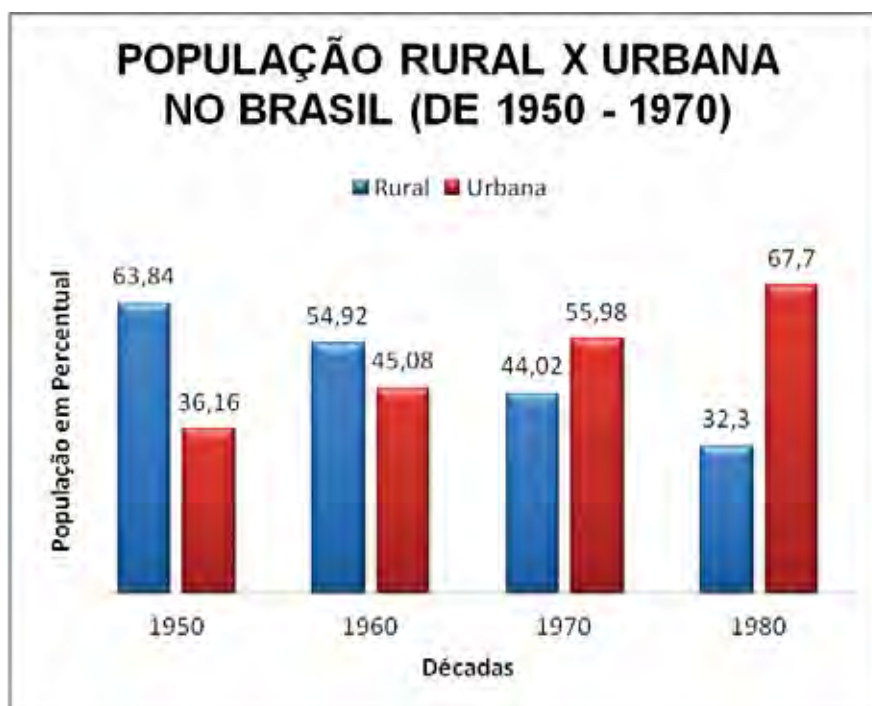
Garrastazu Médici. Desde os anos 1950 o país tinha operado um processo de mudança em seu padrão de consumo, “os avanços produtivos acompanharam-se de mudanças significativas no sistema de comercialização. As duas grandes novidades foram certamente o supermercado e o *shopping center*” (NOVAIS; MELLO, 2000, p. 566). Este clima de ufanismo e ampliação do consumo também podia ser visto nas peças publicitárias do período.

Propaganda da Texaco em 1970.



Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/page/2/?s=militar&submit=OK>

Devido a esse aumento nas atividades industriais, ao crescimento da população e ao sentimento de que o Brasil seria uma grande “potência” econômica, a década de 70 assiste ao crescimento das cidades, como São Paulo, e a transição de uma população antes majoritariamente rural, agora urbana. Esta transição populacional se deu entre as décadas de 60 e 70, como podemos observar no gráfico abaixo.



Fonte: IBGE

Grandes contingentes populacionais se deslocam do campo em direção às cidades em busca de trabalho nas indústrias. O aumento populacional, oriundo de migrações para as cidades é significativo entre 1950 e 1970.

Migraram para as cidade, nos anos 50, 8 milhões de pessoas (cerca de 24% da população rural do Brasil); quase 14 milhões, nos anos 60 (cerca de 36% da população rural de 1960); 17 milhões, nos anos 70 (cerca de 40% da população rural de 1970). Em três décadas, a espantosa cifra de 39 milhões de pessoas! (NOVAIS; MELLO, 2000, p. 581).

É importante lembrarmos que até as duas primeiras décadas do século XX os trabalhadores que chegavam aos grandes centros urbanos eram imigrantes europeus. Com o decorrer do tempo foram substituídos por trabalhadores migrantes de outras regiões do país, principalmente do Nordeste e Minas Gerais (PAIVA, 2004). Com essa entrada inicial dos imigrantes e depois cada vez mais ascendente de migrantes, São Paulo, em especial, conheceu um significativo crescimento populacional. Os migrantes saíam da zona rural em busca de trabalho e o lugar que representava a oportunidade de trabalho era a cidade.

Neste clima de *euforia* nacional, com o crescimento industrial, crescimento das cidades e crescimento populacional no meio urbano, o Brasil chega ao ano de 1973 e assiste ao fim do “milagre econômico”. O fim estava relacionado com a crise mundial do petróleo, ocasião em que os preços do barril de petróleo subiram radicalmente.

Juntamente ao fim do “milagre”, chegava ao fim - em 1974 - o governo de Médici. Seu substituto foi o general Ernesto Geisel, que já havia sido presidente da Petrobrás e era membro permanente da Escola Superior de Guerra (ESG). O governo de Geisel deu início ao processo de abertura que, como ele mesmo costumava definir, seria lenta e gradual.

Lenta, gradual e que combinava momentos de relaxamento e pressão. Logo no início de seu governo, por exemplo, o general-presidente permitiu, com relativa liberdade, a campanha em rádio e TV dos candidatos para os cargos legislativos. A vitória nas urnas para o Senado foi do MDB (partido de oposição), que só não assumiu a maioria porque nem toda a bancada foi substituída. Outro fato que poderíamos apontar como de relaxamento ocorreu em 1975, quando acabou com a censura dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*. Nesse mesmo ano, no entanto, o jornalista Vladimir Herzog “apareceu” morto enforcado em sua cela no DOI-CODI, tentando o governo fazer crer que ele teria cometido suicídio; e a violência policial nas ruas permanecia exacerbada, como foi o caso da invasão da PUC pelo general Erasmo Dias.

No campo da economia - ainda embalado pela modernização e pelo crescimento econômico vivenciado nos anos do “milagre” -, o governo de Ernesto Geisel lança o II PND. Este plano econômico visava desenvolver no país autonomia em áreas como petróleo, aço, alumínio, etc; demonstrava preocupação com a questão energética, impulsionando programas nucleares, a substituição da gasolina pelo álcool (Pró-álcool) e a construção de hidrelétricas (Itaipu); incentivava, por outro lado, o investimento de empresas privadas e uma maciça industrialização por parte de grandes empresas estatais (é o caso da Petrobrás, Eletrobrás e Embratel). A poupança interna, entretanto, era demasiado pequena o que fez com que o governo tomasse emprestado dinheiro do exterior, resultando daí um grande crescimento da dívida externa.

Através da continuidade na tentativa de aceleração do crescimento econômico, combinado com a ainda existente violência repressiva da força policial e a dicotômica e vigiada liberalização das manifestações e da censura, Geisel conseguiu fazer seu sucessor. O próximo e último dos presidentes do período militar foi João Batista Figueiredo, que assumiu em 1978, finalizando seu regime em 1985 e talvez um dos períodos mais nebulosos da história brasileira.

Nas palavras de Renato Ortiz,

O advento do Estado militar possui na verdade um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas que se realizam no nível da economia. O aspecto político é evidente: repressão, censura, prisões, exílios. O que é menos enfatizado, porém, e que nos interessa diretamente, é que o Estado militar aprofunda medidas econômicas tomadas no governo Juscelino, às quais os economistas se referem como ‘a segunda revolução industrial’ no Brasil. Certamente os militares não inventaram o capitalismo, mas 64 é um momento de reorganização da economia brasileira que cada vez mais se insere no processo de internacionalização do capital; o Estado autoritário permite consolidar no Brasil o ‘capitalismo tardio’. **Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.** (ORTIZ, 2001, p. 114, grifos nossos).

Juntamente a violência e perseguição política do regime, o governo autoritário promoveu um desenvolvimento de caráter modernizador, reorientando os padrões de comportamento e consumo. Estas transformações econômicas e do comportamento social diante da mercadoria, reorganizaram por sua vez a produção e consumo dos objetos de cultura.

A cultura em face do poder autoritário

Na esteira do pensamento de Renato Ortiz, em *A moderna tradição brasileira*, “as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais” (ORTIZ, 2001, p. 113). Ou seja, é nas décadas de 60 e 70 que podemos falar de uma indústria cultural no Brasil, com o caráter integrador. Nestas duas décadas o país assistiu a uma importante efervescência cultural. Efervescência esta que tinha como um dos grandes pilares de sustentação ações de cunho estatal.

De acordo com Ortiz, a censura durante a ditadura militar, possuía duas faces: uma “repressora” e outra “disciplinadora”. A face tomada como “repressora” é aquela que, como diz o autor, “diz não, é puramente negativa” (ORTIZ, 2001, p. 114). A face disciplinadora, por outro lado, é aquela que permite o surgimento e a diversificação cultural, mas com liberdades vigiadas.

Melhor dizendo, a segunda face da censura, a “disciplinadora”, incentiva a produção cultural, desde que esta não se coloque de modo oposto ao regime.

Até 1968, entretanto, o governo militar não conseguiu limitar a produção cultural diversificada e até mesmo de resistência que surgia no país. Segundo Marcelo Ridenti, em seu livro *O fantasma da revolução brasileira*,

O golpe de Estado de 1964 não foi suficiente para estancar o florescimento cultural diversificado que acompanhou o ascenso do movimento de massas a partir do final dos anos 50. O Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, a Bossa Nova, os Centro Populares de Cultura (CPCs) ligados à UNE (que promoviam diversas iniciativas culturais para ‘conscientizar’ o ‘povo’), o Movimento Popular de Cultura em Pernambuco (MPC), que alfabetizava pelo método crítico de Paulo Freire, a poesia concreta e uma infinidade de outras manifestações culturais desenvolveram-se até 1964. Após essa data, os donos do poder não puderam, ou não souberam, desfazer toda a movimentação cultural que tomava conta do país e só teria fim após o Ato 5, de dezembro de 1968. As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo por exemplo a reação e o sentimento social ante o golpe de 64. (RIDENTI, 1993, p. 75).

Podemos pensar – estabelecendo um diálogo com Ridenti e com Roberto Schwarz (1978) - que nos anos 60 existiam duas correntes estéticas antagônicas: os chamados “formalistas” ou “vanguardistas” e aqueles que faziam uma defesa do “nacional e do popular”. Ridenti chama a atenção para alguns expoentes culturais de ambos os grupos. Dentre os defensores do “nacional-popular” estavam o Teatro de Arena, os CPCs, a música de Chico Buarque e Geraldo Vandré e a primeira fase do Cinema Novo. Quanto aos “vanguardistas”, descendentes da estética concretista, estava o Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa, o artista plástico Hélio Oiticica, Glauber Rocha, especialmente em *Terra em transe* e os Tropicalistas. Os artistas relacionados ao movimento “nacional-popular” empenhavam-se “na busca das raízes da cultura brasileira, da libertação nacional, no avanço pela superação do imperialismo e dos supostos resquícios feudais nas relações de trabalho no campo” (RIDENTI, 1993, p. 82). Por outro lado, os “vanguardistas” faziam a defesa do desenvolvimento tecnológico como capaz de promover libertação em relação ao atraso vivenciado pela sociedade brasileira, aderindo ao “moderno”. O Tropicalismo, de “filiação vanguardista”, surgido no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, por exemplo, dividia as opiniões dos críticos. Nas palavras de Ridenti, “os tropicalistas, pareciam ver a inexorabilidade da modernização, cantando os paradoxos da sobreposição do Brasil agrário-atrasado-oligárquico ao país urbano-moderno-capitalista, com simpatia pelos espoliados na sua trajetória do campo para a cidade” (RIDENTI, 1993, p. 78).

Publicado pela primeira vez em 1979, o livro *Tropicália: alegoria, alegria*, de Celso Favaretto, tornou-se um importante estudo acerca do movimento Tropicalista. Segundo o autor,

O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de ‘cafonismo’. (FAVARETTO, 2000, p. 23).

Como um defensor da Tropicália, Favaretto (1979) chama a atenção para o fato de que o Tropicalismo se colocou como um movimento que de certa forma debochou que criticava a relação entre arcaico e moderno, presente na sociedade brasileira naquele período. Por outro lado, Roberto Schwarz, em artigo publicado no seu livro de 1978, *O pai de família e outros escritos*, faz uma crítica ao tropicalismo. Para o autor, a Tropicália não se colocaria de modo crítico e politicamente posicionado.

Ao passo que estes movimentos culturais de características contestatórias se desenvolviam, outras produções culturais também ocupavam seus espaços. Era o caso da música da *Jovem Guarda*, o conhecido “rock brasileiro”. Com cabelos compridos, calças *boca de sino* e letras românticas ou que abordavam o universo urbano (tal como o carro), Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia, entre outros, se apresentavam na TV Record com suas músicas e seu visual moderno. A *Jovem Guarda* de forma distinta dos vanguardistas ou dos defensores do nacional-popular representava um Brasil no qual os padrões de consumo estariam em franca transformação.

Este florescimento e movimentação cultural muda de figura a partir do Ato Institucional N. 5, o AI-5. O cerceamento total das liberdades abriu espaço, de 1969 em diante, para a produção cultural cada vez mais voltada para o consumo. O AI-5 e o uso crescente e constante da propaganda pelo governo Médici, somado a expansão da TV nos anos 70, abriram caminho, como já observamos, para o desenvolvimento da indústria cultural no país.

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura. (ORTIZ, 2001, p. 121).

Com o desenvolvimento de uma indústria cultural no país, houve grande expansão dos produtos relacionados à cultura. Cresce o número de revistas e jornais, bem como do mercado de livros; cresce também o mercado fonográfico e o alcance das rádios FM; aumenta o número de produções cinematográficas; por fim, a televisão se torna um bem de consumo cada vez mais presente na casa dos brasileiros e talvez o principal representante dessa indústria.

Renato Ortiz (2001) argumenta que após a criação do Instituto Nacional do Cinema em 1966 e também da EMBRAFILME o cinema brasileiro passa por uma grande expansão, particularmente as pornochanchadas. “No período de 1957 a 1966, a produção de longa-metragem atingia uma média de 32 filmes por ano; nos anos 1967-1969, quando o INC começa a atuar, ela passa para 50 filmes” (ORTIZ, 2001, p. 124). Com a criação da EMBRAFILME, continua Ortiz, “em 1975 são produzidos 89 filmes”. Houve também uma grande expansão no número de espectadores das salas de cinema: “em 1971, 203 milhões; atinge em 1976 um pico de 250 milhões” (ORTIZ, 2001, p. 125).

Quanto ao mercado fonográfico³, em 1970, este se encontrava em grande expansão, chegando a um “crescimento médio de 400% nas vendas de discos, entre 1965 e 1972” (DIAS, 2000, p. 54). Motivado pelo processo de modernização da economia e sua respectiva mudança nos padrões de consumo, a compra de eletrodomésticos nos anos 70 tornava-se algo mais freqüente. Acompanhando o crescimento das vendas de discos, crescia também o número de venda de aparelhos toca-discos: entre 1967 e 1980 o crescimento nas vendas deste tipo de aparelho foi de 813%⁴ (ORTIZ, 2001, p. 127).

O mercado de discos não opera somente com a estratégia de diferenciação dos gostos segundo as classes sociais. Ele descobriu uma forma de penetrar junto às camadas mais baixas, desenvolvendo os ‘álbuns compilados’, discos ou fitas cassetes reunindo uma seleção de músicas de diferentes gravadoras. (ORTIZ, 2001, p. 128).

Ainda quando falamos do mercado fonográfico e, por conseguinte, de música enquanto produto destinado para o consumo das massas, nos anos 70 há a “explosão” da chamada música *brega* ou *cafona*. Paulo César de Araújo (2005) demonstra que a maior parte dos cantores

³ O LP (Long-Play) surge no Brasil em 1948, mas apresentava um alto preço até a década de 60. Somente durante a década de 70, com a queda no preço do LP, ele passa a ser um elemento de consumo.

⁴ Dados retirados do livro de Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, apud “Disco em São Paulo”, Pesquisa 6, IDART, 1980.

considerados *cafonas* – entre eles, Aguinaldo Timóteo, Paulo Sérgio, Odair José, Waldik Soriano e Dom & Ravel, entre outros – chega ao ápice de suas carreiras durante os anos de 1968 até 1978.

Nos anos que compreendem esta década, de acordo com Araújo (2005), a música popular se dividiu em duas vertentes: de um lado havia a MPB, com cantores como Chico Buarque e Milton Nascimento; do outro lado, os artistas e a música *cafona*. Não devemos nos esquecer, por sua vez, que no decorrer da década de 70 a música sertaneja também surgia como importante segmento de mercado para a indústria do disco. Ela concorria pela preferência do público com a MPB e a música *cafona*.

A indústria da cultura no Brasil se consolida, enfim, pela expansão da televisão nos anos 70. A TV havia surgido no país em 1950, mas até 1970 não era tida como um produto de consumo. Pois, durante 1950 e 1960, além do custo do aparelho estar fora dos padrões da maioria da população, as emissoras enfrentavam problemas técnicos no que tange ao alcance. Resolvidos esses impeditivos, a partir de 70 a TV torna-se o principal veículo de comunicação nacional, abrangendo a todo o território nacional. “O centro da nossa indústria cultural tornou-se, como em todo o mundo, a televisão” (NOVAIS; MELLO, 2000, p. 638). Como observa Fausto (2010):

As facilidades de crédito pessoal permitiram a expansão do número de residências que possuíam televisão: em 1960, apenas 9,5% das residências urbanas tinham televisão; em 1970, a porcentagem chegava a 40% (FAUSTO, 2010, p. 484).

Acompanhando o crescimento econômico dos anos “milagre” os meios de comunicação crescem, havendo a formação de grandes conglomerados radiofônicos e televisivos. É o caso da TV Globo, que inicia seu processo de expansão, tornando-se rede nacional.

Atrelado à modernização econômica capitalista e ao desenvolvimento da indústria cultural como um todo, o mercado publicitário também se desenvolve e se expande. “A partir de 1968 o total de investimento [publicitário] dá um salto para atingir níveis até então desconhecidos” (ORTIZ, 2001, p. 131). Entre os anos de 1962 e 1972 os investimentos publicitários na televisão superam qualquer outro meio de comunicação existente. Em 1962 o mercado de revistas recebe a maior porcentagem de investimentos (27,1%), contra 24,7% para a

televisão; em 1972 a TV recebia 46,1% dos investimentos, liderando de forma isolada o *ranking* dentre os meios de comunicação⁵.

Podemos perceber, portanto, que durante as décadas de 60 e 70, o país passou por importantes movimentos e transformações no plano cultural. De 1964 até 1968 o Brasil vivenciou uma efervescência cultural, por meio do teatro, arte, literatura, cinema e música. No pós 68, pós AI-5, essa efervescência não diminui consideravelmente, ela muda de figura. A partir deste marco do auge da repressão, marcado pelas torturas e exílios, a produção cultural continuava ativa. Eram ainda produzidos filmes, músicas, peças teatrais e livros. Caminhando lado a lado, porém, a censura e os investimentos estatais para a consolidação da indústria cultural e dos meios de comunicação, as produções culturais se vêm tendenciadas à adaptação.

Juntando as peças

Como vimos a partir de 1964 um “novo” Brasil passou a se configurar. Um país marcado pela violenta repressão militar, impulsionado pelo crescimento urbano e conseqüente mecanização do campo, pelas grandes obras de infra-estrutura, pela modernização e expansão do setor industrial, pelas transformações radicais no consumo aliado ao desenvolvimento da propaganda e pela estruturação de uma indústria da cultura.

Por fim, o regime militar iniciado em 1964 poderia ser pensado em quatro planos que se complementam e interagem constantemente. Um primeiro plano é o político; seguido do plano econômico; que por sua vez, nos coloca frente ao plano social; e, por fim, pensamos no plano cultural. A separação entre estes planos, no entanto, não visa estancar ou imobilizar o movimento do real. Essa separação nos servirá apenas como recurso para uma maior sistematização do período histórico compreendido pelo governo militar (1964 – 1985).

No plano político, portanto, o governo militar foi caracterizado pelo constante silenciamento das vozes contrárias ao regime. Passamos pelo fechamento da pluralidade partidária, pela centralização do poder na figura do general-presidente (com a criação dos Atos

⁵ Fonte: *Meio e Mensagem e Grupo Mídia*. Apud. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.

Institucionais), pela censura, pelas torturas, exílios e pelo combate à luta armada, entre outros. Mesmo passando por momentos chamados de *brandos* e outros chamados de *linha dura*, a ditadura nos marcou politicamente por conta do forte tom autoritário e repressivo por parte do Estado.

Caminhemos, então, para o segundo plano elencado anteriormente. Quando pensamos na economia durante o governo militar, percebemos o grande investimento do Estado no fortalecimento do sistema de produção capitalista. Devemos considerar as intervenções do Estado na economia através da formação de grandes empresas estatais (como EMBRATEL, por exemplo), bem como pela construção de grandes obras (como rodovias ou a usina hidroelétrica de Itaipu) e ainda por meio da facilitação aos investimentos do capital privado nacional e internacional. O intuito dessas ações teria como objetivo a modernização nacional.

Faz-se importante observar também que foi em decorrência da política econômica do regime que o país assistiu ao espantoso endividamento estatal. Em consequência das tentativas de controle inflacionário, a dívida externa aumentaria estrondosamente a partir daqueles anos.

Ao passo que o país se moderniza, não podemos deixar de observar as consequências sociais deste processo. O consumo passou por profundas transformações, como afirmamos, foi nos anos 60 que foram inaugurados o primeiro shopping e o primeiro supermercado nacional. Nesta fase houve a valorização dos bens de consumo dos países desenvolvidos, por exemplo, o carro ou o mercado da moda:

Vivemos, entre 1967 e 1979, um período de altas taxas de crescimento, que nos levaram à posição de oitava economia capitalista do mundo. Mas nosso capitalismo combinava concentração gigantesca de riqueza e mobilidade social vertiginosa, concentração de renda assombrosa e ampliação rápida dos padrões de consumo moderno, diferenciação e massificação. (NOVAIS; MELLO, 2000, p. 635).

O custo do “milagre”, o saldo deixado pelo desenvolvimento econômico de cunho capitalista, gerou no plano social uma significativa concentração de renda. Por um lado, a política econômica do governo autoritário promoveu enormes enriquecimentos por parte dos empresários; mas, por outro lado, não obteve o mesmo efeito para a classe trabalhadora, ou seja, o arrocho salarial e as enormes taxas de inflação não trouxeram riqueza efetiva para a população assalariada. A famosa frase “deixar o bolo crescer para depois dividir”, do Ministro da Fazenda do governo Médici, Antonio Delfim Netto, não gerou o resultado aparentemente desejado.

Enfim, mencionemos os aspectos culturais pertinentes ao período militar. Como observamos acima, durante os anos pós 64 o país vivenciou uma efervescência cultural. Efervescência criada e difundida pelos CPCs, por meio do Teatro de Arena e o Teatro Oficina; ou ainda pelo *cinema novo* e a produção cinematográfica das *pornochanchadas*; na música, após a bossa nova dos anos 50, disputavam a preferência do público o *tropicalismo*, a *jovem guarda*, a *MPB*, a música *cafona* e a música *sertaneja*.

Contudo, em decorrência da modernização econômica aliada ao crescimento populacional, à urbanização e aos investimentos do Estado nos meios de comunicação como estratégia de propaganda pró-governo, houve na década de 1970 a consolidação da indústria cultural no Brasil:

Durante o período 64-80 ocorre uma formidável expansão, a nível da produção, da distribuição e do consumo de bens culturais. É nesta fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril, etc.). (ORTIZ, 1985, p. 83).

A produção de bens culturais de agora em diante passaria, de modo geral, pelo crivo de uma indústria da cultura. Submetido à repressão estatal e à censura, nos anos 70 foram produzidos uma grande quantidade de filmes, discos, peças e livros, mas a maior parte deles não poderia se colocar numa postura crítica diante do *status quo* para que pudesse ser comercializado.

Buscamos nestas linhas lançar luz em um dos momentos mais significativos para a história nacional. O governo ditatorial brasileiro, com duração de 20 anos, transformou o cenário político, econômico, social e cultural. Essas transformações podem ser sentidas até os dias atuais. A música sertaneja considerada como *pop*, em particular, surge neste período. Nosso interesse e atenção aos anos do regime militar surgem deste fato.

Viva a bossa, viva a palhoça: manifestações da cultura brasileira

*'Astronarta' libertado
Minha vida me ultrapassa
Em 'quarquê' rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia*

*Eu quase posso palpar
A minha vida que grita
Emprenha e se reproduz
Na velocidade da luz
A cor do céu me compõe
mar azul me dissolve
A equação me propõe
Computador me resolve*

*Nos braços de dois mil anos
Eu nasci sem ter idade
Sou casado, sou solteiro
Sou baiano e estrangeiro
Meu sangue é de gasolina
Correndo não tenho mágoa
Meu peito é de sal de fruta
Fervendo no copo d'água*

Dois mil e um, composição de Rita Lee e
Tom Zé, lançada em 1969, pelo grupo **Os
Mutantes**

Durante os anos de ditadura militar, o Brasil atingiu um expansivo desenvolvimento econômico. Desenvolvimento, no entanto, associado a uma paralisia do ponto de vista social. Não conseguimos fechar algumas lacunas de nossas estruturas mais arcaicas. Assim, o Brasil ao contrário de encerrar plenamente os seus ciclos passa a colocá-los em justaposição de forma aguda durante e a partir do regime. A respeito deste assunto, Roberto Schwarz (1978) escreve,

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria-prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir. (SCHWARZ, 1978, p. 91).

Então, o Brasil e os países considerados como subdesenvolvidos operariam esta justaposição entre novo e antigo, entre o *moderno* e o *arcaico*. É importante neste ponto resgatarmos a idéia de “hibridação”, explorada no livro de Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas* (1989⁶). Segundo Canclini, a realidade inerente à modernidade na América Latina sofreu processos próprios de implementação, gerando uma fusão entre as diversas temporalidades existentes:

Essa heterogeneidade multitemporal da cultura moderna é consequência de uma história na qual a modernização operou poucas vezes mediante a substituição do tradicional e do antigo. Houve rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização que, apesar de terem ocorrido depois que na Europa, foram mais aceleradas. Criou-se um mercado artístico e literário através da expansão educativa, que permitiu a profissionalização de alguns artistas e escritores. As lutas dos liberais do final do século XIX e dos positivistas do início do século XX – que culminaram na reforma universitária de 1918, iniciada na Argentina e estendida logo a outros países – conquistaram uma universidade laica e organizada democraticamente antes do que em muitas sociedades européias. Mas a constituição desses campos científicos e humanísticos autônomos se chocava com o analfabetismo da metade da população, e com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos. (CANCLINI, 2003, p. 74).

A pretensa substituição do antigo pelo novo, portanto, não se realizaria de modo conclusivo nos países da América Latina e particularmente no Brasil. Há aqui uma *mescla* ou, como pensamos, uma justaposição entre elementos do presente e do passado. Esta característica pode ser percebida no âmbito cultural, principalmente quando analisamos um dos movimentos mais significativos da música nacional.

⁶ 1989 é a data de sua primeira publicação, no entanto, usaremos como referência a edição de 2003 por ter sido a edição utilizada para a citação.

“De que lado você está?”: música de protesto, Tropicália e jovem guarda no final dos anos 60

Em 1967, no início dos anos de maior endurecimento do regime militar, a Tropicália surgia como movimento de ruptura e *implosão* do culturalmente aceito até aquele momento no país. No interior do movimento “nacional-popular” e representada por Chico Buarque, Geraldo Vandré, Milton Nascimento o que predominava até então era a chamada música de protesto. Este movimento fazia referência ao Brasil que seria capaz de fazer a revolução, este Brasil estava por vezes no operário, por vezes no sertanejo nordestino. Segundo Marcelo Ridenti:

[...] alguns artistas e intelectuais do movimento nacional e popular, como os CPCs, o Teatro de Arena, o Cinema Novo numa primeira fase, entre outros, empenharam-se por um lado em combater o que lhes parecia ser o “feudalismo” na zona rural, mas por outro identificaram-se ao camponês explorado, no qual estaria enraizada a genuína arte e sabedoria do povo. Essa identidade seria ainda mais forte após 1964, quando a ameaça da indústria cultural à liberdade artística e intelectual fez-se mais presente, e o apego às tradições populares pré-capitalistas pareceu a muitos uma forma de resistência cultural à modernização capitalista nas artes. (RIDENTI, 1993, p. 77-78).

No que tange a música, por meio de instrumentos acústicos, ritmos estritamente nacionais e letras combativas, buscava-se uma “autêntica” música que afirmasse a identidade nacional. Um caso emblemático é *Disparada*, canção ao estilo “moda de viola” composta por Geraldo Vandré e Theo de Barros. Esta canção, interpretada por Jair Rodrigues e Nara Leão, dividiu a primeira colocação com *A Banda*, de Chico Buarque no II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, em 1966.

Prepare o seu coração
 Pras coisas
 Que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão
 E posso não lhe agradar

Aprendi a dizer não
 Ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo
 A morte e o destino, tudo
 Estava fora do lugar
 Eu vivo prá consertar

Na boiada já fui boi
 Mas um dia me montei
 Não por um motivo meu
 Ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querer tivesse
 Porém por necessidade
 Do dono de uma boiada
 Cujo vaqueiro morreu

Boiadeiro muito tempo
 Laço firme e braço forte
 Muito gado, muita gente
 Pela vida segurei
 Seguia como num sonho
 E boiadeiro era um rei

Mas o mundo foi rodando
 Nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos
 Que fui sonhando

As visões se clareando
 As visões se clareando
 Até que um dia acordei

Então não pude seguir
 Valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente
 Porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata
 Mas com gente é diferente

Se você não concordar
 Não posso me desculpar
 Não canto prá enganar
 Vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado
 Vou cantar noutro lugar

Na boiada já fui boi
 Boiadeiro já fui rei
 Não por mim nem por ninguém
 Que junto comigo houvesse
 Que quisesse ou que pudesse
 Por qualquer coisa de seu
 Por qualquer coisa de seu
 Querer ir mais longe
 Do que eu

Mas o mundo foi rodando
 Nas patas do meu cavalo
 E já que um dia montei
 Agora sou cavaleiro
 Laço firme e braço forte
 Num reino que não tem rei.

Em *Disparada* os elementos na letra de um Brasil “incorrutível” são claros: o cavaleiro de “laço firme e braço forte” que vem “lá do sertão”. No aspecto musical a utilização da moda de viola faz essa mesma alusão. A letra traz, por sua vez, o aspecto combativo da música: ser cavaleiro “num reino que não tem rei”, ou seja, governar-se a si próprio sem a intervenção do Estado autoritário ou do poder do grande proprietário de terra, o latifundiário.

Diante da canção, ademais, o narrador se coloca num local distante, pois ele é intocável e ninguém pode detê-lo. Essa distância do narrador pode ser percebida pelo fato de que em nenhum momento a letra faz referência direta aos elementos da vida urbana conhecida pelos ouvintes, ainda que todos percebam que a música é endereçada para este ouvinte (“Prepare o seu coração, pras coisas que eu vou contar” ou “Se você não concordar, não posso me desculpar”). O sujeito que fala aqui, portanto, seria o próprio “sujeito da revolução” social brasileira, seria esta figura que desamarraria o país do imperialismo e do poder autoritário rural e por parte do Estado.

É neste ambiente musical que surge a Tropicália. Os tropicalistas compostos principalmente por Caetano Veloso e Gilberto Gil, seguido de Tom Zé, Torquato Neto, José Carlos Capinam, os maestros Rogério Duprat e Julio Medaglia, o compositor e poeta Rogério Duarte - ainda com participações da banda Os Mutantes e de Nara Leão e Gal Costa - apresentavam constante diálogo com as obras literárias de Oswald de Andrade e a poesia concretista, bem como com o cinema de Glauber Rocha (especialmente em *Terra em Transe*) e a arte de Hélio Oiticica.

Em seu livro, *Verdade tropical* (1997), Caetano Veloso explica o surgimento do nome “Tropicália”, que inicialmente era o nome de uma canção de seu disco de 1968 e, por conseguinte, passou a figurar o nome do movimento.

Num almoço na casa de não sei quem em São Paulo, ao qual suponho que Mário Schemberg compareceu, me pediram que cantasse algumas das músicas que eu estava gravando. Luís Carlos Barreto, um fotógrafo jornalístico que tinha se tornado produtor de cinema depois de magníficos trabalhos como diretor de fotografia (devem-se a ele as imagens da obra-prima *Vidas Secas* e do próprio *Terra em transe*), impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente) e, ao ser informado de que ela não tinha título, sugeriu ‘Tropicália’, por causa, dizia ele das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas

tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. Eu naturalmente disse que não, que não poria o nome da obra de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar. [...] Manuel Barenheim, a quem eu caí na asneira de contar a sugestão feita por Barreto, agarrou-se a esse nome e, para todos os efeitos, enquanto eu não encontrasse um nome melhor, a canção se chama ‘Tropicália’. [...] O único outro título que me tinha ocorrido – ‘Mistura fina’ – era evidentemente insatisfatório. Tratava-se de uma conhecida marca de cigarro, o que estava de acordo com o método de referências publicitárias – e ainda não era uma expressão tão gasta quanto hoje -, mas a palavra *mistura* enfraquecia a canção. Como eu não achasse nunca um outro melhor e o disco já estivesse pronto, *Tropicália* ficou e oficializou-se”. (VELOSO, 1997, p. 188).

Deste modo, foi lançado em outubro de 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo. As duas canções representativas do movimento naquele festival foram *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e *Domingo no parque* de Gilberto Gil, atingindo a quarta e a segunda colocação respectivamente.

O movimento se juntou naquilo que era conhecido na época como estética “formalista” ou de “vanguarda”⁷. Na perspectiva da crítica dos defensores do “nacional-popular”, os vanguardistas “empunhavam a bandeira do moderno sem restrições, nas artes e em todos os campos, como se o avanço técnico e industrial fosse intrinsecamente bom” (RIDENTI, 1993, p. 78). Tanto na dimensão estética quanto musical os tropicalistas misturavam a cultura do *pop* internacional e da indústria da cultura de massa com os elementos da cultura brasileira, como a bossa nova e o rock da jovem guarda: um exemplo interessante é a introdução da guitarra elétrica nas músicas, algo que os adeptos do movimento “nacional-popular” não aceitavam.

Já na música *Alegria, Alegria*, Caetano “apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos” (FAVARETTO, 1974, p. 21). Esse procedimento gerava uma fusão entre temporalidades distintas que, de acordo com Celso Favaretto, em *Tropicália: alegoria, alegria* (1974), pretendia fazer uma crítica ao Brasil:

A integração da música *pop* contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes

⁷ Nas artes dramáticas o Teatro Oficina de José Celso Martinez marcava sua presença no interior do movimento de vanguarda.

culturais, enfatizando as discontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. (FAVARETTO, 1974, p. 47).

Segundo Favaretto, o procedimento de mistura aplicado pelos tropicalistas explicitava as contradições pelas quais passava o país naquele momento. Um Brasil em que o moderno, vivenciado na segunda metade dos anos 60, convivía com estruturas arcaicas “pré-modernas” de origem rural; uma mistura que opunha local-universal, na medida em que o país entrava no capitalismo global de uma forma mais intensa, ao passo que mantinha em suas estruturas internas aspectos localistas ou regionais.

Por meio do uso de referências cafonas, pela consciência acerca do mercado musical e de consumo, pelo uso dos equipamentos e instrumentos eletrônicos, pelas apresentações com características teatrais – onde tudo estava interligado: roupa, música, cena, etc. -, unidas ao humor proveniente da “carnavalização” e a constante contradição proposital entre arcaico e moderno, na concepção de Favaretto, a tropicália não teria apenas reformulado a estética da música brasileira, teria realizado, paralelamente, uma crítica ao período e às principais alegorias nacionais. E não se colocava, entretanto, como queriam parte dos ouvintes da música “engajada, como música alienada, segundo entende este estudioso.

Capa do disco de 1968: *Tropicália ou Panis et Circencis*



Fonte: <http://tropicalia.com.br/olhar-colirico/discografia>

Escrevendo acerca do disco de lançamento dos tropicalistas, *Tropicália ou Panis et Circencis*, Celso Favaretto expõe a seguinte questão,

Suma tropicalista, este disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí compõem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice -, compondo um ritual de devoração. (FAVARETTO, 1974, p. 78).

A interpretação da Tropicália, no entanto, apresenta versões opostas. Num livro de 1978, chamado *O pai de família e outros escritos*, Roberto Schwarz escreve o texto *Cultura e Política, 1964-1969*. Neste texto escrito entre os anos de 1969 e 1970, Schwarz reconhece a importância do movimento. Mas realiza uma crítica que vai à contramão da tese exposta por Favaretto. Roberto Schwarz entende o tropicalismo como um movimento que ilumina os anacronismos nacionais “à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (SCHWARZ, 1978, p. 87). Nesta medida, de acordo com Schwarz, a Tropicália faria o que ele chama de uma “conjunção esdrúxula de arcaico e moderno” (p. 90). Para o autor, porém, o tropicalismo apresentaria ambigüidades, uma vez que, poderia tanto se colocar como crítica ao social, quanto reforçar as contradições sociais denotando acomodamento. Nas palavras de Schwarz,

Sistematizando: a crista da onda, que é, quanto à forma, onde os tropicalistas estão, ora alinha pelo esforço crítico, ora pelo sucesso do que seja mais recente nas grandes capitais. Esta indiferença, este valor absoluto do novo, faz que a distância histórica entre técnica e tema, fixada na imagem-tipo do Tropicalismo, possa tanto exprimir ataque à reação quanto o triunfo dos netos citadinos sobre os avós interioranos, o mérito irrefutável de ter nascido depois e ler revistas estrangeiras. (SCHWARZ, 1978, p. 88-89).

Assim, Schwarz observa que o tropicalismo não apontaria para uma *solução* dos problemas sociais. O que havia no movimento seria uma grande inventividade artística que dialogava com uma parcela da juventude intelectualizada e ligada nos movimentos da moda e do consumo internacional. “A imagem tropicalista encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la” (SCHWARZ, 1978, p. 92).

Para além da discussão acerca do poder crítico do tropicalismo, sua produção artística redimensiona as produções posteriores, segundo Severiano (2008). Neste sentido,

afirma, esse movimento “exerceu alguma influência no trabalho de compositores como Ney Matogrosso, Eduardo Dusek, Arrigo Barnabé, Carlinhos Brown e Chico Science, entre outros” (SEVERIANO, 2008, p. 385).

A utilização por parte dos integrantes da Tropicália das referências do *pop*, da publicidade e do consumo, acompanhadas da justaposição entre arcaico e moderno, se fazia, não de modo gratuito, num momento de grandes redefinições conjunturais no país. Como dissemos acima, 1968 é o momento em que a modernização na esfera econômica entrava em seu momento máximo, concomitantemente à crescente desigualdade no plano social. É também a data de fechamento total das liberdades individuais (através da promulgação do AI-5). 1968 é emblemático, por sua vez, pois é o período que marca as produções dos objetos de cultura cada vez mais ligados a estrutura da indústria cultural que se consolidava (RIDENTI, 1993; ORTIZ, 2001).

No que tange ao universo musical, nesta época, três acontecimentos nos chamam a atenção: o surgimento em 1967 e o “fim” em 1968 da Tropicália; o “fim”, em 1968, do movimento da Jovem Guarda; e o lançamento do primeiro disco de Leo Canhoto e Robertinho, em 1969, dupla que, de maneira similar como realizou o Tropicalismo e a Jovem Guarda, redirecionou os horizontes da música sertaneja.

Uma vez que já refletimos acerca do tropicalismo, passemos agora para o movimento da Jovem Guarda. Depois, em sequência, passaremos ao disco e a Leo Canhoto e Robertinho, bem como à música sertaneja em seu movimento mais geral.

De acordo com Jairo Severiano, em *Uma história da música brasileira* (2008), o rock chegou ao Brasil em 1955, com a gravação feita por Nora Ney, pela Continental, de “Rock around the clock”. Nora Ney era cantora de samba, mas foi escalada para gravar por ser a única cantora da Continental que sabia inglês. A partir de então, o rock passou a ser gravado com maior constância no Brasil. E, como afirma Severiano:

Pelos três anos seguintes, as gravadoras brasileiras fizeram inúmeros lançamentos de rocks com cantores identificados com outros gêneros, obtendo pífios resultados. Uma das raras exceções foi a gravação de Betinho de “Enrolando o rock” (do próprio e de Heitor Carillo), que alcançou algum sucesso em 1957, sendo até regravado por Cauby Peixoto (SEVERIANO, 2008, p. 396-397).

O rock no cenário musical brasileiro começa a se destacar a partir 1959. Com a presença da cantora Celly Campelo, do também cantor Sérgio Murilo e de Tony Campelo, cantor e irmão de Celly. Os três cantavam versões de rocks românticos, como por exemplo, “Estúpido cúpido” (originalmente chamada em inglês de “Stupid Cupid”) ou “Banho de Lua” (originalmente chamada em italiano de “Tintarella di luna”). Tony e Celly Campelo e Sérgio Murilo “destacaram-se como principais figuras da fase pré-Jovem Guarda do rock brasileiro” (SEVERIANO, 2008, p. 397).

Alguns anos após as primeiras gravações de rock em território nacional têm-se início ao movimento da Jovem Guarda. Motivados pelo compositor, jornalista, apresentador de rádio e TV, ator e agitador cultural Carlos Imperial (Carlos Eduardo Corte Imperial, Cachoeiro do Itapemirim, ES, 24 de novembro de 1935 – Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1992), o movimento da Jovem Guarda ganhou força e sucesso. Tendo seus principais integrantes centrados na figura de Roberto Carlos (Roberto Carlos Braga, Cachoeiro do Itapemirim, ES, 19 de abril de 1941), Erasmo Carlos (Erasmo Esteves, Rio de Janeiro, RJ, 05 de junho de 1941) e Wanderlêia (Wanderlêia Salim, Governador Valadares, MG, 05 de junho de 1946) (SEVERIANO, 2008).

De 1964 em diante a Jovem Guarda alcançou um enorme sucesso comercial, neste momento foram lançados alguns dos “clássicos” do gênero, como “É proibido fumar” (de Roberto e Erasmo Carlos) e “O calhambeque” (uma versão de Erasmo da música “Road Hog”, de Gwen e Loudermilk). Então, em 1965 foi lançado o LP “Jovem Guarda” que fez significativo sucesso e consolidou o estilo, transformando-se, inclusive, em programa de televisão:

O programa “Jovem Guarda” nasceu da conjunção de três fatores: a necessidade da TV Record de preencher suas tardes de domingo, esvaziadas em agosto de 1965 pela proibição das transmissões ao vivo das partidas de futebol; a decisão do publicitário Carlito Maia, sócio da agência Magaldi, Maia & Prosperi (MM&P), de criar e explorar ídolos populares de consumo; e a disponibilidade na praça de um jovem cantor, talentoso e ambicioso, com a carreira em ascensão. Assumindo todo o ônus do projeto, a MM&P contratou então Roberto, Erasmo e Wanderlêia – os cantores-apresentadores do programa -, comprou o horário da televisão e montou um forte esquema publicitário, cunhando e registrando termos e expressões que se tornaram propriedade da agência. Com o sucesso do empreendimento, esses termos seriam alugados para servir de marca aos mais diversos produtos comerciais. (SEVERIANO, 2008, p. 399).

Com atrações como Os Incríveis, Rosemary, Ronnie Cord, Tony Campelo, The Jet Black's, entre outros, o programa “Jovem Guarda” foi ao ar em 1965. O auge da Jovem Guarda, muito conhecida também como iê-iê-iê – “um subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado por uma mistura com certas formas da canção brasileira – inclusive a bossa nova, da qual adotou o coloquialismo – e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia” (SEVERIANO 2008, p. 399) -, chegou, enfim, no ano de 1966.

Em 1967, o sucesso da Jovem Guarda e do programa “Jovem Guarda” continuam. Neste ano são lançados outros grandes clássicos, como “Vem quente que eu estou fervendo” (de Eduardo Araújo e Carlos Imperial), “Quando” (de Roberto Carlos) e “Como é grande o meu amor por você” (também de Roberto). Após a saída de Roberto Carlos do programa, em 1968, o movimento da Jovem Guarda chega ao fim. Seus cantores e compositores seguem seus caminhos independentemente do movimento. O que mais atingiu sucesso durante e mesmo depois de acabada a Jovem Guarda foi Roberto Carlos, que em 68 lançou seu disco “O inimitável” entrando em sua fase romântica, fase que o acompanharia na década de 1970.

Não é demasiado cansativo e nem desnecessário retornarmos ao aspecto de que a música brasileira entre os anos 1967, principalmente 1968 e 1969 estava em franca ebulição. Tínhamos o lançamento do LP *Tropicália ou Panis et Circencis* e o auge e fim da Tropicália, tínhamos – como exploramos logo acima – o fim do movimento da Jovem Guarda e tínhamos também o lançamento do primeiro LP de Leo Canhoto e Robertinho. Este disco e esta dupla, em particular, provocaram grandes transformações no universo da música sertaneja ou caipira, como veremos a seguir.

CAPÍTULO II

Música sertaneja: um outro Brasil. Um outro Brasil?

A moda da terra

Não sei porque, a gente é uma dupla sertaneja e a gente vende disco, bastante, francamente, sabe.

Leo Canhoto ao programa Ensaio da TV Cultura, de 1974.

Em 1978, a revista *Veja* publicou uma reportagem chamada *A moda da terra*, a qual se inicia com o seguinte trecho:

Quarenta mil pessoas em Ribeirão Preto (SP), 15.000 em Bauru (SP), outras tantas em Londrina (PR), 30.000 na finalíssima em São Paulo – o I Festival da Música Sertaneja, promovido pela Rádio Record, foi assim um espetacular mobilizador de massas nas onze cidades de quatro Estados onde se disputaram as eliminatórias. **Desprezada pela crítica, omitida pelo IBOPE e ignorada até pouco tempo atrás pelo órgão arrecadador de direitos autorais, a música regional do centro-sudeste do Brasil gritou bem alto a sua bovina vitalidade.** Foram dois meses e meio, afinal, em que **os gorjeios embalados pelas violas** hipnotizaram multidões aliciadas através de anúncios de rádio, notícias ao pé do ouvido e peruas irradiando em alto falantes pelas estradas de terra batida as datas e os horários da festa. **Um trem doido, como diriam os concorrentes.** Um boom, como arriscariam os que ouvem de longe.

É um fenômeno com o qual as transmissões em frequência modulada e os musicais da televisão nada têm a ver. No entanto, estas canções de *um outro Brasil* empolgam e espantam (VEJA, 7 jun. 1978, grifos nossos).

Antes de qualquer coisa, deste trecho devemos destacar os juízos de valor que são feitos por parte da revista. Como veículo impresso pertencente à grande mídia, a revista assume uma postura em relação à música sertaneja que a colocaria na condição de exotismo. Exotismo que é por diversas vezes tomado como atraso e que se relaciona ao caipira

especialmente a partir dos escritos de Monteiro Lobato, em 1914⁸. Assim, o rural, ou o rural caipira, parecia ser algo que ninguém queria ser: daí um outro Brasil presente no texto da reportagem. Outros juízos de valor que caminham na mesma direção são “gritou bem alto a sua bovina vitalidade”, “os gorjeios embalados pelas violas”, entre tantos. Mas, não podemos deixar de salientar que em 1978, como a reportagem nos diz, a música sertaneja representava grande sucesso comercial e talvez por isso seja revelado o interesse da revista no assunto. Ou melhor, por ser um sucesso comercial, a revista e a grande imprensa não poderiam negligenciar, mas se viam obrigadas a chamar a atenção sem deixar de imprimir sua visão urbana e, de certo modo, hierarquizante, como observamos.

Além disso, a música sertaneja possuía uma importante reverberação entre um público específico das capitais e de várias outras cidades do interior. O sucesso comercial da música sertaneja nesta época era tanto que o mesmo artigo aponta para o fato de que “mais de 10% de todos os discos vendidos no país pertencem a este gênero”. E continua apontando, mais adiante, que “quase todas as fábricas de discos no Brasil têm o seu elenco sertanejo:

De acordo com números confiáveis, apurados pela Associação Brasileira de Produtores de Discos, entidade que congrega a maioria das grandes gravadoras do país, o público brasileiro comprou, em 1977, 28 milhões de LPs. Desse total, 8 milhões e meio, arredondando a cifra, corresponderam à venda do chamado ‘LP econômico’, um disco de produção e acabamento mais baratos, e que chega ao consumidor por volta de 80 cruzeiros, contra 130 dos outros tipos. A música sertaneja, segundo estimativas quase unânimes ao meio, seria responsável por 40% desses LPs econômicos – o que corresponderia a quase 3 milhões e meio de discos. Ou seja, de cada 100 LPs adquiridos no Brasil, no ano passado, 12 eram de música sertaneja (VEJA, 7 jun. 1978).

Este sucesso comercial da música sertaneja pode ser verificado na indústria do disco, mas também nas rádios. Seguindo as trilhas da mesma reportagem, encontramos a afirmação de que,

Na capital paulista, por exemplo, das doze emissoras de ondas médias, sete têm programas do gênero. E a Record, onde pontifica o indigitado Zé Bétio, garante, com suas sete horas e meia diárias dedicadas à música regional, 40% do seu orçamento publicitário, cerca de 3.500.000 cruzeiros mensais (VEJA, 7 jun. 1978).

⁸ O artigo em questão é *Velha Praga*, presente no livro *Urupês*, de Monteiro Lobato. Neste artigo o autor faz diversas críticas ao modo de vida do caipira. Em outro texto, *Jeca Tatu* (este mais conhecido pelo grande público), Lobato passa a enxergar o caipira não como símbolo do atraso nacional de modo consciente. O caipira seria ingênuo e por isso não calçava sapatos, não tinha hábitos de higiene adequados, etc.

Portanto, música sertaneja nesta época era um sucesso comercial, como podemos verificar . Mas a música sertaneja que atingia esse sucesso em 78, ou ainda na década de 70, teria alguma diferença em relação à música recolhida e gravada sob a já famosa batuta de Cornélio Pires, em 1929? Teria algo em comum com a música de Alvarenga e Ranchinho ou Tônico e Tinoco, nos anos 30, 40 e 50? Vejamos por quais transformações teria passado a música sertaneja em sua trajetória.

Grande parte dos autores que escreveram sobre o assunto colocam que a música sertaneja passou por um processo muito grande de transformação em sua história, enquanto elemento cultural gravado. A maior parte dessas transformações foram, de acordo com esses autores, alavancadas nos anos 70. Em um artigo intitulado *Música sertaneja e globalização* (1999), Martha Tupinambá de Ulhôa divide o percurso da música sertaneja gravada em três fases distintas. Uma primeira fase seria condizente ao período entre os anos de 1929 e 1944; a segunda fase pela qual passou a música sertaneja compreenderia os anos pós Segunda Guerra mundial, por volta de 1945 até 1968, aproximadamente; por fim, a terceira fase seria aquela que refere ao período que vai de 1968 até os dias atuais.

A história da música sertaneja pode ser dividida em três fases, levando em consideração as inovações que vão sendo introduzidas no gênero. De 1929 até 1944, como música caipira ou sertaneja raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade, como música sertaneja romântica. (ULHÔA, 1999, p. 49).

A primeira fase da música sertaneja que Ulhôa nos chama a atenção tem como marco inicial a primeira gravação de música sertaneja feita com o empenho do folclorista Cornélio Pires⁹, em 1929, pela Columbia: a “Turma Cornélio Pires”. É importante lembrarmos que em 1929, outro grupo – motivado pela gravadora Victor - também realizou a gravação de música caipira ou sertaneja: a “Turma Caipira Victor”, tendo a dupla Mandi e Sorocabinha como protagonistas (NEPOMUCENO, 1999).

⁹ Cornélio Pires nasceu em 13/07/1884, em Tietê, SP, e faleceu em São Paulo (capital) em 17/01/1958. Desde a década de 1910, Cornélio já era uma figura conhecida pelo meio artístico de São Paulo e Rio de Janeiro como divulgador da cultura caipira. Naqueles anos ele já percorria o país contando causos ou encenando peças sobre a cultura caipira.

Além de Cornélio Pires, outros artistas formaram esta primeira fase. Dentre eles estavam Alvarenga e Ranchinho, Torres e Florêncio, Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha¹⁰ e Pena Branca e Xavantinho. Dentre todas essas duplas mencionadas acima, portanto, a que teria atingido maior sucesso foi Tônico e Tinoco. A primeira fase da música sertaneja teria como *marca registrada* a dupla dos irmãos Perez. João Salvador Perez e José Perez, nascidos em Botucatu – interior do Estado de São Paulo – surgiram para o mercado musical em 1943, no programa de Ariovaldo Pires (o Capitão Furtado), pela Rádio Difusora de São Paulo. Após um concurso com cerca de 30 violeiros e cantores para escolher a dupla que faria parte em definitivo do seu elenco de artistas, os irmãos Perez, rebatizados como Tônico e Tinoco, venceram e em 1945 gravaram seu primeiro disco pela Continental¹¹.

Segundo a autora, o que marca estes artistas caipiras e por sua vez sua obra são as modas-de-violão e toadas que tratavam do universo rural.

Na primeira fase os cantadores interpretavam modas-de-violão e toadas, canções estróficas que após uma introdução da violão denominada “repique” falavam do universo sertanejo numa temática essencialmente épica, muitas vezes sátiro-moralista e menos frequentemente amorosa. (ULHÔA, 1999, p. 49).

Ainda em relação às temáticas da música caipira ou sertaneja, Ulhôa argumenta que “os personagens principais da música caipira são ou vaqueiros, ou animais com quem o vaqueiro lida no seu cotidiano: gado, mulas, pássaros, etc. O caráter é épico nas narrativas que falam da vida, morte, e fatalidades da vida no sertão ou interior” (ULHÔA, 1999, p. 49). O exemplo dado pela autora é a música *Chico Mineiro*, de Tônico e Tinoco, gravada em 1946.

Chico Mineiro (Tônico e Tinoco)

(trecho falado)
Cada vez que me "alembro"
Do amigo Chico Mineiro,
Das viagens que nós fazíamos
Era ele meu companheiro.
Sinto uma tristeza,

¹⁰ Apenas como nota, a dupla Vieira e Vieirinha tiveram Leo Canhoto como empresário. Esta informação será melhor abordada mais adiante.

¹¹ Martha Tupinambá Ulhôa chama a atenção que mesmo gravando em datas posteriores ao ano de 1944, algumas duplas se enquadram nesta primeira fase da música caipira ou sertaneja. É o caso apresentado acima de Tônico e Tinoco.

Uma vontade de chorar,
 Alembando daqueles tempos
 Que não mais hai de vorta.
 Apesar de ser patrão,
 Eu tinha no coração
 O amigo Chico Mineiro,
 Caboclo bom decidido,
 Na viola era delorido e era o peão dos boiadeiro.
 Hoje porém com tristeza
 Recordando das proeza
 Da nossa viage motin,
 Viajemo mais de dez anos,
 Vendendo boiada e comprano,
 Por esse rincão sem fim
 Cabocro de nada temia.
 Mas porém, chegou o dia
 Que Chico apartou-se de mim.

(trecho cantado)

Fizemos a úrtima viagem
 Foi lá pro sertão de Goiás
 Fui eu e o Chico Mineiro
 Também foi o capataz
 Viajemo muitos dias pra chegar em Ouro Fino
 Aonde nós passemos a noite numa festa do Divino

A festa estava tão boa, mas antes não tivesse ido
 O Chico foi baleado por um homem desconhecido
 Larguei de comprar boiada
 Mataram meu companheiro
 Acabou-se o som da viola
 Acabou-se o Chico Mineiro

Depois daquela tragédia
 Fiquei mais aborrecido
 Não sabia da nossa amizade
 Porque nos dois era unido
 Quando vi seu documento
 Me cortou meu coração
 Vim saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão

Os instrumentos que faziam o acompanhamento das vozes das duplas durante a primeira fase era essencialmente a viola de dez cordas e o violão de seis cordas. “Os duetos em vozes paralelas eram acompanhados pela viola caipira, instrumento de cordas duplas e vários sistemas de afinação (como cebolinha, cebolão, rio abaixo) e mais tarde também pelo violão” (ULHÔA, 1999, p. 49).

Passemos então para a segunda fase da música sertaneja, aquela que está colocada entre o fim da Segunda Guerra Mundial e os anos finais da década de 60. Alguns dos nomes

que demarcam essa fase são, de acordo com Ulhôa (1999), Cascatinha e Inhana, José Fortuna, as Irmãs Galvão e Irmãs Castro, Palmeira e Biá, Tião Carreiro e Pardinho e Milionário e José Rico (mesmo que Milionário e José Rico tenham gravado e estourado como sucesso comercial a partir de 1973, ano de gravação do primeiro disco da dupla). Para Ulhôa, a segunda fase da música sertaneja introduziu novos instrumentos, gêneros e ritmos.

Após a guerra introduzem-se instrumentos (harpa, acordeom), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros (inicialmente a guarânia e a polca paraguaia e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto um caráter autobiográfico. (ULHÔA, 1999, p. 50).

A presença de gêneros paraguaios se deve ao fato de que muitas duplas e artistas caipiras faziam seus shows em circos. Os circos, aliás, eram um dos principais palcos para a revelação e formação de duplas caipiras. Estes circos excursionavam continente a dentro, passando pelo interior do país e chegando muitas vezes ao Paraguai. De acordo com Ulhôa, as rotas de migração dos circos influenciaram muito a música sertaneja, “absorvendo em seu repertório músicos, instrumentos e a música paraguaia (a harpa, a polca paraguaia e a guarânia)” (ULHÔA, 1999, p. 48).

Outro aspecto que influenciou a introdução de ritmos internacionais, como por exemplo o estilo mariachi¹² foi devido ao sucesso em terras nacionais do cantor mexicano Miguel Aceves Mejia, na década de 50. O mesmo cantor teria popularizado o bolero no Brasil.

A dupla Milionário e Zé Rico, que conseguiu muita evidência principalmente na década de 70, introduziu no seu estilo muito da tradição mexicana: usam floreios de violino e trompete para preencher espaços entre frases, e golpes de glote que produzem um qualidade soluçante na voz. (ULHÔA, 1999, p. 50).

¹² Martha Tupinambá Ulhôa (1999) define o *mariachi* como grupos instrumentais de violinos, violões, trompetes e violão contrabaixo. Em depoimento feito para a dissertação de mestrado de Odirlei Dias Pereira (2008), o professor e músico André Siqueira entende o *mariachi* como associado à música de origem espanhola e mexicana (PEREIRA, 2008, p. 261).

Ainda sobre essas influências mexicanas, cabe ler abaixo o depoimento de Pedro Bento e Zé da Estrada dado ao pesquisador Romildo Sant'anna e citado livro de José Hamilton Ribeiro, *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos* (2006):

Em 1958, foi na época que nós tivemos que disputá vendage de disco. Tivemos que partir para outros ritmos. A gravadora queria que nós gravasse bolero, ranchera, maxixe, tango, corrido... Aonde estava no sucesso tremendo Miguel Aceves Mejía, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava. De modos que nós, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo. Foi aonde nós colocamo pistão, harpa, baixo de pau, importamo o guitarrão (*tololocho*). E sempre malhando no estilo mexicano... (apud RIBEIRO, 2006, p. 246).

Notamos, contudo, que as músicas sertanejas nessa segunda fase começam a se tornar gradualmente mais românticas. Como exemplo, tomemos a guarânia “Índia”, gravada por Cascatinha e Inhana, em 1952.

Índia¹³ (Cascatinha e Inhana)

Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice desse seu olhar
Índia da pele morena
Sua boca pequena eu quero beijar

Índia sangue tupi
Tem o cheiro da flor
Vem que eu quero lhe dar
Todo meu grande amor

Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-lhe adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos seus
Índia levarei saudade
Da felicidade que você me deu

Índia a sua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai.

¹³ “Composição de J.A. Flores e O. Guerrero [versão de José Fortuna]” (NEPOMUCENO, 1999, p. 313).

Finalmente, a terceira fase da música sertaneja e que se estende até os dias atuais, segundo Martha Tupinambá Ulhôa (1999), tem seu início nos anos finais da década de 1960. Neste período, as vozes dobradas caminhando em paralelo, que marcaram a primeira fase da música sertaneja, dão espaço para “cantores que alternam solos e duetos”. É neste momento que introduzem em seu repertório novos instrumentos, oriundos da música erudita concomitantemente aos instrumentos oriundos do rock. “Os arranjos instrumentais dessas músicas adicionam instrumentos de orquestra além da base de rock” (ULHÔA, 1999, p. 49). Para a autora, o que estava em questão era a introdução da guitarra elétrica e do chamado “ritmo jovem”: “O modelo é a Jovem Guarda, sendo que um de seus integrantes, Sérgio Reis, começa a gravar o repertório tradicional sertanejo, contribuindo para a penetração mais ampla do gênero” (ULHÔA, 1999, p. 49). Vale ressaltar que Sérgio Reis iniciou sua carreira como artista pertencente ao movimento da Jovem Guarda¹⁴.

As temáticas desta fase da música sertaneja estariam ainda mais voltadas para o amor romântico e para os dilemas vivenciados no ambiente urbano. Um exemplo interessante é a canção *Como eu chorei*, gravada por Lourenço e Lourival.

Como Eu Chorei (Lourenço e Lourival)

Eu nunca pensei
Que tivesse fim
O amor que você,
Demonstrou a mim
Foi tudo mentira
Eu acreditei
Você me enganou, me abandonou
Juro que chorei, juro que chorei

Vivo a implorar, mas você não quer
Do meu coração faz tudo que quer
Mas o tempo passa, ei de lhe esquecer
Eu sou infeliz, mas serei feliz
E você vai ver, e você vai ver

Você não pensou no mal que me fez
Só espero um dia, chegar minha vez

¹⁴ Sérgio Reis não tinha planejado ser cantor de música sertaneja. Gravara em 72 ou 73 “Menino da Gaita”, mas seu negócio mesmo parecia ser o iê-iê-iê, onde tinha se tornado tão conhecido com “Coração de Papel”. Um dia, porém, quando apresentava um baile de debutantes na cidade de Tupaciguara (Minas Gerais), ficou impressionado ao ver o salão “pegar fogo” no momento em que o conjunto tocou “Menino da Porteira”. Aquela animação não saiu de sua cabeça e acabou gravando a música. Sucesso de execução e vendas. Foi abandonando as músicas da jovem guarda e em 1975 gravou o primeiro LP sertanejo, “Saudade da Minha Terra” (FOLHA DE S. PAULO, 13 ago. 1983).

Você vai sentir a falta de mim
 Você vai chorar, mas eu não vou ligar
 Vou fazer assim

Sem o meu carinho
 Você não vai ficar
 Vai sentir saudade, vai querer voltar
 Mas juro por Deus
 Não lhe aceitarei, pois eu quero ainda
 Ver você chorar,
 Como eu chorei

Contratados pela gravadora Chantecler, em 1968, pelo produtor e diretor Brás Baccarin, Lourenço e Lourival gravaram essa música. E, segundo Rosa Nepomuceno (1999), passaram por um processo de mudança em seu estilo.

A dupla, que gravava anteriormente música sertaneja-raíz – termo que passou a ser usado no meio para designar gêneros rurais tradicionais –, agora ganhava novo figurino para suas modas de viola. “Como eu chorei” (de Telmo de Maia), por exemplo, virou um autêntico iê-iê-iê sertanejo, com bateria, guitarras e contrabaixo, com a manutenção do canto em terças, na forma tradicional caipira. (NEPUMUCENO, 1999, p. 168-169).

Retomando a discussão, entre os artistas cujas carreiras e influências se fizeram relacionadas a este momento da música sertaneja estariam Chitãozinho e Xororó, Chico Rei e Paraná, Leandro e Leonardo, Christian e Ralf, Roberta Miranda, João Mineiro e Marciano, Zezé di Camargo e Luciano e Leo Canhoto e Robertinho. Sendo os últimos os grandes precursores desse novo gênero: “No final dos anos 60 o duo Leo Canhoto e Robertinho introduziu a guitarra elétrica na música sertaneja, começando uma tendência seguida por vários músicos” (ULHÔA, 1999, p. 49).

Interessante chamar a atenção para o fato de que juntamente ao processo apontado por Ulhôa de aproximação entre a música sertaneja e a Jovem Guarda – processo que aproximava o “ritmo jovem”, inspirado no rock e relacionado ao ambiente citadino e a música sertaneja, de origem rural –, naqueles finais de 60 ocorria uma disputa nas rádios AM e em festivais que percorriam diversas cidades: um embate justamente entre a música sertaneja e a música do ritmo jovem. A disputa em questão foi intitulada como “Iê-iê-iê *versus* Lari larai” e colocava frente a frente a Jovem Guarda e a música sertaneja, numa clara oposição acerca de quem representaria de forma mais sincera a música e a cultura nacional.

Os termos da canção, cantada e composta por Jacó e Jacozinho, explicitam o que está em questão no debate entre os representantes de cada “lado”:

Eu sou do lari larai (Jacó e Jacozinho)

Uai uai eu sou do Lari Larai
 Uai uai eu sou do Lari Larai
 Melodias brasileiras
 Que tá firme e não cai

Lari Larai quer dizer simplicidade
 Lari Larai é caboclo de verdade
 Lari Larai no sertão e na cidade
 Lari Larai quer dizer brasilidade

Uai uai eu sou do Lari Larai
 Uai uai eu sou do Lari Larai
 Melodias brasileiras
 Que tá firme e não cai

Lari Larai quer dizer homem direito
 Lari Larai é mulher e de respeito
 Lari Larai é viola sem defeito
 Lari Larai é o coração do meu peito

Uai uai eu sou do Lari Larai
 Uai uai eu sou do Lari Larai
 Melodias brasileiras
 Que tá firme e não cai

Lari Larai é a nossa tradição
 Lari Larai filho da nossa nação
 Lari Larai não deixa cair no chão
 Lari Larai melodia do sertão

Uai uai eu sou do Lari Larai
 Uai uai eu sou do Lari Larai
 Melodias brasileiras
 Que tá firme e não cai

Em nossas pesquisas, nos deparamos com a Rádio Difusora de Assis, AM 1140 KHz, como uma das emissoras que apresentaram a disputa entre o “Iê-iê-iê e o lari larai”.

A Rádio Difusora, na década de 60, tinha grandes comunicadores como Antônio Sérgio, vindo de São Paulo, da rede Piratininga e João Zanotti com um programa esportivo e outros de assuntos gerais. Foi também nesta década que Edivaldo Figueiredo, mais conhecido por Tapera, iniciou sua carreira, fez de tudo um pouco até adquirir um programa sertanejo, só seu, denominado **“Rancho do Compadre Tapera”**. O sucesso foi tanto que durou

20 anos no ar. Tapera abria espaço para cantores de toda a região, como a famosa dupla sertaneja Jacó e Jacozinho, que participou várias vezes do programa. Foram criados outros programas, como Nossa Música, Nossa Gente, Relíquia Sertaneja, Sertão Alegre, Sertão Cidade, Lari Larai versus Iê, Iê, Iê, entre outros (conforme informações do site www.difusoraassis.com.br).

Havia em cena uma polarização entre o *iê-iê-iê* e o *lari larai*, entre a música considerada jovem e urbana e aquela considerada do caipira e da roça. A partir da letra de “Viva o Lari larai”, de Jacó e Jacozinho, exposta acima, podemos notar esta polarização. Logo no começo da letra da música surge a seguinte passagem:

Uai uai eu sou do Lari Larai
Melodias brasileiras
Que tá firme e não cai.

Os cantores começam a canção reforçando o ponto de vista de onde eles falam (*Eu sou do Lari larai*), ou seja, os cantores se colocam declaradamente como pertencentes ao movimento dos defensores da música sertaneja e não da música da Jovem Guarda. A estrofe termina afirmando que o *lari larai* é de fato uma música nacional (tema que será mais declaradamente explorado no decorrer da letra) e que não demonstra sinais de que iria desaparecer por conta da influência de outros estilos e gêneros musicais tomados como modernos e internacionais (*Que tá firme e não cai*). O sentimento de estar produzindo uma música genuinamente nacional aparece novamente e de forma mais explícita na segunda estrofe da letra com: *Lari Larai quer dizer brasilidade*.

Podemos notar que a disputa entre o *iê-iê-iê* e o *lari larai* faz uma oposição direta quando Jacó e Jacozinho, na letra, afirmam cantar a verdadeira música brasileira em oposição ao que entendem como música internacional. Expliquemos melhor, por ser uma oposição direta, quando o “Viva o Lari Larai” afirma ser a legítima expressão musical brasileira, afirma que o *iê-iê-iê* seria a música que não tem suas raízes em terras nacionais. A parte abaixo nos clareia melhor esta questão:

Lari Larai é a nossa tradição
Lari Larai filho da nossa nação
Lari Larai não deixa cair no chão
Lari Larai melodia do sertão

Ainda antes deste trecho, a letra exalta a música sertaneja, o *lari larai*, realizando um procedimento que, ao se colocar como uma oposição direta, desqualifica o *iê-iê-iê*:

Lari Larai quer dizer homem direito
 Lari Larai é mulher e de respeito
 Lari Larai é viola sem defeito
 Lari Larai é o coração do meu peito

Desta forma, a partir da interpretação do texto da música, o *lari larai* possuiria o homem direito, a mulher de respeito e a viola sem defeito (o que entendemos como sendo uma oposição clara à guitarra). Devemos salientar um aspecto aqui: este tipo de discurso aparece gravado em LPs e atinge as rádios AM, como a Rádio Difusora de Assis, causando certa repercussão principalmente nas cidades interioranas do Estado de São Paulo. Deste modo, podemos levantar como hipótese que na própria sociedade brasileira - entre meados dos anos 60 até seus anos finais - haveria uma desconfiança em relação aos ritmos e ao comportamento considerados como modernos. O *lari larai* e sua tônica nacionalista encontrariam reverberações por entre parte da população urbana e rural das pequenas e grandes cidades do país.

Vejamos uma outra canção de Jacó e Jacozinho acerca do *lari larai*, onde os cantores exploram os aspectos observados acima.

Viva o Lari Larai (Jacó e Jacozinho)

O meu lari larai.
 É da terra do café.
 Melodia brasileira
 Que bonita que ela é
 O que eu gosto ela não gosta
 O que eu quero ela não quer
 Já vi que meu casamento
 Com você não vai dar pé

Menina, nosso namoro
 É por isso que não vai
 Você é do iê iê iê
 E eu sou do lari larai

Eu defendo o que é nosso
 Não quero ofender ninguém
 Copiar o que é dos outros
 Eu acho que não convém
 E se nós não der valor
 No que a nossa terra tem
 Pois os outros lá de fora
 É que não podem dar também

Menina, nosso namoro
 É por isso que não vai
 Você é do iê iê iê
 E eu sou do lari larai

Você diz que é moderna
 Nossas modas não tem vez
 Melodia brasileira
 Ainda vai surrar vocês
 Tem brasileiro que erra
 Quando fala o português
 Tão aí com esta onda
 Querendo imitar o inglês

Menina, nosso namoro
 É por isso que não vai
 Você é do iê iê iê
 E eu sou do lari larai

Arranjei um novo amor
 Já falei com o seu pai
 Na onda que você foi
 Eu sei que ela não vai
 E com esse novo amor
 O casamento agora sai
 Porque sei que eu e ela
 Somos do lari larai

Menina, nosso namoro
 É por isso que não vai
 Você é do iê iê iê
 E eu sou do lari larai

Nesta segunda canção, chamada “Viva o Lari larai”, Jacó e Jacozinho exploram novamente a oposição entre uma brasilidade genuína (o *lari larai*) e uma música estrangeira (a Jovem Guarda, representada pelo *iê-iê-iê*). Ela aparece de forma explícita no trecho:

Eu defendo o que é nosso.
 Não quero ofender ninguém.
 Copiar o que é dos outros.
 Eu acho que não convém.
 E se nós não der valor.
 No que a nossa terra tem.
 Pois os outros lá de fora.
 É que não podem dar também.

Aqui cabe lembrarmos outro debate cultural existente na música brasileira naqueles anos 60: o movimento “nacional-popular” *contra* os “vanguardistas”. Como exploramos acima, os artistas conhecidos como pertencentes ao movimento “nacional-popular” buscavam preservar o que havia de mais brasileiro na música, como é o caso apontado. Assim, os adeptos deste movimento entenderiam a guitarra como uma deturpação da música brasileira.

Para os defensores do movimento “nacional-popular”, a demarcação de nossa brasilidade na música passava, entre outras coisas, pelo uso do violão.

De qualquer forma, a disputa entre o *iê-iê-iê* versus o *lari larai* em meados dos anos 60 nos clareia a ideia de uma oposição por parte de alguns artistas sertanejos em relação à introdução dos “ritmos modernos” na música nacional. E demonstra, também, uma mesma resistência por parte do público consumidor de música sertaneja. O que devemos pontuar, para o nosso trabalho, é que grande parte da bibliografia acerca da música sertaneja não explora (ou pouco explora) a disputa em questão. Daí talvez nossa dificuldade em encontrar mais material sobre o *iê-iê-iê* versus o *lari larai*, como fonte de pesquisa.

Capa do LP de Jacó e Jacozinho, gravado pela Continental em 1966, chamado "Viva o Lari larai".



Fonte: http://www.recantocaipira.com.br/jaco_jacozinho_discografia.html

Disco de 1967, gravado pela Chantecler



Fonte: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-208426383-priminho-e-maninho-lari-larai-contra-i-i-compacto-vinil-_JM

Retornando ao pensamento de Martha Tupinambá Ulhôa (1999), a música sertaneja, em sua trajetória histórica, teria passado por um processo que agregou ritmos, gêneros, estilos e instrumentos internacionais em sua música:

Houve uma internacionalização gradativa do gênero, desde as modas tradicionais passando pela adição de ritmos paraguaios ou de inspiração paraguaia (guarânia, rasqueado e polca), latino-americanos (canção ranchera, corrido, e bolero mexicanos), influenciados pelo rock (o chamado ritmo jovem), para chegar na utilização de um gênero transnacional, a balada [nos anos 80]. (ULHÔA, 1999, p. 53).

Outros autores identificam os anos 70 como um momento em que a música sertaneja atingiu seu auge em termos comerciais. Uma das grandes referências bibliográficas acerca da música sertaneja tomada como voltada para o mercado é José de Souza Martins. Martins publicou “Música caipira: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, pertencente ao livro *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil* (1975). Escrevendo em 1975, no momento que a “moderna música sertaneja” atingia elevados índices de consumo, o autor realiza uma divisão entre o que seria a música caipira e a música sertaneja. “Vários dos discos (note-se bem: LP) da dupla Leo Canhoto e Robertinho

alcançaram a vendagem de 200 mil exemplares e a dupla recebeu o “Disco de Ouro” de sua gravadora, correspondente à venda de um milhão de cópias (MARTINS, 1975, p. 124).

Segundo Martins, “há diferenças significativas entre a *música caipira* e a *música sertaneja* e essas diferenças incidem menos exatamente sobre a música estrito senso” (MARTINS, 1975, p. 105). E continua: “são os outros componentes das situações nas quais se insere a atividade musical que, por serem substancialmente diferentes num e noutro caso, denotam a significação de cada uma (MARTINS, 1975, p. 105).

Para o autor, a música caipira seria aquela executada no ambiente rural, distante dos processos de gravação e, por conseguinte, da cidade. A música caipira seria então aquela que acompanha os rituais “religiosos, de trabalho ou lazer” caipiras,

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a chamada moda-de-viola, denominação genérica do canto rural profano, não aparece senão acoplada a algum rito. (MARTINS, 1975, p. 105).

De acordo com Martins (1975), a música caipira se prende ao universo rural, ela não é aquela que foi transformada em disco. Ela se vincularia às demais atividades dos sujeitos, imbricando-se no cotidiano, na dimensão “religiosa, de trabalho ou lazer”:

*Podemos nos limitar a um exame sumário do seu uso no que se poderia chamar de *ciclo do cotidiano caipira* ou a sua *rotina ritualizada*. É nesse ponto que se torna possível a reflexão sociológica sobre a música caipira. Esse ciclo do cotidiano da natureza, com a sucessão das estações do ano, e de outro, o ciclo das comemorações litúrgicas do catolicismo. (MARTINS, 1975, p. 108).*

Neste caminho, um dos exemplos utilizados pelo autor é a Festa do Divino. Em suas palavras, “a sua comemoração varia muito de região para região, conforme o ciclo agrícola do lugar e não conforme a posição da festa no calendário religioso do ano” (MARTINS, 1975, p. 109). Martins entende, portanto, a música caipira como pertencente a estes espaços específicos da vivência rural. De modo que a música caipira, de acordo com seu pensamento, se colocaria como mediadora das relações sociais ali existentes. Em relação a este último aspecto mencionado, a música caipira mediaría as relações sociais naquele universo rural, o importante aspecto que a diferenciaria da música sertaneja: “Este ponto está no *uso da música caipira*, isto é, no fato de que ela se caracteriza estritamente por seu valor de utilidade, enquanto meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira” (MARTINS, 1975, p. 112).

A partir de sua primeira gravação, Martins enxerga uma transformação nessa música e nas relações sociais nas quais ela é divulgada. Assim, aquela música gravada assume outra nomenclatura e outro tipo de uso social: surgiria a música sertaneja:

Ao contrário, a música sertaneja diferencia-se da música caipira a começar porque o referencial da sua elaboração não é realidade do mesmo tipo daquela, constituída da relação direta e integral entre as pessoas que compõem o universo desta última. Em segundo lugar, porque a música caipira é meio, enquanto que a música sertaneja é um fim em si mesmo, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. Neste caso, a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria. Do que decorre que as relações sociais nas quais a música sertaneja se insere não são relações caracteristicamente derivadas da mediação da música, mas a música é um dos produtos de certo tipo de relação social, a relação mercantilizada. Em outros termos, a música sertaneja é diversa da música caipira porque circula revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental. (MARTINS, 1975, p. 113).

Enquanto que, para Martins (1975), a música caipira definia-se pelo seu “valor de uso”, a música sertaneja se define pelo seu “valor de troca”. Segundo ele, a música caipira gravada deve ser conhecida como música sertaneja, pois se coloca de modo radicalmente diferente em relação à primeira. As diferenças se colocam em duas dimensões: uma estética e outra de mercado.

No tocante a sua dimensão estética, a música sertaneja não permite que a execução seja feita conforme seria realizada no campo. Para José de Souza Martins, a dança seria algo fundamental para a música caipira, o que na música sertaneja não se colocaria mais como algo essencial para a execução da canção; outro aspecto mencionado pelo autor é o tempo de duração das canções que antes poderia bem mais longo e que encontra no disco uma limitação técnica que transforma a essência da música caipira; ademais, a execução não exigiria qualquer tipo de ritual, como apontado acima:

Tecnicamente seria impossível gravar uma música caipira e oferecê-la ao mercado de música sertaneja, não só por sua extensão habitualmente longa, mas também por sua monotonia. É o que acontece com a “Dança de São Gonçalo”, de longa duração, e que nas gravações, mesmo nas chamadas “folclóricas”, fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver com a música caipira, isto é, com a dança propriamente, mas que é algo novo circunscrito às imposições e necessidades da indústria do disco. O mesmo ocorre com folias, canas-verdes, cateretês, cururus. (MARTINS, 1975, p. 123).

A segunda dimensão pensada por José de Souza Martins (1975) diz respeito ao mercado. De modo que a música sertaneja, ao ser gravada, atenderia aos ditames do consumo. A música sertaneja se coloca como mercadoria, sendo resultado de uma produção de mercado capitalista. Daí sua ideia - emprestada de Karl Marx - de que a música caipira define-se pelo seu “valor de uso”, enquanto que a música sertaneja pelo seu “valor de troca”. O que notamos aqui é que o avanço da urbanização e das formas de produção capitalista acaba por operar uma “destruição” da cultura rural, conforme entende o pesquisador. Segundo essa concepção, a cidade “invade” o campo e rompe suas formas de sociabilidades mais centrais, dentre elas a cultura.

É importante lembrar que José de Souza Martins estava escrevendo seu texto - tomado como umas das grandes referências sobre o assunto – em 1975, num momento que a música sertaneja atingia grandes contingentes de ouvintes e consumidores¹⁵.

No decorrer da década de 70, o autor parece notar o surgimento de três movimentos por parte da música sertaneja. O primeiro “movimento” trazido pelo autor para a discussão teria ocorrido por parte do maestro Júlio Medaglia, que sempre era identificado aos movimentos de vanguarda, dentre eles a Tropicália. Martins (1975) percebia nesse “movimento” um caráter que, nas palavras dele, “parece efêmero” e “teve como um dos seus articuladores principais o maestro Júlio Medaglia, conhecido por suas posições em defesa da chamada “música de vanguarda”, que se opõe ao artesanato e advoga a produção musical em bases industriais (MARTINS, 1975, p. 125).

De acordo com Martins (1975), este movimento teve um de seus grandes momentos do Festival da Viola da TV Tupi de São Paulo, em 1970:

A um só tempo procurava-se conquistar o público da música sertaneja e os compositores e cantores desse tipo de música, além de outros compositores que pudessem perceber a viabilidade comercial do gênero. De um modo geral, parece-me que os candidatos procuraram transformar em padrão as possibilidades abertas por “Disparada”, de Vandrê e Theo, no uso da viola para formas mais sofisticadas de música popular, atribuindo para um termo

¹⁵ Basta verificarmos os dados que o autor nos traz sobre a programação radiofônica do período: Em julho de 1972, 10 emissoras de rádio da cidade de São Paulo tinham 34 programas de música sertaneja, variando o alcance geográfico das emissões desde a área municipal até outros Estados. Levando em conta a periodicidade (desde programas diários até programas irradiados programas semanais) havia um total de 217 programas irradiados semanalmente: 36,4% começavam entre 5 e 6:30 h da manhã; 40,1%, entre 5 e 7 h; 15,2%, entre 18 e 18:30 h; e 28,5%, entre 18 e 21 h. Esses horários são característicos de começo e fim de dia dos trabalhadores rurais, mas são também característicos de começo e fim de dia dos trabalhadores suburbanos de São Paulo. (MARTINS, 1975, p. 118-119).

médio novo os adeptos da viola, isto é, da música sertaneja, e os adeptos da sofisticação musical, talvez temperada com umas pitadas de conteúdo político, de forma porém mais moderada do que no modelo original. (MARTINS, 1975, p. 125).

Neste sentido, o autor tenta demonstrar que este movimento se caracterizaria por uma intensificação da música melódica, contrária a música caipira (que para Martins, tinha como uma de suas grandes características a forte marcação rítmica): “A sofisticação a que me refiro enfatiza o ponteadado em relação ao rasqueado na execução, destacando a viola no acompanhamento do cantor e tornando a música menos rítmica e mais melódica” (MARTINS, 1975, p. 125-126). Não podemos deixar de observar que Martins utiliza o termo “sofisticação” para se referir à música popular, o que denotaria um juízo de que a música caipira de a música caipira seria simples em oposição à sertaneja produzida e comercializada no período.

Passemos então para o segundo movimento da música sertaneja naqueles anos 70, considerado como significativo pelo autor. Trata-se do lançamento do disco “Nhô Look”¹⁶, em 1970, e capitaneado pelo maestro Rogério Duprat (nome também muito importante para a constituição do movimento da Tropicália). Na concepção de Martins (1975), o “Nhô Look” visava ampliar o mercado consumidor de música sertaneja, atingindo assim a “classe média”:

O universo provável do consumidor dessa modalidade de música sertaneja está a meio caminho entre o consumidor atual da música sertaneja [que aceita Tonico e Tinoco e outros cantores consagrados no gênero] e o consumidor potencial que tem ressalvas a fazer, de origem preconceituosa. O produto, isto é, a “nova” música sertaneja visa a alcançar um mercado real provavelmente grande (os atuais consumidores de música sertaneja), ampliando-o com o mercado potencial oposto ao constituído pela população que é adepta do gênero, mas que ainda não compra discos. Esses adeptos mais pobres seriam “trocados” por possíveis adeptos mais ricos. Essa tendência para um novo ponto médio representa uma tentativa de levar a música sertaneja para a circunstância de uma “classe” média mais definida, tanto em termos de recursos quanto em termos de valores e concepção de mundo. (MARTINS, 1975, p. 126).

Esta ampliação de mercado consumidor, no entendimento de Martins (1975), se propõe, entretanto, a uma adequação aos padrões impostos pela indústria cultural e, por conseguinte, pelo mercado de natureza capitalista. Assim, o “Nhô Look” faria uma junção que o autor chamava de “limpeza” da música sertaneja. Nas palavras de José de Souza Martins, este procedimento se constituiria de:

¹⁶ O “Nhô Look” será mais bem abordado adiante neste trabalho. Por enquanto, nos limitemos a demonstrar como pensa José de Souza Martins.

Eliminação da linguagem “deformada” e estigmatizada, eliminação da pieguice e sua substituição por uma saudade mais convenientemente pequeno-burguesa – a moderada saudade da cidade de origem ou o “sertão mítico”, em ambos os casos descontaminados dos indetificadores estigmatizados, isto é, “despoluídos” da presença humana do caipira através dos seus presumíveis “resíduos” na música sertaneja. (MARTINS, 1975, p. 126).

Este movimento da música sertaneja, na concepção de Martins (1975), contribuiria para ajustar o ouvinte de música sertaneja, que antes buscava nela uma identificação com o seu passado no campo, ao gosto urbano da “classe média”:

É a espoliação que pratica contra aqueles que não podendo inserir-se de forma direta no mercado de discos, mas que necessitam da música sertaneja para realçar a sua identidade em face das contradições da sociedade em que vivem, despojando-os dos elementos identificadores contidos nessa modalidade de música, para nela incorporar os valores e concepções nítidos de uma classe ajustada: a “classe” média. (MARTINS, 1975, p. 127).

Aquele que seria o terceiro movimento da música sertaneja apontado por Martins (1975), teria surgido de dentro dos próprios meios da música sertaneja. Opondo-se aos movimentos antecessores aqui expostos, que para Martins (1975) teriam sido propostos por pessoas que vieram do outros “meios”, que não o sertanejo, como é o caso de Júlio Medaglia e Rogério Duprat. O terceiro movimento assinalado pelo autor apresenta algumas similaridades com os outros dois já tratados acima, mas também algumas diferenças.

Aí também se luta “contra” a estigmatização, através da aceitação do preconceito e do esforço de corresponder à imagem do “cantor e música convenientes”. A origem também é pequeno-burguesa, mas de quem ascendeu “aceitando” a música sertaneja. A grande preocupação é a correção da linguagem e o uso de vestuário “apropriado” nas apresentações públicas. (MARTINS, 1975, p. 127).

Martins (1975) demonstra que dentro dos veículos de comunicação de massa, esse espaço seria aberto pelo programa dominical de televisão “Viola com Sortedada”, do Canal 7, de São Paulo. Neste programa, de acordo com Martins (1975), haveria um *show de calouros*. Para julgar as apresentações, o júri seria composto por quatro membros:

um alfaiate, que observa os candidatos e atribui uma nota pelo vestuário; um representante de sociedade de direitos autorais que atribui nota pela letra [mesmo que seja letra de música antiga e conhecida], um compositor que analisa a instrumentação e por ela atribui uma nota, e outro compositor, que avalia a interpretação. (MARTINS, 1975, p. 127).

O autor chama a atenção para a presença do alfaiate na banca do júri. Para ele, a presença do alfaiate teria como principal marca a tarefa de apagar os registros visuais que ligavam as músicas ao caipira estereotipado, ao *Jeca Tatu*. A roupa dos artistas de música sertaneja que se apresentavam no programa, seguindo as reflexões propostas por José de Souza Martins (1975), teriam como função básica demonstrar que o caipira teria ficado para trás na história, ou seja, que naquele momento a música sertaneja estava modernizada, em paralelo com o país que passava pelo seu processo de modernização econômica.

Desta discussão, por fim, Martins (1975) propõe que a música sertaneja dos anos 70 buscava aumentar sua inserção no mercado de consumo. Daí que a música sertaneja, para o autor, visava cada vez mais pertencer à indústria da cultura, enquanto “mercadoria”: “Em ambos os movimentos há o empenho em deslocar a música sertaneja para exigências e características culturais que correspondem, na verdade, a formas mais avançadas de inserção no mercado de consumo” (MARTINS, 1975, p. 128).

Poderíamos, neste momento, sugerir uma questão. Se fossemos pensar a realidade da música sertaneja nos anos 70 estritamente a partir dos escritos de José de Souza Martins (1975), em qual destes três movimentos poderíamos enquadrar a dupla Leo Canhoto e Robertinho? Mais adiante, tentaremos dialogar com as leituras de Martins e pensar sobre o “lugar” da dupla que é objeto deste trabalho.

Bebendo das águas de José de Souza Martins (1975) surgem então os escritos e as reflexões de Waldenyr Caldas, outro nome de referência quanto aos estudos sobre música sertaneja. Em seu livro *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural* (1979), escrito no calor da hora, sob as perspectivas teóricas da Escola de Frankfurt – principalmente Theodor Adorno –, Caldas afirmaria que a música sertaneja nos anos 70 era um sucesso de consumo. Neste livro, Caldas afirma que a música sertaneja é produzida seguindo os padrões impostos pela Indústria Cultural¹⁷. Para o autor, portanto, a música sertaneja submetida à indústria da cultura repetiria sempre o mesmo com a aparência de algo novo, provocando uma regressão da audição¹⁸ por parte do ouvinte.

¹⁷ “O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura” (ADORNO, 1985, p. 94).

¹⁸ Estas idéias sobre a música relacionada à indústria cultural podem ser encontradas em textos de Theodor Adorno, tais como: ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os

Nesta obra, Caldas enxerga três movimentos distintos que teriam tentado uma reformulação da música sertaneja no decorrer de sua história. Em suas observações esses movimentos não teriam proposto diferenças significativas em relação ao ritmo, melodia ou ainda harmonia. Para o autor, as transformações passaram muito mais pela introdução de novos instrumentos e por um maior desenvolvimento técnico da música:

Como já dissemos anteriormente, não houve, verdadeiramente, no âmbito da música sertaneja, qualquer transformação profunda nos seus componentes formais (ritmo, harmonia, melodia). Houve, na verdade, modificações no tocante à instrumentalização, decorrentes muito mais do desenvolvimento tecnológico e do seu conseqüente aproveitamento comercial. (CALDAS, 1979, p. 44).

A primeira vertente de transformação da música sertaneja percebida pelo autor se encontraria no ano de 1958. Neste período, Alcides Felismino de Souza (o Nonô Basílio¹⁹) e Mario Zan²⁰ criam a “Tupiana”. A busca empreendida por Nonô Basílio e Mario Zan era a de criar um ritmo que se colocasse como algo legitimamente brasileiro:

Isto porque, segundo os autores, a influência de ritmos alienígenas estava, a cada dia, ganhando maior campo e, conseqüentemente, prejudicando a música regional brasileira. Entretanto, ambos os autores conhecem teoria musical, e pretendiam muito mais que só impedir a influência da música paraguaia. Objetivavam, além disso, criar “um novo gênero musical”. (CALDAS, 1979, p. 44).

Waldenyr Caldas nos coloca que a “Tupiana”, entretanto, não atingiu sucesso comercial junto ao público consumidor de música sertaneja: “Ao mesmo tempo, é preciso que

Pensadores). _____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986. ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

¹⁹ Alcides Felismino de Souza (o Nonô Basílio) nasceu em Formiga, MG, em 22/11/1922 e faleceu em São Paulo, SP, em 1/7/1997. “Fez com sua mulher Naná, a dupla Nonô e Naná. Em 1972, foi diretor artístico do setor sertanejo da gravadora Chantecler. Como compositor, teve composições registradas por inúmeros intérpretes, entre os quais, Nenete e Dorinho, Mário Zan, Chitãozinho e Xororó, Duo Ciriema, Irmãs Galvão, Tônico e Tinoco e Barreto e Barroso” (fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira – www.dicionariompb.com.br).

²⁰ Mário João Zandomenighi (o Mário Zan) nasceu na Itália em 09/10/1920, mas veio para a cidade de Santa Adélia, SP, com quatro anos de idade – faleceu no 09/11/2006. O sanfoneiro Mário Zan “em 1939, começou a fazer apresentações em rádios, iniciando-se na Rádio Cruzeiro do Sul. Posteriormente trabalhou nas rádios Record, Tupi e Bandeirantes, na qual ficou 33 anos, todas em São Paulo” [...] “Em 1939, começou a fazer apresentações em rádios, iniciando-se na Rádio Cruzeiro do Sul. Posteriormente trabalhou nas rádios Record, Tupi e Bandeirantes, na qual ficou 33 anos, todas em São Paulo” (fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira – www.dicionariompb.com.br). Entre suas composições mais conhecidas está a música “Chalana”.

se diga, não houve com ela, a rigor, nenhuma mudança estrutural na música sertaneja” (CALDAS, 1979, p. 45).

A segunda vertente, segundo o autor, que tentou transformar a música sertaneja ocorreu em 1970, criada pelo maestro Rogério Duprat. Esta segunda vertente ficou conhecida como “Nhô Look” e foi financiada pela Companhia Rhodia. A Rhodia pretendia lançar uma coleção de moda *country* no Brasil. Para isto organizou uma série de shows intitulados “Nhô Look”, cuja música era responsabilidade de Rogério Duprat, maestro que havia participado ativamente do movimento da Tropicália:

Este trabalho procurava criar um tipo de som que conduzisse a uma espécie de “música de mediação”. Seria um estilo musical que se identificaria, ao mesmo tempo, com os públicos da música popular e sertaneja. Ele teria, aqui, a mesma função que tem a *country music* nos Estados Unidos, aliás com boa ressonância no meio urbano. (CALDAS, 1979, p. 46).

A revista *Veja*, de 15 de abril de 1970, dava destaque para o evento, num artigo intitulado “Caipiras na moda”:

A quadrinha cantada por Tonico e Tinoco todas as noites no show “Nhô Look”, em exibição no pavilhão da Rhodia na IX Feira de Utilidades Domésticas de São Paulo, abre um novo caminho para a velha dupla (27 anos), acostumada aos palcos de circos e teatros do interior e programas matinais no rádio, e parece sintetizar com precisão o espírito inovador do espetáculo. Apresentados com outras quatro duplas, violeiros, dançarinos de folclore e uma bandinha, **Tonico e Tinoco pela primeira vez enfrentam com suas músicas simples o público geralmente sofisticado que acompanha os desfiles de moda:** eles são uma espécie de coro em “Nhô Look”, ligam os dez desfiles da nova coleção da Rhodia [roupas modernas com um leve toque caipira] e narram as aventuras musicais e amorosas de Rita Lee [no show “vulgo Rita Malazartes”] (VEJA, 15 abr. 1970, grifos nossos).

Notemos que a revista dá destaque para o evento, mas o faz atribuindo uma antítese entre a música ligada ao campo e o ambiente urbano, como se fossem coisas apartadas e de qualidades distintas. Há aqui a atribuição de *simplicidade* a Tonico e Tinoco e uma exaltação do consumo, tomado como *sofisticado*. Daí que a presença de Tonico e Tinoco no evento parece ser justificada pelo exotismo que isto poderia simbolizar no desfile de moda. Um exotismo que parecia ser temperado pela presença da cantora Rita Lee, uma representante do mundo urbano e, por conseguinte, do universo *sofisticado* do consumo.

Em 1970, alguns meses após esta reportagem sobre o show, a *Veja* publicava em duas de suas edições o lançamento do disco “Nhô Look”:

Nhô Look – As mais belas canções sertanejas – O som da cidade [arranjos de Rogério Duprat, viola solista de Heraldo, ex-integrante do Quarteto Novo] encontra o do campo: coral uníssono, mistura rítmica de catira, toada e moda, linha melódica simples. Para maior êxito da “contaminação” planejada por Duprat, uma considerável contribuição da gravadora: **o LP foi editado em selo de baixo preço** – onze cruzeiros – o que o coloca em igualdade com os astros sertanejos na disputa do público do interior. (VEJA, 18 nov. 1970, grifos nossos).

Colocado em um preço considerado “baixo”, o disco visava o consumo do público que já consumia a música sertaneja, o público ou das cidades do interior ou aquele que habitava as periferias das regiões metropolitanas, advindo das migrações. Nos desfiles IX Feira de Utilidades Domésticas de São Paulo, no entanto, o “Nhô Look” objetivava convencer o público de classe média e alta, consumidor de moda.

Um mês depois, a mesma revista divulgou novamente o lançamento do LP, em uma sessão chamada *Os discos de 70*: “Nhô Look – Na fusão da música sertaneja com as inflexões orquestrais da grande cidade, a mais marcante experiência musical do ano: sob a batuta do maestro Rogério Duprat (ex-tropicalista), uma poderosa e agradável sinfonia sertaneja” (VEJA, 23 de dezembro de 1970, parêntese do articulista). Segundo palavras do próprio maestro, sua proposta era a de promover aquilo que ele chama de “contaminação” ao criar o “Nhô Look”. A “contaminação” seria a junção de aspectos da música popular com os da música sertaneja. Assim, Duprat gravou com outros arranjos canções consideradas atualmente como clássicos do sertanejo, introduzindo guitarra, bateria, etc. Em uma longa entrevista à revista, Duprat explica seu disco:

VEJA – *E seu disco de música caipira, como é?*

DUPRAT – Ele tem um repertório sertanejo urbanizado, muito conhecido. “Maringá”, “Casinha Pequeninina”, “Boneca Cobiçada”, que já estava contaminada na origem [é uma dupla caipira, Palmeira e Biá, que cantava um bolero]. Quer dizer, a idéia da contaminação estava contida no próprio repertório sertanejo. Pelo menos esse da cidade, comercializado. Nossa idéia foi atizar, acirrar essa contaminação. No disco, a base única é feita com guitarra e baixo elétrico. Por que evitar isso? Os metais às vezes parecem Bacharach, as flautinhas podem parecer as da trilha de novela, uma coisa assim. (VEJA, 9 set. 1970).

Em outro trecho da mesma entrevista, Duprat argumenta acerca da música sertaneja e do mercado musical em geral:

VEJA – *Em que medida a música caipira é novidade para o consumo?*

DUPRAT – É novidade pelo absurdo. A presença num contexto falso. Isto é que pode ser novidade. O engraçado no filme “Cassino Royale” era de repente entrar uma tribo de índios sem explicação...

VEJA – *E em que medida é novidade para você?*

DUPRAT – Em 1966 tínhamos feito uma primeira experiência com os Mutantes, Solano Ribeiro, Luís Vergueiro, Chico de Assis. Já estávamos tentando fazer um negócio com a música sertaneja em de iê-iê-iê. Não chegamos a gravar porque reunimos vários grupos – entre eles os Mutantes, que na época tinham cinco pessoas e não se chamavam ainda Mutantes -, mas não tínhamos força para entrar na Jovem Guarda que então dava as ordens, era um negócio compacto...

VEJA – *Quais os problemas da época e como vocês conseguiram agora?*

DUPRAT – Na época era praticamente impossível. O pessoal estava na base do “tijolinho”, “que tudo vá pro inferno”. E música importada que era beatliana toda ela. Quer dizer, naquela época este movimento era novo demais. Agora houve uma reviravolta e surgiu a oportunidade da música caipira. As coisas só atingem o consumo quando manipulam características já veiculadas. **Jamais será sucesso o signo totalmente novo.** É preciso ter um mínimo de amadurecimento das coisas. Quando elas começam a não ser tão novas para quem produz é que vão para o consumo. (VEJA, 9 set. 1970, grifos nossos).

Segundo Caldas, Rogério Duprat tentou criar um “estilo musical que se identificaria, ao mesmo tempo, com os públicos da música popular e sertaneja” (CALDAS, 1979, p. 44). Mas, mesmo compreendendo o movimento do mercado musical, o “Nhô Look” não atinge repercussão comercial. Na visão de Waldenyr Caldas, esse fracasso comercial se deveu em grande parte ao fato de que Duprat tentou abarcar duas classes sociais que seriam irreconciliáveis: a classe média e burguesa de um lado, e o proletariado de outro. Do ponto de vista estético o “Nhô Look” não teria sido acessível a nenhuma dessas classes sociais, de acordo com Caldas: “Assim, a experiência estético-musical a que se propôs o maestro Rogério Duprat tinha muitos obstáculos a serem superados, e dificilmente teria êxito numa sociedade como a nossa. O abismo que separa essas classes sociais é muito grande” (CALDAS, 1979, p. 47).

Como dissemos acima, no decorrer da trajetória histórica da música sertaneja gravada, Waldenyr Caldas percebeu três tentativas de reformulação, a saber: a “Tupiana”, realizada em 1958, por Nonô Basílio e Mario Zan; o “Nhô Look”, elaborada por um dos fundadores do Tropicalismo, o maestro Rogério Duprat; e uma terceira tentativa, que segundo Caldas teria sido aquela que conseguiu, em termos mercadológicos, imprimir uma *nova roupagem* para a música sertaneja: o movimento liderado por Leo Canhoto e Robertinho. Para Caldas (1979) as duas primeiras tentativas de reformulação não teriam vingado.

Quanto ao terceiro movimento, esse parece ter sido o último e definitivo movimento de reformulação da música sertaneja, desde seu aparecimento enquanto produto gravado, em 1929. Lembrando que Caldas escreveu seu livro em meados de 1970 e por isso ele escreve vivenciando de perto essas “transformações”. Acerca disto, o autor nos diz que “o último movimento ocorrido na música sertaneja inicia-se em 1970, e tudo leva a crer que se manterá” (CALDAS, 1979, p. 53).

“O outro agora é próximo?”: Leo Canhoto e Robertinho passeiam pela cidade

*Depois que eu deixei meu pai e minha mãe
lá em Cafeara, no Estado do Paraná - e fui
pra Londrina tentar cantar com violão - e
eu falei pra minha mãe que, ela chorando:
mãe um dia eu vou poder dar pra senhora
um conforto bacana, um troço legal...
[...]*

*Porque tem gente que pensa que a música
sertaneja é pra trás, é não sei o que lá.
Existe a música sertaneja que não tem
nenhum sentido. Mas, aquelas que nós
fazemos hoje, aquela que eu faço hoje,
aquelas que muitas duplas fazem hoje, tem
sentido, é bacana, contam uma história,
contam um troço...*

**Leo Canhoto ao programa Ensaio da TV
Cultura, de 1974.**



Capa do disco Amazonas Kid, de 1974

Aqueles que teriam sido os precursores da terceira fase apontada por Caldas, foram Leo Canhoto e Robertinho: “Leo Canhoto e Robertinho, sem dúvida alguma, a dupla mais

solicitada dessa época pra cá²¹ é a responsável direta por um novo evento na música sertaneja. É com eles que a sofisticada tecnologia do som eletrônico entranha-se nesse gênero musical” (CALDAS, 1979, p. 53). Mas, quem são eles, de onde vieram?

Leonildo Sachi, o Leo Canhoto, nasceu em Inhumas, interior do Estado de São Paulo, em 1942. Enquanto José Simão Alves, o Robertinho, nasceu em Água Limpa, no Estado de Goiás, em 1945. Antes de trabalhar com música, como compositor e empresário de duplas como Vieira e Vieirinha, Tião Carreiro e Pardinho ou Zilo e Zalo, Leo Canhoto trabalhou na roça, como lavrador. Já Robertinho, por sua vez, antes de ser cantor havia trabalhado com diversas atividades, entre elas como tratorista. Em uma entrevista cujo título é *Os renovadores da música sertaneja*, de 1981, para a revista especializada “Violão & Viola Sertaneja”, Robertinho conta esse seu passado antes da formação da dupla:

Violão & Viola Sertaneja - *Mas antes de ser cantor, o que você fez?*

Robertinho – Antes de ser cantor eu fui tintureiro, sapateiro, lavrador e tratorista. Perdi minha mãe muito novo, aos treze anos de idade, e meu pai me levou junto com meus irmãos para Buriti Alegre. Foi lá que eu comecei a cantar, ganhando quinhentos cruzeiros por mês.

Violão & Viola Sertaneja - *Mas você também veio para São Paulo...*

Robertinho – Sim, nessa época eu cantava sozinho em boites ou ainda com outros intérpretes. Mas foi com o Trio Jota, Jotinha e Marquinho que gravei meu primeiro disco que nos custou trezentos cruzeiros e não deu em nada. Hoje lembrando daquele tempo, nem acredito. O que tem que acontecer, acontece. (VIOLÃO & VIOLA SERTANEJA, n. 22, 1981).

Podemos notar que ambos tentaram a carreira musical antes de se conhecerem. Com maior ou menor sucesso em suas carreiras prévias, foi apenas com a formação da dupla que eles atingiram o seu auge do ponto de vista comercial. Em entrevista para o programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1974, Robertinho conta como conheceu Leo Canhoto.

Eu conheci o Leo em Goiânia, ele viajava com a dupla Vieira e Vieirinha, empresário entende. Eu estava lá no hotel²², bem, eu não estava no hotel. Eu

²¹ Não é demais lembrar que Waldenyr Caldas escreve num momento em que Leo Canhoto e Robertinho estão no auge de suas carreiras. Mas, colocamos aqui uma suposição: o que teria acontecido para que nos anos finais da década de 80 e, principalmente durante a década de 90, eles saíssem de tamanha evidência? Será que “Fio de Cabelo”, em 1982, de Chitãozinho e Xororó, norteou a música sertaneja para outros padrões de referência?

²² A ideia de um hotel como referência para o encontro e formação de duplas aparece também na história de Milionário e José Rico. Esta história da formação da dupla em um hotel aparece no filme que eles fizeram em 1975, intitulado *Estrada da Vida*, bem na bibliografia que estudou a música sertaneja: “Milionário tinha sido pintor de parede e havia formado algumas duplas. Zé Rico, criado em Terra Rica, no Paraná, razão do nome

morava lá em Goiânia assim a esmo, né, eu não tinha lugar pra morar. E os artistas, né, eles iam lá no hotel aí o Leo apareceu lá. Eu sou de Goiás, nasci numa cidade, é Água Limpa, lugarzinho, tem umas três casas lá. De lá eu fui pra Buriti Alegre, de Buriti eu fui pra Goiânia, encontrei o Leo. (ENSAIO TV CULTURA, 1974).

Após o encontro, eles decidiram formar a dupla, em 1968. Foi escolhido daí o nome de batismo que obedeceria à seguinte descrição: *Leo* provém de Leonildo e o *Canhoto* se deve ao fato dele ser canhoto – “Sou canhoto mesmo” (VEJA, 20 dez. 1972); conquanto que José Simão Alves teve o nome *Robertinho* advindo de Roberto Carlos: “Meu nome é uma homenagem a Roberto Carlos” (VEJA, 20 dez. 1972).

Robertinho passou a morar com Leo Canhoto. Segundo a dupla, nesta época ainda eles “passavam fome”. Foi quando gravaram, em 1969, seu primeiro disco pela RCA Victor:

Leo Canhoto – Mas, não foi fácil gravarmos o primeiro disco, não. Nós demos muita sorte com o Nenéte, daquele trio Nenéte, Dorinho e Nardelo, um trio muito bom, sertanejo, sabe, um trio famoso. Então o Nenéte era produtor da RCA Victor na época em que nós começamos a ensaiar, né. Então, a gente era amigo e ele então ouviu a nossa dupla, falou: “caramba a dupla tá boa!”. Daí eu falei: “é mas pra gravar é fogo”. E nessas alturas eu já trabalhava, já empresariava duplas como Vieira e Vieirinha, Tião Carreiro e Pardinho, Zilo e Zalo, um quilo de duplas boas que faturavam alto. Nessas alturas eu já tinha gravado um bolero com Nilton César...é...uma música com José Augusto. Não esse que tem agora, porque agora apareceu outro José Augusto, é que houve outro e ainda tem por aí outro José Augusto. Mas então, a gente conversando com o Nenéte ele falou: “caramba, tá boa a dupla, eu vou gravar vocês na RCA Victor”. Aí eu quase desmaiei. [...]

Acontece que o Nenéte era um cara vivo, ainda é vivo: é vivo e é vivo, é dois vivo o cara. Bom, então, ele falou: “vou gravar vocês”. Então ele falou com o Ramalho Neto que naquela época era o diretor comercial, era o diretor artístico da RCA Victor. Então, o Ramalho falou: “bom, se você acha que a dupla é boa, grava, não tem problema”. Isso foi em 69, né, E gravamos na base de violão, viola, sanfona, cavaquinho, um troço lá. E depois mais tarde que nós viemos modernizar a música sertaneja, né: Apartamento 37.

Robertinho – Apartamento 37 foi o que tirou a gente da fome, né [risos]. (ENSAIO TV CULTURA, 1974).

adotado, também cantava. Quando se conheceram, num hotelzinho perto da Estação da Luz, em São Paulo, o primeiro adotou o nome artístico para combinar com o do parceiro. Juntos, atrairiam fortuna e boa sorte” (NEPOMUCENO, 1999, p. 183).

“Apartamento 37”, a canção a qual a dupla faz referência foi parte integrante do primeiro LP de 1969. A letra de “Apartamento 37”, composição de Leo Canhoto, trata de um relacionamento amoroso que não se concretizou:

Briguei com ela só pra ver ela chorando
 Porque sabia que ela gostava de mim
 Queria apenas ver seu pranto derramando
 Jamais pensei que aquela briga fosse o fim

Ela foi embora sem dizer pra onde ia
 E eu fiquei triste, sozinho a chorar
O sol desceu e a lua veio novamente
 Eu esperava, mas meu bem não quis voltar

Segui seu rastro na **areia da estrada**
 Na esperança de encontrar o meu benzinho
 Mas de repente veio a chuva e apagou
 Lá da estrada o sinal dos seus pezinhos

Fiquei tão triste sem saber o que fazia
 Pus um **anúncio no jornal** dizendo assim
 Se alguém achar meu amorzinho tenha pena
 Faça o favor de devolver ela pra mim

Meu endereço vou deixar esclarecido
 Porque talvez alguém a possa encontrar
 Moro na rua da amargura vinte e cinco
Apartamento 37, quinto andar
 (grifos nossos)

Além de fazer referência a um problema pessoal - o rompimento da relação -, a letra da música envolve alguns elementos compreendidos como característicos do espaço urbano: o anúncio no jornal e o apartamento (referência aos edifícios das grandes cidades). Por outro lado, não esconde os elementos do universo bucólico, tais como a estrada de areia ou o Sol e a Lua. Esta letra e as outras, no entanto, serão exploradas neste trabalho mais adiante. Voltemos, no momento, para a história da dupla.

A dupla lançou em toda sua trajetória artística 20 LPs, 5 compactos duplos e 4 CDs. Segundo o site da dupla, o primeiro LP, de 1969, atingiu uma marca de vendas de 500 mil cópias²³. Eles ainda se intitulam como os pioneiros a apresentar peças de teatro durante os shows. Em 1977, gravaram um longa-metragem chamado *Chumbo Quente*.

²³ Dados retirados do site da dupla: www.leocanhotoerobertinho.com.br. Esses números também foram encontrados em uma reportagem sobre a dupla presente na revista especializada “Violão & Viola Sertaneja”, na

A partir da figura de Leo Canhoto e Robertinho, a música sertaneja teria tomado outros horizontes. Horizontes, que particularmente na ideia de Waldenyr Caldas, estariam totalmente vinculados a uma lógica de mercado, ou melhor, à indústria cultural. Bebendo destes pressupostos, Caldas afirma que a música de Leo Canhoto e Robertinho servia ao mercado e em decorrência disso geraria no ouvinte uma conduta alienada perante os elementos de cultura.

Podemos aferir que, de acordo com Waldenyr Caldas, Leo Canhoto e Robertinho teriam aprofundado estas características de mercado para a obra musical, uma vez que estavam inseridos num momento que a indústria cultural já havia se consolidado no país. Mas, cabe ressaltar que Waldenyr Caldas faz uma distinção entre música caipira e música sertaneja, sendo que esta última já aparecia vinculada ao mercado desde sua primeira gravação.

É da música caipira, daquela música do homem rural paulista, que surge a música sertaneja. É a partir de sua incorporação pela indústria cultural que a música caipira perde o elemento resistente e rude, e dilui-se, surgindo assim o gênero musical sertanejo. (CALDAS, 1979, p. 48).

E é necessário, ainda, observar-se o seguinte: a “nova roupagem” instrumental com que a dupla vestiu a música sertaneja tem somente o objetivo de torná-la mais agradável ao ouvinte. Porém, as peripécias sonoras desenvolvidas pelas guitarras, em suas canções, agem coercitivamente sobre esse ouvinte, transportando-o para o alienante domínio da música fetichizada. (CALDAS, 1979, p. 55).

Nesta linha de raciocínio, o autor tenta construir sua imagem do que seria Leo Canhoto e Robertinho, ou seja, com quais referências esta dupla trabalhou para criar sua própria forma de apresentação.

A imagem que Leo Canhoto e Robertinho criaram para si é extremamente complexa. Trata-se, ao mesmo tempo, do *cowboy* americano e daquele jovem que absorveu toda a modernidade do meio urbano. E é no afã de aproveitar este modismo que outras gravadoras lançam duplas de comportamento semelhante, tais como: Scott e Smith (Chantecler), Ringo Black e Kid Holliday (RGE/Fermata) e Mauro, Marcelo e Paganini (Carmona). (CALDAS, 1979, p. 53).

edição de número 26, de 1982. Sobre o encontro dos dois e o lançamento do primeiro LP da dupla, a revista nos diz: “Um ano e meio depois, em 1969, já bem afinados e com repertório escolhido, Leo e Robertinho entraram nos estúdios da RCA para gravar o primeiro disco. Foram doze músicas escolhidas com muito cuidado e o resultado superou as expectativas: o disco vendeu mais de 500 mil cópias e continua sendo o marco importante na carreira da dupla”.

Podemos notar com essa passagem de Waldenyr que a imagem que Leo Canhoto e Robertinho criaram para si trazia em seu bojo aquele procedimento de mistura, o que parecia ser a tendência, uma vez que o autor demonstra o surgimento de outras duplas que teriam seguido o mesmo caminho. O que aparece em nossas pesquisas é que Leo Canhoto e Robertinho, contudo, representariam algum tipo de singularidade no interior do mercado musical. De modo que as tentativas semelhantes feita pelas gravadoras e demonstrada por Waldenyr Caldas, não teriam alcançado sucesso comercial. Assim, Leo Canhoto e Robertinho nos parecem ter um *algo mais* em suas misturas e, por conseguinte, em sua obra musical. O que sugerimos ser pensado para além do terreno das reflexões sobre a indústria cultural. Para nossa pesquisa, esse procedimento de mistura se apresenta com muita importância. Nas palavras de Leo Canhoto, a influência da música norte-americana foi um forte ponto de apoio para a criação da sonoridade da dupla:

Quando eu viajava com as duplas, né, foi quando a música americana começou a aparecer no Brasil, né. E a música americana tem muitas delas que dá dueto, primeira e segunda voz como nós estamos cantando agora: dueto caipira. Música do Elvis Presley dá dueto..... É um bocado de caras que apareceu, né, que cantava em americano e começou a entrar aqui. Então eu notei que dá dueto caipira aquilo, então, caramba, então, né... E no interior começou a penetrar essa música, gente que gostava da música sertaneja começou a gostar dessa música americana. Falei, então o negócio, peraí, o som é bacana, né, som violento aí, então eu acho que a gente vai poder fazer música sertaneja brasileira aqui mais ou menos com esse acompanhamento né, com esse troço pesado, guitarras.... (ENSAIO TV CULTURA, 1974).

A aproximação mais frequente acerca do estilo de Leo Canhoto e Robertinho, para grande parte dos autores que pesquisaram sobre música sertaneja, é em relação à Jovem Guarda. Caldas (1979) enxerga desta maneira,

A rigor, podemos dizer que a única “novidade” criada pela dupla, no universo da música sertaneja – entendida aqui apenas enquanto andamento musical -, foi a introdução do ritmo extremamente desgastado e semelhante ao da Jovem Guarda durante os anos sessenta. Aliás, a propósito dessa estranha semelhança, seria bom lembrarmos também o próprio discurso da canção. (CALDAS, 1979, p. 55).

Ao introduzir a guitarra elétrica nas canções sertanejas, juntamente com as temáticas que tratavam da vida cotidiana nas grandes cidades, Caldas (1979) faz essa aproximação entre

a música de Leo Canhoto e Robertinho e a Jovem Guarda²⁴. Neste sentido de aproximação, Caldas compara duas letras, uma pertencente à Jovem Guarda (“Quero que vá tudo pro inferno”) e outra de Leo Canhoto e Robertinho (“Meu Carango”). Seguem as letras:

Quero Que Vá Tudo Pro Inferno (Roberto Carlos)

De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar
 Se você não vem e eu estou a lhe esperar
 Só tenho você no meu pensamento
 E a sua ausência é todo o meu tormento
 Quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno
 De que vale a minha boa vida de playboy
 Se entro no meu carro e a solidão me dói
 Onde quer que eu ande tudo é tão triste
 Não me interessa o que de mais existe
 Quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim
 Quero até morrer do que viver assim
 Só quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno

Não suporto mais você longe de mim
 Quero até morrer do que viver assim
 Só quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno.

Meu Carango (Leo Canhoto e Robertinho)

(Trecho falado)

- Sai da frente sua lata velha!
- Se for homem, passa por cima!
- Pois eu passo mesmo! Lá vou eu!
- O seu cretino, você amassou todo meu carro vai ter que pagar!
- Pagar coisa nenhuma e pedi caminho você não quis dar, agora se lasque!

²⁴ No programa Ensaio da TV Cultura, Leo Canhoto comenta algo interessante sobre essa aproximação: “O “Buck Sarampo” é o quarto LP. [...] Inclusive nesse LP, “Buck Sarampo”, temos uma música que se chama “Crioulinha” que o Roberto Carlos ouviu essa música e colocou no filme, no filme dele...” (ENSAIO TV CULTURA, 1974).

(Trecho cantado)

Todos me chamam de maluco só porque vivo correndo
quase sempre apavorado
no meu carango corro a 200 por hora
para esquecer que amo alguém sem ser amado
a minha maquina compreende minha mágoa
sempre que piso forte no acelerador
voa baixinho para me ver sorridente
ela compreende toda minha grande dor.

(Trecho falado)

- Ô, seu miserável, você bateu em mim novamente!!
- Não quero nem saber! (*risos*)

(Trecho cantado)

O que que vale meu dinheiro e minha fama
se eu gosto muito de quem não gosta de mim
meu carro é grande mas ando sempre sozinho
por isso corro, corro mesmo até o fim
ninguém tem pena, pena, pena do meu pranto
por que será que vivo sempre abandonado
já que meu bem me desprezou
sigo correndo, no meu carango do motor envenenado.

(Trecho falado)

- Ih, La vem uma jamanta, vou me estrumbicar.

(Sonoplastia de automóveis se chocando)

- Xi, me estrumbiquei.

A partir dessas letras, o autor relaciona Jovem Guarda e música sertaneja, pois percebe identidades em relação a temática de suas canções. As identidades propostas por Caldas seriam:

1. Fixação no amor da namorada; 2. Inquietação e dependência; 3. Incorporação dos valores da cultura burguesa, a partir do momento em que se despreza os dados materiais para realçar os espirituais representados pelo amor à namorada; 4. Solidão: confronto do dado material (carro), com o espiritual (solidão) e a conseqüente supervalorização deste último; 5. Solidão; 6. Dramalhão: desejo de morte diante do insucesso amoroso; 7. Agressividade que caracteriza a grande metrópole e que nos reporta ao conceito freudiano do instinto de morte. (CALDAS, 1979, p. 58).

Outro dado que contribui para a formação desta aproximação é a presença de Tony Campelo como produtor de ambos. Tony trabalhou para as gravadoras Odeon e RCA justamente na área de música jovem e sertaneja (NEPOMUCENO, 1999), e neste período teria produzido os discos de Leo Canhoto e Robertinho.

Além de Waldenyr Caldas, outras referências bibliográficas acerca do assunto também apontam para esta convergência entre música sertaneja, particularmente Leo Canhoto e Robertinho, e Jovem Guarda. Como vimos, Martha Tupinambá Ulhôa (1999) também realiza a mesma aproximação. Não obstante, Rosa Nepomuceno (1999) também percebe a dupla em questão desta forma no que tange aos instrumentos (guitarra, bateria, baixo) e a postura de *rebeldia* impressa pelo rock, dados que são relevantes também para a análise de Martha Tupinambá Ulhôa (1999)

Nepomuceno, em seu livro *Música caipira: da roça ao rodeio* (1999), busca demonstrar que houve, no decorrer do processo histórico da música sertaneja, uma transformação que se encontra situada na década de 70. De modo que a autora elege Leo Canhoto e Robertinho como um dos principais expoentes desta transformação. Ela os coloca como um dos grandes precursores daquilo que seria o novo formato que a música sertaneja tomaria de 70 em diante.

A estréia de Leo Canhoto e Robertinho na RCA, em 1969, surpreendera. O desejo de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado. O figurino não deixara dúvidas. Eles sabiam o que queriam: desprezavam aqueles trajes mexicanos, com calças de listras e chapelão de Sancho Pança, e inauguravam um estilo, na verdade mais exagerado, misturando trajes de boiadeiro com roqueiro. (NEPOMUCENO, 2000, p. 179).

Nepomuceno (1999) chama a atenção para a mistura entre o homem do campo, tomado como “boiadeiro”, e o habitante das grandes cidades, o homem *moderno*: o “roqueiro”. E o rock no Brasil e, por sua vez, o “roqueiro” tinham sido encarnados a partir de Cely e Tony Campelo, bem como posteriormente pela Jovem Guarda.

Em reportagem de 1972, a revista *Veja* trazia uma nota acerca de Leo Canhoto e Robertinho,

Mistura de caipira, caubóis americanos e cantores de iê-iê-iê; de cabelos grandes, calças justas, coletes de couro coloridos, pistola na cinta, Leonildo Sachi (Leo Canhoto) e José Simão Alves (Robertinho) venderam 40.000 cópias de seu primeiro LP de letras tiradas à Roberto Carlos, no estilo de “o homem mau amanheceu com a boca cheia de formiga. (VEJA, 29 abr. 1972).

Lendo atentamente a nota acima notamos que o destaque dado é relativo à vendagem dos discos: 40.000 cópias vendidas. Este número parece algo que merece relevo para a grande

imprensa, já que estamos tratando de música sertaneja, aquela música consumida pelos habitantes dos bairros periféricos e por aqueles de condição econômica mais baixa do que a classe média. Por outro lado, a nota de *Veja* faz referência à letra da canção “O homem mau”, presente no disco homônimo, de 1969, o segundo da dupla.

O Homem Mau (Léo Canhoto e Robertinho)

(trecho falado)

Atenção crianças, não fiquem na rua!
O terrível Homem Mau esta ali no bar.

(sonoplastia de disparos)

- Eu sou o Homem Mau, eu sou mau, mau mesmo. Vendeiro traz cachaça com farinha pra todos
(sonoplastia de disparos)

- Vamos logo, mistura esse negócio ai! É pra todo mundo beber. Aonde vai moço?

- Eu vou indo embora, eu nunca bebi.
(sonoplastia de disparos)

- E nem vai beber.

- E você ai, como é seu nome?

- Meu nome é Pedro
(sonoplastia de disparos)

- Era Pedro, agora é Defunto. *(risos)*

(trecho cantado)

Sua cara muito feia dava medo até de ver
Quando entrava na cidade dava tiros pra valer
Não tinha nenhum amigo, só vivia pra matar
Certa vez numa vendinha veja o que foi se passar:

(trecho falado)

(sonoplastia de copos quebrando e disparos)

- Quem é o dono dessa porcaria aqui?

- Sou eu, senhor.

- Então, ta dormindo? Traz Whisky logo.

- Não tem Whisky.

- O que é que eu bebo então?

- Bebe leite!

- Quem bebe leite é bezerro!
(sonoplastia de disparos)

- Toma! Aprenda a respeitar o Homem Mau. E essa mulher de quem é?

- Essa mulher é minha!
(*sonoplastia de disparos*)

- Era sua, agora é minha! (*risos*)

(*trecho cantado*)

Certa vez mais um bandido apareceu no povoado
Pra matar o Homem Mau ele veio contratado
O Homem Mau falou pra ele:

-Você veio me matar! A madeira do caixão você já pode encomendar.

(*trecho falado*)

- Então você veio me matar, não é? Quem é você?

- Eu sou o famoso Billy Gancho, por quê?
(*sonoplastia de disparos*)

- Pronto. Era Billy Gancho, agora é Defunto Gancho. (*risos*)

(*trecho cantado*)

Todos tem seu dia certo, todos tem seu fim marcado
Pra acabar com o Homem Mau veio de longe um delegado
Os dois homens frente a frente lá na rua se encontraram
O Homem Mau e o delegado desse jeito conversaram:

(*trecho falado*)

- Então você é o delegado que veio acabar comigo? Qual é o seu nome delegado?

- Meu nome é Justiça. Você está preso Homem Mau!

- (*risos*) Quem é você para me prender delegado? Fique sabendo que eu sou o Homem Mau, Mau.

(*sonoplastia de disparos*)

- É, você era o Homem Mau, agora é Defunto Mau.

(*trecho cantado*)

A justiça sempre vence
Terminou aquela intriga
O Homem Mau amanheceu com a boca cheia de formiga
Lá na sua sepultura escreveram com desdenho:
"O Homem Mau morreu deitado e não faz falta pra ninguém."

Com a letra notamos outra influência para a composição da dupla. Trata-se do *banque-banque* que é apresentado aqui por meio dos tiros (violência), da representação do bar situado em algum lugar aparentemente ermo, distante de tudo, e ainda por conta que a música alterna trechos falados, como numa rádio-novela e outros trechos cantados ao estilo música de *western*. A referência ao *western* aparece em Leo Canhoto e Robertinho através cinema

italiano. Neste período, os filmes chamados de *banque banque à italiana*, faziam sucesso nas salas de cinema do Brasil:

Há ainda o aspecto da imagem de *cowboy*, produto de uma cultura importada, da violência que se verifica nos *westerns*, que retratam o estilo de vida do Oeste norte-americano. O aparecimento da dupla, em 1970, coincide com uma série de filmes italianos desse gênero que invadiram os cinemas de São Paulo. Segundo Leo Canhoto, grande parte de suas canções são inspiradas nessa temática ítalo-americana. (CALDAS, 1979, p. 60).

Em uma reportagem da *Veja*, de 1972, intitulada *Caipiras a jato*, a dupla fala, entre outras coisas do *banque-banque*. Convém ressaltarmos que o título *Caipiras a jato* nos traz a dimensão dessa fusão entre música sertaneja e música considerada moderna que Leo Canhoto e Robertinho fizeram. Quanto ao *banque-banque*, Leo Canhoto diz: “vamos importar um diretor italiano, porque o cinema nacional é muito fraco. Não será esse tal de Visconti, mas um monstro sagrado igual a ele” (VEJA, 20 de dezembro de 1972). E o filme da dupla saiu. Em 1977, eles gravam “Chumbo Quente”, com roteiro de Leo Canhoto. Um tipo de *western* macarrônico abasileirado e que será mais profundamente discutido no decorrer de nosso trabalho, e que seria intitulado por Rodrigo Pereira (2002) de *western feijoada*, numa referência ao prato pobre, feito de restos de todas as carnes nobres mas que, bem cozido, pode se tornar o símbolo da cultura popular nacional.

Em outra medida, Leo Canhoto e Robertinho adotaram para si um “visual” que mesclava o *cowboy* dos filmes de *banque-banque* (com armas na cinta e em punho), juntamente com o homem rural brasileiro e ainda o “estilo” *hippie* que se espalhava no cenário internacional naqueles anos finais da década de 60 e início de 70. Eles mesmo se auto-intitulam como os “hippies da música sertaneja”²⁵.

Por hora podemos sugerir que Leo Canhoto e Robertinho operaram a mistura, a fusão, entre o iê-iê-iê e o lari larai, apontada acima. Através da dupla, a disputa entre o iê-iê-iê *versus* o lari larai que se mostrava como duas vias que corriam em paralelo sem a possibilidade de se encontrarem, parece ter alcançado seu ponto de encontro.

²⁵ Esta informação, bem como as imagens a seguir, pode ser conferida no site da dupla: www.leocanhotoerobertinho.com.br.



E há outro aspecto que vale a pena observar em relação à dupla. Em suas apresentações ao vivo, Leo Canhoto e Robertinho também inovariam em relação às outras duplas que no momento faziam sucesso comercial. Eles introduziram em seus shows os momentos em que havia encenações teatrais: “O que talvez seja novo é o encerramento de seus espetáculos nos circos e cinemas do interior, com números de banguê-banguê. ‘É violento, às vezes sai até gente machucada, **mas eles gostam assim**”, comenta Leo” (VEJA, 20 dez. 1972, grifos nossos). Tudo indica que o “eles”, dito por Leo Canhoto, faz referência ao público que assistia às apresentações da dupla. Logo, as apresentações alcançariam reverberação junto ao seu público consumidor.

Músicas como “Jack, o matador”, “Buck Sarampo”, “Amazonas Kid”, “Delegado Lobo Negro”, entre outras, que faziam referência direta aos filmes de *banque-banque* no final dos shows eram apresentadas como peças de teatro. Em entrevista concedida a Odirlei Dias Pereira (2006), Milionário (da dupla Milionário e José Rico) relata que algumas duplas apresentavam os teatros em suas apresentações nos circos e Leo Canhoto não seriam diferentes.

Milionário - O circo fazia show, fazia drama. Quem tinha drama levava drama. Os artista de nome daquela época era o Zé Fortuna e Pitangueira. Eles levavam drama. Eles lotavam as casas, a gente falava, lotava os circos com os dramas deles. Fazia os dramas e depois cantavam. Fazia o show né? E depois veio Léo Canhoto e Robertinho também, faziam o drama, bang-bang. Aquele tempo era novidade! E o Milionário e José Rico vinha vindo engatinhando pra trás. Nós só fazia apresentação. Nós não levava o drama. Só o show. (PEREIRA, 2008, p. 252).

Segundo a fala de Milionário, as apresentações teatrais de duplas caipiras nos circos não era novidade. O que parecia ser a novidade era a encenação dos *banque-banques* dos shows de Leo Canhoto e Robertinho. De modo que as apresentações teatrais já ocorriam com outras duplas, entre elas Tonico e Tinoco. O filme *Luar do Sertão* (1970), filmado por Tonico e Tinoco provém de uma peça de mesmo nome que os irmãos apresentavam nos circos-teatros do interior (PEREIRA, 2008).

Voltando a Leo Canhoto e Robertinho, suas apresentações possuíam um caráter cênico que dialogava com o *western* o que talvez nos coloque o caráter de novidade de suas apresentações: “Hoje, além de gravar discos e programas de rádio, a dupla corre os circos onde, revólveres à cinta, apresenta peças baseadas em seu explosivo repertório: ‘Delegado Jaracuçu’, ‘Buck Sarampo’, ‘O dragão vermelho’” (VEJA, 7 jun. 1978).

Em um artigo recente, entre os anos de 2004 e 2005, intitulado como *Revendo a Música Sertaneja*, Waldenyr Caldas faz uma releitura acerca da música sertaneja. Neste artigo, Caldas pensa sobre Leo Canhoto e Robertinho, assinalando que:

O aspecto cênico passou a ser tão importante que algumas canções da dupla Leo Canhoto e Robertinho, além de cantadas para seu público, teriam ainda versões a serem apresentadas como peças de teatro. São os casos, por exemplo, das “peças-canções”, “A Polícia”, “Rock Bravo Chegou para Matar”, “O Valentão da Rua Aurora”, “Delegado Lobo Negro”, “Buck Sarampo”, “Os Híppies do Mundo Sertanejo”, “Amazonas Kid”, entre outras. (CALDAS, 2004-2005, p. 65).

No mesmo artigo, Waldenyr Caldas aponta para uma questão que consideramos importante revelar. Nesse artigo, o autor faz uma relação entre o surgimento de Leo Canhoto e Robertinho, em 1969, e o movimento da Tropicália. Revisitando o assunto, Caldas (2004-2005) percebe uma nova aproximação possível entre a dupla em questão e outros gêneros ou estilo musical para além da Jovem Guarda.

Acerca do disco de estreia de Leo Canhoto e Robertinho, em 1969, Caldas afirma:

Pode-se mesmo dizer que esse disco é uma espécie de divisor de águas na história da música sertaneja. Ele tem a mesma importância do disco de João Gilberto, *Chega de Saudade*, na época do movimento Bossa Nova, ou ainda de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso em 1967, no Segundo Festival Record da Música Popular Brasileira. Em outras palavras, podemos dizer o seguinte: a música “Os Híppies da Mundo Sertanejo”, de Leo Canhoto e Robertinho é, por assim dizer, o “marco zero” do que hoje chamamos de nova música sertaneja. (CALDAS, 2004-2005, p. 63).

Depois de um distanciamento temporal em relação ao seu primeiro e mais conhecido livro sobre música sertaneja, *Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural*, Waldenyr Caldas revê a questão. Tanto no livro quanto neste artigo mais recente, o autor entende Leo Canhoto e Robertinho como expoentes daquilo que ele entende como um momento de rompimento da música sertaneja com aquilo que tinha sido feito até então, até 1969.

No artigo *Revendo a Música Sertaneja* (2004-2005), no entanto, Caldas aponta seus pensamentos para outra direção. Ele propõe a possibilidade de relação entre o feito da dupla e o feito dos tropicalistas e retira parte significativa de sua carga frankfurtiana. Explicando melhor: Leo Canhoto e Robertinho teriam feito, para o autor, uma transformação na música sertaneja, mas sua discussão que tange a indústria cultural (tão marcante em seu primeiro livro) aqui fica assume uma característica mais amena.

No artigo supracitado, Waldenyr Caldas apresenta esse distanciamento temporal e intelectual em relação aos pensadores da chamada Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno:

De nossa parte, não se trata propriamente de discordar dos autores, mas de tornar o discurso do binômio arte industrial/cultural mais contemporâneo. Quando os autores publicaram seus trabalhos, nas décadas de 30 e 40, o

panorama sociopolítico e econômico internacional era muito diferente dos nossos dias. Esses trabalhos, que no decorrer do tempo tornaram-se muito importantes, são clássicos indispensáveis para os estudos de sociologia da arte. De qualquer modo, é preciso entendermos que hoje vivemos uma nova ordem mundial. Não há como se sustentar o discurso de ambos em nossos dias, senão através da ideologização. É precisamente na análise ideológica que reside a força dos argumentos de Adorno e Fischer²⁶, isto é: a arte nos leva à reflexão e os produtos da indústria cultural nos conduzem ao universo cinzento da redundância e da mesmice. (CALDAS, 2004-2005, p. 64-65).

É neste sentido que Caldas (2004-2005) repensa ou, como ele mesmo diz, *revê* a música sertaneja produzida por Leo Canhoto e Robertinho e após o surgimento da dupla. Daí surge a possibilidade, apontada pelo autor, de aproximação com o movimento liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tom Zé, Rogério Duprat²⁷, os Mutantes e outros.

Cabe aqui resgatarmos uma frase importante da já citada entrevista concedida pelo maestro Rogério Duprat para a revista *Veja* em 09 de setembro de 1970: “jamais será sucesso o signo totalmente novo” (VEJA, 9 set. 1970). Podemos talvez sugerir que no procedimento de mistura operado por Leo Canhoto e Robertinho estivessem presentes referências já demarcadas de nossa cultura, tanto de extração rural quanto de extração urbana, numa medida que o público pudesse reconhecer-se. É esta medida de duplo viés que nos interessa especialmente neste trabalho e que estamos chamando “a trilha sonora do país em transição”. Isto é, do rural para o majoritariamente urbano e do agrário para o majoritariamente industrial.

Pensando nestas questões, voltemos para a estrutura de shows de Leo Canhoto e Robertinho. Waldenyr Caldas nos coloca que:

Da mesma forma que ocorreu no Tropicalismo, em 1967, nessa modalidade musical também, em 1969, há todo um comportamento cênico e gestual inteiramente inovador. Até porque, antes disso, as duplas cantavam convencionalmente paradas diante dos microfones, sem esboçar qualquer outro gesto que não aqueles previsíveis, necessários e esperados ... A rigor, suas apresentações não se resumiam apenas a cantar. (CALDAS, 2004-2005, p. 65).

²⁶ FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

Ernst Fischer nasceu na Áustria, em 1899, foi jornalista, filósofo, poeta e escritor.

²⁷ Apenas para lembrarmos, Rogério Duprat foi o responsável pela criação do já refletido “Nhô Look”, em 1970.

Mais adiante, o autor comenta mais especificamente acerca das apresentações ao vivo de Leo Canhoto e Robertinho:

A gestualidade e a presença no palco, especialmente, dariam a essa modalidade musical um perfil essencialmente performático. Muito próximo, aliás, dos grandes conjuntos da música *pop* internacional, em que a parafernália cênica tem espaço fundamental no *show*. (CALDAS, 2004-2005, p. 65).

Refletindo sobre o movimento do tropicalismo, Celso Favaretto (1974) escreve acerca da importância dos shows para os artistas tropicalistas onde tudo estaria integrado: corpo, as letras, as roupas, etc. Estes componentes, todos eles unidos, nas apresentações ao vivo constituiria a significação tropicalista:

Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. (FAVARETTO, 1974, p. 35).

Como dissemos acima, não podemos afirmar uma relação direta entre Leo Canhoto e Robertinho com a Tropicália, quanto menos supor que esta relação poderia ter se colocado de forma consciente. O que sugerimos é que, neste momento, a obra de Leo Canhoto e Robertinho, de forma semelhante ao tropicalismo, teria implantando um procedimento de mistura de diversas referências existentes na época: havia o uso da guitarra, baixo e bateria, referência do rock e da Jovem Guarda²⁸; os trajes pertencentes ao movimento *hippie*; as referências ao faroeste italiano, ou seja, o *bangue-bangue*; e, por fim, a música sertaneja, com as vozes mantidas em dueto, colocadas em *terça*, bem como a continuação da utilização da viola caipira (de dez cordas) e diversas músicas com temáticas que fazem menção ao ambiente rural e ao homem do campo:

De outra parte, é inegável que houve toda uma sustentação publicitária, de técnicas de *marketing* e outras formas de apelo publicitário. Mas isso não é bom nem ruim. É apenas parte integrante da lógica da sociedade de consumo. Esse mesmo fenômeno ocorreu também com o movimento tropicalista. Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Caetano Veloso, entre outros, iniciaram a Tropicália sem ter consciência do que estavam efetivamente fazendo. Em seguida, por se tornar um sucesso, passou também a receber toda uma cobertura publicitária transformando-se num fenômeno de massa. (CALDAS, 2004-2005, p. 66).

²⁸ Nunca é demais lembrar que Leo Canhoto e Robertinho foram produzidos por Tony Campelo.

Retornamos, então, ao subtítulo deste capítulo: “*O outro agora é próximo?*”: *Leo Canhoto e Robertinho passeiam pela cidade*. O *outro* tomado aqui seria o caipira, já visto por grande parte dos intelectuais, da bibliografia e da sociedade urbana como signo do atraso nacional.

O caipira de Leo Canhoto e Robertinho estaria de fato “passeando pela cidade”? A “trilha sonora”, amparada na mistura e gestada pela dupla teria conseguido colocar o *outro* em posição de destaque nos meios tidos como modernos? A questão, que não deverá ser respondida no momento, se coloca novamente: o *outro* agora é próximo? Vejamos adiante como se realizou a obra de Leo Canhoto e Robertinho.

CAPÍTULO III

O tempo na obra e a obra no tempo: a exposição da “realidade” através da obra de arte

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

Autopsicografia, Fernando Pessoa

Pretendemos pensar a obra de Leo Canhoto e Robertinho nos anos 70 analisando o texto das canções, ou seja, suas letras. Para tanto, tomamos de empréstimo uma discussão oriunda especialmente das reflexões sobre a literatura. Pensamos ser de suma importância fazer esse resgate que, embora originalmente literário, nos auxilia no estudo daquilo que concerne à narrativa da canção. Devemos alertar ainda, que a pertinência da utilização de referenciais teórico-metodológicos oriundos da pesquisa literária se faz, por outro lado, por conta de nosso interesse em analisar as letras das canções de Leo Canhoto e Robertinho.

De acordo Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis* (1946), a literatura – ou, para empreendermos um termo mais geral, o texto literário, deve ser pensado como “representação da realidade”²⁹; uma representação na dimensão criativa, que revela de modo não análogo, mas sim de modo recriado o real experienciado. Em um artigo intitulado *Erich Auerbach sociólogo*, Leopoldo Waizbort (2004) apresenta a questão da relação entre obra e sociedade para Auerbach.

Não se trata, com efeito, de atribuir todo o peso da obra à subjetividade criadora de um gênio ou personalidade, nem por outro lado de defini-la em um paralelogramo cujas forças seriam meio e momento. Compreender a obra significa ser capaz de captar essa tensão de forças que se configura entre uma subjetividade e a objetividade do mundo na qual ela existe e que em alguma medida também a modela. (WAIZBORT, 2004, p. 62).

²⁹ A razão das aspas aparecerá logo abaixo no texto. Adianto apenas que tem relação com o subtítulo do livro de Auerbach, traduzido para o português.

Neste sentido, para Auerbach a literatura não agiria refletindo o mundo em sua dimensão objetiva, ou seja, como reflexo direto. De modo que não poderíamos buscar na literatura uma imagem *fotocopiada* do mundo “concreto”.

A partir da leitura de Leopoldo Waizbort (2004), devemos aqui salientar um equívoco de tradução e de interpretação do título do livro *Mimesis* (publicado pela primeira vez em 1946). Este equívoco aparece na versão do livro em português e pode semear algumas dúvidas e orientações não precisas acerca do conteúdo do livro. O título do livro no Brasil foi traduzido como: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Waizbort debate sobre esta questão afirmando que “trata-se do problema no subtítulo, *dargestellte Wirklichkeit* na obra de arte literária. Portanto, não se trata de *Darstellung der Wirklichkeit*, isto é, apresentação ou exposição da realidade, mas sim de uma realidade exposta *na* obra (WAIZBORT, 2004, p. 85).

A ideia de “representação da realidade na literatura” aparente no subtítulo, portanto, não oferece a dimensão do pensamento de Auerbach sobre a relação entre literatura e sociedade. No mesmo artigo citado acima, Waizbort chama a atenção ao fato de que Käte Hamburger aponta para a problemática do subtítulo do livro:

O subtítulo do livro não fala em “representação da realidade”, mas sim em “realidade exposta na literatura ocidental”, com o que o problema da realidade já é designado como um *elemento estético-estilístico* das obras literárias, e não meramente como sua “matéria”. (apud WAIZBORT, 2004, p. 85).

Esta passagem para nós é muito esclarecedora, pois denota que a obra de arte, no caso aqui a literária, expõe um aspecto da realidade, uma certa nuance desta. O que não significa que seja a sua totalidade e nem um retrato fiel, uma vez que passa pelo filtro do artista que a cria. Assim, “a realidade não está fora da obra, mas nela mesma: não é externa, mas interna. O externo torna-se interno (WAIZBORT, 2004, p. 85).

O entendimento da relação entre literatura e sociedade assumida por Erich Auerbach revela, segundo Waizbort (2004), um caráter sociológico para o autor. Este caráter, Leopoldo Waizbort o resgata a fim de pensá-lo como importante contribuição para a Sociologia, especialmente no que se trata de obra de arte e literatura. A autora destacada por Waizbort (2004), Käte Hamburger, na mesma trilha, ressalta que “Erich Auerbach comprovou como um método sociológico, que parta não dos pressupostos sociológicos das obras literárias, mas sim

destas obras mesmas, é possível e frutifica de maneira insuspeita” (apud WAIZBORT, 2004, p. 85).

É neste bojo das discussões sobre literatura e suas ligações com a vida social que aparece para nós o pensamento de Theodor Adorno. Em seu texto *Palestra sobre lírica e sociedade*, Adorno reflete sobre a análise da literatura, particularmente acerca da lírica, como uma possível chave de interpretação crítica do real. De acordo com o autor, analisar a obra literária permite ao estudioso entender de modo profícuo a sociedade em que vive. Essa análise do texto literário, para Adorno, teria um ponto de partida específico: é no interior das obras de arte que devemos procurar pelo social, não sendo possível o movimento contrário. Segundo o autor, “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” (ADORNO, 2003, p. 67). Este seria o ponto de partida da análise literária, a saber, a própria obra se coloca como o marco inicial de interpretação crítica da realidade vivenciada. Deste modo, no interior da obra de arte encontraríamos aquilo que Adorno denominou como sendo seu “teor social”:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração lingüística. (ADORNO, 2003, p. 67).

Para Theodor Adorno, ainda que a obra aparentemente não revele qualquer ligação imediata com a realidade, esta se encontra no interior da obra e é passível de compreensão, desde que consideremos a linguagem e seu papel mediador deste processo de ligação entre *lírica e sociedade*. E se a linguagem é o que há de histórico na lírica, tomemos linguagem como discurso social expresso pela obra de arte.

Em outro importante texto intitulado *Três poemas sobre o êxtase* (2003), Leo Spitzer utiliza-se de argumentos semelhantes aos citados acima para empreender seu estudo. Spitzer analisa os poemas de John Donne, San Juan de la Cruz e Richard Wagner que, ao passarem por uma primeira leitura desatenta, pareceriam não possuir qualquer ligação com o real e, por isso, com o social. Na contramão desta primeira leitura, Spitzer aponta para os possíveis laços destes poemas com o real, argumentando que seria necessário perceber:

o fato inegável de que a linguagem, o meio específico do poeta, é um sistema simultaneamente racional e irracional; alçada pelo poeta a um plano de irracionalidade ainda maior, ela não deixa de manter seus laços com a linguagem normal, o mais das vezes racional. (SPITZER, 2003, p. 37).

Tomando estes autores como referência, podemos dizer que a relação entre literatura e sociedade é algo inexorável. A obra de arte de modo geral - mais especialmente aquelas que possuem linguagem – até aquelas aparentemente mais distanciadas das questões mundanas apresentariam suas ligações com a realidade social.

Paralelamente a essas discussões teórico-metodológicas sobre a relação entre literatura e sociedade em âmbito internacional, não podemos deixar de dialogar com os escritos produzidos por Antonio Candido. Em seu livro *Literatura e Sociedade*, publicado pela primeira vez em 1965³⁰, Antonio Candido, nos apresenta significativas reflexões para um maior entendimento sobre o vínculo entre literatura e sociedade.

Sendo um produto social, a literatura tem como mostra o autor, conexões com a vida vivida pelos sujeitos, ou seja, a literatura e, por conseguinte, a obra de arte apresentaria relações com o real. Ela não poderia ser encarada com algo desvinculado do funcionamento social, mas sim como algo pertencente a ele e que estabelece uma relação *dialética* com a sociedade. Candido busca, então, entender como o *crítico* poderia se dedicar ao entendimento do que de social haveria na obra de arte.

Ele inicia o livro fazendo uma discussão que coloca dois pólos opostos acerca da forma das análises literárias mais difundidas em tempos anteriores. De um lado haveria aquelas análises que colocavam o valor de uma obra atrelado à sua capacidade de exprimir algum aspecto fundamental da sociedade. Por outro lado, teria surgido outra corrente de críticos que entendiam o estudo da literatura como relacionado basicamente aos aspectos formais da obra.

De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. (CANDIDO, 2000, p. 5).

³⁰ 1965 é a data da primeira publicação de *Literatura e Sociedade*. Entretanto, nos utilizamos de uma versão de 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. – (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

A partir desta discussão, Antonio Candido começa a esboçar aquilo que ele acredita como sendo uma leitura analítica mais apropriada para a literatura e sua relação com o ambiente social. Candido pensa em uma possível fusão dessas duas posições, como que realizando um jogo *dialético*.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* [no caso, o social] importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*³¹. (CANDIDO, 2000, p. 5-6).

O entendimento do *externo* como pertencente à estrutura da obra, tornado-se *interno*, nos visualiza uma questão de cunho central para nossas reflexões aqui propostas. Colocando de forma mais clara, ainda que de modo sucinto, a obra literária carrega alguma característica do *externo*. Este *externo* é participante fundamental da constituição da obra, mas como algo que parte da própria obra, ou seja, o *externo* (o social) não poderia servir apenas como elemento causal para a produção da literatura e nem como simples apontamento de significados que a obra possa indicar. É neste movimento, portanto, que o *externo* se tornaria *interno*.

Candido delimita seis diferentes formas “mais comuns de estudos de tipo sociológico em literatura, feitos conforme critérios mais ou menos tradicionais e oscilando entre a sociologia, a história e a crítica de conteúdo” (CANDIDO, 2000, p. 10). A primeira modalidade de estudo, tida por Candido como um método tradicional, advém do século XVIII e teve Hippolyte Taine como representante mais significativo. No Brasil, Antonio Candido, alerta para a tentativa de Silvio Romero em realizar este tipo de estudo. Ele consiste em “relacionar o conjunto de uma literatura, um período, um gênero, com as condições sociais” (CANDIDO, 2000, p. 10). De acordo com Candido (2000), esta modalidade de estudo esclarece as “sequências históricas” e facilita o entendimento das épocas e gêneros literários. No entanto, “o seu defeito está na dificuldade de mostrar efetivamente, nesta escala, a ligação entre as condições sociais e as obras” (CANDIDO, 2000, p. 10).

³¹ Já foi exposto acima, mas é importante lembrar que Erich Auerbach já refletia sobre essa questão do *externo* e *interno* na análise literária.

Já a segunda modalidade estudo se caracteriza por aqueles que entendem a obra como “espelho” da sociedade e de que forma a obra representa a realidade de forma direta. Estes estudos “procuram verificar a medida em que as obras espelham ou representam a sociedade, descrevendo os seus vários aspectos” (CANDIDO, 2000, p. 11). Tendendo mais para a sociologia do que à crítica literária, segundo Candido, essa segunda modalidade consistiria “em estabelecer correlações entre os aspectos reais e os que aparecem no livro” (CANDIDO, 2000, p. 11).

A terceira forma ou modalidade de estudo, para Antonio Candido (2000), se configura com um caráter eminentemente sociológico. Condiz com a análise da relação da obra com o público. “Isto é, o seu destino, a sua aceitação, a ação recíproca de ambos” (CANDIDO, 2000, p. 11). Dito de outra forma é a investigação sobre a circulação da obra dentre o seu público. Entendendo como o público responde diante da obra e como esta, por sua vez, repercute em face do público.

Ainda com caráter eminentemente sociológico, Candido (2000) expõe o que ele toma como a quarta modalidade de estudos sobre literatura e sua vinculação com a sociedade. Nesta modalidade, observa-se posição e função social do autor. É um tipo de análise que volta seu raio de ação para o autor da obra, enquanto sujeito social. De modo que o direcionamento da pesquisa tem como objetivo relacionar a posição do artista “com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade” (CANDIDO, 2000, p. 11). Fora do âmbito literário, segundo Candido (2000), também haveria pesquisas nesse sentido. O autor aponta para algumas das importantes pesquisas que teriam este enfoque em suas análises, entre elas a produção em sociologia do conhecimento de Mannheim.

“Desdobramento do anterior é o quinto tipo, que investiga a função política das obras e dos autores, em geral com intuito ideológico marcado” (CANDIDO, 2000, p. 12). Para esta modalidade de crítica literária o interessante seria buscar o alcance político da obra como sendo seu elo com a sociedade. Antonio Candido chama a nossa atenção para autores como György Lukács, em suas produções intelectuais posteriores a 1930, e Antonio Gramsci, ambos marxistas. O que faz com que o autor aponte que “nos nossos dias tem tido a preferência dos marxistas” (CANDIDO, 2000, p. 12).

Por último, Candido explora a sexta modalidade. Que tem como principal finalidade o estudo acerca das origens da literatura como um todo ou dos gêneros literários. O autor nos alerta para o fato de que esta investigação sobre as origens da literatura e dos gêneros se faz

de uma forma “hipotética”. “Lembremos, finalmente, um sexto tipo, voltado para a investigação hipotética das origens, seja da literatura em geral, seja de determinados gêneros” (CANDIDO, 2000, p. 12).

Com isto, Antonio Candido (2000) não pretende excluir uma ou outra forma de análise que tenha como objetivo entender a relação que se dá entre produção artística – tomada em seu livro como a literatura – e a sociedade. Ele sinaliza, pelo contrário, que todas essas modalidades são, como ele mesmo expõe, “legítimas” e podem, por sua vez, ser “fecundas”.

Nessa apresentação das possibilidades existentes de análise da obra e seu vínculo com a sociedade, Candido procuraria delinear aquilo que ele entende como forma mais interessante de realizar a crítica. Além disso, o que se mostra como interessante aqui para nós é que esta exposição realizada por Candido denota o quão fértil é o debate sobre literatura e sociedade e quantas entradas investigativas são possíveis, tendo esta relação como objeto central.

Diante deste debate, aquilo que podemos pensar como importante para nossa pesquisa, em termos metodológicos e teóricos, é o fato de literatura e sociedade se inter-relacionarem, num movimento *dialético*. Devemos nos atentar ao fato de que nossa pesquisa não ambiciona encontrar a realidade na obra, como a visão em um espelho, no caso de nossa pesquisa a obra tomada como a poesia, ou narrativa, das canções de Leo Canhoto e Robertinho.

Seguindo os caminhos conceituais propostos especialmente por Erich Auerbach e Antonio Candido, a obra literária *expõe* uma realidade social, ou seja, ela diz algo sobre seu tempo histórico e social. Pois a vivência social do artista, sua produção artística e o público que a recebe e consome não se produzem e reproduzem de forma linear, sem sobressaltos ou caminhos labirínticos.

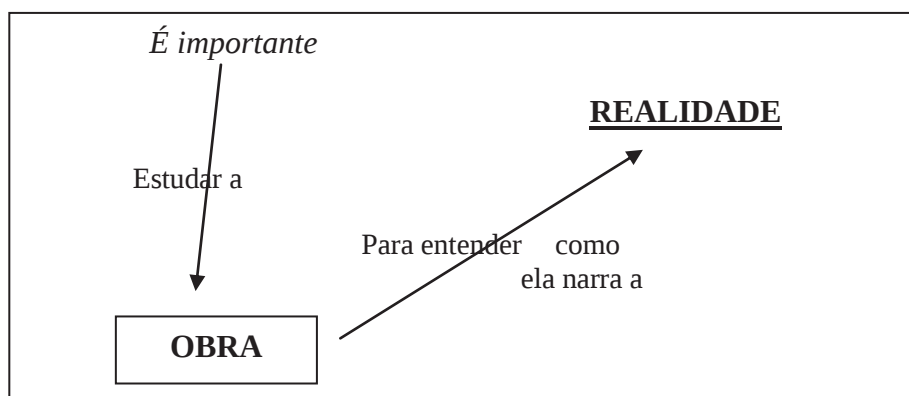
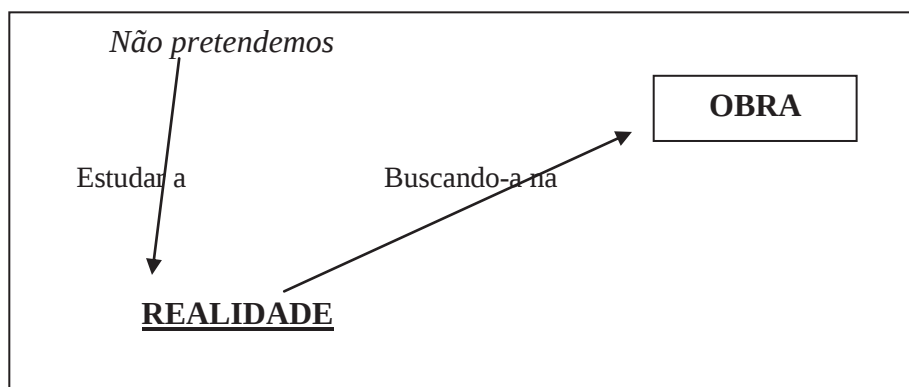
O primeiro passo [que apesar de óbvio deve ser assinalado] é ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de poiese. Conta o médico Fernandes Figueira, no livro *Velaturas* [com o pseudônimo de Alcides Flávio], que o seu amigo Aluísio Azevedo o consultou, durante a composição de *O homem*, sobre o envenenamento por estricnina; mas não seguiu as indicações recebidas. Apesar do escrúpulo informativo do naturalismo, desrespeitou os dados da ciência e deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio.

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 2000, p. 13).

Desta forma, a produção de uma obra passaria pelos olhos do artista. O artista enxerga um mundo, percebe uma sociedade que se configura para ele no momento de sua criação. Diante dessa realidade o artista produz sua obra, ou seja, a obra narra um momento, conta uma história específica. Momento, história que não se configuraria para nós como um jogo de reflexão direta, como um espelho.

Mesmo sabendo que esquemas sejam, por diversas vezes, limitados para exprimir algum conceito – ainda mais quando nos referimos às ciências humanas -, pensamos que poderia ser de algum modo esclarecedor a proposição de um esquema aqui. Seu intuito é clarificar nossa proposta de análise da narrativa cantada por Leo Canhoto e Robertinho, uma vez que nos dedicaremos, principalmente, à análise das letras e menos das músicas.

A discussão realizada acima sobre os caminhos teóricos e metodológicos poderiam, então, ser definida da seguinte forma:



O autor, então vê uma forma determinada de mundo, e *expõe* isso por meio da obra. Podemos fazer as seguintes questões: Que realidade social a obra narra? Qual o seu discurso social? A obra traduz um tempo? É com estas questões que iremos adentrar na obra musical de Leo Canhoto e Robertinho. Com o foco de análise centrado nas letras, capas dos discos e, em menor intensidade, na música, buscaremos entender aspectos da realidade social de um Brasil em transição, nos anos 70. O Brasil, portanto, visto pelos *olhos* de Leo Canhoto e Robertinho em sua produção artística.

Partindo para as letras de Leo Canhoto e Robertinho: a narrativa de um tempo de transição

Como afirmamos acima, a obra musical de Leo Canhoto e Robertinho apresenta uma produção significativa desde 1969, quando a dupla iniciou a carreira: 20 LPs, 5 compactos duplas e 4 CDs, além de um longa metragem intitulado *Chumbo Quente* (lançado em 1978, dirigido por Clery Cunha). Com um volume tão grande de músicas e discos torna-se para nós um desafio analisar a poética da canção em sua totalidade. Para tanto, obedecemos alguns critérios que nos nortearam no que se segue.

Primeiramente, optamos por fazer um recorte temporal na obra da dupla. Assim, caminhamos do primeiro disco, lançado em 1969, até o disco da década de 70, lançado em 1978 – intitulado *Mundo Cão*. Expliquemos esta escolha: nossa pesquisa se dispõe a analisar os anos de transição do Brasil (transição de um país rural para um país urbano, de um modelo agro-exportador para um modelo industrializado. Nosso recorte leva em conta o fato de que a obra desta dupla também convive com os anos mais duros da censura instaurada pelo regime militar e segue até o período da chamada abertura política, nos anos finais da década de 70. Deste modo, escolhemos analisar a poética das canções de Leo Canhoto e Robertinho, considerando-as como uma narrativa que traduz o período em questão, lembrando que tal recorte temporal não nos fez adentrar na década de 80, quando a censura política abrandou e acabou o tempo do milagre econômico.

Um segundo e importante critério foi que dividimos em cinco temas distintos de poética. A divisão em temas não objetiva a exclusão entre os mesmos, pelo contrário, estamos cientes de que os temas podem e de fato se inter-relacionam. Esta separação em seis temas, no entanto, foi colocada de maneira a dar maior capacidade organizativa e analítica ao nosso estudo. Sabemos, em outra medida, que nossa escolha não restringe a criação de novas temáticas ou subtemáticas.

Cabe chamar a atenção ao fato de que as cinco temáticas determinadas correspondem exclusivamente ao conteúdo expresso nas letras, ou seja, em nossas análises não buscamos os aspectos musicais, somente o conteúdo poético. Como dissemos as temáticas e as interpretações que fizemos se dão a partir do narrador social que se encontra na letra da canção.

Os cinco temas e suas questões principais foram assim organizados: “Amor”, “Violência *Western*”, “Nacionalista”, “Religioso” e “Drama Familiar”. Vamos para cada um deles, sucessivamente. O tema “Amor” diz respeito às relações amorosas descritas nas canções; o tema “Violência *Western*” faz referência àquelas canções onde há episódios de violência ao estilo dos filmes de *bang bang*; já o tema “Nacionalista” é aquele que comenta a situação do país, de um modo geral; a dupla canta, por vezes, letras que falam da questão religiosa: é onde se coloca o tema “Religioso”; a temática relacionada as vivências familiares também se mostrou como importante, é o tema “Drama Familiar”; por fim, Leo Canhoto e Robertinho possuíam letras que caminhavam para o lado da *brincadeira*, intitulado aqui como tema “Cômico”.

Além de uma interpretação acerca das letras e, por conseguinte, do discurso social produzido por Leo Canhoto e Robertinho em suas canções, buscaremos inicialmente também analisar o sentido das capas dos LPs do período escolhido por nós.

Eu te amo meu Brasil, eu te amo: a temática “nacionalista” em Leo Canhoto e Robertinho

Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil...

Eu te amo meu Brasil, Dom e Ravel.

Comecemos por entender como as letras de Leo Canhoto e Robertinho enxergavam o país dos anos compreendidos aqui: 1969 até 1978. Essa leitura do nacionalismo presente nas letras nos revela aspectos interessantes para uma possível discussão. Um primeiro aspecto que devemos nos atentar é para o fato de que em grande parte das letras, com a temática “nacionalista”, é exaltada a figura do homem do campo, chamado na maioria das canções como *lavrador*. Vejamos a letra de “Soldado sem farda”, de 1970, do LP *Rock Bravo chegou para matar*:

**Cantando estes versos que quero falar
Do soldado sem farda que é nosso irmão
Soldado sem farda é você lavrador
Que derrama o suor com suas próprias mãos
Soldado sem farda aqui vai um abraço
Das forças Armadas da nossa Nação
Aceite também o abraço dos artistas
Do Rádio, do disco e da televisão.
Soldado sem farda que luta no campo
Com frio ou calor, isso possa ou não possa
Ninguém na cidade não existiria
Não fosse você, o soldado da roça
Nos seus braços fortes, soldado sem farda
Você colhe o fruto que nasce da terra
Aceite portanto com sinceridade
O abraço da nossa marinha de guerra.
Soldado sem farda, herói sem medalha
Aceite da classe estudantil
O abraço apertado de todo o estudante
Futuros governos do nosso Brasil.
Aceite lavrador o abraço apertado
Das forças aéreas do nosso país
Você lavrador é um soldado sem farda
Desta nossa pátria você é a raiz
Aqui vai também o aperto de mão
E o abraço de exército brasileiro
Todos operários das grandes indústrias
Enviam um abraço ao soldado roceiro
Soldado sem farda, que Deus lhe abençoe
Para continuar sempre assim sorridente
Aceite lavrador, o abraço apertado
Do homem que agora é nosso presidente.**

A partir desta letra começa a nos ficar mais claro a exaltação que Leo Canhoto e Robertinho fazem ao *lavrador*. A relação do *lavrador* como sendo um *soldado* se mostra na letra como algo positivo. O *soldado* aqui seria tomado como uma figura que demonstraria raça, coragem, força e dignidade. Logo, ao eleger o *lavrador* como um *soldado*, a letra da canção imputa estas qualidades ao homem do campo. Em outras letras a dupla faz a mesma aproximação do *lavrador* como sendo um *soldado*. Como, por exemplo, em “A morte de um guerreiro”, do LP *Buck Sarampo*, de 1971:

Eu quero que todos façam silêncio
 Silêncio para ouvir minha canção
 Minha alma de tristeza está chorando
 Em luto se encontra meu coração
A morte carregou pra bem distante
Mais um soldado da minha nação
 Que deus lhe guarde no reino da glória
 Querido **lavrador**, querido irmão
 Ressoam as trombetas no infinito
 Jesus estende a mão com todo amor
 Os anjos estão cantando alegremente
 Para receber a alma de um **lavrador**
 Você que trabalhou aqui na terra
 Cumprindo as leis de cristo redentor
 Descança meu querido irmão da roça
 No céu juntinho de nosso senhor

Aproximação de mesma ordem aparece ainda no trecho da canção “Esteio da Nação”, presente no disco de 1976, *O Homem da Cruz*:

Muitos milhões de lavradores todo dia
 Levantam cedo pra cumprir a sua missão
Eles merecem nosso amor, nosso respeito
Nosso carinho, nossa eterna gratidão.
 Quero que Deus proteja o povo da lavoura
 Para que ela jamais caia num ardil
O lavrador é um guerreiro abençoado
É o exército sagrado do meu querido Brasil

A exaltação ao *lavrador*, tomado como um *soldado*, é corroborada pela ideia de o homem rural ser um elemento fundamental que permitiria ao país o desenvolvimento econômico vivenciado nos anos do “milagre econômico”. De acordo com a letra de “Soldado sem farda”, sem o trabalho do *lavrador* não seria possível que os habitantes da cidade desfrutassem do processo de modernização. Basta notar que o *lavrador*, isto é o “soldado sem farda” da canção mereceria receber a saudação dos “artistas do rádio, do disco e da televisão”.

O homem do campo como figura que permite o desfrute da vida na cidade aparece em outras letras com a referida temática “nacionalista”. Podemos mencionar um trecho de “Meu irmão da roça”, de 1972, do LP *Lobo Negro*:

Não me canso de gritar pro mundo afora
 Não me canso de falar dos meus irmãos -
 Não me canso de falar dos lavradores,
 Eu os quero de todo meu coração.

[...]

**Quando alguém, fala mal do homem do campo
 A barra pesa, a gente briga, a coisa engrossa
 Porque aquilo que comemos na cidade
 Vem do braço da minha gente da roça.**

**Juventude que trabalha sorridente
 Sob a luz que vem de um céu da cor-de-anil
 Lavradores, você estão construindo
 Nossa Pátria, nosso querido Brasil.**

Citamos um trecho de outra canção que retoma esta questão. A canção chama-se “Mão de ferro”, do disco *Delegado Jaracuçu*, de 1977:

**Rapaziada lá da roça, por favor, preste atenção
 Aqui vai o nosso abraço a vocês todos, meus irmãos!
 Lavradores lá do norte e do sul desta nação,
 Vocês tem a nossa estima e nossa consideração.
 Se você é rico ou pobre, não ligue pra isso, não -
 Faça o bem e vá em frente com amor no coração!
 Não se esqueça que Jesus nas águas do Rio Jordão,
 Foi batizado por um pobre que se chamava João!**

[...]

**Na hora da refeição é que devemos dar valor
 Ao meu povo lá da roça, ao povo trabalhador!**

[...]

**Lavradores desta terra é bem profunda sua raiz
 Vocês são a mão de ferro que sustenta este país!**

Como percebemos, o *lavrador* emerge nas letras da dupla como uma figura que se destaca e necessitaria de congratulações por seus “serviços à nação”. Não somente, o *lavrador* é tomado como um *soldado* brasileiro: aproximação possivelmente latente no período do regime militar. Com o intuito de chamar a atenção do presidente para os trabalhadores do

campo, eles lançam em 1975 a canção “O presidente e o lavrador”, presente no disco *O valentão da rua Aurora*. Como afirma a web site da dupla, com “O presidente e o lavrador”, Leo Canhoto e Robertinho receberam o “Brasão da República”, uma homenagem prestada pelo então presidente, Ernesto Geisel (www.leocanhotoerobertinho.com.br).

**Excelentíssimo senhor presidente
Aqui estou na vossa frente
Com muita admiração
É um brasileiro que vos fala nessa hora
Por favor, me ouça agora
Oh nobre chefe da nação**

É com respeito que venho a vossa presença
Falar com vossa excelência
Para olhar pra gente nossa
**Venho pedir para o senhor bom presidente
Olhai pela minha gente
Que trabalha lá na roça**

Vossa excelência precisa ir no interior
Pegar na mão do lavrador
E ver seu rosto queimado
Aqueles calos que ele tem eu lhe asseguro
É de um trabalho duro
Muito honesto e muito honrado

Esse meu povo é igualzinho uma formiga
Trabalha muito e não liga
Sempre foi batalhador
Por isso digo e repito novamente
Ajude senhor presidente
O meu querido lavrador

Pertenço a eles, eu falo de coração
Se for preciso beijo a mão
Desse povo tão **ordeiro**
Bato no peito, grito alto, falo sempre
Sou filho de boa gente
Eu sou filho de um roceiro

Vim da roça está fazendo muito tempo
Me lembro a todo o momento
Do meu povo do interior
Porque meu sangue é de um povo hospitaleiro
Sangue de brasileiro
É sangue de lavrador

Notemos que em “O presidente e o lavrador”, há um enorme respeito ao governo do presidente militar da época, Ernesto Geisel. Com isto a poética da canção não se coloca em oposição ao regime, na verdade não passa pelo universo da narrativa nenhum tipo de

questionamento à legitimidade do governo dos militares. O grifo à palavra *ordeiro* é importante para pensarmos a seguinte questão: quando o narrador solicita ao presidente para que ele vá ao interior e ajude o homem rural em sua vida, a palavra *ordeiro* surge como justificativa para esta visita. Ou melhor, entre outras coisas, o presidente deveria suprir as necessidades do povo da roça, pois eles seriam *ordeiros*, não perturbavam e nem desestabilizavam o regime.

Quando nos deparamos com esta questão de exaltação de uma figura, o *lavrador*, como elemento que sustentaria o Brasil do “milagre”, Leo Canhoto e Robertinho chamam a nossa atenção para outra categoria de trabalhadores que exercem função parecida, a saber: os *operários*. Os *operários* são percebidos nas letras da dupla como outro estrato social que garantiria o desenvolvimento econômico alcançado pelo Brasil da década de 1970. Vejamos a letra de “Operário brasileiro”, de 1974:

Eu vou cantar pros operários brasileiros
Esta homenagem que fiz de coração
O operário da indústria brasileira
Merece o nosso respeito, a nossa admiração.
Os **automóveis** que transitam pelas ruas
O **avião** que hoje corta o espaço
O **caminhão**, o **trem de ferro** e o **navio**
Foram construído pela força dos seus braços
Tudo aquilo que se **compra no comércio**
Que a gente vê aí pelo Brasil inteiro
Foi fabricado por quem trabalha nas fábricas
E foram feitos por nosso operários brasileiros
Todo o artigo que a gente **calça e veste**
São todos eles de sua fabricação
A condução que leva a gente ao trabalho
Foi o operário que fez com as suas mãos.
Meu operário eu lhe fiz esta canção
Só por saber que você é merecedor
Não compra aquilo que você mesmo fabrica
Por isso mesmo amigo reconheço seu valor
Meu operário você é um grande herói
És um soldado do Brasil eu lhe confesso
O militar é um soldado da justiça
E você meu operário é um soldado do progresso.

Segundo este sujeito que fala, *operário* e *lavrador* formam dois grupos sociais que merecem exaltação por, paradoxalmente, possibilitar a vivência das chamadas “benesses econômicas” do período, apesar de não terem acesso a estes mesmos bens. Segundo as letras, ambos os grupos colocariam o *país para funcionar*. Quando lemos atentamente as letras de Leo Canhoto e Robertinho pertencentes à temática “nacionalista”, o Brasil se mostra como

um país *gigante* e potente, um país onde se viveria o *progresso* em sua fase áurea. Alguns dos grandes responsáveis por esse *progresso* são os *lavradores* e os *operários*.

Isto fica mais evidente quando lemos alguns trechos de “O lavrador e o operário”, do LP *Mundo Cão*, de 1978:

**Tem duas classes de gente no mundo
Que eu gosto mesmo e dou muito valor
É o operário que eu respeito tanto
O outro é meu irmão lavrador!**
É o operário que fabrica tudo,
Com seriedade e muito amor
O lavrador das mãos abençoada
Planta e colhe na terra sagrada
Seja empregado ou seja patrão!

[...]

A **nação** inteira sensibilizada
Agradece a grande colaboração
Dos operários e dos lavradores
Pelo seu trabalho em prol da nação.
**O que se vê neste país gigante
É fruto da luta de um povo gentil
Que não mede esforço e nem sacrifício
Enfrenta o perigo para o benefício
Da terra querida chamada Brasil!**

Grifamos a palavra *nação*, pois ela nos auxilia a elucidar a forma como as letras percebiam o país daqueles anos. Segundo o dicionário de língua portuguesa Houaiss, *nação* denota, entre outros sentidos, “comunidade com laços históricos, lingüísticos, etc. sob governo único dentro de um território” ou “grupo unido por crenças, origens, costumes” (HOUAISS, 2001). Para nós é interessante notar que o narrador da canção entende o Brasil como um país integrado e unificado. O que, em certa medida, poderia transmitir uma ideia de harmonia social. Assim, todos seríamos brasileiros e todos estaríamos desfrutando o novo momento político, econômico e social de modo integrado, aparentemente sem contradições.

Voltemos, no entanto, para a questão do Brasil visto como uma “potência”. Para tanto, transcrevemos a letra de “Minha pátria amada”, de 1971, do álbum *Buck Sarampo*:

Sou brasileiro, digo de coração,
Esta **nação** ninguém mais pode segurar
Sou orgulhoso por ser filho de uma terra
Onde seu povo só pensa em trabalhar

Onde os negros e os brancos se entendem
Sem preconceito nem de raça, nem de cor;
O brasileiro sempre foi muito gentil
Quem nasce aqui no meu Brasil tem mais bondade, mais amor.

Salva, salve meu Brasil, terra querida
Minha Pátria, minha vida orgulho dos filhos seus
Brasil querido tua beleza não se encerra
Meu Brasil tu és a terra prometida por Deus.

Aqui seu moço não existe a tal guerra
Nosso caminho é enfeitado de flor
**Nós trabalhamos semeando em nossa terra
Ordem, progresso, liberdade, paz e amor.**
Aqui meu chapa não se brinca em serviço
A minha raça é destemida e varonil
A minha terra por Deus foi abençoada
Eu te amo pátria amada, eu te adoro meu Brasil

Paulo César de Araújo, em seu livro *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar* (2003), escreve sobre a Leo Canhoto e Robertinho.

A dupla Leo Canhoto e Robertinho, uma das precursoras no uso de instrumentos elétricos na música de origem caipira, lançou em 1971 a marcha *Minha Pátria Amada*, composição que em cinco estrofes reúne alguns dos principais mitos já construídos ao longo do tempo sobre a nacionalidade brasileira: país da democracia racial (“aqui os negros e os brancos se entendem / sem preconceito nem de raça e nem de cor...”); do homem cordial (“o brasileiro sempre foi muito gentil/ quem nasce aqui tem mais bondade e mais amor...”); da convivência harmoniosa (“nós trabalhamos semeando em nossa terra / ordem e progresso / liberdade, paz e amor...”); da história incruenta (“aqui, seu moço, não existe a tal de guerra / nosso caminho é enfeitado de flor...”); e do paraíso tropical (“Brasil querido / tua beleza não se encerra / tu és a terra prometida por Deus”). (ARAÚJO, 2003, p. 222-223).

Em outro trecho, Araújo (2003) escreve que “os exemplos de canções ufanistas produzidas naquela época são vários, não havendo necessidade de citá-los todos”. Mais à frente ele coloca que “exatamente no período do ‘Milagre’ (1969/70), diversos cantores brasileiros resolveram regravar a ufanista *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso” (ARAÚJO, 2003, p. 223).

Com as letras citadas podemos entender que Leo Canhoto e Robertinho percebiam o surgimento de um “novo” país. O crescimento populacional e das cidades, o desenvolvimento industrial e econômico, o Brasil vencedor da Copa do Mundo de futebol de 1970, entre outras

coisas, são vivenciados pela dupla e transportados para a poética de suas canções. Devemos, neste ponto, retomar duas canções e apresentar uma ainda não explorada aqui. As duas que retomaremos são “Soldado sem farda”, de 1970, e “Operário brasileiro”, de 1974. Em ambas as letras, são feitas referências a produtos que na década de 70 se tornavam realidade nas cidades brasileiras, especialmente as grandes cidades do sudeste, como São Paulo.

Em “Soldado sem farda” o narrador se refere aos “artistas do rádio, discos e da televisão”. Como já vimos acima neste trabalho, pensando por meio de Renato Ortiz (2001), nos anos 70 a indústria cultural se estabelece no país. A existência desta se deve, em “Soldado sem farda”, ao trabalho do *lavrador* que precisaria ser homenageado, entre outros, pelos artistas que percorriam os estúdios e programas da época.

Em outra medida, ao fazer uma homenagem ao *operário*, a letra de “Operário brasileiro”, de 1974, elenca alguns dos novos produtos disponíveis e cada vez mais presentes no mercado de consumo nacional. São eles, o *avião*, o *automóvel*, o *trem de ferro*, o *navio*, o *caminhão* e os artigos de moda (representada na letra pelo verso “todo o artigo que a gente calça e veste”). O narrador da canção homenageia e agradece ao *operário* pelos produtos que os habitantes das cidades – mas, não apenas eles – podem comprar e usufruir. De acordo com “Operário brasileiro”, sem o trabalho nas indústrias que cresciam naquele período, este novo padrão de consumo não poderia ter assumido aquela forma.

A respeito dessa percepção de um Brasil que se mostrava de maneira diferente, apresentaremos aqui uma parte da canção chamada “Motorista de caminhão”, do disco *Lobo Negro*, de 1972:

Sou um grande motorista, sou um cara da pesada
 Eu só vivo nas **estradas** guiando meu caminhão
 Eu não gosto de moleza, minha máquina é possante
 Eu sou o rei do volante, mas não ando na contramão.

[...]

Quando chove fica liso, levo cerca, levo casa
 Levo ponte, mando brasa, não sofre meu coração
Eu transporto o progresso por todo lugar que for
Eu construo com amor meu país, minha nação.

A partir destas letras, portanto, notemos que havia aspectos se transformando no país. Novos produtos, como o automóvel, o avião, o trem de ferro, o navio, a indústria da moda,

etc. transitavam pelo universo do consumo. Bem como, em “Motorista de caminhão”, é feita referência as rodovias que cruzavam o país³². O caminhoneiro desta canção transporta o “progresso por todo lugar que for”. O que nos indica que o novo padrão de mercado e consumo chegava cada vez mais as mais diversificadas e distantes regiões do Brasil.

Neste sentido, as letras de Leo Canhoto e Robertinho seriam encantadas por esse “novo” país que se configurava. Pois essas letras frequentemente trazem elementos e expressões que refletem entusiasmo com a situação daquele momento, tais como “meu querido Brasil”, ou “construo com amor meu país, minha nação”, “eu te adoro meu Brasil” e ainda a “terra querida chamada Brasil”, entre outros.

Por fim, demonstraremos a última canção relacionada à temática “nacionalista”. A canção é “A polícia”, do disco *Lobo Negro*, de 1972. Por meio de um diálogo a letra começa retratando uma cena de assalto, até o momento em que a polícia chega e executa a prisão dos assaltantes. A partir da prisão inicia-se a parte cantada, cuja demonstraremos abaixo:

**Nessa canção vamos mandar aquele abraço.
Para a Polícia, que luta com amor.
Ao policial que enfrenta a morte com coragem.
Defendendo o justo de todo malfeitor.**

Para a Polícia não há nada difícil
Não há mistério que não tenha solução.
Para a justiça não há crime perfeito!
E o criminoso tem que ir para a prisão

O policial deixa de lado a brincadeira
Quando ele vê que o negócio é pra valer.
Se for preciso derrama seu próprio sangue.
Lutando assim no cumprimento do dever.

Para a polícia vai nosso aperto de mão
E para Deus, um pedido especial:
Quero que Deus ampare nossa polícia.
Em sua luta dia e noite contra o mal!

A ideia presente na letra é a de que o policial representa a lei e a justiça e elas sempre venceriam aqueles que não cumprissem as normas. É interessante verificar que durante o governo de Médici, que compreende o período de veiculação desta canção, o regime militar apertava a repressão de modo extremo. Isto coloca a letra relacionada ao seu contexto em um

³² Não é demais lembrar que a Rodovia Transamazônica começou a ser construída no período do regime militar.

paradoxo, pois faz um elogio ao setor que representa o poder e a violência do Estado ditatorial.

Ressaltamos a questão de que nas letras de Leo Canhoto e Robertinho a justiça, frequentemente representada pela polícia, se faz imperativa, ou seja, todos os crimes teriam seu final com a ação da polícia, a grande representante da lei e do Estado. O que situaria nossa dupla em uma posição que implante um discurso de cunho conservador, muito embora haja uma aparência de novidade (como, por exemplo, as roupas que Leo Canhoto e Robertinho usavam, bem como seus instrumentos). Haveria, desta forma, em Leo Canhoto e Robertinho, uma mistura entre o que representa o arcaico e o que representa o novo. “A polícia” nos encaminha para a próxima temática: a “Violência *western*”.

Agora é *Chumbo Quente*: a violência retratada na obra de Leo Canhoto e Robertinho

*Sai da frente
lá vem eles minha gente
agora o chumbo é quente, eles tem toda razão
não fique aí se não quiser virar defunto
ir pra cidade dos pés juntos dentro de um lindo caixão.
Um perdeu o querido pai, o outro perdeu o irmão,
os dois querem os bandidos pra levá-los à prisão.
Se os bandidos resistirem e atirarem de repente
se salvem quem puder por que daí é chumbo quente.*

***Chumbo Quente*, Leo Canhoto e Robertinho, 1978.**

Abordaremos abaixo as letras que elencamos como pertencentes ao tema da “violência *western*”, ou seja, aquela violência que nos remete aos filmes de *bang bang* muito famosos no Brasil, durante os anos da década de 70. As canções e o tema que se seguem são importantes para a trajetória musical da dupla em questão. De modo que Leo Canhoto e Robertinho ganharam notoriedade com este tipo de letra que aborda um universo com clima de *faroeste* e cercado de violência.

Por outro lado, eram com as canções que veremos a seguir que eles faziam as encenações em seus shows. Ao programa Ensaio da TV Cultura, em 1974, Leo Canhoto comenta sobre suas apresentações ao vivo:

Modéstia à parte, onde nós nos apresentamos os circos superlotam, né. Até é preciso intervenção da polícia muitas vezes. Então há lotação, né, gente bastante. E quanto mais gente melhor para se trabalhar, porque nós temos um comico. Porque sempre tem um cristo, um cara que apanha pra diabo, além do mocinho que é honesto, né. [...] tem o dono do boteco que é um cara engraçado, faz gracinhas, aquele apanha pra diabo, aquele cara, é engraçado. Então o público: as crianças torcem [...] Quando nós começamos a peça, a gente bota duas mesas, quatro cadeiras, umas quinze garrafas, umas de verdade, líquido de verdade, outras de mentirinha, né. No fim da peça você não encontra nada inteiro, viu. Tudo destruído! A gente é uma turma de, sei lá, uns violentos pra diabo lá em cena, só em cena. (ENSAIO, 1974).

No mesmo programa televisivo mencionado acima, Leo Canhoto assim define a canção “Jack, o matador”, a primeira faixa do álbum de estréia de Leo Canhoto e Robertinho: “Jack, o matador foi bang bang que eu tirei também, foi uma ideia daqueles filmes de bang bang, aquelas coisas, aonde sempre a lei vence, o bom, o humilde. O público torce igual no cinema.” (ENSAIO, 1974).

Esta temática da violência relacionada com o ambiente *western* alcança importante identificação com a dupla. De forma que, em 1977, eles gravam o filme *Chumbo Quente*³³, com claras influências dos filmes *westerns* italianos. Devemos lembrar também que as músicas com o tema “violência *western*” aparecem como sendo a primeira faixa do álbum em cinco, dos onze discos analisados em nosso trabalho (de 1969 até 1978). Além do fato de que seis, destes onze álbuns, receberam títulos homônimos aos destas músicas, são eles: *O homem mau* (1969), *Rock Bravo chegou para matar* (1970), *Buck Sarampo* (1971), *Lobo Negro* (1972), *Amazonas Kid* (1974), *O valentão da rua Aurora* (1975) e *Delegado Jaracuçu* (1977).

Outro aspecto interessante que devemos lembrar é que as letras pertencentes a essa temática possuem um narrador em terceira pessoa intercalando com as falas dos personagens. O que nos dá a ideia de que são histórias que já aconteceram, alguém as presenciou e está nos relatando os fatos. Esse alguém é o narrador em terceira pessoa. As canções desta temática possuem diálogos entre os personagens que são alternados com trechos cantados. São nestes trechos cantados que o narrador em terceira pessoa costuma surgir diretamente para nos contar as histórias e transmitir a sua mensagem. É o narrador em terceira pessoa, se colocando como alguém que assistiu as histórias contadas, que nos apresenta a moral da história, ou seja, a mensagem que a letra quer transmitir.

³³ Embora o filme seja um interessante material para análise, não nos utilizaremos dele neste momento. Fica, por hora, apenas como indicação para uma futura pesquisa.

Colocado isto, caminharemos pelas letras desta temática. Iniciemos apresentando “Jack, o Matador”, música de estréia da dupla, em 1969:

(sonoplastia de cavalgada e disparos / sonoplastia de Jack descendo do cavalo)

(trecho falado)

- Pessoal vamos embora, o Jack vem vindo aí!

- *(risos)* Nada disso, ninguém vai sair daqui. Aquele que sair vai engolir chumbo! Garçom traz cachaça pra todo mundo aí!

(sonoplastia de copos se batendo, cachaça no copo)

- Aí, é pra encher a cara, hein! Uai moço você não bebeu por quê?

- Porque ninguém manda em mim!

(sonoplastia de disparos)

- Não bebeu, mas morreu! *(risos)*

(trecho cantado)

Em uma cidade lá longe, bem distante,

Aonde a bala fazia a lei

Morava um bandido bastante afamado já tinha matado 43.

Seu nome era Jack, esperto e violento,

Era o conhecido como o matador,

Brigava e batia no meio da rua,

O povo já corria ele era um terror.

Um dia à tardinha, naquele povoado,

O Jack armado entrou no botequim,

Chegou arrastando a sua espora e a todos dali foi dizendo assim:

(trecho falado)

- *(risos)* Atenção, eu sou o Jack Matador! Todo mundo aqui vai dançar. Aquele que não dançar vai engolir chumbo! Gaiteiro, toca no negócio aí!

(sonoplastia de gaita)

- Aí, bonito! Uai moço, você não dançou por quê?

- Porque ninguém manda em mim!

(sonoplastia de disparo)

- Não dançou, mas morreu!

(trecho cantado)

Porém certo dia, naquele povoado, chegou mais um homem também valentão.

Seu nome era Kid, veloz como um gato,

Matava pra ver o defunto no chão.

Mandou um recado urgente pro Jack, “estou lhe esperando lá dentro do salão, eu quero acertar uma conta antiga.

Eu vim de tão longe por essa razão”.

No bar da esquina o Jack foi entrando já foi avistando o Kid no balcão,
 Chegou prevenido, cabeça bem alta
 Disposto a matar foi dizendo então:
(trecho falado)
 - Olá Kid mandou me chamar, é?

- Mandei sim Jack, eu quero acertar aquela continha velha hoje.

- É pra já Kid, puxa o revólver!
(sonoplastia de 2 disparos)

(trecho cantado)

Dois tiros se ouviram por entre a fumaça, dois corpos caídos no chão estirados,
 Chegou o xerife tremendo de medo ao ver que os dois homens tinham se matado.
 Puxado a carroça, na mesma tardinha foi pro cemitério os dois num caixão, a banda tocava de tanta
 alegria no fim da encrenca dos dois valentões.

O primeiro aspecto que notamos nas músicas com a temática relacionada à “violência *western*” é ambientação das histórias narradas. Em grande parte delas as histórias se desenrolam em algum local aparentemente ermo, distante de tudo, isolado daquilo que seria a civilização. Este local narrado como sendo muito distante, por sua vez, é também violento. Percebemos isto através do trecho grifado por nós, em “Jack, o Matador”: “Em uma cidade lá longe, bem distante, aonde a bala fazia a lei”.

A canção “Delegado Lobo Negro”, do LP intitulado *Lobo Negro*, de 1972, da mesma forma demonstra esta questão da ambientação das canções.

(trecho cantado)

**Lobo negro é um grande delegado
 De uma vila que fica bem distante
 Desordeiro que cruzar o seu caminho
 Se transforma em defunto num instante**

Novamente em “Delegado Lobo Negro” é retratada a imagem de um povoado ou *vila* distante. Esta ambientação das histórias nos remete aos filmes clássicos de *faroeste* e àquela cena presente no imaginário coletivo de um local praticamente deserto, quente, cheio de poeira, até que em determinado momento passa em frente da câmera um pouco de feno voando e chega, enfim, o bandido no *saloon*.

A dissertação de mestrado de Rodrigo da Silva Pereira, chamada *Western feijoada*: o faroeste no cinema brasileiro (2002) comenta que durante um longo período de tempo – que se entende dos anos 50 até a década de 80 - eram produzidos uma maciça quantidade de

filmes à lá *western*, o conhecido “Western feijoada”. “Entre Nordesterns, Épicos Regionalistas e Faroestes Rurais, são realizados de 1953 até 1982 no mínimo um banguê-bangue nacional por ano, com picos de oito títulos em 1972 e sete em 1971 (PEREIRA, 2002, p. 64).

Sobre a postura dos diretores do cinema conhecido como Boca do Lixo, Pereira (2002) afirma que

Inveja dos diretores intelectualizados não estava entre as preocupações dos cineastas da Boca do Lixo. Invejavam, sim, as altas bilheterias dos Westerns Spaghetti, como sugerem os títulos dos Faroestes Rurais ali concebidos em 1972: *D’Gajão mata para vingar, Rogo a Deus e mando bala, Um pistoleiro chamado Caviúna e Gringo, o último matador*. Voltados para o chamado circuito secundário, tais filmes destinavam-se a apreciadores de faroestes em geral e a analfabetos e semianalfabetos, incapazes de acompanhar legendas. Somadas, as duas audiências deveriam assegurar o retorno do capital investido – expectativa que nem sempre se confirmava. (PEREIRA, 2002, p. 133).

Estes filmes que preenchiam as telas de cinema no Brasil dos anos 70, com seus banguê-bangues, muitos tiros e até lutas de telecatch eram uma forma de diversão popular na cidade. Poderíamos pensar com isso que Leo Canhoto e Robertinho estão assistindo a isto e abastecem desse tipo de discurso popular para produzir suas canções do tema “violência *western*”.

Em “Delegado Jaracuçu”, do disco homônimo de 1977, o ambiente aonde a história é narrada nos indica de modo semelhante o que discurremos acima. No início da canção ouvimos o som bucólico de pássaros, bois, cabras e cavalos. Eis que começa a letra da canção:

No lugar muito distante
Nos confins de meu sertão
Moravam dois fazendeiros
Mais bravos que um leão

Os dois bebiam cachaça
Dia e noite no tonel
Era Urutu Cruzeiro
O outro era o Cascavel

Ainda que grande parte das canções correspondentes a essa temática sejam passadas em um local distante, devemos salientar que isto não é uma regra obrigatória dentre as

canções pertencentes à temática da “violência *western*”. Um exemplo é a canção “O valentão da rua Aurora”, do disco homônimo de 1975. A história aqui contada se passa na cidade de São Paulo. Nela aparecem a Praça da Sé e a Avenida São João:

Amontou na sua moto e bateu em retirada
Lá na Praça da Sé fez uma encrenca danada
Pôs fogo numa loja e de lá já se mandou
Na avenida São João veja o que ele aprontou

Após essa introdução abordando a ambientação das letras, devemos passar para aquilo que consideramos o mais significativo quanto ao conteúdo desta temática. Podemos perceber que as narrativas possuem um *vilão*, um bandido que chega à vila e “aterroriza” a população, exercendo uma violência que transita entre a comicidade e a gratuidade.

Deste modo, o *vilão* adentra ao botequim e dispara tiros de revólver em qualquer pessoa que pareça se opuser aos seus desmandos. Assim, o garçom do bar, os consumidores ou qualquer habitante da vila estão sujeitos a sofrerem com os atos do *vilão*. Vamos acompanhar a letra de “O homem mau”, do disco homônimo, de 1969:

(*trecho falado*)
Atenção crianças, não fiquem na rua!
O terrível Homem Mau esta ali no bar.

(*sonoplastia de disparos*)
- Eu sou o Homem Mau, eu sou mau, mau mesmo. Vendeiro traz cachaça com farinha pra todos
(*sonoplastia de disparos*)

- Vamos logo, mistura esse negócio ai! É pra todo mundo beber. Aonde vai moço?

- Eu vou indo embora, eu nunca bebi.
(*sonoplastia de disparos*)

- E nem vai beber.

- E você ai, como é seu nome?

- Meu nome é Pedro
(*sonoplastia de disparos*)

- Era Pedro, agora é Defunto. (*risos*)

(*trecho cantado*)
Sua cara muito feia dava medo até de ver
Quando entrava na cidade dava tiros pra valer
Não tinha nenhum amigo, só vivia pra matar
Certa vez numa vendinha veja o que foi se passar:

(*trecho falado*)

(sonoplastia de copos quebrando e disparos)

- Quem é o dono dessa porcaria aqui?

- Sou eu, senhor.

- Então, ta dormindo? Traz Whisky logo.

- Não tem Whisky.

- O que é que eu bebo então?

- Bebe leite!

- Quem bebe leite é bezerro!

(sonoplastia de disparos)

- Toma! Aprenda a respeitar o Homem Mau. E essa mulher de quem é?

- Essa mulher é minha!

(sonoplastia de disparos)

- Era sua, agora é minha! *(risos)*

(trecho cantado)

Certa vez mais um bandido apareceu no povoado

Pra matar o Homem Mau ele veio contratado

O Homem Mau falou pra ele:

-Você veio me matar! A madeira do caixão você já pode encomendar.

(trecho falado)

- Então você veio me matar, não é? Quem é você?

- Eu sou o famoso Billy Gancho, por quê?

(sonoplastia de disparos)

- Pronto. Era Billy Gancho, agora é Defunto Gancho. *(risos)*

(trecho cantado)

Todos tem seu dia certo, todos tem seu fim marcado

Pra acabar com o Homem Mau veio de longe um delegado

Os dois homens frente a frente lá na rua se encontraram

O Homem Mau e o delegado desse jeito conversaram:

(trecho falado)

- Então você é o delegado que veio acabar comigo? Qual é o seu nome delegado?

- Meu nome é Justiça. Você está preso Homem Mau!

- *(risos)* Quem é você para me prender delegado? Fique sabendo que eu sou o Homem Mau, Mau.

(sonoplastia de disparos)

- É, você era o Homem Mau, agora é Defunto Mau.

(trecho cantado)

A justiça sempre vence

Terminou aquela intriga

O Homem Mau amanheceu com a boca cheia de formiga

Lá na sua sepultura escreveram com desdenho:

"O Homem Mau morreu deitado e não faz falta pra ninguém."

Em “O homem mau”, o bandido dispara seu revólver contra quem ele acredita que se oponha à sua vontade. Neste sentido, ele ataca o garçom, os consumidores, dentre eles o que está com uma mulher que o “homem mau” deseja; ataca também um outro bandido, Billy Gancho, que surge na história com a iniciativa de matar o “homem mau” e acaba por perder a disputa; o “homem mau” ataca, por fim, o delegado e é neste ponto que devemos aprofundar mais o debate.

Ao tentar desafiar o delegado que foi prendê-lo, o “homem mau” não encontrou êxito em sua investida. Ele resiste à prisão e, numa troca de tiros, acaba morto pelo delegado que na música é o representante maior da justiça. Para acrescentar, notemos que o delegado em questão chama-se “Justiça”. Após o duelo, aparece o narrador em terceira pessoa com a mensagem final da letra, dizendo que a “justiça sempre vence”.

Antes do darmos prosseguimento a esta questão, vejamos a letra de “Rock Bravo chegou para matar”, primeira faixa do álbum *Rock Bravo chegou para matar*, de 1970.

(trecho falado)

Atenção moradores da Vila do Cachorro Sentado, o Rock Bravo entrou aí no bar. Muito cuidado, hein.

- Papai, quem é aquele homem feio que quer matar todo mundo, hein?

- Fala baixo meu filho, aquele é o Rock Bravo.

- Vamos, saiam todos da minha frente! Saiam todos, já disse!

(sonoplastia de copos e mesas se quebrando)

Vou derrubar tudo isso aqui!!

(sonoplastia de copos e mesas se quebrando)

Agora eu vou embora, mas amanhã voltarei para acabar com tudo isso aqui! (risos)

(trecho cantado)

Rock Bravo era temido

Era o terror lá do sertão

Ninguém mais tinha sossego

Em toda aquela região

Pra puxar o seu revólver

Tinha bem facilidade

Ligeiro igual um raio

Em dias de tempestade

No lugar que ele chegava
 Todo povo se escondia
 No boteco que ele entrava
 Confusão logo surgia

(trecho falado)

- Me dá um conhaque aí, depressa!

- Pronto seu Rock, aí está o conhaque.

- Não quero mais o conhaque. Troca ele por uma cachaça, vamos logo!

- É pra já, seu Rock, aí está a cachaça no lugar do conhaque. Pode beber.

- Assim é que eu gosto. Até logo!

- Seu Rock, o senhor vai embora sem pagar a cachaça?

- Pagar?! Eu não troquei a cachaça pelo conhaque?

- Está certo, mas o senhor não pagou o conhaque.

- Como é que eu vou pagar se eu não tomei o conhaque?
(sonoplastia de disparo)

- Pronto está pago. E a senhora aí, gosta de flores?

- Ah, seu Rock, eu adoro flores.
(sonoplastia de disparo)

- Amanhã no seu enterro terá muitas flores! *(risos)*

(trecho falado)

Os dias foram passando.

Certa vez Rock bravo soube que no arraial da vaca morta havia um homem valente.

Rock foi para lá e ao ver o valentão, Rock Bravo disse assim:

- Quem é o bravo aqui?

- O bravo aqui sou eu, por quê?
(sonoplastia de disparo)

- Tem mais algum bravo aí? Quem são vocês dois?

- Eu sou o Joanim Farofa e este aqui é meu irmão: famoso Bepe Caruncho!
(sonoplastia de disparos)

- Pronto, deu caruncho na farofa! Cadê o garçom desse restaurante aqui?

- Estou aqui, seu Rock.

- Tem comida aí?

- O senhor gosta de bife a cavalo?

- Gosto.

- O senhor gosta de frango frito?

- Gosto.

- Hum, eu também gosto, mas não tem.
(*sonoplastia de disparos*)

- Toma e vê se me respeita! Você aí, o que está fazendo? Dê o fora daqui já!

- **Eu vou dar o fora daqui, mas você vai comigo, Rock Bravo!!!**

- **Eu ir com você?** (*risos*) **E por que motivo?**

- **O motivo é simples: eu sou um policial e você está preso Rock Bravo! E não tente nenhum golpe, senão eu te encho de estanho entendeu?** Vai andando, Rock Bravo. Você está preso.

- (*risos*) Eu preso? Coisa nenhuma! Lá vai fogo policial!
(*sonoplastia de disparos*)

- **Eu lhe avisei, Rock Bravo! Você ia para cadeia agora vai para o cemitério. Com a justiça não se brinca!**

(*trecho cantado*)
Acabou-se o valentão
A paz voltou nessa cidade
Todos vivem trabalhando cheios de felicidade
Rock Bravo hoje está morto
Recebeu o seu castigo
Com ferro vive a ferindo,
Com ferro ele foi ferido.
Rock Bravo **desordeiro**
Recebeu sua sentença
Devia ter compreendido
Que o crime não compensa.

Na letra de “Rock Bravo chegou para matar” o procedimento ainda é o mesmo: o *vilão* “desordeiro” entra na cidade ou no bar e pratica atos de violência aparentemente gratuitas, misturadas a cenas com teor cômico. Neste sentido, mata o garçom *engraçadinho*, atira e mata a mulher que gosta de flores, mata também os valentões que tentam desafiá-lo, até que no final da letra se depara com o policial, entra num duelo e perde. O policial, representante da lei, portanto, vence novamente a disputa.

“Rock Bravo”, assim como o “homem mau” recebem o que chamaríamos de punição ideal, ou seja, resistem à prisão e acabam mortos. A presença do delegado ou do policial é fundamental na objetivação desta punição. Com a punição do *vilão* o público ouvinte se reconfortaria, sabendo que por mais que exista “desordeiros”, a lei sempre os vencem.

A canção “Buck Sarampo”, do disco homônimo de 1972, conta a história de um *valentão* chamado Buck Sarampo. Ele não mede esforços para atirar ou surrar alguém: é o que ele faz no começo da letra, por exemplo, com o dono do bar que lhe serve quatro pingas e, mesmo sem lhe fazer absolutamente nada, recebe uma surra homérica. Buck Sarampo continua matando ou surrando até o momento em que surge o delegado que coloca fim aquele estado de violência, aliada a um clima narrativo de comicidade. Colocaremos o trecho em que o delegado efetiva a prisão do *valentão*, ou seja, o pune de forma que não restam dúvidas quanto ao destino inglório do bandido.

Após uma cena de duelo entre Buck Sarampo e um índio intitulado “Faca Direita” que tem Buck como vencedor, o delegado assim lhe fala:

(trecho falado)

- Buck Sarampo, você está preso!

-Preso por quê?

- Porque eu sou o delegado da cidade. Jogue a arma no chão. Nada de truques senão você morre!

-Bem delegado, eu vou para a cadeia, mas no dia que eu sair você me pagará.

-Pagará coisa nenhuma, você vai sair da cadeia pro cemitério. Vamos, vamos!

-Ô diacho!

(trecho cantado)

Assim termina essa história minha gente
 Buck Sarampo já não é mais valentão
É esse o fim de todo cara que é valente
Vai pro cemitério ou então para a prisão.

Qualquer que seja o destino do chamado *valentão*, o cemitério ou a prisão, o que podemos perceber por meio da letra de “Buck Sarampo” e das demais letras é que a mediação dos conflitos e suas soluções passam, via de regra, pela mão do representante da lei: por vezes o delegado, em outras o policial ou mesmo o xerife.

Cabe relacionarmos outra letra importante para elucidar o que estamos buscando analisar. Ainda que tenhamos retratado um trecho da letra de “Delegado Lobo Negro”, de 1972, pertencente ao LP *Lobo Negro*, entendemos que seja o momento de retomar a letra, mas agora em seu conteúdo integral. Ela nos ajuda a entender de modo mais claro essas questões colocadas pelo tema da “violência *western*”:

(sonoplastia de disparos)

(trecho falado)

Eu sou o terrível Billy Touceira!

Eu e meus homens estamos aqui para acabar com o delegado Lobo Negro.

Uma vez ele mandou-me para a cadeia, mas agora ele vai me pagar, eu vou matá-lo...

(sonoplastia de disparos)

(trecho cantado)

**Lobo negro é um grande delegado
De uma vila que fica bem distante
Desordeiro que cruzar o seu caminho
Se transforma em defunto num instante**

Certo dia uma quadrilha de bandidos

Na vila chegou pra bagunçar

Lobo Negro com seu bolt cano longo

Com os bandidos desse jeito foi falar:

(trecho falado)

- Eu sou o delegado Lobo Negro e quero muito respeito aqui na vila!

- Então você é o delegado Lobo Negro, hein? Lembra-se de mim?

- Não, eu não sei quem é você!

- Eu sou aquele que há quinze anos atrás você mandou para a cadeia por eu ter assaltado um banco.
Agora eu estou aqui com os meus homens para acabar com você delegado!!!

- Ah, agora me lembro, mas tenha muito cuidado, senhor Billy Touceira, eu sou rápido no gatilho!

- Você pode ser muito rápido delegado Lobo Negro, mas eu tenho cinco homens comigo. Dessa vez
você não escapa!

- Billy Touceira, lembre-se que eu aqui sou a lei!

- Não quero saber delegado, eu vou matar você! Rapazes, fogo nele!

(sonoplastia de disparos)

- Eu lhe avisei que sou a lei! Adeus, Touceira, você já era!

(trecho cantado)

Lobo negro era muito perseguido

Numa tarde apareceu mais sujeito

Lenço preto, chapéu grande, sem camisa

Marcas de bala ele tinha em seu peito

Lobo negro nessa hora foi chegando

Viu o homem com o seu revólver na mão

Com toda calma foi falando pro sujeito:

Cuidado amigo eu não quero confusão

(trecho falado)

- Lobo Negro, usted mató a mi hermano Touceira. Ahora yo voy a matarte!

- Você é irmão do Touceira? E como se chama?

- Yo me llamo Pedro Xarope!
(*sonoplastia de disparos*)

- **Por enquanto eu aqui sou a lei! Durma bem, finado Xarope!**

(*trecho cantado*)
O Touceira e o Xarope se estreparam,
Lobo Negro lá na vila é o herói
Está escrito na santa escritura
Que aquele que não presta por si mesmo se destrói

O delegado, o policial ou xerife assumem a representação da justiça amparada na lei. De modo que ao representar esta justiça relacionada à lei, estes personagens representam também o poder do Estado. Daí que podemos compreender, a partir das letras pertencentes a essa temática da “violência *western*”, que sem a permanência do Estado – capaz de realizar a punição ideal àqueles que contrariam as regras, aos desordeiros – o mundo apresenta-se de forma violenta sem regras claras e bem delimitadas.

Podemos fazer outra leitura, na medida em que a violência do *vilão* não era permitida, pois estava fora dos ditames da lei e da ordem. Ao passo que a violência executada pelo delegado seria permitida e surgiria como uma forma de violência redentora, uma vez que traz novamente a paz àquele povoado. Assim, a violência do policial colocaria um fim à possibilidade de permanência daqueles que não se ajustam ao poder estabelecido pelo Estado.

Para esta questão colocamos duas interpretações possíveis. A primeira é a que enxerga a violência policial das letras como um elogio ao poder dos militares. Como segunda interpretação possível, pensamos a violência em seu sentido de espetáculo. Sendo as mortes parte de um espetáculo. Este espetáculo configura-se como algo que acaba por chacotear a própria lei, uma vez que tudo nas histórias é um *faz de conta*.

Uma letra muito significativa é a de “Amazonas Kid”, presente no disco de mesmo nome *Amazonas Kid*, de 1974. Ela conta a saga de um delegado que luta em um povoado bucólico contra os mais diversos tipos de pessoas que se colocam fora da ordem vigente. Em sua luta, o delegado usa de toda violência possível para manter a “justiça”.

(*sonoplastia de cavalgada, disparos ao fundo e pessoas gritando*)
- Gente do céu, estamos fritos!

- Uai, fritos por quê?

- Porque o Johnny Peneira e seu bando vem vindo pra cá!

- Ai, santa pelanca!

- Jesus do céu, eles vão acabar com tudo!

(sonoplastia de cavalos relinchando, galinhas cacarejando, cachorros latindo e cabras berrando)

- Atenção moradores dessa droga de cidade, o chefe vai falar!

- Eu sou Johnny Peneira e estou aqui com meu bando de matadores para levar todo o dinheiro de vocês, tá legal.

- O meu você não leva.

- Não levo por quê?

- Porque não tenho. *(risos)*
(sonoplastia de disparos)

- Aí, engraçadinho. Morreu, fedeu.

- Johnny Peneira, jogue sua arma no chão e fala pro seu bando ficar bem quieto senão eu atiro!

- Ora veja só, quem é você, bicho?

- Eu sou o delegado Amazonas Kid e vou contar até três. Se vocês não jogarem as armas no chão eu passo fogo.

- Vamos ver então quem é que pode mais delegado.

(contagem: 1, 2, 3)
(sonoplastia de disparos)

- Nossa, o delegado Amazonas Kid acabou com os bandidos!

- É, o delegado furou a peneira. *(risos)*

- Xi, delegado, lá vem mais encrenca!

- Quem matou Johnny Peneira?

- Eu o matei!

- E por quê o matou?

- Porque ele ia matar todo mundo aqui na cidade. E quem é você?

- Eu sou o Mick Panela e vou lhe matar!
(sonoplastia de disparos)

- Nossa, o delegado amassou a tampa da panela. *(risos)*

- Pessoal, ajude-me a enterrar os mortos.

(sonoplastia de índios gritando)

- Delegado, aí vem o bando de índios!

- Quem ser delegado Amazonas Kid?

- Eu sou o delegado Amazonas Kid!

- Mim ser cacique Pé de Chinelo, esse aí é meu irmão Pé Bichento.

- E os outros dois, quem são?

- Pé Torto e Pé de Moleque. Mim matar você delegado!!
(*sonoplastia de disparos*)

- Viva, o delegado acabou com os índios bichentos!

(*trecho cantado*)

**Amazonas Kid era muito destemido
Era querido por ser muito justiceiro
Fazia tudo para defender a justiça
Seu apelido era o terror dos bandoleiros**

(*trecho falado*)

- Nossa, lá vem o delegado trazendo uma porção de homens amarrados.

- Aquela é a quadrilha do Pedro Jibóia. O delegado prendeu o bando todo. **Enquanto tivermos por aqui o delegado Amazonas Kid, a lei e a ordem serão mantidas no povoado.**

- Viva o delegado Amazonas Kid!

- Viva!!

Devemos chamar a atenção para um momento específico de “Amazonas Kid” que não faz parte da letra e sim da música. No instante prévio ao primeiro duelo entre o delegado Amazonas Kid e o bando de Johnny Peneira abre-se uma contagem de um a três para se iniciar a troca de tiros. Quando uma voz abre a contagem, ouvimos em paralelo a introdução da Nona Sinfonia de Beethoven. A intenção é aferir dramaticidade ao momento do embate. O que nos parece interessante é que ao mesmo tempo em que a história se desenrola em um ambiente bucólico, aparentemente distante de qualquer grande centro urbano, ouvimos um trecho de uma clássica música erudita. Percebemos, então, uma fusão entre temporalidades distintas: uma música erudita em um ambiente rural, inserida numa música sertaneja.

Retomando nossas discussões, problematizaremos outro aspecto. Há um deslocamento frequente das histórias para um ambiente distante da chamada “civilização”. Neste ambiente as histórias atingem seu ápice com a prisão ou morte dos bandidos por parte do delegado. Será que ao realizar este procedimento a maioria das letras não nos denotaria,

ainda que secundariamente, que o Estado durante os anos 70 teria atingido a todos os cantos do país? Problematizaremos com outras palavras. Não poderíamos tomar como uma metáfora de que, na década de 1970, o país estaria de fato moderno, entre outras coisas, por conta de que a lei amparada pelo poder estatal havia se estabelecido em todo o território nacional?

Por fim, devemos salientar que ao mesmo tempo em que grande parte das histórias narradas nessa temática fale de locais aparentemente distanciados dos grandes centros, o Estado e sua lei estão, ainda sim, presentes naquele vilarejo. Há aqui um procedimento de mistura que combina uma imagem de um local “atrasado”, a *vila*, com a presença atuante e precisa de algo “moderno”, a lei, encarnada nas histórias pelo policial.

Jesus Cristo, eu estou aqui: a temática religiosa nas letras

*Olho no céu e vejo
Uma nuvem branca
Que vai passando
Olho na terra e vejo
Uma multidão
Que vai caminhando.*

*Como essa nuvem branca
Essa gente não
Sabe aonde vai
Quem poderá dizer
O caminho certo
É você meu Pai.*

*Jesus Cristo, Jesus Cristo.
Jesus Cristo, eu estou aqui!
Jesus Cristo, Jesus Cristo.
Jesus Cristo, eu estou aqui!*
Jesus Cristo, Roberto Carlos

Passemos agora para as letras de Leo Canhoto e Robertinho que se enquadram na temática que chamamos de “religiosa”. Devemos ressaltar que elas são inseridas nos discos da carreira da dupla dividindo espaço com as demais temáticas. Como exemplo, tomemos o álbum *Buck Sarampo*, no qual a canção “Jesus” está situada logo na sequência da faixa “Buck Sarampo”, sendo esta última pertencente ao grupo com tema “violência *western*”. Outro

exemplo que segue o mesmo perfil do anterior é o da canção “Eu te amo Jesus Cristo”, que está situada na faixa posterior a “Delegado Lobo Negro”, do disco *Lobo Negro*, de 1972.

Quando nos deparamos com as canções pertinentes ao tema “religioso” é preciso que façamos algumas considerações. A primeira delas é de que todas as letras se referem diretamente ao cristianismo, especialmente daquela praticado pela Igreja Católica. Não há referências a qualquer outro tipo de divindade ou santos, como por exemplo, candomblé ou umbanda.

Com isto em mãos, demonstraremos nossa primeira letra. É a narrativa da canção “Primeira comunhão”, presente no primeiro LP da dupla, de 1969.

(Trecho falado)

Papaizinho, eu completei sete aninhos de idade
E ainda não sei fazer nenhuma oração
Por que que o senhor não quer me levar na igreja
Pra ver o padre pronunciar o seu sermão?
Ele é bonzinho, conversou muito comigo
Falou que é Deus que me dá proteção
Ele pediu para mim ir domingo na igreja,
Para fazer a minha primeira confissão.

(Trecho cantado)

Mas o seu pai muito carrasco e sem consciência
Não tinha crença, não acreditava em Deus
**Ao ver seu filho querendo se confessar
No mesmo instante no menino ele bateu.**
Enquanto o padre celebrava a Santa Missa
Lá na igreja ele entrou de prevenção
**Surrou o padre só porque ele queria
Que o seu filho recebesse a comunhão.**

Com seu chicote aquele homem sem piedade
Deixou o padre quase sem vida no chão
**Voltou pra casa e encontrou o seu filhinho
Muito doente sem saber qual a razão.**
E o doutor disse pra ele muito triste
Essa criança já não tem mais salvação
**Somente Deus pode salvar o pobrezinho
Da fria morte, da cruel escuridão.**

**Ao ver seu filho que morria no seu leito
As suas lágrimas caíam pelo chão
Naquele instante o menino foi dizendo
Quero que o padre venha me dar a benção.**

Arrependido sem saber o que fazia
Triste chorava aquele homem valentão

**Voltou a igreja e ao padre foi dizendo
Para salvar seu filhinho do coração.**

**Ao ver o padre que entrava no seu quarto
O menininho sorriu de satisfação
Saiu andando na presença do seu pai
Ao receber sua primeira comunhão.**

Foi um **milagre** que se deu naquele instante
Aquele homem se tornou um bom cristão
Jesus ensina nos seus santos mandamentos
Que ao errado devemos dar o perdão.

Nesta letra percebemos que o pai da criança é um sujeito truculento que bate no filho e no padre por conta do desejo da criança em receber a primeira comunhão. O pai somente volta atrás em suas decisões com o adoecimento do filho. Após a benção do padre, o filho se recupera de suas enfermidades. O pai, então, se torna um *bom* cristão e a letra nos leva a crer que pai e filho viveram de forma tranqüila e harmoniosa depois deste episódio.

O fato que salvou a criança foi a realização de sua primeira comunhão, ou seja, a sua entrada na religião institucionalizada pela Igreja Católica. Assim, o padre apenas teria colocado a criança e seu pai em contato com os ensinamentos de Deus. A criança, nesse caso, teria sido abençoada, pois seria inocente, ingênua; já o pai recebeu o “perdão” por suas opiniões e reações violentas. Ao fazer parte da religião institucionalizada, da igreja católica, o pai e seu filho poderiam, enfim, ter uma vida em *paz*.

Notemos que essa necessidade de filiação à religião Católica - freqüentando a missa, recebendo hóstias, entre outras coisas - poderia ser interpretada como uma ideia de que somente os indivíduos introduzidos às instituições poderiam gozar de uma vida digna e de salvação terrena ou extraterrena. Neste sentido, em tempos de intensa migração rural para a cidade e concomitante endurecimento do poder estatal, os indivíduos recém urbanizados deveriam se encaixar nas instituições socialmente aceitas e válidas no período, como é o caso da igreja Católica.

A letra de “Primeira comunhão” traz, em outra medida, a ideia de um *milagre*. A vida do menino já estava desacreditada pelo médico, portador do conhecimento científico. Daí que somente uma vontade divina, mediada pelo padre católico, poderia salvá-lo. A questão da operação de um *milagre* aparece exposta em outras canções.

É o caso de “O filho do ladrão”, presente ainda no disco de estreia de Leo Canhoto e Robertinho, em 1969.

(Trecho cantado)

Uma criança tendo apenas nove anos
Triste chorava por ver tanta ingratidão
Quando o juiz mandou a ordem em sua casa
Para prender o seu papai do coração
Dos seus olhinhos tristes lágrimas caíram
Seu papaizinho iria agora pra prisão
Triste batia seu pobre coraçãozinho
Ao separar-se do seu pai de estimação

No outro dia quando ele foi pra escola
Seus amiguinhos não lhe davam atenção
Ninguém brincava com o pobre coitadinho
Todos diziam que era filho de um ladrão
Os seus olhinhos sempre molhados de pranto
Da vida dura desta amarga traição
Passava fome ao lado da sua mãezinha
Que trabalhava pra poder ganhar o pão

Um certo dia pra aumentar seu sofrimento
Sua mãezinha não pode mais trabalhar
Caiu de cama na pobreza em que vivia
Sem ter ninguém que os quisessem amparar
Porém, **um dia aquele pobre inocente**
Entrou na igreja e começou a reclamar
Ajoelhou aos pés de Deus crucificado
E desse jeito começou a conversar

(trecho falado)

- Senhor, aqui estou eu ajoelhado. Me desculpe se é pecado, mas eu vim pra lhe falar.
Olha, meu papaizinho está tão ausente
E minha mãezinha está doente sem poder se levantar.
Senhor, agora eu vou me retirando
Minha mãezinha está me esperando, ao lado dela eu preciso ir.
Me desculpe se eu entrei aqui na igreja
Com minha roupa rasgadinha, é que eu não tinha outra nova pra vestir.
Eu vim pedir para curar minha mãezinha
É ela que lava minha roupinha e trabalha pra me tratar
Se ela morrer eu vou viver não sei aonde
Por isso quero que o Senhor me responde se vai mesmo me ajudar.

(Trecho cantado)

Naquele instante tristes lágrimas caiam
Pelo rostinho daquela pobre criança
Quando uma voz disse pra ele:
- **Meu filhinho, creia em mim, eu sou a única esperança**
Pode ir pra casa junto da sua mãezinha
Lembra de mim e pode ficar sossegado
Por que aqueles que chamam pelo meu nome
Eu estarei eternamente a seu lado.

Antes de explorarmos a questão do *milagre*, devemos chamar a atenção para o fato de que o pai do menino foi preso. A criança passa por dois grandes problemas: a prisão do pai e a doença da mãe, mas o que é exacerbado é a prisão do pai. Este fato, inclusive, carrega o nome da canção, “O filho do ladrão”. O que nos faz retomar a discussão arrolada acima acerca da “violência *western*”, onde ninguém escapa da lei. Notemos o quanto essa ideia é recorrente nas letras de Leo Canhoto e Robertinho. Assim, o pai da criança não teria cumprido as leis estabelecidas socialmente e em consequência disso recebeu sua sentença.

Passemos, novamente, para o *milagre*. Em “O filho do ladrão” a imagem de um *milagre* se repete e sob aproximadamente o mesmo tipo de recurso. Há um problema a ser resolvido (em “O filho do ladrão” é o pai que está preso e a mãe que adoece) e que deixa a criança desamparada. Ele, por sua vez, recorre às forças de Deus via Igreja Católica. Em sua onipotência, expressa pela letra, como em “creia em mim, eu sou a única esperança”, portanto, Deus salva a mãe protetora do menino que clama por sua ajuda.

Em “Padre Victor”, de 1978, presente no disco *Mundo Cão*, o padre é visto como o responsável pelos *milagres*. Vejamos alguns trechos:

Padre Vitor **milagroso** não nos deixe por favor
 Não nos negue a sua ajuda , nós queremos teu amor
 Socorrei-nos na alegria, na tristeza e na dor
 Fique sempre ao nosso lado, te pedimos por favor
 Nos estenda tuas mãos
 E receba esta canção que cantamos em teu louvor.

[...]

Na cidade de Três Pontas ele dorme para sempre
 Os **milagres** que ele fez lá ficarão eternamente
 Tudo se esquece na vida com o decorrer dos anos
 Mas o Padre Vitor vive na mente dos Trespontanos
 Proteja o estado de Minas
 Guardião da luz Divina para sempre nós te amamos.

O padre em questão é o responsável pelos *milagres*, o que nos parece ser possível pensar que nas letras de Leo Canhoto e Robertinho que tratam do tema “religioso” o *milagre* só acontece via Igreja Católica institucionalizada. Aquilo que já dissemos acima sobre este aspecto nessas letras, em “Padre Victor” se mostra mais claro.

Ao analisarmos as letras que concernem à temática “religiosa”, notamos que a relação do narrador com a divindade (Cristo, Deus ou Nossa Senhora) é normalmente colocada como um pedido de *salvação*. Uma vez que o mundo experienciado cotidianamente seria por natureza pecador, a *salvação* possível e transformadora seria especialmente operada por Deus.

Vejamos a canção “Jesus”, do LP *Buck Sarampo*, de 1971. Num ritmo muito aproximado daquele tocado por Roberto Carlos, a narrativa da canção conta a história de Jesus Cristo.

Faz tanto tempo que um menino muito pobre
 Nasceu numa humilde manjedoura
Ele veio somente para salvar
Salvar a humanidade pecadora.
 Ele sempre ensinou o bom caminho
 Uma luz em seu rosto resplandecia
 Seu pai chamava-se José, o carpinteiro
 Sua mãe a encantadora Maria.

Ela sempre ensinou o bom caminho
 Ele é Jesus Cristo, rei do mundo
 Vivia sempre cheio de tristeza
 Andou nas águas dos mares profundos.
 Jesus, porém sabia que o seu destino
 Pelo seu pai já tinha sido troçado
 Ela sabia que no morro do calvário
 Muito breve seria crucificado.

Assim morreu aquele homem, bom e justo
 Ficando somente seu santo nome
 Morreu pregado a uma grande cruz
 Pagando pela traição dos homens.
Ficou escrito que ele voltará um dia
Para ajudar o homem bom e o pecador
 Essas palavras foram muito bem escritas
 Pelos profetas de Jesus, Nosso Senhor.

A partir desta letra denotamos que o mundo dos homens é um mundo cruel e pecador e que somente Jesus seria capaz de salvar a humanidade. Um trecho interessante para entendermos isto é o de “O homem da cruz”, do disco homônimo de 1976.

Ainda é tempo de você se arrepender.
E implorar ao Santo Mestre a salvação.
Por mais errado que você foi até agora, meu irmão chegou a hora, de pedir perdão.
 [...]

Jesus Cristo, mestre, amigo.
 Jesus Cristo, fonte pura de amor.
 Jesus Cristo, luz divina,
 Rei dos reis, **supremo salvador**.

Dando conta desta mesma questão de uma vida pecadora, mas que poderia ser *salva* somente por Deus (em questão Jesus Cristo ou Virgem Maria), temos a letra de “Não mate teu irmão”, de 1974. A letra da canção pede aos homens que parem de guerrear entre si e suplica para que Jesus “desça” para estabelecer a paz entre as pessoas. Abaixo, dois trechos da letra:

Pare com essa guerra maldita
 Pare, não guerreie mais não;
 Porque a humanidade está aflita
 Para de matar o teu irmão.

[...]

Jesus por que não volta aqui na terra?
 O povo está ansioso pra te ver
 Na outra vez ninguém te compreendeu
 Mas hoje eles vão te compreender.
 A raça que teu pai criou um dia
 E fez multiplicar sobre a terra
 Está se destruindo pouco a pouco
Jesus vem acabar com esta guerra.

Por fim, o que nos parece é que grande parte das canções desta temática se expressam como em uma prece ou oração, pedindo para que Deus interceda na vida dos homens. É o caso de “Eu te amo Jesus Cristo”, canção do álbum *Lobo Negro*, de 1972:

Eu queria conversar com Jesus no infinito
 Sei que ele está ouvindo minha voz e o meu grito
 Santo mestre não esqueças que o povo precisa de ti
 Muita gente te esqueceu, Jesus, porém eu não te esqueci.

Meu amor por ti é grande
 Amor igual nunca foi visto
 Eu te amo, eu te amo
 Eu te amo Jesus Cristo.

I Love you, I Love you
 Jesus Christ

É importante destacar que a canção em questão possui uma melodia de órgão que nos remete a canção “Let it Be”, dos Beatles e no refrão ela conta com um coral de vozes femininas que nos fazem lembrar a música gospel norte americana. Por sua vez, nesta

“oração” ao Deus maior da religião católica, Leo Canhoto e Robertinho cantam um trecho em inglês.

A narrativa como que representando uma prece a Deus aparece também em “O menino”, de 1974, presente no disco *Amazonas Kid*. A canção se inicia com a fala de uma criança revelando para Jesus o seu descontentamento perante a vida. O menino fala que seu pai e sua mãe já faleceram e que, por conta disso, ele passa pelas agruras de uma vida solitária. Gostaríamos de salientar que a criança perde o pai e mãe. Mas, aquele que mais faz falta em sua vida e, por isso a “reclamação” com Cristo, é a figura paterna. Eis que então se inicia o trecho cantado:

(Trecho cantado)

Jesus do céu você levou meu grande amigo
Levou meu papai querido, em sua vida pôs um fim
Quem vai agora me ensinar o bom caminho?
 Eu fiquei aqui sozinho, você o tirou de mim

Eu sou pequeno vou crescer abandonado
 Vou viver sempre jogado, sem ter nem onde ficar
 Olha Jesus que é bem grande a minha dor
 Me responda, meu Senhor, quem vai querer me amparar

Nem um domingo meu pai não tinha preguiça
Assistia a santa missa e levava eu também
Agora estou aqui sozinho desprezado
 Meu pai não vive ao meu lado, já não tenho mais ninguém

Eu lhe pergunto o que é que faço agora
 Vou seguir pro mundo afora, carregando a minha cruz
 Venha comigo não me deixa ir sozinho
 Quero ser seu amiguinho meu querido e bom Jesus

Por fim, demonstraremos mais duas letras condizentes ao tema “religioso” que abarcam as discussões acima realizadas. A primeira é “A palavra”, do disco *Mundo Cão*, de 1978:

Jesus Cristo, Jesus Cristo
 Jesus Cristo, fique comigo, não desapareça
 Jesus Cristo, Jesus Cristo
 Jesus Cristo não me abandone, não me desampare, não me esqueça.

Santo homem da Galiléia
 Que mostra o caminho sem nada falar
 Ele disse que aqui tudo passa,
 Mas sua palavra não passará

Ele foi, mas escrito ficou
 Que na terra um dia Ele voltará
 Ele voltará, Ele voltará,
 Os vivos e os mortos Ele vem julgar.

A segunda é “Mãe Santíssima”, do LP *Lobo Negro*, de 1972. Nela, o narrador desloca o foco de sua prece de Jesus e passa a realizar uma louvação a Maria, mãe de Cristo.

Virgem Santa milagrosa, mãe amada, mãe querida
 Defendei-nos ó, Maria, das maldades desta vida
 Defendei-nos mãe celeste dos terrores desta terra
 Virgem Santa protegei-nos contra peste, fome e guerra.

Das filhas da Galiléia tu fostes a escolhida
 Para ser a mãe de Cristo ó, Virgem Aparecida,
 Mãe Santíssima ajudai-nos nesta luta tão febril
 Derramais as vossas bênçãos sobre o **povo do Brasil**.

Apontamos aqui novamente uma referência ao Brasil enquanto nação. De modo que o narrador pede para que a Virgem Maria proteja o povo do país, de forma indistinta.

É, por sua vez, talvez a única canção em que a figura feminina está colocada no centro dos acontecimentos, no que tange a esta temática. Mesmo na canção, “O filho do ladrão”, quando o menino pede a Deus para que o ajude a salvar sua mãe, o centro da história contada é o fato de o pai estar preso, acontecimento corroborado pelo título da canção. “O filho do ladrão”, portanto, nos levaria a crer que é por conta da prisão do pai que a criança precisa da ajuda divina para *salvar* a mãe doente. Pois, se o pai estivesse presente em casa, possivelmente a história teria outro desfecho.

Por fim, à parte “Maria Santíssima”, todavia, nas demais narrativas poéticas de cunho “religioso” a figura paterna e, por conseguinte masculina, assume lugar de destaque. É o caso de todas as letras apontadas aqui, ou seja, a totalidade daquilo que entendemos por temática religiosa. Este é mais um dos elementos que compõem esta temática, ele vem a somar com os demais já explorados no texto que a precede.

Ao analisar as letras de temáticas “religiosas”, visualizando o contexto social e político da época, devemos observar a ocorrência da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, em 1964. Liderada pela classe média urbana, a “marcha” teve como principais intuítos o combate ao comunismo e uma retomada dos valores cristãos, tais como o

matrimônio e a família³⁴. Esta defesa ao matrimônio pautado nos ideais cristãos levaria, por sua vez, a uma defesa da família patriarcal, tendo o homem como figura central. É particularmente interessante intuir o quanto esta ideia de uma família hierarquizada e ordenada se contrasta às informações “desordenadas” da temática da “violência *western*”.

***Goodbye my Love*: explorando o tema amor em Leo Canhoto e Robertinho**

*Goodbye, goodbye
Goodbye, goodbye, oh my Love
Goodbye, goodbye
Goodbye, suite Love of my life*

*Mais um beijo eu quero agora
Porque vou embora, a hora chegou;
Vou embora, mas fique sabendo
Que parto sofrendo por você meu amor.
Voltarei muito breve querida
Eu muito te amo, te amo demais.
Não consigo viver longe
De você não sou capaz.*

Goodbye my Love, Leo Canhoto e Robertinho.

Antes de iniciarmos as análises das letras relacionadas à temática “amorosa” devemos salientar uma questão importante. No decorrer da trajetória musical de Leo Canhoto e Robertinho, durante os anos analisados por nós (de 1969 até 1978), o tema “amor” compreende uma gama vasta de 84 canções. A grande quantidade de canções pertencentes a esta temática nos impede de um especial aprofundamento em cada uma delas. A nossa opção, portanto, foi realizar um apanhado das canções do tema “amor” que se encontram na coletânea “Luar do Sertão”. Esta coletânea conta com três LPs.

³⁴ Observamos que a primeira “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” ocorreu em São Paulo, no dia 19 de março de 1964, dia de São José, padroeiro da família.

Coletânea *Luar do Sertão*



Fonte: www.leocanhotoerobertinho.com.br

A primeira letra interessante a ser analisada é a de “Apartamento 37”, do primeiro LP da dupla, de 1969. Em meio a risos descontraídos, durante a entrevista ao programa “Ensaio” da TV Cultura, em 1974, Robertinho assim define a canção: “‘Apartamento 37’ foi a que tirou a gente da fome, entende?” (PROGRAMA ENSAIO, 1974).

Briguei com ela só pra ver ela chorando

Porque sabia que ela gostava de mim
Queria apenas ver seu pranto derramando
Jamais pensei que aquela briga fosse o fim

Ela foi embora sem dizer pra onde ia
E eu fiquei triste, sozinho a chorar
O sol desceu e a lua veio novamente

Eu esperava, mas meu bem não quis voltar

Segui seu rastro na areia da estrada
Na esperança de encontrar o meu benzinho
Mas de repente veio a chuva e apagou
Lá da estrada o sinal dos seus pezinhos

Fiquei tão triste sem saber o que fazia
Pus um anúncio no **jornal** dizendo assim
Se alguém achar meu amorzinho tenha pena
Faça o favor de devolver ela pra mim

Meu endereço vou deixar esclarecido
Porque talvez alguém a possa encontrar
Moro na rua da amargura vinte e cinco
Apartamento 37, **quinto andar**.

A partir de “Apartamento 37” iremos perceber a linha mestra que se segue em praticamente todas as canções desta temática relacionada ao “amor”. Primeiramente, é importante observar o uso frequente de palavras no diminutivo, em especial quando o

narrador se refere à mulher. Em “Apartamento 37”, por exemplo, vemos *benzinho*, *pezinhos* e *amorzinho*. Podemos perceber esses tipos de diminutivos em praticamente todas as canções deste tema dentre o período recortado.

Outro aspecto especialmente significativo que devemos observar é a questão do fracasso amoroso. O narrador de “Apartamento 37” relata a história de um relacionamento que não se concretiza em sua plenitude. O motivo para este naufrágio no relacionamento, neste caso, foi o fato do homem brigar com a parceira por conta de uma vontade pessoal em vê-la chorando. O mesmo tipo de fracasso amoroso, motivado pelo desejo do homem em ver a mulher chorando, aparece em outras canções. É o caso de “Caixa Postal 95”, do disco *Rock Bravo chegou para matar*, de 1970.

Não sei meu Deus o que eu estava pensando
Naquele dia que eu **briguei** com meu benzinho
Eu dei risada me divertindo bastante
Ao ver suas lágrimas molharem seu rostinho.

Depois então mandei meu amorzinho embora
Ela se foi triste chorando aborrecida
Meu bem saiu com os seus olhos lagrimando
e foi sozinha chorando pela **avenida**.

No outro dia eu toquei a campainha
Da sua casa, mas meu bem não atendeu
Fiquei furioso então derrubei a porta
Entrei lá dentro quanta tristeza me deu.

Voltei correndo bastante desesperado
Fui perguntar ao velho chefe da estação
Ele me disse que meu bem partiu chorando
Sem rumo certo, sem nenhuma decisão.

Meu amorzinho, se você estiver me ouvindo
Volte depressa pra livrar-me deste mal
escreva logo uma cartinha por piedade
95 é minha caixa postal.

Ao som de guitarras, bateria, baixo elétrico e teclado, “Caixa Postal 95” narra o arrependimento de um homem que brigou por diversão com a parceira de relacionamento e, por fim, acabou perdendo a companhia da mulher. Notamos que é uma história muito semelhante à de “Apartamento 37”, pois o homem briga com a mulher, depois se arrepende, sai em busca da “amada” e se frustra ao perceber que a parceira não voltará mais.

Em “Burro tem que comer capim” – do LP *Buck Sarampo*, de 1971 - a briga não foi com uma parceira já estabelecida, mas sim com uma possível pretendente. Nesta letra, no entanto, a briga assume um caráter mais radical, uma vez que, o homem agride fisicamente a mulher.

(trecho cantado)

Fui um dia na cidade para ver
 Se eu arrumava uma garota para mim
 Desci a rua da estação rodoviária
 Foi me sentar no velho banco do jardim.
 Fiquei olhando os passarinhos que cantavam
 Ente as folhas de um lindo pé de alecrim
 E de repente uma garota muito linda
 Sentou-se a meu lado e sorrindo me disse assim:

(trecho falado)

- You know, you're very handsome. I like you. You're a honey. I love you!

(trecho cantando)

Ao ver a moça me falando desse jeito
Eu dei um tapa no seu rosto encantador
 Ela saiu derramando suas lágrimas
 Todos notaram que era grande sua dor
 Suas palavra eu guardei em minha memória
 Sei que feri profundamente o seu amor
Para saber o que ela tinha me falado
No outro dia procurei um professor.

(trecho falado)

- Professor, estou chateado. Bati no rosto de uma linda garota. Agora estou triste, sabe.

- Você bateu na moça, por quê?

- Bati porque ela me xingou.

- Bem, e do que foi que ela lhe xingou?

- **Ela me xingou de um tal de "I Love you".**

- **Que é isso meu amigo?! Ela disse que te ama!**

- Então ela disse que me ama?

- É claro que ela disse isso! Você é um burro dos grandes, hein cara!

- É, sou mesmo.

(trecho cantado)

Agora vivo procurando essa garota
 Se eu não a vejo acabo ficando louco
 Eu sou culpado e é bom que sofra até morrer
 Sofrendo muito para mim ainda é pouco
 Todos os dias me sento no mesmo banco

Lá no jardim onde a história aconteceu,
Chorando espero para ver se ela volta
 Mas até hoje ela não apareceu

(trecho falado)

- E quem nasce burro tem que comer capim.

A agressão física para com a mulher não é um fato isolado dessa canção, ela ocorre também em outras canções. Um significativo exemplo é “Beliscão de amor”, de 1970, presente no disco *Rock Bravo chegou para matar*. Vejamos um trecho da narrativa.

O meu amorzinho está de mal comigo
 Ela não devia me fazer assim
Só por que me viu conversando com outra
Ficou bravinha com raiva de mim

Domingo à tardinha fui falar com ela
 Mas a malandrinha não me deu atenção
 Gosto muito dela, mas fiquei furioso
Pra vê-la chorando dei-lhe um beliscão
 Saí pela estrada triste aborrecido
 Eu sentia medo de perder meu bem
 À tardinha toda ela muito chorou
 Pensando que ia me perder também.

Com essas brigas proporcionadas pelo desejo pessoal do homem, podemos indicar um posicionamento de valorização da figura masculina nas letras da temática do “amor”. Ao mesmo tempo em que a valorização da figura masculina se mostra prioritária numa primeira instância, esta figura também é vulnerável. O homem nessas letras demonstra sua agressividade, mas depois se sente solitário com a falta da mulher que se vai.

Voltemos agora para um substancial aspecto da letra de “Burro tem que comer capim”. A letra sugere que o narrador que bateu na mulher não é residente da cidade, ele habita um ambiente diferente do cidadão exposto. O personagem retratado seria inadequado ao universo da cidade. Ele vai à praça e fica a observar os *passarinhos* e o *alecrim*. Ao passo que ele não entende a língua inglesa, fato que o coloca como alguém que estaria desajustado ao mundo moderno dos anos 70.

Assim, o personagem central da canção é tomado como alguém inocente, não educado, indelicado e rústico. Poderíamos afirmar que ele representa a figura do caipira

atrasado, “mal ajustado” ao país recém urbanizado e industrializado do *milagre econômico*, elementos vistos como sinônimos de modernização.

Neste momento, devemos voltar a um ponto anterior de nossa discussão acerca das canções pertencentes ao “amor”. A questão do fracasso amoroso se apresenta como um elemento central nas canções desta temática. O que podemos perceber é que o fracasso amoroso retratado obedece a poucas variações e se mostra a partir de um eixo pouco variante. Melhor explicando, um grande número de letras retrata a história e o sofrimento de um homem que perdeu um amor ou não o conquistou.

É o caso de algumas letras que apresentaremos a seguir, para então darmos continuidade em nossa análise, no entanto, assumindo outra direção. Começemos por um trecho de “Diabinha maluca”, de 1971, do disco *Buck Sarampo*.

Sei que você não me quer bem
 Por que você me faz assim
Eu gosto tanto de você
E você não gosta de mim.
 Ainda quero ter você
 Implorando meu carinho
 Eu tenho fé no meu santo que breve
 Muito breve serei o seu benzinho.

Para demonstrar esta tônica no fracasso amoroso é interessante também as canções “A praia” e “Inverno Cruel”, ambas do LP de 1974, intitulado como *Amazonas Kid*. Começaremos pela segunda, apresentando um trecho de “Inverno Cruel”:

Onde esta você neste exato momento
 Será que está rindo ou esta chorando
Será que você se lembra de mim
 Ou será que em outro está pensando

A seguir, a letra de “A praia”:

Sentado na **praia** deserta
 Eu triste ouvia as ondas do mar
Eu chorava de saudades dela
Que partiu pra longe para não voltar
 O mar furioso me dizia
 Não fique aqui não adianta esperar

Ela já tem outro namoradinho
Vai embora bobinho pare de chorar

Quanta tristeza, meu coração está cheio de dor
Por ter perdido o meu querido amor
É muito grande esse meu penar
Todos os dias, eu vou à praia pra chorar baixinho
Vendo as ondas que vem de mansinho
Buscar o meu pranto e levar pro mar

Vejamos um trecho de “A Gaivota”, canção do disco *Lobo Negro*, do ano de 1972:

Levantei-me um dia bem cedo
pra ver lá na **praia** minha namorada
Eu cheguei quando o sol já nascia
só vi o seu rastrinho na areia molhada
Avistei uma carta escrita
jogada na areia que **ela me deixou**
Quando fui apanhá-la para ler,
a onda do mar a carta levou

Apresentadas estas narrativas, devemos destacar que a referência à *praia* aparece em Leo Canhoto e Robertinho em duas letras da temática do “amor”: “A praia” e “A gaivota”³⁵. A *praia* nestas canções denota a solidão vivenciada pelo personagem das letras. Ele identifica os rastros de sua amada na areia ou então visualiza o horizonte do mar sentindo a falta da parceira.

Mais duas letras nos remetem a ideia de solidão e fracasso amoroso. Essas, no entanto, nos abrirão uma nova perspectiva para o debate. São elas: “Meu carango”, de 1970, e “Alucinação”, de 1978. Iniciamos com “Meu carango”, do LP *Rock Bravo chegou para matar*.

(Trecho falado)

- Sai da frente sua lata velha!

- Se for homem, passa por cima!

- Pois eu passo mesmo! Lá vou eu!

- O seu cretino, você amassou todo meu carro vai ter que pagar!

- Pagar coisa nenhuma e pedi caminho você não quis dar, agora se lasque!

³⁵ Observamos que a referência a *praia* aparece em outras músicas sertanejas, de outros artistas. É o caso de “Sereia” e “Praia deserta”, de Milionário e José Rico; e de “Rastros na areia”, de Duduca e Dalvan.

(Trecho cantado)

Todos me chamam de maluco só porque vivo correndo
quase sempre apavorado
no meu carango corro a duzentos por hora
para esquecer que amo alguém sem ser amado
a minha máquina compreende minha mágoa
sempre que piso forte no acelerador
voa baixinho para me ver sorridente
ela compreende toda minha grande dor.

(Trecho falado)

- Ô, seu miserável, você bateu em mim novamente!!
- Não quero nem saber! (*risos*)

(Trecho cantado)

O que que vale meu dinheiro e minha fama
se eu gosto muito de quem não gosta de mim
meu carro é grande mas ando sempre sozinho
por isso corro, corro mesmo até o fim
ninguém tem pena, pena, pena do meu pranto
por que será que vivo sempre abandonado
já que meu bem me desprezou
sigo correndo, no meu carango do motor envenenado.

(Trecho falado)

- Ih, La vem uma jamanta, vou me estrumbicar.

(*Sonoplastia de automóveis se chocando*)

- Xi, me estrumbiquei.

Vejamos, a seguir, a letra de “Alucinação”, do disco de 1978, chamado *Mundo Cão*.
A música começa com um violão e um ritmo ao estilo do flamenco. Eis que os cantores entram em ação:

A idéia de te ver em outros braços
Me enlouquece, me tortura e me apavora
Dá vontade de pegar a minha **máquina**
E voar a duzentos por hora.

Bebo um trago de uísque ou de cachaça
Para esquecer os ciúmes que me consome
Mas parece que aí vejo os teus lábios
Se abrindo para beijar outro homem.

Ligo a chave do meu automóvel e saio sozinho
Pela estrada sigo deslizando, voando baixinho
Quero depressa chegar e abraçar tudo o que é meu
Ô, minha querida não viverei sem os carinhos teus.

Notemos que em grande parte das canções pertinentes a esta temática aspectos da cidade surgem como elementos de destaque. É o caso do apartamento, em “Apartamento 37”; da caixa postal que o personagem pede para que a amada escreva de “Caixa Postal 95”; bem como do automóvel nestas canções acima expostas, “Meu Carango” e “Alucinação”.

O automóvel consola o fracasso dos personagens. Pois, em face de uma possível frustração amorosa, a solução encontrada é a de entrar no carro e dirigir em alta velocidade. O que nos suscitaria a ideia de que nossa dupla parece se encantar com a modernização e com os novos elementos de consumo como, entre outras coisas, o carro. É neste sentido, por exemplo, que o personagem de “Apartamento 37” coloca um anúncio no jornal em que procura sua parceira.

As histórias narradas no tema “amor” se relacionam em grande número a dramas vividos no ambiente urbano. Devemos, entretanto, chamar a atenção para uma que não se coloca desta maneira. É a canção “A colina do amor”, do álbum chamado *O valentão da Rua Aurora*, de 1975.

Estou cansado de andar procurando alguém que queira ser meu bem
 Andei pelo deserto ardente, mas infelizmente, não achei ninguém
 Cruzei montanhas e cidades, planícies que não tem mais fim
 Será que Deus não fez ninguém, que dê certo pra mim.

Um dia a minha estrela irá brilhar mostrando-me o estradão
 Por onde seguirei sorrindo encontrar o dona do meu coração
 Tremendo beijarei seus lábios, os anjos cantarão um hino
 Daí os nossos corações terão um só destino.

Em cima da colina verde a nossa casinha eu vou construir
 O triste canto da rolinha que voa sozinha eu quero ouvir
 Na encosta da grande montanha, pertinho de um regato em flor
 Com ela vou viver feliz, na colina do amor.

Ela faz alusão ao ambiente bucólico como espaço onde o amor poderia, enfim, se realizar em sua plenitude. A imagem de um relacionamento não concretizado ainda persiste aqui, mas a sua realização só poderia ser efetivada em um ambiente rural, ou seja, numa casa na colina. Quanto às outras letras, como afirmamos acima, as histórias acontecem no ambiente citadino, onde a máquina faria o papel de consolo. O que une uma parcela significativa de canções é a questão do amor não realizado e, por conseguinte, fracassado.

Cabe mencionar que algumas das canções de Roberto Carlos que alcançaram grande sucesso comercial durante a década de 70 também narram relacionamentos amorosos frustrados. Nestas letras de Roberto Carlos, a imagem do carro como elemento consolador do fracasso vivido pelo personagem é marcante. Podemos citar as canções “As curvas da estrada de Santos”, de 1969, e “120... 150... 200 Km por hora”, de 1970.

Leo Canhoto e Robertinho parecem fazer uso do *calhambeque* proposto por Roberto Carlos. Na medida em que utilizam, em parte de suas letras de temática amorosa, códigos que já representavam sucesso comercial para aquele período, como o automóvel destinado a acalmar as decepções no amor. Observamos, contudo, que nas letras de Leo Canhoto e Robertinho, o mesmo sujeito que corre em seu “carango” é romântico e temente a Deus. Ocorre assim, um processo de mistura entre pólos opostos: o velho e o novo se fundem, ou poderíamos dizer, o rural e o urbano convivem concomitantemente.

A família na narrativa de Leo Canhoto e Robertinho

O maior golpe do mundo
 Que eu tive na minha vida
 Foi quando com nove anos
 Perdi minha mãe querida
 Morreu queimada no fogo
 Morte triste, dolorida
 Que fez a minha mãezinha
 Dar o adeus da despedida
 [...]

 Com a morte da minha mãe
 Fiquei desorientado
 Com nove anos apenas
 Por este mundo jogado
 Passei fome, passei frio
 Por este mundo perdido
 Quando mamãe era viva
 Me disse: filho querido
 Pra não roubar, não matar
 Não ferir, não ser ferido
 Descanse em paz, minha mãe
 Eu cumprirei seu pedido
 [...]

 Que dentro do peito traz
 O seu sentimento oculto
 Desde nove anos tenho
 O meu coração de luto.
Coração de luto, Teixeira.

Em nossas audições e leituras da obra de Leo Canhoto e Robertinho entre os anos de 1969 e 1978, ou seja, do primeiro LP até aquele chamado *Mundo Cão*, notamos a presença de mais um tema. O tema em questão é o que se relaciona com as vivências experimentadas no núcleo familiar. Deste modo, vamos a seguir apresentar como nossa dupla narra esta temática, que intitulamos de “drama familiar”.

Para tanto, iniciaremos com a canção “Amarga despedida”, do primeiro disco de 1969. Para o programa Ensaio da TV Cultura, de 1974, Robertinho conta que sua mãe faleceu quando ele tinha treze anos de idade. Logo após essa fala, Leo Canhoto discorre um pouco sobre a canção “Amarga despedida”.

Bom, essa música “Amarga despedida” realmente está em nosso próximo LP e francamente já vendeu muito disco. Saiu em 69, por aí, mais ou menos: o primeiro LP da dupla, né. O Robertinho me contou na história, quando a gente começou a bater um papo, entrosar pra fazer a dupla, né. Ele me contou que só tinha pai, que a mãe havia falecido e tal. Então eu fiz a música “Amarga despedida”, mais ou menos baseado na história da mãe dele, né.

Essa música nos deu uma sorte tremenda, foi igual aquela do Teixeira, “Coração de luto”, parece que mãe é um nome sagrado mesmo, francamente, né. (ENSAIO, 1974).

A gravação de “Coração de luto” ocorreu em 1960, atingindo um grande sucesso comercial durante os anos iniciais da década de 60. Segundo a web site de Teixeira, o LP que continha “Coração de luto” vendeu mais de um milhão de cópias em 1961 (www.teixeirinha.com.br). Observemos que, a partir de 1969, ao colocar canções abarcando “dramas familiares”, Leo Canhoto e Robertinho parecem buscar alcançar aquele público que já havia consumido a canção de Teixeira.

Vamos, então, para a letra de “Amarga despedida”:

Eu morava com minha mãezinha
 Em uma casinha num certo lugar
 Mas depois **minha mãe faleceu**
 Que tristeza meu Deus quanto quanto chorar
 Com a alma cheia de amargura
 Fiz a sepultura dando a despedida
 Com a terra que Deus fez Adão
 Sepultei num caixão mamãezinha querida
 Eu fiquei padecendo sozinho
 Seguindo o caminho que Deus me traçou
 É bem triste perder neste mundo
 O amor tão profundo de quem nos criou
 Nunca mais vou beijar o seu rosto
 Meu Deus que desgosto, que desilusão
 Dos meus erros que eu fiz nesta vida
 Mãezinha querida lhe peço perdão
 Ao perder mamãezinha querida
 A alegria da vida também teve fim
 Hoje chego na **minha casinha**
 Não vejo a velhinha esperando por mim
 Sinto a dor invadir o meu peito
 Não tem outro jeito me ponho a chorar
 Vou seguindo esta triste sorte
 Esperando que a morte venha me buscar

A tônica que percebemos aqui é muito semelhante à de nossa epígrafe. Pois o filho, ainda muito jovem, perde a mãe e sente-se sozinho no mundo. É significativo que o filho, após a morte de sua mãe, ainda siga a sua jornada. Mas, de acordo com a letra, ela será sempre diferente do que já foi um dia, ou seja, ela será um eterno luto.

De modo geral, as canções concernentes a temática “drama familiar” seguem esse roteiro. Para ilustrar isto, vejamos a letra de “Sonho triste”, do LP *Rock Bravo chegou para matar*, de 1970.

Esta noite chorei tanto
Derramei meu triste pranto só de pensar minha vida
Acordei desesperado
Sonhei que Deus tinha levado minha mãezinha querida

Fui no quarto onde estava
Minha mãezinha adorada em suas faces eu beijei
Ao ver sue rosto cansado
Fiquei triste amargurado e então baixinho eu chorei

Ao lembrar-me de repente
Que Deus vai levar pra sempre minha santa mamãezinha
Enchi meus olhos de pranto
Ao ver seus cabelos brancos de sofrer por causa minha.
O presente mais sagrado
É ter sempre ao nosso lado nossa mãe do coração
A dor mais triste da vida
É ver nossa mãe querida partir dentro de um caixão.

A letra nos coloca que o fato de sonhar que a mãe poderia morrer deixaria o personagem da narrativa em uma situação de desespero. O desespero do personagem é apenas em parte amenizado com a percepção de que o que se passou foi um sonho. Pois ao ver a mãe com o rosto *cansado*, ele sente que o momento de sua morte está próximo, morte esta que a narrativa credita a Deus.

Ao final, a letra pretende deixar a mensagem de que a mãe, a figura materna, é essencial na vida de todos. Não poderia, portanto, ser feliz aquele que não possuísse a família por perto. O núcleo familiar é neste tema um componente dos mais importantes para a constituição do indivíduo. O disco chamado *O homem da cruz*, de 1976, contém uma canção muito interessante para auxiliar neste debate, chama-se “Amigo fiel”. Passemos à letra:

É grande a saudade que sinto
A dor do meu peito não sai
Perdi o meu maior amigo
Partiu para não voltar mais
Às vezes eu choro sozinho
É triste o meu pranto que cai
Queria que Deus me trouxesse
De volta meu querido pai
Partiu deste mundo pra longe
Deixou-me esta dor tão cruel

**Perdi o meu pai para sempre
Perdi meu amigo fiel.**

Me lembro das coisas tão belas
Que **meu pobre pai me ensinou**
Decência, trabalho e vergonha
A herança que ele me deixou
No longo silêncio da noite
De longe se ouve meus ais
Porém só me resta dizer-lhe
Descanse pra sempre meu pai
Partiu deste mundo pra longe
Deixou-me esta dor tão cruel
Perdi o meu pai para sempre
Perdi meu amigo fiel.

O pai que faleceu deixou, como já dizia em “Amarga despedida”, uma dor que nunca será cicatrizada. Aqui em “Amigo fiel”, o filho ainda chora durante os “silêncios da noite”, sentindo a “dor tão cruel” de ter perdido seu pai. A narrativa relata que o maior aprendizado que o pai deixou ao filho tange ao seu comportamento: os principais ensinamentos do pai teriam sido “decência, trabalho e vergonha”.

Daí que podemos apreender que o indivíduo plenamente formado deveria possuir estas três qualidades. Destacamos, entretanto, a *decência*. Esta é uma qualidade um tanto quanto ampla. Levando-se em conta o período em que lançada esta canção, de regime militar, a *decência* poderia fazer parte daquilo que chamamos de “moral e bons costumes”. Neste sentido, o indivíduo que possuísse família estruturada e ouvisse os aprendesse com os ensinamentos dos pais seria um “bom sujeito”, bem ajustado às normas sociais.

A letra de “O massacre”, presente no disco de 1978, intitulado de *Mundo cão*, narra a história de um rapaz que vivia com sua família (pai e irmã) que acabou falecendo. Após este incidente, o rapaz passa a viver sozinho. Até que ao final desta história, a letra destaca:

Embora sendo um andarilho aventureiro
ele tem muito,
muito amor no coração.

Desta passagem denotamos que a condição de *andarilho* não apresentaria possibilidade de desenvolvimento fraternal no sujeito. Ou melhor, a letra indica que na ausência de uma família, o indivíduo teria grandes chances de não desenvolver afeto, sendo

novamente um desajustado. Daí resulta o uso do adjunto adverbial de concessão: “embora”. No caso de “O massacre”, o que possibilitou a existência de *amor* ao personagem foi a sua vivência familiar anterior.

Voltando ao ponto inicial do tema, o eixo central que notamos é que quando Leo Canhoto & Robertinho cantam sobre a questão familiar a morte ou a iminência da morte dos pais apresenta-se de forma recorrente. Os pais nessas letras são tomados como os maiores responsáveis por integrar a criança à sociedade. A morte deles, portanto, representaria para o filho que fica uma fundamental perda em sua vida. Isto aparece em outras canções do tema “drama familiar” – não chegaremos a abordar -, tais como “Meu velho pai”, de 1970, presente no LP *Rock Bravo chegou para matar*; “Minha velha mãe”, de 1974, disco *Amazonas Kid*; ou ainda “O maior amor do mundo”, do disco *O valentão da Rua Aurora*, de 1975.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever as considerações finais é sempre um momento muito complicado. É um momento em que os pensamentos estão fervilhando na cabeça, com uma porção de novas questões e reflexões. De modo concomitante, por alguns instantes titubeamos se o que refletimos até aqui possui algum nexos, alguma lógica, ou seja, se o que produzimos até estas páginas finalmente chegarem têm algum sentido para as ciências sociais.

A única coisa que, por hora, podemos afirmar é que de “final” nossas considerações não retêm praticamente nada. O termo “final”, nestas considerações, não deverá ser tomado em seu sentido literal. Mas, sim em uma dimensão que subverte o sentido da palavra: nossas considerações finais mais problematizam do que afirmam e, por isso, permitem novos desdobramentos, motivados por questionamentos frescos e prenhes de reflexões futuras.

Começamos então pelo título do trabalho: *A viola amplificada de Leo Canhoto e Robertinho*: a trilha sonora do Brasil em transição. Cada parte deste título possui um significado, que no todo do trabalho foram sendo costurados e explanados. Cada um deles deve ser entendido.

Inicialmente, a *viola amplificada* faz referência a uma música de origem rural, daí a *viola*, que foi produzida na cidade por intermédio dos aparatos de uma indústria de gravação, produção e veiculação e, por este motivo: *amplificada*. Estudamos as canções desta música de origem rural que foram inseridas numa lógica de mercado, destinada ao consumo por parte de um público recém chegado ao espaço urbano e cada vez maior em quantidade.

Ao falar desse novo público que passou a ocupar as grandes cidades brasileiras, nos referimos aos migrantes que vinham de zonas rurais e do interior do país. Eles estavam imersos num processo de transformação pelo qual o Brasil passava naqueles anos 70. *A trilha sonora do Brasil em transição* vem desta questão.

Como sabemos, na década de 1970 o país passava por um processo de transição de um modelo agro-exportador para o desenvolvimento de novos parques industriais e pela transição demográfica de um país rural - até os anos finais da década de 1950 e início de 1960 -, para um país eminentemente urbano a partir do decênio de 70.

Ao passo que o Brasil estava vivenciando um período de transição em termos políticos, sociais e econômicos, a música sertaneja, por sua vez, também passava por uma transição. Podemos afirmar que foram nos anos 70 que a música sertaneja lançou as bases para a música sertaneja que conhecemos hoje, de *Chitãozinho e Xororó*, *Leandro e Leonardo*, passando por *Zezé di Camargo e Luciano*, *João Paulo e Daniel* e chegando ao “Sertanejo Universitário” dos tempos mais recentes, com artistas como *César Menotti e Fabiano*, *Fernando e Sorocaba*, *Michel Teló* e *Luan Santana*, entre inúmeros outros.

Esta transição presente na música de origem rural se mostrou fortemente ligada à dupla que estudamos. Como podemos apreender através da análise das letras e através da leitura daqueles que pesquisaram sobre o assunto, a dupla Leo Canhoto e Robertinho é entendida como a responsável por “modernizar” esse tipo de música. Não à toa eles se autodefinem como os “hippies da música sertaneja”. Neste sentido, analisamos as letras das canções de Leo Canhoto e Robertinho nos anos que compreenderam de 1969 até 1978, municiando-nos da potencialidade da canção em relatar um tempo histórico.

Ao analisar os textos das canções de Leo Canhoto e Robertinho e retomando a discussão abordada anteriormente acerca do *Iê iê iê* versus o *Lari larai*, nos fica cada vez mais claro que eles se posicionam no centro desta disputa. Na produção da dupla haveria um procedimento de mistura, que versava entre o estilo de Roberto Carlos e dos caipiras à lá Vieira e Vieirinha.

A capa do LP *Amazonas Kid* - que já apresentamos, mas que não é demais retomar - representa bem esta questão. Há nela uma mistura evidente: o jegue e a moto, a força animal e a força da máquina, que seriam representações do arcaico e do moderno convivendo num mesmo espaço.

Amazonas Kid, 1974.



Fonte: www.leocanhotoerobertinho.com.br

Essa mistura apontada em Leo Canhoto e Robertinho nos levou a pesquisar o movimento *Tropicalista*. Ao deparar-nos com a imagem construída pela dupla, pelos relatos do formato de seus shows e, especialmente, por suas letras, encontramos paralelos possíveis com o *tropicalismo*. Os artistas envolvidos com a *tropicália* operavam procedimentos de fusões semelhantes, no entanto, com um direcionamento político diferenciado.

Em sua fusão, Leo Canhoto e Robertinho também acabaram por fazer um discurso político. Não podemos afirmar, neste momento, o quanto esse discurso possui de esclarecimento e intencionalidade. Nós trabalhamos apreendendo o que o discurso presente nas letras da dupla representa da realidade. Assim, podemos afirmar que o discurso deles rendem, talvez até de maneira ingênua, graças ao governo dos militares. Em todos os temas selecionados e analisados as narrativas das canções nos colocaram frente a falas de cunho conservador.

Qual seria, então, a aproximação que encontramos entre Leo Canhoto e Robertinho e o *Tropicalismo*? Qual seria o elemento que dificulta esta aproximação? O caminho que se mostra mais claro é o de que Leo Canhoto e Robertinho se aproximaram do movimento liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros, no que tange à forma. Expliquemos melhor, poderíamos pensar que a dupla em questão utiliza-se de praticamente os mesmos recursos utilizados pelos tropicalistas, a saber: apropriação e resignificação da cultura *pop* vigente; a utilização dos signos da moda internacional (basta pensar nas roupas com

elementos da moda hippie); a estrutura dos shows em integração com o conteúdo das músicas (as peças de banguê-banguê apresentadas pelas duplas em seus shows); a mistura de variadas referências sonoras (lembremos, por exemplo, da execução de Beethoven bem no momento de uma troca de tiros, na canção *Amazonas Kid*); a instrumentação das canções (o uso das guitarras, baixos elétricos e baterias, etc.). Estes elementos poderiam aproximar Leo Canhoto e Robertinho e o movimento *tropicalista*.

Quando passamos para o conteúdo das canções, contudo, notamos o distanciamento entre eles. Se por um lado, a discurso da *tropicália* se faz com um objetivo bem delimitado, o discurso presente nas narrativas de Leo Canhoto e Robertinho esbarra em uma posição conservadora. De modo que na forma – os tiros do banguê-banguê, as músicas com trechos em inglês, as guitarras, as roupas, os shows – Leo Canhoto e Robertinho representam o moderno presente na sociedade brasileira do período. Já em relação ao conteúdo, notamos um certo conservadorismo – a reverência ao presidente militar, o elogio ufanista ao país do *milagre econômico*, a justiça e a lei que sempre vencem, a exacerbação à religião católica, entre outras coisas que conseguimos verificar.

Propomos, portanto, que ao fazerem uma fusão entre arcaico (conteúdo) e moderno (forma), Leo Canhoto e Robertinho representaram em suas narrativas um Brasil que também se encontrava simultaneamente submetido à experiência do arcaico (a herança rural mesmo no urbano, o regime autoritário, o medo dos movimentos de contestação) e do moderno (país industrializado e urbanizado).

Por fim, nossa pesquisa não está encerrada aqui, nas considerações finais. Como um organismo vivo, o pesquisar a cultura em suas conexões com a sociedade demanda repetidamente outras questões, que surgirão a cada momento. O que pretendemos aqui foi demonstrar a interessante e contundente capacidade dos estudos relacionados à cultura para entendermos a sociedade.

A cultura carrega consigo o seu tempo social e nos ajuda a entendê-lo. Com Leo Canhoto e Robertinho não é diferente. Por meio de sua obra eles representaram o período em que viveram. Mesmo não alcançando a completude e todas as nuances da realidade vivida pelos agentes – até porque a realidade não pode ser capturada em sua totalidade –, a dupla retrata aspectos significativos do Brasil da década de 70. cremos que eles representam e são representantes de seu tempo.

Referências

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989. (Os Pensadores).

_____. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1986.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALMEIDA, Mariângela Ribeiro de. *A canção como narrativa*. O discurso social na MPB (1965-1975). 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, Campinas, 2005.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; INL, 1972.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva: 2001.

BRUM, Argemiro J. *Desenvolvimento econômico brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1979.

CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. *Revista USP: Brasil Rural*, São Paulo, n. 64, dez./jan./fev. 2004-2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

EARP, Fábio Sá; PRADO, Luiz Carlos Delorme. O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucila de Almeida (Org.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP/FDE, 2010.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ed. Ateliê Editorial, 2000.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte: uma interpretação marxista*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MANTEGA, Guido. *A economia política brasileira*. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.

MARTINS, José de Souza. *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1975.

MELO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, F. A. N. *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

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

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira*. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Odair da Cruz. *Caminhos cruzado: a migração e a construção do Brasil moderno*. Bauru: Edusc, 2004.

PEREIRA, Odirlei Dias. *No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica*. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)–Faculdade de Filosofia e Ciências, Unesp, Marília, 2008.

PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoda: o faroeste no cinema brasileiro*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)–Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Unesp, Bauru, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1993.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Ed. Unimar, 2000.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TOLENTINO, Célia. *O rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (Org.). *Actas Del II Congresso Latinoamericano IASPM*. São Paulo: Fonart, 1999. p. 47-60.

ULHÔA, Martha Tubinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *Artcultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia*, Uberlândia, MG, n. 9, p. 56-65, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WAIZBORT, Leopoldo. *Erich Auerbach sociólogo*. *Tempo Social*, São Paulo, v. 16, n. 1, jun. 2004.

Artigos de Publicações Periódicas

ALMEIDA, Miguel de. Um Brasil na canção caipira. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 jun. 1981.

CAGNO, Carmen. A moda da terra: industrializada há quase meio século, a música sertaneja é hoje um negócio milionário onde a pureza fica por conta do ouvinte. *Veja*, São Paulo, 7 jun. 1978, p. 104-112.

CAIPIRAS a jato. *Veja*, São Paulo, 20 dez. 1972, p. 110.

CAIPIRAS na moda. *Veja*, São Paulo, 15 abr. 1970, p. 78.

DISCOS de 70, Os. *Veja*, São Paulo, 23 dez. 1970, p. 74.

LEO Canhoto e Robertinho. *Veja*, São Paulo, 29 abr. 1979, p. 76.

MONICA, Aldo Della. Chitãozinho e Xororó. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 3, n. 29, p. 10-11, 1982.

_____. Léo Canhoto e Robertinho: a extravagância sertaneja. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 3, n. 26, p. 4-9, 1982.

_____. Milionário e José Rico na estrada da vida. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 3, n. 25, p. 4-7, 1982.

_____. Tonico e Tinoco no coração do Brasil. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 3, n. 28, p. 4-5, 1982.

MUDANÇA caipira. *Veja*, São Paulo, 24 jan. 1973, p. 72.

NHÔ Look – As mais belas canções sertanejas. *Veja*, São Paulo, 18 nov. 1970, p. 14.

RAC’Z, Myrtha. Milionário e José Rico, o disco mais esperado do ano. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 2, n. 20, p. 4-7, 1981.

_____. Os renovadores da música sertaneja. *Violão & Viola Sertaneja*, São Paulo, ano 2, n. 22, p. 4-6, 1981.

SÉRGIO Reis, da jovem guarda à canção da roça. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 1983, p. 43.

SOUZA, Táríck de Souza. Entrevista: Rogério Duprat. *Veja*, São Paulo, 9 set. 1970, p.3-5.

_____. Viola desprezada. *Veja*, São Paulo, 31 ago. 1977, p.102-104.

Sites consultados

www.difusoraassis.com.br

www.leocanhotoerobertinho.com.br

www.robertocarlos.globo.com

www.teixeirinha.com.br

www.tropicalia.com.br