

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA
FILHO” FACULDADE DE HISTÓRIA, DIREITO E SERVIÇO SOCIAL**

LUCAS ANTÔNIO DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A
CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940)**

**FRANCA
2008**

LUCAS ANTÔNIO DE ARAÚJO

**A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO NA METRÓPOLE: A
CONSTRUÇÃO DE UM GÊNERO MUSICAL (1929-1940)**

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____
Profa. Dra. TÂNIA DA COSTA GARCIA

1º Examinador: _____
Profa. Dra. MARISA SAENZ LEME

2º Examinador: _____
Prof. Dr. JOÃO MARCOS ALEM

Franca, 5 de março de 2008

Dedico este trabalho aos violeiros...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Érika, minha esposa, pelo apoio e ajuda nas horas difíceis e a meu filho Pedro, estímulo para realização deste trabalho;

Agradeço aos meus pais, com quem sempre pude contar, pelo apoio e ajuda desinteressados, aos meus irmãos Murilo e Heitor e à minha avó;

Agradeço à minha orientadora Tânia pelo apoio, seriedade, paciência e amizade;

Aos amigos Cléber, Miltinho, Anderson, Marcelo, Zé e Lobão pelo companheirismo e pelas discussões de alto nível, sempre de grande valia, e a meus amigos de infância que a despeito da distância e das mudanças continuam preservando o valor da amizade: Alcyr, Daniel, Lúcio e Fabrício, também aos amigos de faculdade que espero um dia reencontrar: Iago, Mônica, Carlinhos, Valéria, Renato e Igor;

Aos funcionários da Biblioteca, principalmente Laura e Lourdes, eficientes e sempre prontos a ajudar, negação do estigma do funcionalismo público brasileiro;

Ao Ivan Vilella pela solicitude;

Aos meus amigos de Piracicaba do Mercadinho;

Por fim agradeço a Deus.

Às vezes, seu prazer consistia em narrativas eivadas de pilhérias. E acontecia que nos acampamentos de beira-estrada, ou sob as amoreiras, ou nos barrancos de beira-rio, surgiam narradores de histórias, e os homens se reuniam ao clarão das fogueiras para escutá-los. E o interesse com que os homens ouviam essas histórias faziam com que essas histórias se tornassem grandes.

John Steinbeck

RESUMO

O presente trabalho pretende desenvolver algumas análises acerca das características do processo de formação do gênero musical atualmente conhecido como “música sertaneja de raiz”, denominado aqui “música sertaneja tradicional”. Sua formação e consolidação remete a aspectos fundamentais para compreensão da construção da imagem do sertão no contexto da urbanização e seus impactos na capital paulista, cenário da formação de sua trajetória, que se dá entre as décadas de 1920 e 1940. Este gênero musical que se desenvolveu apoiado nos avanços técnicos da indústria fonográfica e da radiodifusão, assumiu freqüentemente a posição de elemento crítico, de grande popularidade, ao “mundo em transformação” e às concepções culturais modernas. Para tanto opôs a esta realidade a representação mítica do sertão, do passado e da vida rural.

Palavras-chaves: Música sertaneja; História da música; Sertão.

ABSTRACT

The present work has as its goals to develop some analysis about the creation process of different kinds of music, known nowadays as "música sertaneja de raiz" nominated in this work as "música sertaneja tradicional". Its formation and consolidation give us the fundamental aspects to understand the urbanization and its impacts towards São Paulo State Capital. São Paulo was the birth of this music stillly formation and its scenery. This fact happens from 1920 to 1940. This music stile has been developed being supported by the technical progress of the phonographic and the broadcast industry. On the other hand, it is considered, frequently, a critical element, with great popularity to the "transforming world" and to the modern cultural conceptions. Otherwise, the country mythical representation is opponent it this music reality.

Key words: Music sertaneja; Music history; Hinterland.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Museu Cornélio Pires, Tiête-SP, p. 66.

Figura 2: Jornal de Piracicaba, Piracicaba-SP, 2007, p. 67.

Figura 3: (NEPOMUCENO, 1999), p. 82.

Figura 4: (NEPOMUCENO, 1999), p. 82.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 IMAGENS E INTERPRETAÇÕES DO SERTÃO	
1.1 O sertão na história e literatura.....	22
1.2 Ruralidade e sonoridades na metrópole paulista.....	26
1.3.1 Interpretações acerca do surgimento e aspectos gerais da Música Sertaneja.....	33
<i>1.3.2 Influências para o surgimento do gênero sertanejo.....</i>	<i>40</i>
CAPÍTULO 2 ATORES E AGENTES NA FORMAÇÃO DE UM BEM SUCEDIDO GÊNERO MUSICAL	
2.1 Imagens do Homem Rural na Efervescência Cultural da Metrópole.....	48
2.2.1 Os Pioneiros.....	60
<i>2.2.2 A Emblemática Moda-de-Viola.....</i>	<i>67</i>
CAPÍTULO 3 LAPIDANDO A ROCHA: a definição dos primeiros padrões que notariam a Música Sertaneja	
3.1 Alvarenga e Ranchinho: dupla caipira e narrativa cômica.....	74
3.2.1 Raul Torres e Florêncio: dupla sertaneja e a narrativa épica.....	78
<i>3.2.2 A pecuária como referência marcante na formação da música sertaneja.....</i>	<i>83</i>
<i>3.2.3 Breve olhar sobre algumas canções de Raul Torres e Florêncio.....</i>	<i>87</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS	98
ANEXOS.....	105

INTRODUÇÃO

A pesquisa histórica voltada para a música demanda diversas dificuldades inerentes, inclusive no que concerne à metodologia, por se apoiar numa fonte que não tem como prioridade outra forma de registro, a não ser o sonoro. Datas, localidades nem sempre constam nos materiais analisados e diversas vezes encontramos ausência de dados ou imprecisões. Esta ausência de referências mais concisas é uma constante na história da indústria fonográfica nacional. A autoria das músicas, por exemplo, pode não corresponder ao nome que consta nas capas de discos e nos próprios discos. Por muitas razões ocorrem estes tipos de “imprecisões”, entre elas o hábito comum de se registrar músicas recolhidas, as chamadas de “domínio público”, com o nome dos intérpretes ou de compositores de destaque, o costume também comum de autores originais “venderem a autoria” da composição a artistas mais consagrados, que as registram como obra sua; falta de registro dos instrumentistas participantes e mesmo confusões como uma mesma música aparecer ora com um título ora com outro, também não são situações raras. Quanto ao registro de datas o problema se mantém, pois é comum nos depararmos com gravações sem a mínima referência à data de gravação ou de lançamento, o que torna o trabalho dos pesquisadores da história da discografia brasileira, muitas vezes, desalentador (SANTOS, 1982, p. 08). As dificuldades se tornam ainda mais latentes se levarmos em conta o fato de que durante muito tempo as gravadoras não tinham preocupações de registro e arquivamento de suas gravações, o que levou à perda de inúmeras obras. Algo que foi definido como “falta de perspectiva histórica de nossa indústria de disco” (SANTOS, 1982, p. 02). De acordo com a pesquisadora Márcia Tosta Diaz, em seu estudo sobre a trajetória da indústria fonográfica (2002), as gravadoras só se tornarão profissionais e terão bem definidos seus objetivos e definição de padrões a partir da década de 1960. Antes disso pode-se atribuir a esta mesma indústria fonográfica a característica do pioneirismo e do experimentalismo em virtude mesmo da (in)definição de seus horizontes e de seu papel. O amadorismo, se não favorecia a organização das gravações, na sistematização da produção a qual pressupõe o registro rigoroso, por outro lado oferecia possibilidades e espaço diversificado para uma heterogênea gama de estilos e referências

musicais, como é o caso da formação do gênero musical a que se propõe abordar o presente trabalho.

Os problemas mencionados acima adquirem proporções bem maiores do que o comum no caso do objeto escolhido. A primeira se refere à temporalidade, pois se trata justamente de buscar a formação de um gênero musical que remete prioritariamente às décadas de 1930 e 1940, ou seja, um período onde o profissionalismo e o apreço ao registro estavam longe de se configurar como regra na atividade da indústria fonográfica nacional. A outra dificuldade remete à própria temática, pois a música sertaneja, a despeito de sua popularidade, tem como característica marcante o desprezo que sofre por parte da mesma indústria fonográfica que oferece as bases para sua existência enquanto gênero musical. Em suma, a música sertaneja é tratada com desleixo no que concerne à preservação e valorização por uma indústria fonográfica que já não tinha grande organização, nem política de arquivamento rigorosa.

A música sertaneja tradicional, denominada comumente como música sertaneja “de raiz” ou música “caipira”, quando se trata de frisar sua diferenciação em relação à música sertaneja “moderna” (ou *pop* como preferem alguns), se configura em uma importante fonte para apreensão de relevantes aspectos da tão propalada “cultura popular¹ brasileira”. Embora tenha sido sistematicamente marginalizada e obscurecida pela maior parte daqueles que construíram e definiram as características e adjetivos desta mesma cultura, a música sertaneja tradicional, possui popularidade e significados que abrangem consideráveis contingentes populacionais dos centros urbanos e do interior destacadamente nas regiões sudeste e centro-oeste.

[...] o público da música sertaneja embora tenha a este respeito um gosto convergente, é geograficamente disseminado, ocupacionalmente diferenciado e diversificado quanto ao poder aquisitivo. É possível, entretanto, que se tivéssemos que pensar, operacionalmente, nesse público em termos de categorias amplas, poderíamos considerá-lo como constituído predominantemente por trabalhadores urbanos e rurais assalariados (MARTINS, 1975, p. 119).

Este gênero musical e aspecto cultural da música brasileira foi, durante muito tempo ignorado de forma surpreendente, o que deixou espaço para as mais

¹ [Ao apontarmos a idéia de “cultura popular” estamos nos referindo justamente a isso, a uma “idéia”, algo que carece de definição objetiva, que tem muito mais a conotação de um anseio, de uma busca, seja por identidade, nacionalidade, ou definição das características de um povo.]

superficiais definições na maior parte das poucas abordagens acerca do tema. Não lhe foi reconhecido o *status* de um dos mais significativos elementos desta referida e almejada “cultura popular nacional”, esta definida e redefinida desde há muito, ora por elites políticas e intelectuais tradicionais, ora grupos de intelectuais de esquerda e movimentos culturais.

É bastante sintomático que a primeira forma musical popular reconhecida, e talvez a única que realmente possua o *status* de música popular nacional e difundida seja o samba. Muito mais regional e específico do que os ritmos que viriam a compor o gênero sertanejo, por exemplo, o samba passa a portar a bandeira da música “genuinamente” brasileira, popular e representante do povo, a despeito de ter sua área de popularidade e difusão bem mais definida e restrita geograficamente do que gêneros musicais como a música nordestina e marcadamente a música sertaneja tradicional. Não há dúvida, ao menos em termos de abrangência territorial, que a maior popularidade ou identificação está na música de inspiração rural e interiorana, capaz até de se unificar em um gênero que abrange culturas musicais de diversas regiões do interior. Reconhece-se o samba como a típica música popular brasileira, um estilo formado predominantemente em uma paisagem urbana e litorânea, em um país cuja maior parte da população ainda habitava o campo e a realidade do ambiente rural. A urbanização recente da maior parte desta mesma população não eliminou traços, aspectos, valores e formas narrativas e musicais características de seu passado rural, que ainda causam grande impacto cultural. Estas se ajustam diante do novo cenário urbano, e acabam se constituindo em um fator de grande valia para a consolidação de laços sociais e culturais neste imenso público de migrantes e trabalhadores rurais, trazendo noção de continuidade em momentos de ruptura.

Por outro lado, muitos modernistas objetivaram alcançar uma outra dimensão da cultura popular. Mário de Andrade, um dos maiores representantes deste movimento cultural, resumidamente, achava que só seria possível uma cultura popular que fizesse jus a esse nome, quando artistas letrados e eruditos desvendassem e utilizassem como matéria-prima para sua produção artística as músicas folclóricas de antigas comunidades rurais (ANDRADE, 1962). Seria esta a junção de uma música “que brota naturalmente”, e por isso sua autenticidade, com o conhecimento, o cientificismo e elaboração da erudição. Tal projeto, a despeito de procurar “a genuína” cultura popular e nacional, olha para estas manifestações

“folclóricas” e populares como incapazes de algum desenvolvimento técnico, estético ou narrativo. São vistas como cristalizadas e estagnadas no tempo. O gênero sertanejo, que começa sua ascensão e popularização principalmente a partir da década de 1930, também jamais mereceu atenção dos modernistas.

Resumidamente pode-se ter a dimensão da exclusão da música sertaneja e seu significativo público quando nos deparamos com o heterogêneo conjunto definido como MPB, onde não há praticamente nenhum espaço para diálogos com o estilo musical que surge construído e constituído a partir das tradições da música rural e de vastas regiões do interior, a música sertaneja.

Antes de mais nada, é importante que nos debrucemos sobre as denominações “música sertaneja” e “música caipira”. Na maior parte das vezes, quando se trata da música sertaneja tradicional -o centro do presente estudo- público, artistas e analistas tendem a confundi-los e até a utilizá-los sem distinção. Em verdade, a definição plena ou definitiva é impossível, levando-se em conta que não se trata de definições científicas nem conceituais que resultaram em definições metódicas. Como será mais profundamente exposto no desenvolvimento do trabalho a primeira tentativa de definição conceitual no âmbito da pesquisa acadêmica acerca do tema é elaborada por Waldenyr Caldas e posteriormente, por José de Souza Martins. De forma geral e sintética podemos afirmar que para ambos “música caipira” é definida como música produzida por comunidades rurais, principalmente do interior paulista, e como tal não pode ser empregada para denominar canções produzidas na realidade urbana e sob influência da indústria cultural. Para esta é que se adequaria a expressão “música sertaneja”, ou seja, o que definiria essa denominação é sua condição de ser mercadoria, produto disposto para consumo.

Em outra perspectiva encontramos definições oriundas dos indivíduos que de diversas formas participam e mantêm o gênero musical. Neste caso, as denominações só dizem respeito às canções produzidas na cidade, mas que de forma alguma são identificadas com ela. O ambiente da produção, para eles, parece não tirar dela a condição de ser a música da “roça”. Nos primórdios do gênero, no final da década de 1920, a denominação mais utilizada era “música caipira” e o gênero, que compreendia uma abrangência espacial mais específica do que viria a ter posteriormente, tinha como base músicas oriundas do interior paulista, (LOPES, 1999), região tradicionalmente denominada “caipira”. “Música sertaneja” era a definição no ambiente musical da época, entre as rádios e gravadoras, que se

referia à música de inspiração nordestina, interiorana, que nas primeiras décadas do século XX desfrutava de grande popularidade na capital paulista e principalmente na capital nacional, Rio de Janeiro. (LOPES, 1999). Há casos em que duplas, conjuntos ou artistas individuais gravavam e apresentavam músicas caipiras intercaladas com emboladas nordestinas. (NEPOMUCENO, 1999, p. 106). Com o passar do tempo, a depreciação e estigmatização do termo “caipira”, bem como sua constante utilização e identificação com o humor e o tom jocoso, duplas que se propunham a cantar um repertório de temática considerada mais sóbria passaram a denominar-se e a serem denominadas “sertanejas” e a alcunha de “caipira” se tornaria, posteriormente, ofensiva, marcadamente a partir da década 1940 e o seria ao longo dos anos até início da década de 1990. “Música caipira” só voltaria a ser o termo em voga e valorizado, utilizado pelos próprios violeiros e duplas para se autodenominar, a partir de uma certa saturação e completa separação em relação aos músicos da chamada música sertaneja *pop*. Nos dias atuais, então, popularmente a denominação “sertaneja” se refere a esta música com roupagem moderna, que encontra entre seus maiores representantes duplas que vendem milhões de discos tais como Zezé di Camargo e Luciano e Chitãozinho e Xororó. José Roberto Zan denominará esta vertente “nova música sertaneja”.

O mercado fonográfico brasileiro foi marcado, ao longo dos últimos anos, pela explosão da nova música sertaneja ou como também é chamada, do “sertanejo romântico”. Na verdade, o apogeu desse “gênero” popular ocorreu no período que vai, aproximadamente, de 1989 a 1992. Durante esses anos, duplas como Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, juntamente com os intérpretes individuais Sérgio Reis e Roberta Miranda, lideraram a vendagem de discos no país. Na esteira destes grandes astros, as gravadoras passaram a investir em novas duplas na tentativa de explorar ao máximo esse novo filão do mercado de discos (1994, p.113-114).

Até final dos anos 1980, a denominação “música sertaneja” servia para designar um “caldeirão” indefinível, de uma heterogeneidade muito mais acentuada do que o habitual, e inclassificável. Abrangia desde duplas que faziam sucesso nos anos 1950, como Tônico e Tinoco com viola de dez cordas acompanhada de violão e vozes ancestrais, até Zezé di Camargo e Luciano com suas vozes “jovens” e apoiados em bandas estrondosas, com guitarristas, baixistas, tecladistas e bateristas.

É importante frisar que a partir da desvinculação em relação às temáticas, estética e forma em geral da “nova vertente” do gênero em relação à música sertaneja tradicional, as duplas de ambos os estilos, que poderiam ser definidos já como gêneros distintos, têm atualmente uma relação relativamente amistosa. No *boom* dos anos 1980 houve tendência marcante dos jovens astros em buscar cada vez mais se desvencilhar da “velharia” e assumir de forma empolgada à modernização e à estética “jovem”. Atualmente as restrições, quando ocorrem, vêm do outro lado, das duplas de violeiros tradicionais, que classificam a “nova música sertaneja” de forma pejorativa como “sertanojo” ou “música de motel” em referência à temática praticamente única do estilo: as desventuras amorosas. Em relação aos astros desta “nova música sertaneja” assumem postura bem diferente daquela dos anos 1980, onde as duplas tradicionais eram encaradas pelas jovens duplas da nova música sertaneja de forma depreciativa, representando um verdadeiro “conflito de gerações”. Atualmente dizem respeitar muito as duplas antigas a quem se referem como verdadeiros mestres e vez por outra fazem questão de inserir um “clássico sertanejo” na gravação de seus discos, quando não gravam um inteiro composto somente de “músicas de raiz”.²

Diante deste quadro e de suas diversas variações, optamos por utilizar a denominação “música sertaneja tradicional” para diferenciar o gênero que sempre teve como referência a estrutura de músicas rurais, bem como instrumentos e temáticas referentes, da nova “geração”, que nos referimos acima e que se autodenominará sertanejo, tirando do termo seu significado até conceitual.

No caso, o uso que adotamos do termo *tradicional* (música sertaneja tradicional) não pressupõe de maneira alguma uma música “pura”, livre de influências externas e cristalizada no tempo, mas sim a referência à vertente do atualmente tão heterogêneo gênero sertanejo, que assumiu como postura na sua produção musical, tanto na estrutura e ritmos, como nas temáticas, a exploração das formas da cultura musical de inspiração rural, de ritmos conhecidos comumente como “folclóricos”³ do eixo geográfico da música sertaneja: sudeste, centro-oeste e

² [Exemplo: (CHITÃOZINHO; XORORÓ, 1996)].

³ [Avaliamos que o termo “folclórico” é ainda mais associado do que “tradicional”, a manifestações culturais tidas como desatualizadas, imutáveis e “primitivas”, sendo mais propenso a gerar interpretações que contribuam para corroborar a já pejorativa imagem imputada, nos círculos “letrados” e “cosmopolitas” nacionais, a estas culturas originárias das sociedades agrárias].

em alguma medida o norte do estado do Paraná. Vejamos o trecho selecionado que remete a tais características

Vincada pelas tradições e tendo suas matrizes genealógicas situadas no fundo peninsular da Idade Média, a Literatura Popular de antiga procedência não pode ser entendida como matéria estática, guardiã do atraso. Como outras manifestações autênticas das camadas marginalizadas, que têm um sentido de persistência ligado ao beira-chão, está sujeita a transformações pelas adaptações ao meio, pelos retoque imaginativos e transfiguradores, num contínuo processo de reelaboração comunal: quem modifica são as gerações de cantadores e ouvintes (SANT'ANNA, 2000, p. 32).

Em relação à característica de elemento “detentor” do passado e da construção de uma interpretação e discurso histórico, a música sertaneja conquista sua legitimidade, em grande medida, pela detenção, uso e apropriação que faz desse mesmo passado, assim compactuando, compartilhando e forjando referências, mantendo e reordenando valores, símbolos e visões de mundo, cotidiano e mitos, homens comuns e heróis, de grande parte deste contingente de trabalhadores migrantes dos grandes centros urbanos, principalmente São Paulo.

Uma das principais características da música sertaneja tradicional é a de se autodenominar como mantenedora da “legítima tradição”, e para tanto precisa também inventar a totalidade e coesão desta tradição,⁴ através de elementos que “pesca” do passado e outros que assimila do presente. Neste aspecto o tema está intimamente ligado ao ofício do historiador, pois se trata justamente da relação das pessoas e seus grupos com o passado e a idéia que fazem deste. Na citação abaixo estão delineados aspectos desta apropriação do passado, definida pelos autores como “tradição inventada”:

Todavia, todos os historiadores, sejam quais forem seus objetivos, estão envolvidos neste processo, uma vez que eles contribuem, conscientemente ou não, para a criação, demolição e reestruturação de imagens do passado que pertencem não só ao mundo da investigação especializada, mas também a esfera pública onde o homem atua como ser político. Eles devem estar atentos a esta dimensão de suas atividades. A propósito deve-se destacar um interesse específico que “as tradições inventadas” podem ter, de um modo ou de outro, para os estudiosos da história moderna e contemporânea. Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente

⁴ Por “tradição inventada” entenda-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abstratamente aceitas; tais práticas de natureza real, ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico. (HOBBSAWN; RANGER, 1984, p. 21)

recente, a “nação”, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. Todos esses elementos baseiam-se em exercícios de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos porque a originalidade histórica implica inovação (HOBSBAWN; RANGER, 1984, p. 22).

Consideramos que o historiador da cultura não deve necessariamente se debruçar sobre esta última com o intuito prioritário de apreender nexos ligados a projetos políticos ou de afirmações de identidades nacionais de forma planejada e certamente também vinculada a concepções partidárias. No que diz respeito à música sertaneja tradicional, certamente a proposição de ação deliberada na construção de determinada tradição perde o seu chão já que o gênero, como será abordado mais adiante, tem seu surgimento e definições temáticas e de estilo relativamente desvinculado de patrocínio comercial ou político, embora não pudesse ficar imune a ambas influências.

Outra característica fundamental para apreensão de aspectos da música sertaneja tradicional é a sua condição certamente híbrida (CANCLINI, 2000), desde a sua base, pois se assenta em matrizes culturais distintas: a música européia ibérica, a música indígena e em menor escala a música negra. Através destas influências musicais pode ser encarada como manifestação peculiar da música brasileira, contendo elementos de seus troncos étnicos básicos (SANT’ANNA, 2000, p. 32). A forte influência do elemento ibérico e a também marcante contribuição indígena a esta música rural, faz com que encontremos semelhanças em meio às características peculiares, com a música latino-americana em geral, também nitidamente constituída por características musicais provenientes da cultura ibérica, bem como do elemento ameríndio. Segundo pesquisadores este diálogo intenso da música ibérica, no caso nacional especificamente a portuguesa e a música indígena, se originaria nas jornadas e missões dos jesuítas que utilizariam a viola como instrumento privilegiado para “encantar índios”, atraí-los e convertê-los à fé cristã, (SANT’ANNA, 2000), para tanto adaptando ao instrumento linguagem, ritmos e danças indígenas como o faziam com teatro e danças (BOSI, [197-], p. 26).

No geral a *estrutura de sentimentos* (WILLIAMS, 1989), presente na música sertaneja tradicional remete a um medievalismo, adaptado à realidade de seu desenvolvimento e que nesse ponto faz jus à ampla difusão de narrativas e formas musicais que têm a estrutura dos “romances de cavalaria” (BURKE, 1992).

Os arquétipos, símbolos e narrativas remetem à mentalidade medieval em muitos de seus aspectos.

[...] Confabulando com motivos literários antigos que incursionam, pelo mundo medieval, a Moda Caipira de raízes remota metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz, a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições e vaticínios, todas muito freqüentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos das canções de gesta do Romanceiro tradicional[...] (SANT'ANNA, 2000, p. 34)

Acrescentamos às enumerações acima a representação do cavaleiro portador dos valores nobres e pronto a colocar sua coragem à prova, no caso da música sertaneja tradicional, encarnado principalmente na figura de boiadeiros e tropeiros idealizados.

O fato de abranger diversas regiões do país, muitas vezes distintas entre si, construindo uma determinada identidade cultural, da qual milhões de indivíduos compartilham, afasta da música sertaneja tradicional a definição dada por muitos de música regional. Na verdade ela tem como uma das principais características de sua formação, enquanto gênero musical, a sua fácil adaptação a novas situações, como o processo de urbanização e também a ampla identificação possibilitada pela incorporação de diversos ritmos regionais, instaurando o diálogo entre essas diversas culturas rurais no ambiente urbano.

Os estudos a respeito da música sertaneja são escassos por motivos que já foram em alguma medida explanados, e os poucos que se aventuraram a realizá-los têm o mérito do pioneirismo, mas há dificuldade de se aprofundar e entender este universo musical, por serem os primeiros a “desbravar” esta “mata inexplorada”. Boa parte destas obras carece de algum ponto fundamental no desenvolvimento da pesquisa na área das Ciências Humanas. Ora falta o rigor científico e sobra paixão pelo tema, ora procura-se usá-lo como veículo para provar teses pré-concebidas, ora é enxergado apenas como mais uma “manifestação folclórica” pitoresca e estéril. Outro problema recorrente é a falta de conhecimento dos que pesquisaram a respeito do tema, do repertório vastíssimo e heterogêneo da música sertaneja tradicional.

Uma das mais recentes publicações, intitulada *Música Caipira - da roça ao rodeio* de Rosa Nepomuceno (1999), não se aprofunda em uma análise acerca da estrutura da música sertaneja, de sua contextualização, nem do seu discurso, visões de mundo e representações; desenvolve um trabalho factual, de cunho jornalístico, rico em dados e informações sobre as origens e processos de transformação do estilo, delineando a trajetória da música sertaneja do campo para a cidade. Bastante útil para a consulta de dados por parte do pesquisador. No trabalho de pesquisar a trajetória da música sertaneja a autora também localiza, posteriormente, os períodos chaves das transformações por que passa o gênero.

Dentre os trabalhos que se voltaram para o tema, o que mais se aprofundou no universo da música sertaneja tradicional, que nele é denominada *moda caipira de raízes*, é intitulado *A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira* (SANT'ANNA, 2000). O autor Romildo Sant'anna desenvolve uma minuciosa análise literária das letras das músicas, denominadas de literatura oral ou *etnotexto*, em que busca desvendar as formas de linguagem recorrentes bem como os sentidos e influências que exerceram a função de formadores desta "tradição oral". Através de sua obra pode-se compreender a influência do imaginário medieval e ibérico na formação do gênero sertanejo, bem como a riqueza narrativa e simbólica de diversas destas canções, contestando o lugar comum que enxerga na música sertaneja como incapaz de ultrapassar a fronteira do simplório. Pode-se contestar o autor quando, em alguns momentos ultrapassa os limites de sua área e procura desenvolver análises sociais carregadas de jargões, onde acaba sem querer contestando o valor de seu estudo. Outro mérito a ser reconhecido em sua obra, se comparada às anteriores, é o profundo conhecimento do repertório da música sertaneja.

Diante das poucas pesquisas referentes ao tema sempre há um risco maior de se incorrer em equívocos, acentuado ainda mais pela demanda e a necessidade de uma abrangência temporal maior pelo menos no sentido de localizar, tornar o leitor mais familiarizado com o tema.

As fontes pesquisadas - no caso das que se referem ao período de introdução da música de inspiração rural do interior paulista, primeiramente na realidade urbana, mais especificamente na capital paulista - são predominantemente referentes ao próprio repertório musical e obras literárias que se ocuparam da reflexão sobre o sertão e o tipo humano rural, como os "causos" e histórias do caipira de Cornélio Pires, o pioneiro a se interessar em desvendar esta "cultura

rústica”, definido por muitos como o responsável pela criação do gênero sertanejo, e responsável por viabilizar a gravação das primeiras canções em discos e a iniciar sua relação com a cidade e a nascente indústria fonográfica. Através destas fontes foi possível delinear alguns fatores, contextos e situações que facilitaram a consolidação enquanto gênero musical desta música de inspiração rural.

No que concerne ao repertório, fonte de esclarecimento sobre características diversas referentes ao tema, utilizamos a discografia, que consideramos mais relevantes para os objetivos da pesquisa, das duas duplas selecionadas: Alvarenga e Ranchinho e Raul Torres e Florêncio. A seleção das duplas teve como critério a imagem que carregam de representantes de tendências distintas do gênero que se inicia.

No primeiro capítulos objetivamos, primeiramente, traçar um breve quadro acerca da representação do sertão como espaço e cenário da formação da identidade nacional entre escritores e intelectuais de grande referência na literatura, historiografia e ciências sociais em geral: Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha e Guimarães Rosa. Consideramos que esta abordagem se fez necessária a fim de adentrar um pouco mais na reflexão acerca dos significados tanto do lugar do sertão, como da oposição/interação rural e urbano.

Em seguida nos voltamos para as características culturais do urbano, no caso, especificamente a capital paulista em modernização e transformações profundas.

Com o intuito de situar a formação da música sertaneja enquanto gênero musical, buscamos expor as interpretações mais influentes e difundidas no âmbito das ciências sociais acerca da urbanização da música rural, e das principais influências para a formação da música sertaneja bem como das interpretações que os autores em questão fazem das características do gênero.

Para encerrar o primeiro capítulo abordamos as imagens do caipira e do homem rural em geral, construídas no contexto, justamente, da metrópole paulista e das transformações decorrentes da rápida urbanização e avanços tecnológicos, privilegiadamente nos voltando para a construção da figura anti-heróica do *Jeca Tatu*, e das representações do caipira de Monteiro Lobato e Cornélio Pires.

O segundo capítulo se voltará para os personagens que protagonizaram a formação do gênero sertanejo, bem como as circunstâncias

específicas de seu processo de formação. Veremos como Cornélio Pires, contando em grande medida com sua iniciativa pessoal reuniu duplas de violeiros do interior paulista dando origem á música sertaneja. Ainda neste capítulo refletiremos acerca de uma das principais referências sonoras da música rural, o estilo conhecido como *moda de viola* e também de características narrativas de uma emblemática representante das primeiras gravações.

No terceiro capítulo o objetivo será mostrar o surgimento de duas tendências diferentes no interior do gênero, cada qual representando de uma forma a concepção de ruralidade e do homem rural. Para tanto selecionamos duas duplas que se consolidaram como representantes de cada uma delas: Alvarenga e Ranchinho e Raul Torres e Florêncio. Os primeiros encarnaram a representação, típica da realidade urbana, do caipira simplório e ingênuo que serve de instrumento crítico á modernidade, na maior parte das vezes representado em apuros ou alarmado diante do ritmo e concepções da metrópole. Já Raul Torres e Florêncio priorizaram nas narrativas de seu repertório e na imagem que consolidaram, o tom épico e a representação do homem rural no cenário do sertão onde é pintado com cores mais heróicas, dominando o ambiente e através do trabalho e/ou da coragem e força bruta. Esta última dupla seria a mais influente entre duplas de violeiros de grande sucesso da música sertaneja tradicional enquanto Alvarenga e Ranchinho tiveram pouca influência no interior do gênero, mas foram extremamente populares no ambiente metropolitano e cosmopolita.

O recorte temporal estabelecido tem vai das primeiras gravações até a consolidação da dupla Raul Torres e Florêncio como grande referência, delineando padrões que se consolidariam entre as duplas de violeiros no gênero sertanejo.]

O objetivo central do presente trabalho é debater com as interpretações mais correntes acerca da música sertaneja tradicional, bem como apoiado principalmente no repertório das duplas, esclarecer aspectos que forma deixados de lado ou interpretações definitivas que levam a reducionismos e às vezes imagens pejorativas. Estamos longe de achar que supriremos todos os problemas, ou que as interpretações abordadas tenham somente defeitos. Ao contrário. Em virtude de seu pioneirismo enfrentaram dificuldades que hoje estão superadas, embora haja muitas outras à frente, além de fornecerem preciosos instrumentos de análise e ângulos de abordagem. No caso, nossa principal restrição não se dirige diretamente aos

autores, mas a esquemas teóricos que muitas vezes enquadram o objeto da pesquisa.

Cabe alertar que o terreno se mostra de difícil acesso quando se busca desvendar o universo da música sertaneja através de definições absolutas. A necessidade, então, de apreensão, compreensão, busca de *fluxos de ondas causais*, (BLOCH, 2002, p. 157), na trajetória do gênero musical denominado sertanejo é grande no sentido de desvendar visões de mundo, valores e concepções em geral de uma considerável parcela da população brasileira que se vincula a ele. Certamente o mais difundido e por regiões distintas, carrega registro e construções simbólicas que não puderam se fixar por outros meios. A literatura não pode ser considerada parte dos instrumentos e recursos de auto-representação e nem de representação do mundo entre a considerável população que forma seu público, indivíduos com vivência, passado ou identidade constituídas ou assentadas em valores e concepções características da realidade rural, tradicionalmente sempre estiveram afastado das letras, tidas como privilégios das elites. Este mesmo público é bastante heterogêneo, mas unificado pela representação simbólica e pelos mitos contidos nas narrativas presentes na música sertaneja tradicional. A música aí se faz, às vezes, de instrumento de registro, de relação com as histórias consideradas dignas de serem passadas adiante no tempo e no espaço, daquelas que possam ensinar, que tragam “lições de vida”, como costumam definir aqueles que fazem parte de seu público e da construção e representação do próprio passado.

Esperamos de alguma forma, longe de definitiva, ainda mais se tratando de terreno tão inexplorado, contribuir para que tão abrangente e permanente construção musical possa ser mais compreendida assim como aqueles que com ela se identificam.

CAPÍTULO 1 - IMAGENS E INTERPRETAÇÕES DO SERTÃO

1.1 O sertão na história e literatura

E ali estão com suas vestes características, os seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos...

Euclides da Cunha

O intuito de delinear e apreender parte da história da música sertaneja tradicional, traz de forma implícita a necessidade de se utilizar as denominações “rural” e “urbano”. Na maior parte das vezes em que são empregadas, são posicionadas de forma oposta uma à outra e tem a imagem comum de lados contrários. Para nós, tal separação muitas vezes é impossível de ser feita, quanto mais avança o processo de urbanização que jamais consegue eliminar traços e tradições em geral que remetem ao “rural”.

Avaliamos que antes de nos debruçarmos sobre a formação do gênero sertanejo e sua trajetória é de suma importância uma breve introdução ao capítulo que procure desvendar minimamente as concepções que trazem algumas das noções mais gerais e as de maior influência no debate historiográfico e literário brasileiro acerca das denominações em questão.

Diversas são as análises que se ocupam de conceituar a realidade rural brasileira, buscando características comuns entre as regiões do vasto interior e baseadas em vivências distantes dos centros urbanos em permanente contato com a natureza em suas diversas formas de paisagem. O mito do “sertão” a ser desbravado sempre provocou fascínio no imaginário e na produção literária nacional e o homem habitante destas paragens foi objeto de análise de intelectuais que buscam encontrar os sentidos da nacionalidade brasileira, codificar, ordenar, sistematizar e até encontrar o que comumente se chama de a “identidade nacional”. Já a idéia de urbanidade desde algum tempo, principalmente a partir do século XIX e encontra-se intimamente relacionada com o conceito de modernidade (BERMAN,

1986), de movimento e mudança permanentes, fim de tradições, valores, avanço estrondoso da técnica, descrença, movimento de massas, cultura de massas, individualismo, hedonismo, juventude, esportes (SEVCENKO, 1992), liberação dos costumes e liberalismo, enfim, o triunfo do novo sobre o velho. Todos estes conceitos são associados, em diversos estudos que buscam compreender o mundo a partir do momento em que as cidades passam a ter mais importância social e política do que a tradicional sociabilidade rural, e à idéia de urbanidade e modernidade.

O escritor Guimarães Rosa nos traz um olhar sobre o sertão, em certos aspectos inovador. Pode-se avaliar que em sua obra, apesar do caráter mítico permanente, ele deixa de ser exótico. Passa a ser, assim, palco onde há espaço para o desenvolvimento de toda sorte de dilemas humanos e reflexões, é o espaço onde se desenrola por excelência o drama, com conotações épicas, da formação e “civilização” do Brasil. Para ele “o sertão é o mundo”, “No sertão tem de tudo” (2001, p. 544), não pode ser definido ou apreendido, “Porque o sertão se sabe só por alto” (2001, p. 548). É o local ermo, belo e perigoso, a ser civilizado. Em *Grande Sertão: Veredas* que compreende o sul da Bahia, o interior de Minas Gerais e Goiás. “... Sertão aceita todos os nomes: aqui é os Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (2001, p. 506). Por estas terras campeia Riobaldo com seu exército de jagunços que buscam levar a “lei para o sertão”, dominado por bandos armados e regido pela lei do mais forte. O sertão não tem fim nessas andanças e quando se acha que o deixou para trás ele volta com mais força “...o sertão não chama ninguém às claras”. (2001, p. 538). Pode ser definido na obra de Guimarães Rosa como o ambiente onde a sociabilidade é organizada precariamente e onde reina a imprevisibilidade. O mais belo e o mais perigoso dos lugares.

Neste ponto, pode-se filiar Rosa, literariamente, à visão introduzida pelo pioneiro historiador Capistrano de Abreu a respeito das características que ele considera fundamentais e essenciais para a formação do povo brasileiro, bem como para a compreensão do processo de construção nacional. Capistrano de Abreu parte da concepção de que só poderíamos formar uma verdadeira auto-imagem, uma idéia coerente do que somos a partir do momento em que nos desvencilhássemos do “estigma” litorâneo. O país não poderia ser definido moral e culturalmente a partir do ambiente eclético, heterogêneo e indefinível que se encontra à beira-mar. Para o autor, a chave para adentrarmos as características nacionais só será encontrada nas

estradas que levam ao interior do país. Somente neste ambiente distante das diversas influências metropolitanas e estrangeiras em geral, com a rigidez e proximidade do controle português é que se pode encontrar o brasileiro digno desta definição.

Enquanto diversas das análises que se ocupam em compreender as características culturais e sociais do povo brasileiro, partindo justamente do ponto a que se opõe Capistrano, enxergando apenas a cultura urbana litorânea, a contribuição do elemento negro e da escravidão na formação do país, ele inverte tal perspectiva o que lhe rende um acirrado debate com Silvio Romero. Influenciado por Spencer e pelo determinismo geográfico, destacou, embora não em termos absolutos como muitos o fizeram, a influência do meio e da raça na formação do brasileiro. Para ele a gênese étnica fundamental deste é baseada nos troncos indígena e ibérico,⁵ que encontrará sua representação privilegiada no sertanejo, no caboclo, no caipira, no gaúcho, enfim no tipo vinculado à formação e conquista territorial e habitante das vastas regiões interioranas do Brasil. Acerca da relevância a que atribui aos indígenas na formação da identidade nacional e contrapondo-o ao negro a que Silvio Romero atribui o papel cultural fundamental, abaixo apenas da portuguesa, para formação do sentimento de nacionalidade e auto-imagem do brasileiro, afirma Capistrano:

Parece que o povo sempre teve consciência deste fato. Nos contos populares, de que depois tratarei ligeiramente, o brasileiro é figurado no caboclo, nunca no negro ou no mulato.
Na literatura tivemos o indianismo, não o negrismo ou mulatismo.
Nos tempos da independência os nomes de família, jornais, e partidos eram tupis e não negros (ABREU, 1976, p. 118)

É este tipo interiorano e mestiço que, segundo Capistrano de Abreu, forjará a identidade brasileira, o “sentir-se brasileiro”, a consciência nacional. Se oporá aos portugueses litorâneos em diversas passagens da história nacional e encontrará na figura mítica do bandeirante o fundamento da nacionalidade. São os primeiros, segundo Capistrano, a superar o sentimento de inferioridade característico dos brasileiros em relação aos portugueses e a buscarem a equiparação pelos grandes feitos épicos, e o desafio do sertão inexplorado (ABREU, 1976, p. 120).

⁵ “Minha tese é a seguinte: o que houver de diverso entre o brasileiro e o europeu, atribuo-o em máxima parte ao clima e ao indígena. Sem negar a ação do elemento africano, penso que ela é menor que a dos dois fatores, tomados isoladamente ou em conjunção.” (ABREU, 1976, p. 107)

Entre os olhares que se ocuparam em desvendar a alma nacional partindo da premissa de que ela poderia ser codificada se afastando do ambiente litorâneo tais como os citados acima, podemos incluir escritores como Euclides da Cunha, também jornalista e pesquisador, Érico Veríssimo, Raquel de Queiroz, José Lins do Rêgo. Eles trazem à luz uma realidade bem diversa daquela que localiza culturalmente o Brasil a partir de manifestações como o carnaval, a malandragem, o “jeitinho brasileiro”, enfim das características comumente atribuídas como típicas ao brasileiro e os verdadeiros símbolos do país em outros países. Já nas áreas afastadas das metrópoles que possuem influência significativa de culturas e valores ligados à realidade rural, seus moradores são descritos comumente em diversas obras acadêmicas e literárias como portadores de uma moral rígida e tem o trabalho estafante na conta de algo quase sagrado e mesmo purificador. Seu fervor religioso, de uma religiosidade também mestiça, muitas vezes beiraria ao fanatismo, como o caso do sertanejo nordestino descrito por Euclides da Cunha, que possui algumas características em suas crenças e mitos que podem facilmente ser estendidas para outras regiões interioranas.

[...] E as suas crenças singulares traduzem essa aproximação violenta de tendências distintas. É desnecessário descrevê-las. As lendas arrepiadoras do *caapora* travesso e maldoso, atravessando célere, montado em caititu arisco, as chapadas desertas, nas noites misteriosas de luas claros: os *sacis* diabólicos, de barrete vermelho à cabeça assaltando o viandante retardatário, nas noites ázigas das sextas-feiras, de parceria com os *lobisomens* e *mulas-sem-cabeça* noctívagos; todos os mal-assombramentos, todas as tentações do *maldito* ou do diabo – esse trágico emissário dos rancores celestes em comissão na terra; as rezas dirigidas a S. Campeiro, canonizado *in partibus*, ao qual se acendem velas pelos campos, para que favoreça a descoberta de objetos perdidos; as benzeduras cabalísticas para curar os animais, para *amassar* e *vender* sezões: todas as visualidades, todas as aparições fantásticas, todas as profecias esdrúxulas de messias insanos; e as romarias piedosas; e as missões; e as penitências... todas as manifestações complexas de religiosidade indefinida são explicáveis (CUNHA, [197-], p. 110).

O objetivo da breve explanação acima acerca de diferentes imagens utilizadas para descrever culturalmente o Brasil passa ao largo de se filiar plenamente a uma delas. Primeiramente porque descrevem características de localidades distintas do país, embora as aproximações culturais, a despeito das diferenças geográficas também sejam inegáveis. Mas o que fica claro, e nesse ponto caro ao eixo temático da presente pesquisa, é que, primeiramente, pode-se aglutinar essa disputa pela identidade nacional, inclusive na esfera musical em dois campos

bem definidos. De um lado o Brasil do litoral, com suas características representativas típicas como a liberação dos costumes, o mito da pouca afeição ao trabalho, o arquétipo do “malandro”, o “jeitinho brasileiro”. De outro lado o Brasil do interior, entendido comumente como afastado do litoral, pois abrange metrópoles do porte de uma São Paulo. Estes tendem a olhar os litorâneos como preguiçosos. Esta tensão muitas vezes é definida ou pautada nos termos “rural” e “urbano”, o primeiro referente ao interior e o litoral invariavelmente, talvez por sua efervescência e contato com lugares dos mais distintos, em termos mundiais, ao segundo.

Este quadro mais amplo acerca da identidade cultural nacional se fez necessário para definir melhor o universo de representação da música sertaneja. Se a tendência que olha o Brasil “de dentro” esta equivocada, ou é insuficiente, é ela que pautará o imaginário, o universo simbólico da música sertaneja tradicional. E através desse mesmo imaginário, ela congregará características e culturas distintas de diversas localizações geográficas que têm em comum entre si a tradição da pecuária e da pequena agricultura. Se analisarmos a questão de forma mais geral é fácil identificar que, ao menos no campo cultural, ou mais especificamente ainda musical, as concepções que definem “o brasileiro” a partir do litoral foram relativamente vitoriosas. Na temática em questão é notório o distanciamento que a denominada MPB, atualmente símbolo maior da música nacional entre as elites culturais, possui em relação à música sertaneja, majoritariamente vista de modo pejorativo. Se a música sertaneja tradicional, em determinados momentos, assimilou características, principalmente estéticas da música brasileira em geral, os artistas mais intelectualizados que buscariam definir musicalmente a música brasileira passaram ao largo de uma das expressões musicais mais populares, talvez a mais popular em termos quantitativos, apoiada e realizada a partir da estrutura propiciada pelos avanços tecnológicos que permitirão a difusão musical em proporções incrivelmente superiores às anteriores.

1.2 Ruralidade e sonoridades na metrópole paulista

A chamada “cultura caipira”, de fato, não é objeto de muitas análises a despeito de ser extremamente heterogênea e avessa a formas cristalizadas de

enquadramento, tendo como uma de suas principais características exatamente a modificação e adaptação à diversas situações drasticamente diferentes como estratégia justamente de conservação. Por trás de diversas mudanças estéticas, de forma, de grau de elaboração, de conteúdo e ambiente onde se desenvolvem suas temáticas que encontram na música sua expressão privilegiada, inclusive pela abrangência, há sempre um núcleo que concentra uma determinada gama de concepções, visões de mundo, *estruturas de sentimento*, (WILLIAMS, 1989), e até gosto estético.

São respaldados por determinados valores que relativamente são conservados com o passar dos anos, alheias a diversos movimentos e inovações conceituais e paradigmáticos, tão recorrentes ao longo de todo século XX, tempo de surgimento e desenvolvimento da “música caipira” como gênero musical distinto e relativamente sem contato com os demais no que diz respeito à incorporação de elementos que mudem a estrutura sonora básica. A relação com os demais gêneros, quando ocorre, é mais por uma questão de adaptação estética, uma troca de roupagem adaptando-se a novas formas que são assentadas sobre a sua estrutura tradicional, ritmos, acordes, temáticas que, quando ocorre, atinge principalmente instrumentos e forma de cantar.

Então, a genericamente denominada “cultura caipira” passará por grande expansão com o surgimento de um gênero que tinha como característica fundamental assimilar elementos estéticos, rítmicos, conceituais e culturais em geral, da vivência do imenso contingente populacional vinculada a uma realidade bem diversa em vários aspectos como cotidiano, trabalho, valores, paisagem, entre outros, da realidade em construção e franca ascensão do espaço urbano metropolitano.

Não se pode compreender a formação do gênero musical denominado caipira ou sertanejo sem nos voltarmos para a São Paulo das décadas de 1920 e 1930. Esse é um tempo de industrialização na cidade e é também um espaço de grande efervescência cultural, cosmopolitismo e modernização.

[...] Os modos de viver e conviver em São Paulo, de maneira geral, foram marcados, nesses anos por tais mudanças modernizadoras, apesar da permanência de resquícios do universo rural. Nos anos 20, novas aspirações, inovações e perspectivas vinculadas aos aspectos modernos de viver agitaram a vida cultural do país e da capital paulista. O universo cultural acompanhou e colaborou com os ritmos das mudanças, criando novos padrões e identidades culturais específicas da “nova” metrópole.

Apesar da consagração e hegemonia de algumas manifestações culturais, como as de 1922, a cidade recolhia, impunha, transformava, recriava, esquecia, marginalizava e criava no seu dia-a-dia um turbilhão de movimentos sociais e culturais vinculado ao novo universo urbano que agitava São Paulo (MORAES, 2000, p. 18).

É notória a perspectiva que mostra a cidade de São Paulo envolvida em uma densa atmosfera de desenvolvimento tecnológico, inovações culturais, efervescência política, influência direta de hábitos e teorias que provêm dos países mais adiantados e mesmo definidores dos aspectos considerados componentes da modernidade. Nicolau Sevcenko define o ambiente da capital paulista nas primeiras décadas do século XX permeado de sonhos de grandeza:

No caso de São Paulo, o problema era obviamente muito mais delicado. É em torno de 1919-20 que – refletindo sobre o grande crescimento industrial do período de guerra, as estatísticas do último censo demográfico-econômico, a iminência de se tornar um dos palcos da celebração do centenário da Independência e o complexo conjunto de reformas urbanas desenvolvidos nesse momento – a imprensa suscita e repercute, ao mesmo tempo, a imagem de São Paulo como uma das grandes metrópoles do mundo, com um ritmo prodigioso de crescimento e potencialidades incalculáveis de progressão futura. O Rio de Janeiro e Buenos Aires podiam ser provisoriamente maiores, mas o compasso do crescimento e a magnitude dos recursos da capital paulista eram tais, que seu triunfo sobre as duas rivais mais próximas era inapelável e apontava para destinos ainda mais altos. Verifica-se, pois, o início de uma tomada de consciência tanto de um sentido de identidade, quanto de uma manifestação de destino da cidade. Cortada do passado pelo seu modo de desenvolvimento abrupto, São Paulo, tal como era figurada pelos seus cronistas, aparecia insistentemente refletida num improvável espelho do futuro (1992, p. 36).

Pode-se inferir que a almejada “ruptura com o passado” não poderia ser plenamente bem sucedida em seu intento. É fundamental para compreensão da formação do gênero musical que nos propusemos a analisar e também do próprio processo de formação da cidade de São Paulo, que voltemos nossos olhos para a cultura rural neste quadro que nos pinta Sevcenko. Até que ponto ela também está presente neste ritmo cada vez mais veloz e em direção a diversos caminhos diferentes? Terá influência significativa? O próprio Sevcenko, embora concentre sua análise nos aspectos modernizantes, responderá que sim.

Em meio a essa fabulosa incidência de expressões artísticas internacionais e modernas, seria igualmente importante lembrar, em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era

tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior (1992, p. 237).

De fato as contínuas mudanças e inovações conceituais que causarão impacto nos aspectos cultural e político da capital paulista não demorarão, como será apontado mais à frente de forma mais detalhada, a voltarem seus olhos para as tradições, para a vivência e a cultura rural e reinventá-las (HOBSBAWN, RANGER, 1984). Mas também é notório que grandes contingentes populacionais estavam relativamente à margem tanto das modernizações quanto das representações da cultura rural da atmosfera urbana da qual estes mesmos contingentes eram parte, ou tinham a referência rural e tradicionalista como elemento fundamental de suas identidades.

Não é difícil chegar à conclusão de que a chamada “cultura caipira” estava presente, e bastante latente, inserida no turbilhão de pretensões modernizantes e também, de certa forma, paradoxalmente, alheia a ele.⁶ Setores consideráveis da população, principalmente a imensa massa iletrada pertencente às classes menos abastadas compartilhavam de valores e visões de mundo em geral, vinculados à vivência de muitas gerações no ambiente rural em que as regras de conduta sempre foram muito bem definidas, tudo regido por uma religiosidade e códigos de valores compartilhados e com grande poder de nortear suas vidas. Essas pessoas abundavam, mesmo na São Paulo que se moderniza, mas traziam consigo concepções, e mentalidade em geral, que estavam consideravelmente distantes e em contradição com os ideais de progresso, quebra de tradições e ruptura com o passado.

É notório também que a cidade de São Paulo durante as primeiras décadas do século XX esteve permeada por chácaras, pequenas propriedades rurais, com galinhas e porcos andando pelas ruas dos bairros populares e/ou periféricos. Se levarmos em conta que o transporte, principalmente na primeira metade do século XX, mesmo com o impacto do automóvel e do bonde, era viabilizado essencialmente, para maior parte da população, em cavalos e muares

⁶ “[...] Além da sua heterogeneidade nacional, étnica, social, na cidade conviviam simultaneamente temporalidades múltiplas e diversas, em alguns casos incomunicáveis na sua estranheza recíproca, em outros mutuamente hostis, na maior parte se ajuizando equivocadamente umas sobre as outras.” (SEVCENKO, 1992, p. 41).

usados como montaria ou tração, imagina-se facilmente o espaço e a estrutura para acomodá-los e alimentá-los: pastos, terrenos com capim, quintais adaptados, entre outros. Hortas, vacas de leite, mesmo que apenas uma, para o consumo familiar, não poderiam ser exceções. Diante desta paisagem, de tantos hábitos, trabalhos e reproduções, mesmo que minimizadas, da vida rural, conclui-se que a “cultura do interior”, visões de mundo “arcaicas” e o sentimento de identidade baseado na ruralidade fazem parte, dão a dimensão e aproximam-se da explicação do sucesso e popularidade do gênero musical que nasce na metrópole baseado numa variada gama de elementos que remete à diversas facetas desta mesma ruralidade. Além de antigos habitantes a cidade já sofria ainda nas primeiras décadas do século XX uma corrente migratória também de indivíduos oriundos das áreas rurais do país, que buscavam condições mais promissoras de vida, ou haviam sido substituídos pela mão-de-obra de imigrantes europeus ou perdido suas terras em virtude da expansão das fazendas pelo interior paulista, ou simplesmente avaliado que a capital poderia oferecer mais oportunidades. Nicolau Sevcenko cita brevemente tal situação em sua obra dedicada a investigar o processo de modernização na cidade de São Paulo.

[...] Aos caipiras, acuados e pressionados pelo avanço das fazendas, a demanda crescente da cidade poderia oferecer uma alternativa de pequenos serviços e vendas, muito limitados, porém, dados os custos implicados pela concorrência dos “chacareiros” imigrantes, pelos controles oficiais do acesso aos mercados e pela ação inelutável dos açambarcadores (1992, p. 39).

A denominação “música caipira” ou “música sertaneja” e o seu surgimento enquanto gênero musical, deve ser atribuído ao resultado de uma construção tipicamente urbana, ou seja, antes de estar no ambiente da capital paulista a música de inspiração rural, primeiramente as recolhidas no interior do estado de São Paulo, não se constituíam em um gênero musical, e muito menos a cultura musical dos habitantes do meio rural era denominada por eles de música caipira ou sertaneja, era simplesmente a sua expressão musical. A partir do momento em que estas canções são gravadas em discos e apresentadas em rádio pela primeira vez, embora nesse estágio possam ser encaradas muito mais como reproduções, do que produções, originárias da realidade rural, elas já passam a ter uma outra conotação, passaram a ser vistas de uma outra forma, pois se trata de um “novo” gênero musical e se constitui no cenário urbano, assim como o samba, as marchinhas, etc.

Cada gênero é caracterizado por um conjunto de relações entre seus aspectos formais [harmonia, ritmo, performance], seus registros temáticos [letra] e seus usos sociais possíveis [“é preciso que essa ordem seja reconhecida pela comunidade criando um determinado horizonte de expectativas suscitando determinados comportamentos de produção e de recepção” p.15] (MATOS, 2004, p. 16).

Obviamente não estamos com isso, afirmando que a música só possa existir plenamente tendo a realidade urbana como parâmetro, mas que esta, marcadamente a partir da radiodifusão e desenvolvimento da indústria fonográfica, traz consigo uma variedade de estilos, sonoridades e ritmos que jamais poderiam ser tão heterogêneos e conviverem tão próximos. Pode remeter a tão distintos grupos, países, culturas e sentimentos a partir de sua incorporação pelo ambiente urbano, bem como ao desenvolvimento tecnológico que passou a ser comum a este. Abre-se um leque de possibilidades de escolha. Isto passa a ser cada vez mais racionalizado no ambiente urbano e a indústria de difusão musical, a fonográfica e as rádios, começam a trabalhar com a classificação por estilos, por gêneros, resultado de uma realidade onde as músicas não possuem variações apenas dentro das semelhanças - como o caso da música rural quando adentra o meio urbano, com ritmos variados - mas sim da convivência e do contato com uma variada gama de formas musicais que muitas vezes diferem na maior parte dos aspectos. São diferenciais que caracterizam a música urbana a partir do surgimento da indústria fonográfica e do rádio. Quanto à definição “gênero” para referência à música sertaneja tradicional, difere da habitual em se tratando da comumente utilizada pela indústria fonográfica, que tem por característica equiparar “gênero” ao ritmo da música.

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá ocorrido graças a batida, que precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom (SANDRONI, 2001, p. 14).

Em relação à música sertaneja tradicional, e neste ponto ela se assemelha ao *country*, o gênero que designa a música de influência rural norte-americana, é baseada genericamente na música rural de regiões do sudeste e centro-sul do Brasil, o que faz com que o significado da própria terminologia “gênero”

tenha um sentido mais abrangente do que comumente se atribui, pois embora tenha o ritmo como parâmetro a sua definição enquanto gênero, em sua unicidade se refere a uma gama de ritmos que lhe são característicos. Trata-se de uma aglutinação de diversos ritmos e estilos tradicionais reconhecíveis ao seu público. É regra entre as tradicionais duplas sertanejas, nas gravações de seus discos, que estes tragam a referência do ritmo, popularmente chamado entre as duplas de “batida”, a que pertence a canção, logo na frente do título. O gênero, no caso, terá então em seu interior diversos ritmos tradicionais tais como “cateretê”, “cururu”, “toada”, com o tempo incorporará outros vinculados à região centro-sul como a “guarânia” e o “rasqueado”.

Contudo não se pode perder de vista as limitações, que nas primeiras décadas do século XX, estes mesmos meios de difusão, por sua conotação embrionária e pelo distanciamento de boa parte da população em relação aos avanços tecnológicos, possuíam no que diz respeito a atingir grandes contingentes populacionais (DUARTE, 2000). Veremos também, mais adiante, que no caso específico do rádio as limitações logo seriam relativamente superadas principalmente pelo hábito difundido em algumas localidades na São Paulo da época, de se instalar caixas de som em praças e avenidas tornando o acesso mais abrangente e de certo modo independente da capacidade econômica. De certo modo porque em muitos casos a segregação ocorre por regiões da cidade, bem como a instalação de tais benefícios e outros serviços municipais, como os de saneamento e que tendiam a priorizar locais onde as condições de vida não fossem tão precárias (SEVCENKO, 1992, p. 128-129).

1.2.1 Interpretações Acerca do Surgimento e Aspectos Gerais da Música Sertaneja

Antes de buscarmos o ambiente e os aspectos do desenvolvimento da música sertaneja tradicional é preciso que nos voltemos para as interpretações acerca de seu surgimento e características mais difundidas e aceitas, muitas delas formando uma espécie de “senso comum” no meio acadêmico. Para tanto, selecionamos duas abordagens que se destacam primeiramente pelo seu

pioneirismo, já que se debruçaram sobre a temática em questão, que tivera, até então, sido solenemente ignorada nas pesquisas referentes a uma sempre almejada cultura nacional. Tais trabalhos exerceriam grande influência em outros posteriores que também não seriam muitos.

Os trabalhos mencionados como pioneiros e difusores dos parâmetros arraigados na imagem que se faz da música caipira/sertaneja são de autoria de Waldenyr Caldas apoiado nas reflexões e crítica cultural de Theodor Adorno e José de Souza Martins ligado à tradição marxista. Ambas as filiações teóricas levaram a conclusões que são convergentes em muitos aspectos em seus estudos da música caipira. De um lado, os escritos de Adorno acerca das obras de arte no capitalismo e especificamente da produção musical tendem a considerar a obra de arte como simples fetiche, emprestando de Marx categorias por ele utilizadas para definir a condição da mercadoria no desenvolvimento da indústria. Nesta apropriação Adorno faz uma espécie de transferência e chega a conclusão de que o avanço da tecnologia vem tirar da arte seu valor intrínseco, ela perderia suas características essenciais para se tornar mero produto de consumo. Adorno desenvolveria, no sentido da apropriação dos conceitos tradicionais marxistas sobre valor da mercadoria, as noções de “indústria cultural” e “cultura de massas”, que podem ser encontradas na obra *Dialética do Esclarecimento* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). O modo de produção capitalista teria sobre a produção artística o mesmo efeito que Marx aponta na produção dos bens de consumo comuns, a na teoria do valor desses bens, expostas de forma mais minuciosas no primeiro volume de *O Capital* (1985). Esta última teria como uma de suas funções essenciais grandes contingentes populacionais alienados, anestesiados para as contradições inerentes ao sistema capitalista. Depois das construções teóricas de Adorno, teóricos marxistas tais como Lukács e Gramsci e correntes socialistas atentariam cada vez mais ao viés cultural, não somente o econômico, como fundamental para ação política transformadora. Daí a origem de uma longa tradição da crítica cultural, marxista ou não, que se empenha tanto em *desconstruir* teoricamente os valores culturais tradicionais como a criação artística típica do capitalismo. Para Adorno, por exemplo, o cinema e os ritmos musicais advindos da realidade urbana são alienantes e artificiais. O jazz seria sinônimo de anti-música e o cinema não passaria de uma indústria, de um desenvolvimento tecnológico que jamais poderia almejar o *status* de arte.

Após a breve digressão acerca das filiações teóricas dos dois autores pioneiros, na pesquisa do tema em questão, será abordado, em virtude dos objetivos do presente capítulo, suas razões para explicar o surgimento do gênero musical a que nos propomos analisar. Para os autores em questão, música caipira e música sertaneja são denominações com significados marcadamente distintos e até opostos em certo sentido. Música caipira para eles se refere à música do trabalhador rural vinculado ainda a uma economia dos *mínimos vitais*, nas características de uma sociabilidade denominada “bairro”. Antônio Cândido, no seu reconhecido estudo sociológico sobre as unidades sociais tradicionais do *modus vivendi* caipira (1964) busca apreender este universo social, suas regras, tendências, continuidades e descontinuidades.⁷ A música caipira seria então aquela que emergiria destas comunidades rurais, que se tornam cada vez mais raras. Na abordagem dos dois autores, a música caipira teria como condição fundamental de existência a sua função social, neste estágio estando diretamente ligada aos rituais coletivos, religiosos ou profanos, dos bairros rurais. Sua condição e motivo de existência pode ser definido como mantimento e fortalecimento de laços sociais fortemente arraigados e cristalizados. Se estas formas musicais estão fora de seu “ambiente natural”, da sociabilidade rural, perderiam a sua razão de ser. Vejamos como Caldas se refere à música rural paulista antes e depois de seu processo de urbanização.

A música caipira, após sua urbanização (música sertaneja), passa a exercer, quase que exclusivamente, o papel de instrumento da ideologia burguesa, desvinculando-se inteiramente de sua condição de elemento catalisador das relações sociais do campo. Ela, hoje, é apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado (CALDAS, 1979, p. 146).

As abordagens referidas também se ocupam em procurar o contexto da inserção da música rural na realidade urbana e tendem a apontar apenas um único fator como o responsável por preparar esse terreno, definido a partir da “cultura da classe dominante” no caso de José de Souza Martins e o avanço tecnológico que dará bases para o advento da “cultura de massas”, para isso Waldenyr Caldas. Ambas as abordagens ignoram a relevância de outros fatores que

⁷[Mais à frente procuraremos demonstrar que a base social, estética e sonora da música sertaneja tradicional está relacionada ao universo de pequenos sítiantes, mais arraigada em outros tipos de sociabilidades, como a atividade pastoril e o modo de vida errante dos boiadeiros, ou o mundo dos colonos de grandes fazendas]

propiciam o surgimento e desenvolvimento do gênero em questão no espaço urbano, pois trata-se, como veremos adiante, de uma conjunção de fatores onde se destacam alguns.

Através de José de Souza Martins, podemos observar a influência das velhas elites agrárias na difusão da chamada “cultura do interior” (MARTINS, 1975) em oposição ao crescimento do discurso modernizante do final da década de 1920, do processo de industrialização e da crescente visão que coloca estas tradicionais elites como representantes do atraso. Estas oligarquias agrárias, para manter privilégios, são obrigadas a se voltar e reconhecer as camadas baixas da população de sua realidade social como capazes e responsáveis pela construção de uma cultura, de portadores de determinada identidade que seria exaltada para propagar a grandeza, a nobreza e a honra do meio rural. Seria através de uma perspectiva conservadora que a cultura musical rural teria se difundido na realidade urbana.⁸ Mais à frente veremos como tal exaltação da ruralidade não se resume apenas a isso, mas abrange também um movimento mais amplo, como por exemplo, a exaltação das raízes paulistas como forma de justificar o desenvolvimento do estado bem como de se contrapor à avalanche estrangeira que caía, principalmente pela capital São Paulo.

Mas José de Souza Martins dá demasiada importância para o papel representado por essas elites tradicionais na construção do gênero sertanejo, deixando implícito em sua abordagem que este seria o fator privilegiado para explicar seu surgimento e propagação na grande cidade. Para ele quando são expressas posições consideradas conservadoras elas são fruto de alienação, de reprodução das classes “subalternas” da ideologia e concepções dominantes e a contestação às formas dominantes, quando ocorre, se dá através da dissimulação dessa mesma concepção dominante, definida pelo autor como *linguagem dissimulada* (MARTINS, 1975, p. 158).

O autor, em muito por sua formação marxista, relaciona o conservadorismo dos contingentes populacionais moradores ou oriundos do campo, expressos em sua linguagem e costumes, também como representação da dominação de classes, do poder destas elites rurais em relação a seus

⁸ “Não nos esqueçamos de que a própria repressão institucionalizada, política e policial, impedindo que a experiência do trabalhador se traduzisse (e se traduza) diretamente nas suas próprias elaborações culturais, forçava-o (e força-o) a exprimir-se no quadro de referência do conservadorismo tolerado e estimulado.” (MARTINS, 1975, p. 141).

“subalternos”. Tal concepção traz implícita em sua formulação, a idéia de que as classes subalternas são incapazes de participar, ou de julgar adequadamente quais são os valores e a cultura em que estão embasados. A mentalidade desses “subalternos” é permeada de influências que muitas vezes remete à Europa ibérica e medieval, tais como as visões que colocam os preceitos religiosos do catolicismo como metas, aí incluído o apreço à família, a abnegação, o tradicionalismo, o respeito reverencial à hierarquia, a divisão do trabalho rígida das mesmas unidades familiares, a negação do prazer como corruptor do homem e o sofrimento como o caminho da redenção e da purificação. Estes exemplos, entre outros, das visões de mundo comuns à sociabilidade rural e interiorana, ao menos como metas, encontram justamente entre os setores, ou grupos denominados “subalternos” um dos mais dispostos a mantê-los e a repelir as concepções culturais e os valores que emergiram na ascensão do capitalismo e que vêm questionar a velha *estrutura de sentimentos*. Quanto a essas mesmas concepções e valores modernizantes, encontram nas elites políticas mais influentes, econômica e culturalmente seus mais entusiastas propagadores, às vezes a despeito da resistência dos grupos sociais “não-letrados”.

Em virtude da época em que foram desenvolvidas, ditadura militar, pode-se compreender alguns reducionismos e excessiva politização, que a influente análise de José de Souza Martins, tal qual a de Waldenyr Caldas incorreram. Tendem a olhar a música sertaneja preferencialmente através do filtro político/ideológico, aspectos estes que estão longe de se constituírem nas reflexões e temáticas recorrentes na música sertaneja tradicional, mas era prática corrente a politização da cultura entre a intelectualidade que se opunha ao governo militar vigente no país quando foram realizados os trabalhos em questão.

Um exemplo ilustrativo é a análise que Martins desenvolve da toada *Chico Mineiro*. Composta na década de 1940 por Tonico e Francisco Ribeiro, ela atravessaria os anos e até os dias atuais, é uma das canções mais lembradas e das mais populares de toda história do gênero sertanejo, juntamente com *O Menino da Porteira* e *Rei do Gado*, também remete ao ambiente da pecuária. Após expor a letra, mostraremos alguns aspectos da análise de Martins, juntamente com algumas considerações nossas, acerca desta que é também uma das músicas mais regravadas do gênero, ao longo do tempo.

Chico Mineiro

(parte declamada)

Cada vez que me "alembro"
do amigo Chico Mineiro,
das viagens que eu fazia
era ele meu companheiro.

Sinto uma tristeza,
uma vontade de chorar,
se "alembro" daqueles tempos
que não há mais de voltar.

Apesar de ser patrão,
eu tinha no coração o amigo Chico Mineiro,
caboclo bom e decidido, na viola delorido
e era peão dos boiadeiros.

Hoje porém com tristeza recordando
das proezas das viagens e motins,
viajamos mais de dez anos,
vendendo boiada e comprando

por esse rincão sem-fim.
Mas porém, chegou o dia
que o Chico apartou-se de mim.

(parte cantada)

Fizemo a urtima viagem
Foi lá pro sertão de Goiás.
Fui eu e o Chico Mineiro
também foi um capataz.

Viajemo muitos dia
pra chega em Ouro Fino
aonde nós passemos a noite
numa festa do Divino.

A festa tava tão boa
mas ante não tivesse ido
o Chico foi baleado
por um home desconhecido.
Larguei de compra boiada.
Mataram meu cumpanheiro.
Acabou o som da viola,
acabou seu Chico Mineiro.

Despoi daquela tragédia
fiquei mais aborecido.
Não sabia da nossa amizade.
Porque nós dois era unido.
Quando vi seu documento
me cortou meu coração
vim sabê que o Chico Mineiro
era meu ligítimo irmão.

Fonte: (TONICO; TINOCO., 1968)

Vejamos como autor de *Capitalismo e Tradicionalismo* se refere à narrativa da canção.

O aspecto dramático não se encontra na morte do empregado Chico e sim no fato de que uma relação sagrada (ao mesmo tempo natural e sobrenatural), como a relação de irmãos (“havia algo que unia os dois”), fora encoberta, velada, pela relação patrão-empregado. Uma relação que não podia deixar de unir (a de irmãos) havia sido subjugada por uma relação que essencialmente separa e opõe (a de patrão/empregado). Em outras palavras Chico Mineiro não é o principal, nem a sua morte, e sim a relação consanguínea posta em perigo de não ser reconhecida devido à preeminência do vínculo de emprego. (MARTINS, 1975, p. 160)

De fato, na parte declamada, encontramos a ressalva: “apesar de ser patrão eu tinha no coração o amigo Chico Mineiro”, mas não pode ser o suficiente para concluir que se trata de um sentimento, inconsciente talvez, de contestação social, mesmo que dissimulado. Na canção em questão está nítido que no centro da narrativa estão dois personagens boiadeiros que pelas agruras da vida e do destino não tinham conhecimento de que eram irmãos. Em nenhum momento encontramos a sugestão de que tal relação fora encoberta, camuflada pela relação patrão e empregado, que na verdade por obra do destino, essa sim uma idéia característica no gênero, fez com que irmãos separados na infância pudessem estabelecer laços de amizade, mesmo inconscientes dos laços sangüíneos.

No caso da pecuária, atividade produtiva central no contexto da canção, a proximidade entre patrões e empregados é bem diferenciada no aspecto como relatam diversas músicas do repertório da música sertaneja tradicional⁹. A ressalva inicial acerca do fato de a amizade existir mesmo diante do fato dos dois personagens possuírem relações de trabalho, esta sim, no geral é senso comum, implica o distanciamento das relações, tanto entre patrões quanto entre empregados. O que pretendemos afirmar é que tal prerrogativa não pode ser atribuída ao ressentimento de uma classe em relação à outra, mas muito mais, no caso específico da música sertaneja tradicional, à constatação de fatos, “leis da vida”. Vejamos a conclusão do autor:

A música sertaneja documenta um *modo de dizer* as coisas profundamente marcado pela repressão de classe. Esse modo de dizer refere-se a uma linguagem simultaneamente do “é” e do “não é”. A incorporação da música sertaneja por certos grupos sociais define a dissimulação como atitude de classe, como linguagem do subalterno. Isso quer dizer que a linguagem das classes dominantes não transmigra simplesmente para o universo do trabalhador, mas o faz redefinida, no conteúdo e na forma, incorporando inevitavelmente a tensão que permeia as relações de classe. Fá-lo também retendo a dominação de umas classes sobre as outras. Nesse plano a alienação do trabalhador é simultânea e necessariamente expressão da

⁹ [Conferir dois exemplos em Anexos: *Travessia do Araguaia* e *Arreio de Prata*.]

recusa objetiva da alienação e da situação que a ela corresponde.
(MARTINS, 1975, p.161)

Em toda a trajetória do gênero, embora não seja das temáticas mais recorrentes, podemos selecionar diversas canções que tratam de tensões sociais, especificamente dos desmandos de patrões em relação a seus empregados ou de senhores em relação aos subordinados, meeiros, colonos, escravos, entre outros, mas elas sempre possuem o tom de denúncia não às relações sociais, mas a injustiças, quebra de acordos e tratamento desumano. Estes acontecimentos são encarados como “quebra de regra”, na maior parte das vezes resultantes de maldades intrínsecas ao indivíduo que na circunstância estava em posição de poder. A proposta e o sentido de tais reflexões, na música sertaneja tradicional, têm na maior parte das vezes o intuito de restauração de valores perdidos, clamando por um passado mítico onde os homens tinham mais “coração” e faziam questão de “cumprir com sua palavra”, e de condutas individuais chamadas a assumirem responsabilidades em relação aos que estão a sua volta na condição de subordinado.

Na interpretação que fazemos cabe deixar claro que a luta de classes como elemento, às vezes até inconsciente, não pode de forma alguma ser considerada como uma constante ou uma característica marcante da música sertaneja tradicional. Quanto a isso, pode-se afirmar até o contrário. Mesmo em canções onde há forte tensão entre homens localizados em posições diferentes na produção social, possuidores e não possuidores de meios de produção como definem diversas concepções marxistas, estas mesmas tensões são demonstradas como fruto da “má índole” do indivíduo que está no “lado mais forte”. Encontramos no gênero inúmeras canções que vão se referir a empregados espoliados por seus patrões, homens de “pouca posição” enfrentando seus senhores ou amargurando uma vida de labuta em troca de nada, mas nunca se questionará a validade ou não da existência das diferentes classes sociais. Na música sertaneja tradicional o que sempre está em destaque, o que sempre se procura ressaltar é, pois, a postura individual de homens e mulheres frente a situações difíceis, trágicas, violentas, enquanto estão sujeitos aos desígnios do “destino”. É uma constante, situações onde os indivíduos se deparam com essas contingências causadas por influência da natureza, secas, cheias, doenças que atacam rebanhos, animais ferozes, bem como por patrões e senhores cruéis. O problema nunca é a posição social, o poder, mas

sim não utilizá-lo com sabedoria e bondade aos que a ele estão submetidos. Somente aí se entende tanto a revolta resignada tão característica, bem como o sofrimento sem demonstração e sem grandes arroubos dramáticos. São na maior parte das vezes aceitos como contingências da vida. A música sertaneja não se propõe a questionar a ordem social no sentido de eliminar hierarquias ou elites sociais. A característica fundamental da música sertaneja é também de crítica social, mas ela é direcionada ao advento da modernidade, à quebra de valores tradicionais, ao fim do poder político e cultural da religião, da família e à relativização moral que enxerga no cenário em que se desenrola a história da música sertaneja tradicional.

1.2.2 Influências para o Surgimento do Gênero Sertanejo

Todavia podemos apontar uma, entre as influências da construção do estilo “sertanejo” que, embora ainda não seja decisiva, traz em seu bojo bases ideológicas para a sua relativa aceitação, pelo menos inicial, por um público mais intelectualizado. Ela é em grande medida oposta à anterior. A difusão de idéias modernistas acompanhadas da preocupação em se desvendar “as raízes” da cultura brasileira, da construção de uma identidade nacional através da busca pela “cultura do povo”.

Mário de Andrade, especialmente, voltou suas atenções para busca teórica do que seria a música brasileira e de como deveria ser a partir da elaboração de um projeto em que se pudesse unir o erudito com o popular. Mas a despeito de suas intenções, no que diz respeito à música rural, tinha uma visão onde ela aparecia como uma manifestação cristalizada no tempo, preservada e imutável. É nesse tom que se refere às primeiras gravações, consideradas inauguradoras do gênero sertanejo. Mas nota-se em suas explanações o grande apreço que tem em relação tanto à música rural nordestina quanto da região central, na verdade neste caso, referindo-se às primeiras gravações do gênero sertanejo tradicional. Tanto a *moda* (de viola) quanto a *toada*, do “centro” são estilos emblemáticos do gênero sertanejo que deram origens a músicas de grande popularidade.

[...] as milhores (*sic*) manifestações da canção brasileira são de origem rural (L. Gallet, “Melodias Populares Brasileiras” 12 documentos harmonizados, ed. Chiarato, S. Paulo). Das várias regiões climáticas do país, as que melhor suberam (*sic*) caracterizar a canção nacional foram a zona nordestina, criadora do *Romance* e da *Embolada*, e a central criadora da *Moda* e da *Toada*. Também no Rio Grande do Sul, onde a influência espanhola é mais sensível, a canção brasileira tem manifestações interessantes (Ernani Braga, “Prenda Minha” ed. Recordi). No meio do país, na chamada zona caipira, a *Moda*, geralmente cantada a duas vozes fazendo falsobordão em sextas ou terças, parece conservar firme influência indígena. É uma das manifestações mais curiosas da nossa musicalidade popular “disco Victor n° 33297-B e 33395-B; discos Columbia 20021-B e 20006-B, sendo que este último disco tem a originalidade de reproduzir, numa das suas faces, alguns cantos de galináceos selvagens do Brasil). Aproveitada pelos nossos músicos, a *Toada*, tem dado uma das mais belas manifestações da música brasileira (ANDRADE, 1976, p. 23).

Quanto ao modernismo em geral, Mário de Andrade descreve-o como um movimento que tem como característica chave a destruição, de parâmetro e concepções tradicionais ou elitistas. Paradoxalmente o movimento também teve como característica a busca de tradições populares bem como conotações elitistas, como declara Mário de Andrade, pois as expressões do modernismo, muitas por sua conotação vanguardista eram voltadas, mesmo que sem o intuito, a uma elite intelectual e artística. Mário de Andrade reflete, não sem certa amargura, o quão distante os modernistas ficaram de suas intenções e também o quanto acabaram reproduzindo muitas vezes aquilo que se propunham a enfrentar.

Não só importávamos técnicas e estéticas, como só a importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social. Pior que isso: esse espírito acadêmico não tendia para nenhuma libertação e para uma expressão própria (ANDRADE, 1965, 249).

Para Mário, o modernismo acabou por importar, em sua busca pela cultura nacional, os conceitos artísticos e iconoclastas europeus. Mas é inegável ao menos, que a difusão das idéias modernistas e a Semana de Arte Moderna¹⁰ criaram um espaço propício para a busca e difusão da “autêntica música brasileira”, e da busca do Brasil do interior onde se insere a música interiorana e rural. Em suma, o modernismo brasileiro é um fator preponderante naquilo que diz respeito à busca do país por se conhecer, desvendar-se e por buscar qual é a sua tradição popular, embora suas realizações raramente, como pelo viés musical, tenham se

¹⁰ “No clima modernista e ufanista dos anos 20, a produção literária, musical e cênica inspirada no Brasil rural vingava sem resistência em São Paulo.” (NEPOMUCENO, 1999, p.103)

tornado também populares, como almejavam. Mas contribuiu para a formação de uma atmosfera propícia para as manifestações populares consideradas “autênticas”, adjetivo que logo seria desvinculado da música sertaneja que se formava. Vinci de Moraes descreve rapidamente o ambiente musical da época.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção de nossa “cultura nacional” ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais “autênticas tradições folclóricas” e, portanto, expressões das mais puras referências da “cultura nacional” e do homem brasileiro (MORAES, 2000, p. 235).

Uma das causas fundamentais para a formação e popularização do gênero sertanejo, que não foi percebida nos estudos apontados a não ser Waldenyr Caldas, mas que o vê justamente como fator de descaracterização, e que propiciou além de tudo as bases materiais para sua construção e popularização, pode ser atribuída ao grande desenvolvimento da indústria fonográfica e da radiodifusão que iriam influenciar tanto aspectos sociais, políticos, educativos, culturais e relacionados ao entretenimento e lazer. Nicolau Sevcenko nos dá a dimensão do ritmo frenético propiciado pelo desenvolvimento tecnológico que influenciará e modificará em muitos aspectos a própria percepção e função da música no ambiente ansioso por modernidade da metrópole paulista.

Não foram só os salões, clubes e bailes pagos que vieram mudar a cena. Por trás deles estava a universalização da indústria fonográfica, com grande destaque das distribuidoras americanas. O ano de 1919 assinalou justamente a transição tecnológica no mercado do obtuso gramofone para a moderna vitrola: mais versátil, mais potente e sobretudo mais acessível. “A mais importante revelação da época!!!”, anuncia com três exclamações de acento rítmico e comercial da Victor Talking Machine Co.; e acrescenta: “Todos podem e devem possuir uma vitrola [...]. Aceitamos seu gramofone de qualquer marca como parte do pagamento”. Apesar da técnica moderna e agressiva de promoção, o fato é que nem todos podiam adquirir uma vitrola. Mas aos grupos, em sociedade, em clubes, o acesso era natural e a rentabilidade estupenda. Por isso se o gramofone estivera associado com as audições privadas, no lar, em família, de música erudita ou óperas, a vitrola se oferecia para audições públicas de jovens excitados com o frenesi de bandas estridentes, que é aliás o que passa a predominar no mercado de discos, como informa a propaganda da Casa Murano (SEVCENKO, 1992, p. 90).

Os avanços tecnológicos ajudarão também a popularizar, tornar mais abrangente a difusão musical e de estilos igualmente mais populares. Não é difícil

enxergar nos aspectos descritos acima um cenário bastante propício à formação do gênero sertanejo. Outro fator importante a ser lembrado é o poder da influência norte-americana em todas estas modificações que irão agir inclusive nas preferências musicais, principalmente dos jovens, bem como ao caráter mais popular, propenso a atingir grandes contingentes, que destoa de forma drástica das preferências musicais anteriores, eruditas e reservadas, dos setores sociais, por exemplo, que possuíam o aparelho de gramofone.

A radiodifusão, a princípio mero veículo e atividade de lazer de uma restrita elite, mas gradativamente vai sendo difundido e popularizado. É importante ressaltar que segundo Vinci de Moraes esta elitização da radiodifusão logo foi relativizada, ainda mais se levarmos em conta o hábito de se ouvir coletivamente os programas das rádios. Seu papel seria ainda não ser uma forma de entretenimento apenas individual, ou para os poucos de uma casa, mas também coletivo. Era ouvido quando pouco, pela família ou grupo de amigos, e geralmente em praças, festas entre outros eventos característicos pelas aglomerações. Em muitos locais públicos da capital paulista haviam alto-falantes instalados a transmitiram programas de rádio.

Além disso, ainda segundo Vinci, os agentes e difusores dessa nova forma de comunicação e entretenimento, composta de membros de uma elite intelectual, letrada, logo se imbuíram de uma “missão civilizadora” que, apoiada no novo meio e nas potencialidades que oferecia de abrangência, poderia facilmente difundir valores, concepções e hábitos pré-planejados. Além do amadorismo dos primeiros tempos, a radiodifusão deve muito de sua existência a pequenos grupos de pessoas reunidas muito mais por motivos que não eram diretamente ligados ao desenvolvimento mesmo da radiodifusão, mas sim aos já mencionados projetos civilizatórios que almejavam levar a “civilidade” até o povo. Essa meta abrangia a difusão de hábitos de higiene doméstica, gosto cultural considerado mais evoluído, com o intuito de popularizar a chamada “alta cultura”. Os primeiros decretos de regulação e ordenação da atividade, o primeiro em 1924 e o segundo, que revia o primeiro, de 1931, deixam claro a concepção que enxerga a radiodifusão como um meio para avançar na educação do povo. É sintomático que diversas das emissoras fundadas no período traziam em seu nome o adjetivo “educadora” (MORAES, 2000, p. 49).

A partir desta perspectiva pode-se compreender o processo de desenvolvimento das rádios em São Paulo como vinculado prematuramente com objetivos de atingir grandes contingentes populacionais, “o povo”, embora tal objetivo tivesse restrições consideráveis. Esta nova tecnologia teria sido apropriada por uma elite intelectual que não a restringiria a si, mas dirigiria esse novo recurso como forma de propaganda política e difusão de valores e normas de comportamento considerados evolutivos, “civilizatórios”; para tanto, se utilizando do lazer, da música, da cultura em geral como pontes para a difusão das concepções que queriam disseminar. A propaganda política também tinha na radiodifusão um veículo de grande eficácia tanto nas sublevações de militares quanto na revolta liberal de 1932.

[...] A radiodifusão, que começava a participar do cotidiano da cidade, não ficou distante deste quadro e constituiu uma relação íntima com rebelião e rebelados, aprofundando-se a tal ponto que, nas palavras do radialista Nicolau Tuma, as emissoras foram utilizadas “como autênticas armas de guerra”. Apesar das pretensões e características universalistas e de integração, a jovem radiodifusão paulistana reforçou aspectos políticos e culturais regionais e locais (MORAES, 2000, p. 48).

A respeito da exaltação e utilização desta “cultura regional”, modas de viola e cateretês trouxeram mensagens de apoio aos tenentes revoltosos de 1924 e à causa constitucionalista em 1932. Com bravatas dirigidas aos adversários e lamentações pela intensidade da violência, a mais emblemática dentre essas músicas e de maior repercussão intitula-se *Moda da Revolução*.¹¹

A música caipira neste cenário de conflito se mostraria como um dos gêneros mais populares do espaço dedicado à música nas rádios paulistas. Este aspecto marcante nos primórdios da música sertaneja será abordado de forma mais detalhada à frente.

Diante dos incontáveis êxitos da “cultura sertaneja” na cidade, as emissoras de rádio começaram a organizar alguns programas voltados para artistas e público crescentes. No transcorrer da década de 1930, a maioria delas já mantinha em sua programação algum tipo de “sertanejo”, geralmente variando dos esquetes humorísticos à música sertaneja. Programas como “Nhô Totico”, “Arraial da Curva Torta” e “Serra da Mantiqueira” (MORAES, 2000, p. 243).

¹¹ [Confira em Anexos]

A música caipira logo assumiria o lugar de representante da música “legítima” do paulista, do homem rural paulista e seria um instrumento de construção e propagação de uma identidade tipicamente paulista nos momentos em que o estado precisava se afirmar perante si mesmo e o restante do país. Mas este entusiasmo e defesa das características paulistas embora se acirrassem profundamente nos embates ocorridos e posteriormente na Revolta Constitucionalista de 1932, não se pode datar seu surgimento a partir de tal acontecimento. A São Paulo do início do século XX era associada ao cosmopolitismo, a exaltação da cidade ligada ao que de mais desenvolvido havia no mundo, a personificação do progresso no Brasil e referências e influências das mais desordenadas a diferentes metrópoles de países europeus e dos Estados Unidos (SEVCENKO, 1992). Mas tal imagem logo seria contraposta e aí conviveria com a anterior, em intensa busca de identidade difícil de definir, de uma “paulistanidade”, de características que fossem suas e justificassem a relevância que assumira no cenário político e cultural nacional, que compensaria também uma profunda ausência deste mesmo sentimento de identificação em uma localidade que sempre teve com o principal característica o aspecto provisório, elo de ligação do litoral com o interior do Brasil. Nicolau Sevcenko nos transmite a dimensão desta falta de fixação e desenvolvimento de características arraigadas.

A artificialidade repentina e sem raízes da riqueza cafeeira, gerando uma metrópole complexa da noite para o dia, lançou as imaginações num vazio, em cujo âmago aspectos fragmentados das organizações metropolitanas européias e americanas atuavam como catalisadoras de uma vontade de ser, diante da qual as condições locais seriam sentidas antes com embaraço do que como a base e o fim de um empreendimento coletivo (SEVCENKO, 1992, p. 113).

A busca da identidade paulista provém, além das tendências “nativistas”, de uma constatação de tal estado de coisas. Assim convivem, o sentimento de importância no cenário nacional, e em alguns casos até mundial, como a economia cafeeira, com uma incapacidade mesma de justificá-lo ou explicá-lo como resultante das características e empreendimento do próprio povo paulista. Tal reação, encampada por setores das elites políticas e econômicas trariam em seu bojo restrições aos imigrantes, já pouco benquistos em virtude das agitações sociais ocorridas principalmente a partir da metade da segunda década do século XX. Mesmo essa postura hostil em relação ao imigrante foi contrastante para uma cidade

que sempre teve como uma de suas principais características ser habitada, mesmo que às vezes provisoriamente, por indivíduos das mais variadas nacionalidades, religiões e etnias. Pode, portanto, ser incorporada como um dos aspectos desta reação que almejava a definição da “paulistanidade”, de São Paulo como um lugar diferenciado no país por seu empreendedorismo e progresso tecnológico e cultural. Por estas características é importante realçar que tal busca de identidade e das raízes paulistas não tinha como intuito a volta ao passado ou seria estimulada por um conservadorismo antimodernista; procurava sim justificar a modernização e desenvolvimento do estado como obra dos próprios paulistas. É deste contexto a intensa campanha, contando inclusive com apoio oficial, de valorização do “bandeirante” como a personificação do herói desbravador paulista. Tal personagem era pintado com cores épicas na cultura em geral e retratado como um autêntico civilizador da nação¹².

[...] Dentro desse clima de entusiasmo localista foi forjada a figura mítica do bandeirante, tema aliás do primeiro livro de Washington Luís, ele próprio, além do mais, um historiador. Nessa nova versão o bandeirante era apresentado como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo vasto sertão interior do país, pai fundador da raça e da civilização brasileira, me franca oposição aos “emboabas”, pessoas estranhas à terra, traficantes desenraizados e elementos provenientes de terras estrangeiras, que permaneceram ligados à costa litorânea, com os olhos voltados para o atlântico.

Acrescentando uma dimensão cultural para legitimar seus anseios de assumir o controle econômico, político ou, em último caso, militar, dos destinos da República, os dirigentes paulistas não visavam apenas o inimigo externo, representado pelos estados “dissidentes”. A presença maciça de contingentes de imigrantes em São Paulo se constituía por si só, com sua turbulência ameaçadora, num primeiro “*front* interno” (SEVCENKO, 1992, p. 138).

Com efeito, é tarefa das mais ingratas sistematizar as diversas influências, anseios, inovações e perspectivas em cena. De modo geral, Sevcenko se refere a este quadro de difícil visualização e de diversas tonalidades, com que podemos comparar a São Paulo do início do século XX:

O quanto esses deslizamentos, sobreposições e fusões entre tradição, nativismo, modernidade e cultura popular eram efeitos deliberados, o quanto eram contingências imponderáveis das condições de urbanização, transformação tecnológica e oscilações na estrutura sócio-econômica, é um limiar difícil de distinguir (SEVCENKO, 1992, p. 250).

¹² [Conferir a letra da moda de viola *Bandeirante Fernão Dias* em anexos]

Não se pode, portanto, atribuir estas iniciativas valorativas das características próprias apenas à iniciativa das velhas oligarquias agrárias e à exaltação apenas da ruralidade. As elites paulistas, urbanas e agrárias, políticas e econômicas a encamparam com o apoio de consideráveis setores da população que de longa data se sentiam preteridos em relação ao imigrante europeu, como negros e caipiras, bem como se sentiam ofendidos pelos novos modismos vindos de fora. Ainda a respeito, vale dizer que o caipira foi identificado, na maior parte das vezes, no gênero sertanejo, como o legítimo descendente dos antigos bandeirantes.

Não é difícil localizar a grande aceitação da figura do homem rural bem como o advento do gênero musical baseado em suas referências musicais a partir da década de 1930, este a princípio tendo como referência predominante a cultura musical do interior do estado, no estado de ânimos descrito acima. Este, concomitante ao desenvolvimento da radiodifusão, preparariam um terreno bastante fértil para o que seria o nascimento de um dos mais duráveis e populares gêneros musicais do país.

CAPÍTULO 2 - ATORES E AGENTES NA FORMAÇÃO DE UM BEM SUCEDIDO GÊNERO MUSICAL

2.1 Imagens do homem rural na efervescência cultural da metrópole

Até agora nos ocupamos em demonstrar causas e fatores gerais, referentes a um contexto no qual a música sertaneja faria parte como um dos componentes de determinados acontecimentos e fatores sociais: a reação das elites agrárias às políticas de industrialização, modernização e urbanização, bem com o de outros setores das elites paulistas à influência, principalmente subversiva, personificada por grupos imigrantes, as premissas do modernismo para a constituição de uma nacionalidade através da cultura popular e o desenvolvimento do rádio e sua utilização enquanto veículo que levaria a cultura, a educação e a “civilidade” ao povo. Daqui para frente será feita uma breve abordagem acerca das visões construídas, forjadas no ambiente cosmopolita paulistano a respeito da cultura e da realidade rural e também dos propósitos a que serviam.

Antes da música caipira se tornar um gênero musical, a figura do “caipira” já ocupava seu lugar no ambiente cultural metropolitano freqüentado por um público letrado, no teatro de revista, cinema, literatura, e também na produção musical da época, como inspiração para compositores e músicos urbanos, muitos com formação erudita. Estes músicos e compositores tiveram como característica marcante a tendência de contrapor a temática urbana, esta presente em suas próprias músicas, através de pesquisas e inspirações de manifestações que consideravam “folclóricas”, que trariam a legitimidade da “pureza” e da representação natural e inerente das características culturais de uma brasilidade “descontaminada” tanto de “estrangeirismos” como das incertezas, superficialidades, relativismos, e criticando o que seria a carência de identidade do ambiente urbano.

A princípio, a figura do caipira e do sertanejo (na época o termo se restringia à designação do homem do interior nordestino), são retratados como os habitantes, partes da paisagem, de um mundo idílico e nostálgico, onde a beleza e a felicidade estariam ligadas as coisas simples e o homem seria mais pleno por sua

relação íntima e direta com a natureza. Enfim, como ocorreu em diversos países em processo de urbanização e modernização, o campo passa a ser considerado uma espécie de *jardim do éden*, de *paraíso perdido* (WILLIANS, 1989, p. 23). Justamente pela distância que existia entre a realidade urbana e rural, esta última poderia servir como instrumento de crítica e negação da modernidade e remeter à tempos onde o homem seria mais pleno.

Nos ocuparemos, nesta exposição acerca da representação da figura do caipira no ambiente citadino, as mais influentes e mais propagadas dentre elas. Ainda na primeira metade do século XIX a representação do homem rural se faz presente em tais características em peças teatrais, como se pode constatar através da obra de Martins Pena.

Desde o século passado, sua figura [do caipira] passara a ser uma constante no teatro. Martins Pena, considerado o iniciador do teatro de costumes no Brasil, incluiu-o entre os tipos urbanos e rurais que retratou em *O Juiz de Paz da Roça* (1833), *Um Sertanejo na Corte* (provavelmente escrita entre 1833 e 1837), *A Família e a festa na roça* (1837), entre outras. Também aqui o tipo caipira era utilizado como portador de valores e de comportamentos, numa discussão que dizia respeito à vida urbana, não ao meio rural (DUARTE, 2000, p. 39).

No ano de 1908 é realizada aquela que é considerada a primeira produção cinematográfica de ficção e a primeira comédia do Brasil. Esta traz como temática central a viagem de um velho roceiro para a Capital da República. Trata-se de *Nhô Anastácio chegou de viagem*. Em 1918 foi concretizado um outro filme, paulista, retratando o que seriam características culturais específicas, considerado regional, com diversos cantos denominados *sertanejos* e *roceiros*: “A Caipirinha”, produção dirigida por Caetano Matano e baseada em uma novela de Cesário Mota (DUARTE, 2000, p. 39).

De um modo geral, a cultura caipira era representada no ambiente urbano não buscando uma população que eventualmente se ligaria a ela por identificação, mas teria sim o sentido de fazer às vezes de contraponto àqueles que produziam e consumiam esta mesma cultura. O caipira seria o “outro”, o “distante”, em direta oposição à vida em contato direto com certos aspectos da modernidade de parte da população da capital paulista, e como tal, poderia desempenhar o papel da crítica em relação aos males e contradições desta vida urbana em processo de modernização que afligiam setores intelectualizados, ou relativamente, deste

ambiente cosmopolita. O personagem “caipira” seria instrumento de questionamento em relação aos costumes e até aspectos políticos neste espaço, e estava distante de um público rural ou migrante que mais tarde entraria em cena como realizador e consumidor do gênero musical de inspiração rural, a música sertaneja.

Todavia, as imagens construídas, ou percebidas, da figura do caipira, que mais influenciariam o imaginário no círculo cultural cosmopolita em geral, foram concebidas tendo como veículo privilegiado a literatura. O veículo em si mesmo já contrasta com a representação da ruralidade que mais exerceria influência sobre grandes contingentes populacionais, seja de migrantes, sitiados ou moradores do interior, ou seja, a música caipira/sertaneja, sua constituição e codificação na forma de gênero musical. Mas para discutir as diversas representações do tipo denominado genericamente “caipira”, ou mesmo acerca da idéia de ruralidade em geral, é necessário que antes nos debruçemos sobre estas concepções que tiveram como veículo privilegiado a literatura e a difusão destas mesmas concepções em círculos determinantes tanto na fomentação como na identificação dos aspectos culturais nacionais, inclusive na elaboração de políticas públicas culturais que teriam respaldo e influências, principalmente a partir do projeto nacional encampado por Getúlio Vargas e seu Estado Novo.

Selecionamos, então, dois autores de grande repercussão, cada um a seu modo, nas primeiras décadas do século XX, nos círculos modernistas bem como entre setores relativamente mais abrangentes da população e entre aqueles envolvidos com as “políticas culturais” oficiais ou não, além do fato de que muitas vezes as duas condições se misturavam. Monteiro Lobato e Cornélio Pires, todos vinculados, ou ao menos influenciados pelas concepções literárias modernistas, embora com posicionamentos bem distintos em relação ao movimento cultural.

Monteiro Lobato, em artigos publicados entre 1914 e início dos anos 20 no jornal *Estado de São Paulo* (NEPOMUCANO, 1999, p. 34) e de forma acabada na coletânea de contos intitulada *Urupês* (LOBATO, 1985), é autor responsável pela criação de personagens caipiras, especialmente a deprimente e conhecida figura do *Jeca Tatu*, que alcançariam grande repercussão, uma das mais difundidas, reproduzidas e arraigadas acerca do caipira enquanto tipo humano, com características bem definidas. Tal representação permaneceria como recorrente, ao longo do tempo, no ambiente “letrado” e citadino. Lobato consolidou e deu respaldo teórico para a visão pejorativa que se criou acerca do habitante rural, pintando-o em

cores opacas, mostrando-o como um degenerado que pouco se diferencia dos “ruminantes que o rodeiam”, atacado por chagas e moléstias, incapaz de raciocinar, simplório e preguiçoso. Em suma, o oposto da figura do desbravador corajoso, conquistador e lavrador de terras inóspitas e indomáveis, protagonizando narrativas épicas, criada em diversos países, e em algumas regiões do Brasil, para se forjar a identidade nacional através de tipos rurais populares como o gaúcho argentino, ou mesmo o brasileiro, no caso específico do Rio Grande do Sul, o vaqueiro nordestino ou o *cowboy* norte-americano. Lobato é um militante na causa de “desmistificar” as construções literárias idealizadas. Na citação abaixo reproduzimos o texto tal qual ele o concebeu, utilizando acentos somente onde os achava indispensáveis.

Vindo o publico a bocejar de farto, já céptico ante o crescente dismantelo do ideal, cessou no mercado literário a procura de bugres homéricos, inúbias, tacapes, borés, piagas e virgens bronzeadas. Armas e heróis desandaram cabisbaixos, rumo ao porão onde se guardam os moveis fora de uso, saudoso museu de extintas pilhas elétricas que a seu tempo galvanizaram nervos. E lá acamam poeira cochichando reminiscências com a barba de D. João de Castro, com os frankisks de Herculano, com os frades de Garret e que tais... (LOBATO, 1985, p. 146).

Neste trecho o escritor está se referindo ao movimento indianista brasileiro, que segundo ele, quando entrou em declínio, daria origem ainda ao que ele denomina de “caboclismo”, que descreveria com os mesmos caracteres idealizadores e artificiais o substituto do índio romântico, personificado por Peri. Caboclo, no caso, e em sua obra em geral, pode ser encarado como sinônimo de “caipira”.

O indianismo está de novo a deitar copa, de nome mudado. Crismou-se de “caboclismo”. O cocar de penas de arára passou a chapeu de palha rebatido á testa; a ocára virou rancho de sapé: o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; o boré descaiu lamentavelmente para pio de inambu; a tanga ascendeu a camisa aberta ao peito (LOBATO, 1985, p. 146).

É exatamente essa tendência, essa idealização do caboclo que inspirará o iconoclasta Monteiro Lobato a descrever de forma depreciativa o mesmo caboclo. Em linhas gerais, o “caipira” que nos legou Monteiro Lobato, pode ser descrito no seguinte trecho:

Pobre Jeca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!

Quando comparece às feiras, todo mundo logo adivinha o que ele traz: sempre coisas que a natureza derrama pelo mato e ao homem só custa o gesto de espichar a mão e colher [...]
Seu grande cuidado é espremer todas as consequências da lei do menor esforço – e nisto vai longe (LOBATO, 1985, p. 148).

Monteiro Lobato em seu trabalho de “desmistificação” chega, em certo momento, a fazer afirmações ainda mais extremas, atribuindo ao caboclo a ausência total de expressão artística no que contrastaria com a exuberância da arte camponesa européia e com o negro brasileiro: “E na arte? Nada” (LOBATO, 1985, p. 154). Apesar de não possuir veia artística o caipira não o admite, segundo uma cômica descrição de Lobato.

Às vezes surge na família um gênio musical cuja fama esvoaça pelas redondezas. Ei-lo na viola: concentra-se, tosse, cuspiça o pigarro, fere as cordas e “tempera”¹³. E fica nisto, no tempero.
Dirão: e a modinha?
A modinha, como as demais manifestações de arte popular existentes no país, é obra do mulato, em cujas veias o sangue recente do europeu, rico de atavismos estéticos, borbulha d’envolta com o sangue selvagem, alegre e são do negro.
O caboclo é soturno.
Não canta senão rezas lúgubres [...] (1985, p. 154)

Lobato ainda segue enumerando algumas atividades, para as quais o caboclo é incapaz. E conclui sua obra:

“Só ele não dança, não canta, não ri, não ama.
Só ele, no meio de tanta vida, não vive...” (1985, p. 154)

Mas é injusto que se atribua a Monteiro Lobato a concepção do *Jeca* como modelo e regra geral entre os homens da realidade rural. Quando vai tratar do caipira que se encontra em condições paupérrimas, o descreve como uma praga, o faz em tom de denúncia tanto das calamidades causadas pelo hábito ancestral deste mesmo caipira, de limpar o mato através de queimadas, como do completo isolamento e precariedade de muitos desses tipos que habitam as matas e roças longe das cidades. Por outro lado, se empolga com a figura do pequeno sitiante que faz com que sua propriedade se desenvolva, que tem apreço ao trabalho pesado, à limpeza e à organização. Revoltado com as queimadas atribuídas aos “caboclos do mato” na região do Vale do Paraíba, no interior paulista, desabafa Monteiro Lobato:

¹³ [“Temperar” é designação corrente entre violeiros para o ato de afinar o instrumento musical.]

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o “Argas” o é nos galinheiros ou o “Sarcoptes mutans” à perna das aves domésticas. Poderíamos, analogicamente, classifica-lo entre as variedades do “Porrigo decalvans”, o parasita do couro cabeludo produtor da “pelada”, pois que onde ele assiste se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morna decrepitude, nua e descalvada [...]

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nomade, inadaptável a civilização, mas que vive á beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna (1985, p. 140-141).

O que mais impressiona é que uma descrição com o intuito claro de denegrir, denunciar, desmistificar e, portanto procura ressaltar características negativas, tenha sido tomada exatamente como um mito, uma representação, uma figura depreciativa passa contraditoriamente a ser exaltada no ambiente cultural metropolitano, como uma espécie de anti-herói, equivalente sertaneja, do personagem *Macunaíma* de Mário de Andrade, mas elevada à condição de exemplo, de figura simpática. No círculo da música sertaneja, durante praticamente toda a trajetória do gênero, um de seus maiores anseios foi justamente se desvincular de tal imagem, considerada, compreensivelmente, como depreciativa, diminutiva. As duplas que mais se destacaram em termos de sucesso entre o público foram as que procuraram desvincular a imagem do homem rural desta representação, que inclusive fez com que durante muito tempo, principalmente a partir da década de 1940, rejeitassem a denominação “caipira”, considerada pejorativa, substituída por “caboclo”, e a sua música denominada genericamente de “sertaneja”.

As primeiras imagens concebidas deste tipo humano rural a que nos referimos genericamente como “caipira”, na capital paulista e no Rio de Janeiro, são também idealizadas, mas também extremamente distantes, o homem se perde como ponto em meio à paisagem da natureza bucólica. Em Monteiro Lobato, tal imagem degenerativa visava por um lado se contrapor a essa idealização artificial e por outro denunciar injustiças sociais, ausência de lei e dos frutos do progresso, uma constante para os habitantes das áreas rurais.

Cornélio Pires, tal qual escritores regionalistas posteriores que conquistariam grande repercussão literária, embora não possuísse muitas qualidades nesta arte, foi pioneiro na retratação mais próxima do homem rural sem

que a aproximação se convertesse em desilusão. Ao contrário, somente ela possibilita que se enxergue alguma vida e qualidades humanas na figura outrora distante do caipira e do sertanejo. A música sertaneja após sua formação e legitimação enquanto gênero musical procurará e avançará cada vez mais no mergulho às diversas formas, características, peculiaridades, cotidiano, valores e mitos do universo do homem rural, este desprovido de tradições arraigadas na literatura, mas com forte identificação com a expressão musical. Ela se distanciará de forma bastante visível das concepções difundidas entre a elite cultural metropolitana.

Cornélio Pires, com sua veia humorística latente e se utilizando dela, mostra seu incômodo e desconforto ante a representação idealizada por Monteiro Lobato na concepção do Jeca. Faz alusão direta na quintilha intitulada “*Pro Montêro Lobato*” publicada no livreto de pequenos contos e “causos” *Mixórdia* e que mais tarde seria cantada por um certo Nitinho Pinto.

Os caipiras deste mato,
Não anda de quatro pé.
Não são, Montêro Lobato,
Como tu, com feição de gato,
Quis pinta nos Urupês.
(PIRES apud LOPES, 1999, p. 31)

De fato, apesar do tom de sátira dos personagens rurais de Cornélio Pires eles são astutos, inteligentes e trabalhadores e se opõem a já considerada criação de Monteiro Lobato. Idealizações à parte, o convívio de Cornélio Pires com populações interioranas pode, senão confirmar suas conjecturas e representações, refletir sensibilidade e conhecimentos profundos de como eles se vêem, se identificam e do que desejam receber e consumir. Se os talentos literários de Cornélio não são muito marcantes, pelo contrário, pois sua obra é permeada pelo lugar-comum com alguns lampejos de criatividade perdidos no seu conjunto, ele pode ser considerado um dos mais bem sucedidos artistas populares do Brasil com tiragens e vendas muito altas para os padrões da época (DANTAS, 1976, p. 54), num país onde a literatura não é tradição popular.

Sua primeira obra a alcançar êxito comercial e manifestações favoráveis da crítica especializada, como as impressões de Tristão de Athaíde (DANTAS, 1976, p. 54), acerca de uma das poesias de Cornélio, é denominada

Musa Caipira. Os versos intitulados *Ideal de Caboclo* se tornariam dos poucos do autor a obter algum destaque nos círculos literários da época. Ei-los.

Ai, seu moço, eu só queria
Pra minha felicidade,
um bão fandango por dia,
e uma pala de qualidade.

Pórva, espingarda e cutia,
Um facão fala-verdade,
E ûa viola de harmonia
Pra chora minha sódade

Um rancho na bêra d'água,
Vara de anzó, poça mágua,
Pinga boa e bão café...

Fumo forte de sobejo...
Pra compretá meu desejo,
Cavalo bão - e muié...
(PIRES, 1985, p. 39)

Neste poema, já se denota os componentes de uma representação do caipira que se distinguiria tanto da idealização bucólica das referências urbanas do final do século XIX e início do século XX, mencionadas anteriormente, como também da imagem caricatural, jocosa e calcada em viés humorístico que encontraria, posteriormente, sua definição e afirmação máxima na figura do *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato. Embora uma das principais características de Cornélio Pires fosse a de ser um humorista benquisto no ambiente urbano, lotando diversos teatros com anedotas e “causos” caipiras, principalmente na capital paulista (DANTAS, 1976), o homem rural que apresenta em sua literatura e que seria a imagem mais recorrente no surgimento e popularização do gênero sertanejo entre as camadas “populares” e oriundas de uma cultura rural, era também retratado como possuidor de características que se opunham em boa medida à figura do *Jeca Tatu*, que alcançaria grande circulação e legitimidade entre elites intelectuais e políticas. Na visão de Cornélio Pires o caipira, embora também pudesse protagonizar o riso, era homem possuidor de nobreza em seus valores e era descrito como corajoso, trabalhador, forte, pudico. Em suma, com as características humanas idealizadas e portador de valores, com uma moral rígida e tradicional, que a maior parte dos países representou seu homem do campo.

No ambiente urbano e intelectualizado, que buscava representar o caipira destacou-se o músico Paraguassu, que realizou suas primeiras gravações no

ano de 1912, quando ainda era conhecido como Roque Ricciardi. Ele adquiriu relevante popularidade principalmente no decorrer da década de 1920. Tocou com diversos instrumentistas do início do século XX, como Canhoto e Luís Miranda, e foi o primeiro músico contratado da Rádio Educadora Paulista (DUARTE, 2000, p. 36). Consolidou uma posição no cenário musical de então e era tido exclusivamente como um cantor de músicas *brasileiras*. Além das canções urbanas e “da noite”, em muitas delas a temática é rural, com a representação de um mundo idealizado e bucólico do homem do campo estavam presentes.

No que diz respeito à produção musical do período, a tendência era representar tipos rurais para setores sociais que tinham acesso a uma cultura que rompia as fronteiras do local e do nacional, de características modernas, que tinha influência marcante nas esferas políticas, intelectuais e também nas artes e estética.

Quando estes setores assumem posturas nacionalistas, como o fizeram muitos músicos urbanos, com formação erudita, como Villa-Lobos, Marcelo Tupinambá e Paraguassu saem em busca do “nacional genuíno”. De modo geral este nacionalismo, quando procura definir, musicar e apresentar a cultura popular rural, que seria a fonte privilegiada de uma cultura essencial, do interior, portanto a expressão mais “pura”, livre de influências e construções do que seria “o nacional”, o fazem sempre de modo distante na busca da representação de um estado pretensamente isolado do mundo característico desta representação da paisagem e da imagem rural. Ou seja, a busca pela nacionalidade na música procura manifestações folclóricas, com todas as contradições que o termo implica. Trazem a idéia de que é possível uma música pura e cristalizada, imóvel ante a passagem do tempo. Encontram o que procuram em grupos sociais relativamente isolados em que o canto tem a função de manter os laços de grupo, estágio em que se encontra a música que poderia “legitimamente” ser chamada de “caipira” segundo as principais abordagens acerca do tema. São manifestações culturais específicas e que não podem ser definidas como representação do “povo brasileiro”. Ainda está claramente presente a velha concepção de que o nacional tem de ser por excelência o “diferente”, o exótico, a descontinuidade. Praticamente inexistente o objetivo de se encontrar características comuns, universais ou que possam vir a sê-los. Excluí-se tudo que não aparente ser totalmente “nosso” e com isso acabam fazendo da exceção, do específico a nossa grande marca, a característica de uma pretensa “brasilidade”. É óbvio que o diferente, características peculiares sempre são

ingredientes fundamentais para fomentação e constituição de uma identidade nacional, mas por outro lado, mesmo tal diferença é sempre realçada tendo em vista qualidades valorativas que fazem com que um povo se veja como especial perante os outros, como autor de grandes feitos perante a humanidade. É regra que tal identidade se funde a partir da pintura com cores épicas de grandes conquistas e sacrifícios que de alguma forma cumpram papel de relevância na formação do país. Eleva-se assim o povo à condição de herdeiro de uma tradição heróica da qual ele tem de fazer por merecer a descendência. O que nos torna profundamente atípicos é a fixação em nos pintar, nos representar com características que muitas vezes são opostas às comuns para formação de uma nacionalidade. Parece que as elites políticas e intelectuais que, se não participam ativamente na feitura da matéria-prima dos grandes eventos fundadores e construtores, sempre têm papel importante na codificação da auto-imagem nacional, olham, como ressaltava Capistrano de Abreu, um país a partir de um olhar “de fora”, como se o que tivessem diante de si fosse um povo estranho e de costumes bizarros.

O brasileiro em geral é e foi pintado como avesso ao trabalho, à coragem de se arriscar, afeito a trapaças, bebedeiras, crueldade, covardia, entre outras. Incutiu-se ao longo dos anos que o carnaval é nossa grande representação cultural enquanto povo, uma festa que tem por característica ser justamente a anti-representação, a exceção, a despreocupação, a fuga, o lugar de ser o que não se é nos demais dias.

Por outro lado é vastamente conhecida e documentada uma veneração, muitas vezes sem limites e critérios, em relação às emanções culturais principalmente da Europa e dos EUA. Enquanto os europeus eram os preferidos por sua erudição e requinte, os norte-americanos surgem como propagadores de formas, tecnologias e estilo de vida voltados para um público mais abrangente, que viriam a se tornar o que se denominou, na maior parte das vezes pejorativamente, “cultura de massas”. Radiodifusão, indústria fonográfica, cinema foram formas que inovaram a produção e a concepção artística e logo se espalharam pelo mundo, que procurava de várias maneiras copiar as formas bem sucedidas, tanto econômica quanto culturalmente, de lidar com a produção artística vinculada a estas novas técnicas de produção e difusão. Assim, na metrópole paulista e também na carioca, no início do século XX a representação do rural a que nos referimos, está dividida entre uma mentalidade que tende a valorizar o refinamento e erudição artística

européia, mas diretamente envolvida com as novas formas de difusão, que evoluem a ponto de dar origem também a novas formas de representação e conceituação da obra de arte, como o cinema.

Quanto ao impacto destas inovações na produção musical não é difícil concluir que foi muito forte, tanto na produção como na difusão. Rádio e gramofone são rapidamente incorporados por um público ansioso por novidades, mas assumem uma face particular no que diz respeito como estas vão ser idealizadas e dirigidas na capital paulista, que será o espaço de surgimento da *música sertaneja* enquanto gênero musical específico.

Os primeiros programas de rádios paulistas eram uma espécie de clube, onde os ouvintes eram sócios e a programação não era decidida previamente. Marcava-se um horário e tocava-se música, davam-se avisos e recados. A realização da difusão radiofônica, e não só sua apreciação, tinham características de lazer (DUARTE, 2000, p. 14). Os sócios pagavam taxas e as transmissões refletiam preferências e gostos deles, podendo ser classificadas em certos casos como idiossincrática, quanto a seleção do que se iria apresentar. Ambições econômicas, ou a radiodifusão como fonte de renda não era das principais características das rádios em seus primórdios.

Pode-se concluir que as rádios, em seus primeiros tempos, mesmo quando procuravam representar a *cultura nacional popular* estavam ainda distantes de um grande público e do mesmo povo que almejavam retratar. Nos primórdios da produção e reprodução musical através de rádios e gravadoras, como já foi referido em outros âmbitos da circulação das manifestações artísticas, as concepções, dilemas, contradições e objetivos eram internos de uma certa elite intelectual e a representação artística era essencialmente direcionada a ela, isto antes dos objetivos “civilizatórios” mencionados anteriormente.

Este mesmo estrato social daria uma visão muito própria e distante de uma musicalidade que almeja características do ambiente rural. Uma das principais características desta música de inspiração rural durante as duas primeiras, e parte da terceira, décadas do século XX, se a pensarmos enquanto trajetória até a consolidação do gênero, é que alguns de seus motivos ocupavam certos espaços em uma produção musical marcadamente urbana. Os tradicionais compositores metropolitanos compunham através de pesquisas folclóricas, canções com inspiração ao “distante” rural. Alguns até se destacaram pela ênfase dada à

referência da ruralidade. Em diversas composições do maestro Marcelo Tupinambá a temática girará em torno e construíra imagens pautadas na representação do *sertão*. Não somente músicos eruditos, mas também populares, ambos urbanos.

É significativo que, nas primeiras décadas do século, não só músicos eruditos se dedicaram à coleta das manifestações folclóricas em seu estado puro, mas também músicos populares foram levados a fazê-lo. Compositores como João Pernambuco, Donga, Pixinguinha e outros percorreram vários estados do Brasil recolhendo temas folclóricos regionais, patrocinados pelo milionário Arnaldo Guinle, o mesmo que patrocinou em outras ocasiões a ida desses mesmos músicos à Europa. Essa *volta às origens*- às fontes regionais e rurais- sinalizava o perigo de contaminação de suas produções por influências *estranhas* encontradas no meio urbano (DUARTE, 2000, p. 59).

Mas antes da popularização da música produzida no interior e tocada por tradicionais violeiros, que seriam construtores do gênero sertanejo, diversas duplas caipiras, principalmente do interior paulista, já possuíam considerável popularidade através das famosas, na época, apresentações em circos e teatros populares do interior e da capital, além de sempre se apresentarem em *vendas* e bares da periferia.

A valorização dessa música regional no meio urbano, portanto, dizia menos respeito às condições de sua produção, e remetia às diferentes formas de sua incorporação nos diferentes meios de comunicação. A figura do caipira e sua música não eram direcionadas necessariamente ao consumo das classes populares, nem de seus estratos vindos do campo, nem mesmo nos primeiros tempos do rádio.

Quando o rádio se popularizou, e se tornou acessível a parcelas maiores da população, deu-se a desvalorização dessa música caipira, que passou a ser vista como *popularesca*. Pode ser considerada neste sentido até mesmo a distinção entre uma produção tida como “*autêntica*”, chamada *caipira*, e uma vertente artificial e uma vertente artificial e destinada ao consumo de massa, dita *sertaneja*.

Os depoimentos dos radialistas analisados caminhavam frequentemente nessa direção; ao mesmo tempo que salientavam a força que o rádio passou a ter como meio de comunicação a partir principalmente de meados da década de 40, lamentavam a *invasão* de programas populares, muitas vezes dirigidos por pessoas sem o domínio da linguagem culta, fora dos padrões pensados por eles para o exercício da atividade radiofônica. A crítica se colocava principalmente sobre os programas caipiras, que passaram a ser transmitidos nas primeiras horas da manhã (DUARTE, 2000, p. 23).

Nessa citação podemos observar vários elementos sobre diversas fases da música com temática caipira e da música caipira propriamente dita. A autora ao discorrer primeiramente sobre a música com a temática caipira constata o quanto esta situava-se distantemente dos setores *populares* ou, de forma mais

específica, daqueles oriundos do ambiente rural. Este é um ponto onde a música não pode ainda ser classificada como *caipira*, como fez a autora no final do primeiro parágrafo, pois não era apenas apreciada por uma platéia mais “seleta”, mas também era realizada por estes mesmos tipos, artistas urbanos e letrados. No segundo parágrafo ela se refere a um ponto pouco abordado nas pesquisas referentes ao tema e de suma importância para sua apreensão: a busca, às vezes obsessiva, de pesquisadores do gênero por algo que seja “autêntico”, “descontaminado”, que inevitavelmente acabam por concluir que não é possível a existência de uma música expressiva de alguma legitimidade identidades, valores, imaginário e universo simbólico em geral dos homens oriundos e formados em uma vivência rural, dos *caipiras*, enfim dentro das características peculiares que esta implica.

A visão, já exposta anteriormente, que separa a música “pura” de um lado, ou seja, aquela que não possui qualquer relação com a “indústria cultural”, nem mesmo com a realidade urbana no caso da música caipira e na outra extremidade uma espécie de música artificial, “fabricada”, que cruzando a fronteira do rural com o urbano se transforma totalmente, passaria a ser apenas um simulacro de si mesmo, sem a devida legitimidade tendo de ser descartada se quisermos apreender o desenvolvimento da música sertaneja.

2.1.1 Os Pioneiros

É preciso que também nos voltemos àquelas causas da construção do gênero sertanejo que se devem às iniciativas individuais, escolhas, gosto artístico e empreitadas pessoais.

O primeiro, e dos mais importantes, dos “grandes nomes” responsáveis pela formação do gênero foi Cornélio Pires. Não se pode buscar a história da música sertaneja/caipira sem mencioná-lo como o seu grande idealizador. Cornélio, primeiramente, notabilizou-se por suas apresentações em teatros e eventos reunindo na capital paulista classe média e elites paulistanas, posteriormente também do Rio de Janeiro, onde relatava “causos” e anedotas do universo caipira com o “dialeto” característico, além de sempre trazer para apresentação de músicas

tradicionais, nestes eventos, duplas de violeiros (MORAES, 2000, p. 241). Desempenhou diversas funções em sua vida tais como jornalista, cineasta, escritor, produtor musical e teatral. Foi escritor popular com tiragem considerável para a época, com uma produção voltada para circulação entre o grande público e bastante estigmatizada nos círculos literários. Seus poemas e narrativas embora, não tenham grande “valor literário” segundo avaliação de Antonio Candido (DANTAS, 1976, p. 11-12), buscam reproduzir a linguagem, histórias, causos, costumes, moral, religiosidade, em suma, o universo dos caipiras com que sempre teve convívio em Tietê, cidade onde nasceu, na região de Piracicaba. É definido por alguns como um dos precursores do regionalismo literário (DANTAS, 1976), pois suas primeiras obras datam da primeira década do século XX, utilizando-se de uma linguagem dialetal, específica e bem distante dos padrões e normas lingüísticas. Assim o descreve Nicolau Sevckenko em seu Orfeu Extático na Metrópole:

Cornélio Pires instaura uma prática que lhe traria enorme popularidade, partindo para viagens em rincões remotos do sertão, que eram em seguida relatadas em bem-humoradas conferências e saraus regionalistas, sempre com os teatros lotados e lutas pelos bilhetes (SEVCENKO, 1992, p. 248).

Sabia fazer sucesso, sabia vender, sabia fazer rir. Pode ser considerado também um dos primeiros empresários artísticos do Brasil, e que como tal, realizaria sua mais bem sucedida empreitada. Dentre as referências pouco abundantes a Cornélio Pires que localizamos, muitos o classificam como o primeiro *showman* do Brasil.

Tentamos levantar, primeiramente, alguns aspectos das publicações de escritos regulares de Cornélio Pires. Os mais destacados pertencem a revista *O Pirralho* e seu destaque deve muito aos nomes que também escreviam para a revista. Cornélio tinha seus escritos publicados ao lado dos de autoria de escritores como Oswald Andrade e Monteiro Lobato. A revista era dirigida pelo próprio Oswald e teve duração relativamente longa de 1911 a 1918. Neste espaço o escritor do universo caipira pôde envolver sua literatura em uma aura de *status* por estar em meio a um círculo de autores bastante relevantes na construção do movimento modernista brasileiro.

Cornélio Pires, posteriormente, lançaria uma outra revista intitulada *O Sacy*, em 1926, de circulação semanal, onde seu estilo próprio seria a marca. Se em

características como o regionalismo e a busca da linguagem popular, pelo menos a específica das populações interioranas paulistas, Cornélio pudesse ser identificado em alguma medida com o movimento modernista nacional o vanguardismo literário, a busca de uma nova perspectiva e conceitos culturais, estava muito distante dos objetivos e do estilo de Cornélio.

Do ponto de vista literário, *O Sacy* era uma publicação muito mais conservadora que *O Pirralho* e outras, distanciando-se das propostas estéticas “*de vanguarda*”. Isso, a meu ver, era coerente com a literatura de Cornélio Pires, francamente popular (DUARTE, 2000, p. 75).

Neste ponto cabe destacar e comparar o imenso sucesso de Cornélio Pires entre as classes populares em relação aos artistas vinculados ao movimento modernista. Não é exagerada a provável constatação de que Cornélio foi dos artistas mais populares do estado de São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930, com abrangência incrivelmente superior em relação à chamada “arte vanguardista”. Obviamente, neste ponto, não se trata de hierarquizar, ou estabelecer comparações e conceitos de validade artística, qualidade ou grau de elaboração e sim de destacar aspectos que se pode definir como quantitativos, o que não deixa de surpreender. Cornélio tinha relações, principalmente com escritores vinculados ao modernismo, mas sempre fora considerado um artista menor.

Entre as realizações encampadas por Cornélio Pires a que mais perduraria ao longo dos anos é a idealização, planejamento e realização das gravações musicais que dariam origem ao gênero sertanejo/caipira, que se tornaria um dos mais populares e duráveis na história da música brasileira. Aspecto, que a despeito da relevância, não foi destacado por Antonio Candido ao tentar enumerar as qualidades que compensariam as suas deficiências literárias levantadas pelo próprio Candido anteriormente.

[...] depreendo que Cornélio Pires foi, mais do que escritor eminente que seria preciso defender, uma extraordinária personalidade de ativista cultural. Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático,- a sua maior obra foi a ação nos palcos, nas palestras, na literatura falada, que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como os repentistas e os velhos glosadores de mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão, feita pelo calor do momento e a comunicação direta, eletrizante, com o público (DANTAS, 1976, p. 12).

Entre as características marcantes de Cornélio Pires pode-se identificar também o ufanismo exacerbado. Este teria sido um fator motivador de suas realizações artísticas que teriam sempre como viés a valorização, tão proferida e lugar-comum na época, “das coisas nossas”. Segundo relato do cantor e violeiro Sorocabinha a Israel Lopes a reunião das duplas caipiras do interior paulista eram também motivadas por considerações nacionalistas.

Organizou a “Turma Caipira de Cornélio Pires” no início de 1929. Levou-os para São Paulo para fazerem uma temporada, no bairro de Vila Mariana, no Cine Paulicena. Contava Sorocabinha que o Cornélio lhe disse: “A música argentina, o tango, está invadindo São Paulo. Como brasileiros, nós temos que reagir. Não somos contra o tango, mas temos que mostrar a nossa música, a moda de viola, ritmo autenticamente” (LOPES, 1999, p. 19).

Se como escritor a sua carreira não era muito promissora, pois ele mesmo admitia que suas habilidades nesta esfera eram bastante restritas, com o agravante de ser pouco afeito à leitura dos escritores considerados grandes, embora tenha lido alguns (PIRES, 1985, p. 31), Cornélio viria a consolidar sua maior empreitada a partir de sua atividade de pesquisador autodidata. A princípio realizou um longo trabalho de recolhimento e registro de diversas letras de canções tradicionais do sudoeste paulista, reunidas e editadas em forma de livro. Eram catalogadas também histórias que se perdiam nas gerações passadas e que muitas vezes, juntamente com as canções, eram utilizadas por Cornélio em suas apresentações. A partir daí ele passou a convidar duplas de violeiros que conheceu em suas andanças, para cantar no início ou ao final de seus espetáculos. Isto fez com que algumas destas duplas já tivessem alguma popularidade antes mesmo de realizarem aquelas que são consideradas as primeiras gravações do gênero sertanejo, como Caçula e Mariano e Zico Diaz e Ferrinho. A respeito destas apresentações com as duplas de violeiros o autor e entusiasta de Cornélio Pires, Roque Luzzi registra o anúncio da primeira apresentação com os violeiros.

Em 22 de maio de 1915, a revista [O Pirralho] anunciava com as seguintes palavras as conferências do poeta: “O poeta Cornélio Pires, que ainda a pouco tempo fez nesta capital, promovida pelo Pirralho, uma série de conferências humorísticas sobre nossos caipiras, obtendo ruidoso sucesso, comunica-nos do interior onde se acha, que organizou uma trupe de caboclos genuínos e com eles virá por toda esta semana a esta capital fazer umas noitadas, falando sobre os seguintes assuntos: Os meus caboclos – Catira – Roda Morena e Corta Jaca. As danças e as cantigas serão desempenhadas por quatro caipiras que Cornélio apanhou aí pelos fundos

de São Paulo. Haverá “porfias e cantos”. A estréia será na próxima semana”[...] Estreou em 4 de junho de 1915, proferindo uma palestra sobre a vida dos caipiras e ilustrando-a com a exibição de autênticos cantadores caipiras (LUZZI, 1980, p. 49).

O objetivo agora será delinear o papel e a relevância de Cornélio Pires, especificamente, no surgimento da música sertaneja/caipira.¹⁴ Como já foi referido, ele, em suas apresentações nos circos e teatros da capital e do interior paulista, além de algumas na capital carioca, começou convidar duplas de violeiros tradicionais do interior, como Mandy e Sorocabinha de Piracicaba, para tocar e cantar nos espetáculos, que oscilavam entre a narrativa de costumes e cotidiano e as narrações humorísticas de Cornélio Pires. A partir daí, ele, que já se apresentara no rádio algumas vezes, pensou em arregimentar as duplas com as quais já trabalhara para a gravação de um disco voltado à música caipira, com canções feitas e executadas pelos “autênticos violeiros do interior.”

O autor das linhas que se seguem realizou importante pesquisa documental acerca de Cornélio Pires como de sua “turma” de violeiros a gravar em discos. As primeiras canções caipiras cantadas por “legítimos caipiras”:

Cornélio Pires resolveu organizar a sua “Turma Caipira”. Estava disposto a registrar em disco, [sic] a autêntica música caipira [sic]. Cornélio, ao contrário do que alguns dizem, querendo diminuí-lo, não era um mero comerciante, preocupado em vender, em encher o bolso, mas era antes de tudo, um folclorista, preocupado sim, com a preservação da memória musical de nosso país. Vendia mesmo, pois aliado ao seu talento, estava o gosto popular. Era um “*show man*”. Joffre registrou em livro biográfico “a Vida Pitoresca de Cornélio Pires”, o que o escritor Afonso Schimidt disse a respeito: “Cornélio Pires onde chegava era uma festa. Escreveu livros cujas edições se multiplicavam. Foi talvez em determinado período, o mais conhecido dos escritores vivos. No meio disso, exerceu jornalismo, publicou almanaques. Depois se dedicou ao comércio, a indústria. Ganhou e perdeu dinheiro como água” (LOPES, 1999, p. 29).

A princípio Cornélio bateu as portas da gravadora Columbia representada pela Byington & Cia, que era dirigida predominantemente por norte-americanos. Estes diretores consideraram a proposta das gravações das canções

¹⁴ [Neste caso são utilizadas as duas denominações com o intuito de fazer justiça a certa indefinição quanto a qual seria pertinente. No início do gênero é mais recorrente era o uso de “música caipira”, mas ainda na década de 1950 já se encontra a expressão música sertaneja que possivelmente no princípio do século XX designava a musicalidade do sertão nordestino. Mais adiante voltaremos ao assunto ao abordar a relação da música nordestina com a evolução do gênero caipira.]

rurais inviáveis e argumentaram que jamais poderiam patrocinar realizações com alto risco de fracasso. Cornélio pretendia que fossem prensados em torno de 35 mil discos ao todo, pois seriam gravados seis, com tiragem de cinco mil cada. Muitas histórias narradas por Cornélio, a maior parte relacionadas à costumes, músicas com duplas diversas, a maior parte canções tradicionais adaptadas.

Cornélio Pires insistiu com a Columbia sobre as possibilidades de ganho com a gravação destas músicas, mas foi inútil. A única possibilidade seria pagar pelos discos. Desembolsar o dinheiro, gravá-los em um selo independente. A Columbia cederia a estrutura e tecnologia. Quando os discos estivessem prontos a empresa receberia o dinheiro entregaria os discos e Cornélio que tratasse de vendê-los. Não se sabe bem como, Cornélio conseguiu a quantia necessária para a empreitada. Ao fazê-lo ainda foi aconselhado pelo diretor da gravadora Wallace Downey a desistir da idéia que só lhe traria prejuízo. Conseguiu seu intento quando arranhou uma forma de bancar, se responsabilizando por eventuais prejuízos. O resultado deste primeiro ciclo que data de maio de 1929 foi trinta mil discos de 78 rpms, cinco mil de cada,¹⁵ prensados e vendidos (toda a tiragem) na capital e no interior. Saíram registradas por um selo independente que foi denominado Selo Vermelho. Os primeiros a participar da gravação em disco da “Turma Caipira de Cornélio Pires” são Arlindo Santana, Sebastião Ortiz de Camargo (o Sebastiãozinho), Zico Dias, Ferrinho, Mariano da Silva, Caçula e José Olegário de Godoy (o Sorocabinha), Bico Doce (o Raul Torres) oriundos do campo ou de cidades do interior paulista.

Um divisor de águas, certamente, foi a gravação pioneira de discos realizada por Cornélio Pires a partir de 1929, com integrantes de sua trupe. Tais gravações decorrem do sucesso de suas conferências caipiras, nas quais eram apresentados artistas trazidos do interior do estado: violeiros, catireiros, duplas, conjuntos. Tais artistas ficaram conhecidos, e alguns fizeram carreira no rádio, como Mandi e Sorocabinha, Mariano e Caçula (DANTAS, 1976, p. 243).

A Columbia após constatar que seus prognósticos estavam errados acabou por aceitar o projeto de Cornélio e bancaria as diversas gravações que se seguiriam, onde era cada vez mais comum e destaque as músicas cantadas pelos

¹⁵ [Esses discos têm a capacidade bem limitada, de tempo que podem registrar. Em média uma canção de três minutos de cada lado. Como tinha grande quantidade de material e muitas duplas dispostas a gravar, Cornélio então planejou a realização de seis de uma só vez.]

violeiros a narrativas de costumes apresentadas por Cornélio Pires (DANTAS, 1976, p. 242). As gravações das duplas tradicionais de violeiros tinham mais o intuito de apresentar ritmos e danças típicos da realidade rural paulista. Os discos com a numeração 20.004 e 20.005 têm respectivamente os títulos *Desafio entre Caipiras & Verdadeiro Samba Paulista* creditado apenas à Turma Cornélio Pires e *Anedotas Cariocas & Danças Regionais Paulistas: Cana Verde/Cururu*, a primeira parte de autoria de Cornélio Pires e a segunda creditada à Turma Caipira. O segundo ciclo de gravações remete a outubro de 1929.

Cornélio Pires e sua turma, levando-se em conta o conjunto do repertório das primeiras gravações, conciliariam bem a sátira urbana tendo o caipira simplório como protagonista que causa e sente o estranhamento diante da metrópole, (canção emblemática deste tom é a impagável *O Bonde Camarão* que descreve o caos provocado por essa nova forma de transporte urbano bem como as situações vexatórias a que as pessoas se expunham ao utilizá-lo)¹⁶, com as narrativas épicas de “pequenos grandes feitos” dos homens rurais em seu “habitat” como boiadeiros, caçadores e violeiros. Estas duas tendências iriam em breve se tornarem relativamente separadas e terem representantes distintos.



Figura 1 - Cornélio Pires, de preto, e sua “Turma Caipira” de violeiros em 1929.

¹⁶ [Conferir letra em Anexos]



Figura 2 - Mandi e Sorocabinha, uma das primeiras duplas de violeiros a gravar em disco.

2.1.2 A Emblemática Moda de Viola

A maior parte das primeiras canções gravadas são modas de viola, estilo símbolo da música sertaneja tradicional, tanto que muitas vezes esta é denominada genericamente *moda-de-viola* abrangendo todos os estilos que compõem o gênero.

De grande aceitação até os dias atuais nas regiões onde a música sertaneja abrange, pode ser definida como uma “narrativa musical”, que remete em grande medida de suas referências, aos romances medievais de cavalaria. Na maior parte das vezes narra um fato ou acontecimento de conotações trágicas ou épicas, ou ambas, mas pode também ser satírica. No caso da vertente brasileira estas características são remetidas ao universo rural do país, principalmente nas sociedades que surgiram em torno da atividade pastoril, de modo geral histórias de grandes trajetos percorridos por cavaleiros andantes que cruzam distâncias tocando boiadas e enfrentando diversos infortúnios em que a coragem e a resistência são

sempre colocadas à prova.¹⁷ Geralmente há um herói que logo no começo já é apresentado e em seguida colocado em meio ao redemoinho das ações. Este herói é retratado como nobre em seus valores embora, muitas vezes seja materialmente pobre, ou senão pouco afeito a exaltar eventuais riquezas que possua, como pode ser constatado pela narrativa da conhecida *Rei do Gado* de 1946¹⁸ que se tornaria uma das músicas do gênero sertanejo de maior repercussão em todos os tempos e uma das preferidas do público até os dias atuais.

A *moda de viola*, sonoramente, é uma espécie de “fala cantada”, não há ritmo e nem violão¹⁹, apenas a viola que acompanha literalmente as entonações e variações de uma narrativa, declamada de forma cantada.²⁰ O dueto de vozes é geralmente anasalado e remete à formas de cantar religiosas de índios convertidos ao cristianismo. Romildo Sant’Anna a define tecnicamente desta maneira.

A Moda Caipira é cantada no acasalamento do dueto em terça, de mi e dó, em falso bordão de dicção anasalada. O anasalamento conserva resquícios de línguas e dialetos ameríndios; o cantar “entoando vozes” mantém a tradição ritualística da missa, devocionada na igreja (SANT’ANNA, 2000, p. 93).

Acerca das características poéticas e narrativas, o mesmo Romildo Sant’Anna:

A poesia lírico narrativa da Moda Caipira é pois o resultado de uma afirmação ética, portanto dialógica e social com seu público, cabendo a ele a validação do efeito de transitividade da obra. Esses elementos são fatores essenciais da coerência interna da moda, e determinam sua natureza e estrutura significativa. Então, repito, trata-se de uma literatura que, como fatura escritural, é artefato em si mesma, mas que possui o condão de expandir-se plenariamente, na intersecção vigorosa com o ouvinte (SANT’ANNA, 2000, p. 115).

Sant’Anna, a partir de estudos sobre a análise da literatura, designa as narrativas das *modas de viola*, das quais lhe serviram de objeto em seu doutorado, pela denominação certamente redutora se tomada como definição do estilo, de *etnotexto* (SANT’ANNA, 2000, p. 89-90). Poderia ser definido como “literatura oral”,

¹⁷ “Na Moda Caipira ressoam e sobrevivem as canções laudatórias e heróicas que são fontes das canções épicas, aristocráticas; [...]” (SANT’ANNA, 2000, p. 37)

¹⁸ [Conferir letra em Anexos]

¹⁹ [Por isso foi utilizada a denominação “estilo” ao invés de ritmo, entre os diversos desta categoria que compõem a música sertaneja tradicional.]

²⁰ [Para uma melhor compreensão desta forma musical sem ritmo escutar o CD que acompanha esta dissertação.]

uma forma equivalente de literatura em sociabilidades onde esta não assume seu papel codificador.

[...] poderá ser melhor definido pelo conceito de etnotexto, que designa o discurso que um grupo social, uma coletividade, elabora sobre sua própria cultura, na diversidade de seus componentes, e através do qual reforça ou questiona sua identidade. Este etnotexto propõe assim uma verdadeira leitura cultural do texto literário, leitura que representa, ao mesmo tempo, a afirmação de posse, como bem cultural do grupo, e uma posição crítica e interpretativa, pelo confronto entre o passado e o presente das práticas comunitárias e da percepção poética. É portanto através do discurso sobre o passado, voluntária e livremente desenvolvido, que a memória cultural se funda e se estrutura (SANT'ANNA, 2000, p. 89-90).

Não é possível negar que a *moda de viola* e a música sertaneja tradicional no geral, sejam manifestações culturais que trazem em seu bojo uma marcante conotação coletiva, de grupo. Ainda mais se for levado em conta as características das bases sonoras e poéticas que formam a base do gênero sertanejo, pois, senão a maior, boa parte dela provém das comunidades rurais relativamente fechadas e autônomas denominadas por Antonio Cândido de “bairros”. Mas não podemos generalizar recorrências destas sociabilidades praticamente auto-suficientes, pois na realidade rural do Brasil, principalmente nas regiões onde a música sertaneja têm maior aceitação, as formas de sociabilidades mais recorrentes provém das organizações sociais oriundas da formação das fazendas, no caso das regiões específicas, principalmente de café e gado bovino. Isto nos leva a concluir que este isolamento não pode de forma alguma ser interpretado como regra, pois estas fazendas formavam colônias de moradores e, no caso do ambiente da criação de bois, os seus habitantes tinham como característica inerente à sua atividade estarem sempre em movimento transportando boiadas, seja de uma invernada a outra, ou para posto comerciais para serem vendidas. Além deste quadro, diversas narrativas levam a concluir como a realidade rural brasileira tem no movimento e na migração uma de suas características mais marcantes, o *provisório da aventura* (HOLANDA, 1976) o que por si já afasta grandes proporções de uma cristalização ou estagnação temporal.

No que diz respeito ao caráter coletivo da *moda de viola*, além das razões de realidades transitórias e em movimento, também não podem ser absolutizados. A evolução e permanência da música sertaneja tradicional enquanto gênero e especificamente da *moda de viola* como seu componente, atesta que a

despeito de diversas mudanças sociais, transformações profundas à volta, ela permanece nas suas características sonoras, poéticas e até de concepções e valores, ligada de forma profunda com reminiscências, com elaborações que remetem sempre ao “passado” tanto de forma consciente como inconsciente. Portanto ela deve ser levada em conta como fator de reflexão pessoal e individual de pessoas que por alguma razão se sentem ligadas às canções seja por seus valores tradicionais, pela nostalgia do mundo rural em oposição ao urbano, seja pelo gosto a uma determinada sonoridade que tanto difere de outras formas musicais brasileiras. Ela mantém diversas de suas características mesmo que o grupo social sofra diversas e profundas transformações ou mesmo se desfça. Um exemplo é a consolidação e elaboração de estilo do gênero justamente quando as suas “sociabilidades tradicionais” estão se desfazendo e o Brasil está se tornando um país urbano, com todas as contradições que tal condição implica, como nas décadas de 1960 e 1970, quando a música sertaneja tem mais um ciclo de estrondoso sucesso.

Para encerrar o capítulo, selecionamos uma *moda de viola*, a primeira no estilo a ser gravada, como objeto de uma breve análise com o intuito de demonstrar algumas características comuns, padronizadas, já visíveis na primeira gravação do estilo. A primeira a ser gravada Jorginho do Sertão que já está no primeiro disco da série. Narra a indecisão de um jovem cobiçado por suas qualidades que diante da disputa de três pretendentes não consegue optar.

Jorginho do Sertão

Ajudai meu companheiro

Ai, ai, ai, ai...

No meio desse salão

Ai, ai, ai, ai...

Que nós dois cantando junto

Faz chorar dois coração...

O Jorginho do Sertão

Rapazinho inteligente

Numa carpa de café

Ele enjeitou três casamento.

Ele acabou seu serviço

Tão alegre tão contente

Veio dizer pro seu patrão:

"Quero a minha conta corrente".

"Jorge: a conta eu não lhe dou

Pro vosso procedimento.

Tenho três filha solteira,

Eu lhe ofereço em casamento".

Logo veio a mais velha
 Por sê a mais interesseira:
 "Jorginho case comigo
 Que eu sou a mais trabalhadeira".

Logo veio a do meio
 Cheia de tope e de fita:
 "Jorginho case comigo
 Que eu das três sou a mais bonita".

Logo veio a mais nova
 Vestidinho amarelo:
 "Jorginho case comigo
 Que das três sou a flor da terra".

O Jorginho do Sertão:
 É rapaz de pouca luma;
 "Não posso casar co' as três,
 Ai, eu não caso com nenhuma".

Na hora da despedida:
 Ai, ai, ai, ai...
 É que a moreninha chora:
 "Ai, ai, ai, ai"...

Jorge pegou seu cavalo
 Encilhou na mesma hora,
 Veio dizer prá morenada:
 "Ai, adeus que já vou me embora".

(BOLDRIN, 1991)

O ambiente é o das fazendas de café, ao fim das colheitas. Nesta *moda de viola*, a despeito do tom satírico, já se delineia a construção de um herói que pode ser definido como padrão. Causa fascínio em todos e também se coloca acima de todos. Parece só ter qualidades. Quando empenha sua palavra não volta atrás mesmo à custa da frustração de todos os envolvidos. No caso, ele está indeciso e por tal condição jamais tomaria a decisão. Paira acima das contingências e não é oportunista. Mesmo não sendo rico rejeita a possibilidade de ascensão social por meio do casamento, pois a sinceridade com seus sentimentos está em primeiro lugar. Justamente por suas virtudes serem conhecidas é que as três moças se interessaram por ele, mas no final opta por continuar sua vida errante e num clichê comum às narrativas de heróis, monta seu cavalo e parte para rumo desconhecido.

Optamos por descrever esta canção por trazer justamente a composição da figura do herói que por tantas vezes irá permear as narrativas da música sertaneja tradicional, às vezes na pele de um boiadeiro, outras de um empregado de fazenda e outras como um habilidoso violeiro.

O sucesso das gravações de Cornélio Pires pode ser atribuído em muito por se apoiarem em construções narrativas e sonoras que remetem a antigas tradições. Diversos dos aspectos tradicionais são aglutinados e dispostos de uma forma a dar uma coerência e apelo histórico ao gênero nascente. Os elementos variados que vão compô-lo, como a variedade de ritmos, por exemplo, dão um aspecto de arte legítima aos olhos populares. Muitos acreditam que as histórias narradas nas modas são todas baseadas em “fatos reais” do passado, que são “histórias verdadeiras”. É com este tipo de consideração que ela é apreciada, podendo-se concluir que a ordenação, o processo de formação do gênero foram habilmente manejados por aqueles que o viabilizaram.

A partir do momento em que as canções de inspiração rural, principalmente com as características musicais comuns no interior de São Paulo e da parte sul de Minas Gerais visíveis na *moda de viola*, são gravadas em disco, a despeito de todas as previsões contra ela, se tornam uma das mais bem sucedidas experiências da indústria fonográfica em virtude de sua popularidade. Aí estão delineadas as bases para a formação dos padrões que serão definidos ao longo do tempo, inclusive com subdivisões internas, formação de vertentes e ampliação de referências do gênero denominado genericamente “música sertaneja”. No próximo capítulo o foco será justamente as primeiras experiências no sentido da ampliação de referências bem como da definição de padrões que norteariam o gênero e outras experiências que não se converteriam em influências na trajetória do gênero, mas que seriam bem aceitas e fariam grande sucesso entre os círculos urbanos e, em geral, entre setores que não formam o público característico da música sertaneja: populações com grande referência, identificação com o universo da vida rural.

CAPÍTULO 3 - “LAPIDANDO A ROCHA”: a definição dos primeiros padrões que norteariam a música sertaneja

3.1 Alvarenga e Ranchinho: dupla “caipira” e narrativa cômica

No presente capítulo o objetivo central será apreender os aspectos centrais do momento de definição das características básicas da música caipira/sertaneja- ainda se utilizava a denominação “caipira” juntamente com “sertaneja”- após a experiência encampada por Cornélio Pires de gravar canções com duplas de tradicionais violeiros do interior de São Paulo.

Com a bem sucedida experiência as possibilidades de rentabilidade atraem as gravadoras e o gênero passa a ser cada vez mais executado na programação das rádios paulistas, conquistando sempre grande audiência. São inúmeras as duplas que, em pouco tempo, após as gravações pioneiras, vão em busca de uma chance de também gravar suas músicas. Para os fins específicos do presente trabalho, selecionamos duas duplas consideradas fundamentais para o período. São as duas mais lembradas, embora cada uma por um público diferente. Uma representa a construção do caipira, que analisamos no capítulo anterior baseada na figura criada por Monteiro Lobato, o *Jeca Tatu*. Teve grande repercussão e aliava às apresentações musicais performances cênicas. Sua grande marca era o humor e teatros que estavam sempre lotados tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, chegando inclusive a se apresentarem em teatros de Buenos Aires. Transitaram por círculos sociais cosmopolistas distantes da música sertaneja tradicional. A segunda das duplas também fez estrondoso sucesso, foi, entre as duplas da década de 1930, a que mais influência exerce entre as duplas de violeiros ao longo da história do gênero.

Foram as que mais se destacaram no que se pode definir como a primeira fase da música sertaneja, após sua consolidação como um filão promissor para rádios e indústria fonográfica. Alvarenga e Ranchinho e Raul Torres e Florêncio são duplas representantes, cada uma, de tendências distintas e que inspirariam

padrões no gênero nascente. Ambas se tornaram símbolos, mas só uma se tornaria referência para as duplas posteriores da música sertaneja tradicional e outra se tornaria símbolo urbano de certa representação do “caipira”. Claro que a separação entre elas não foi absoluta, mas referente às características do conjunto da obra de cada uma, de sua “marca” e baseada nas recorrências e continuidades, características que se repetem em diversas canções. Refere-se, enfim, à imagem que cada uma construiu de si mesma.

Alvarenga e Ranchinho encarnaram o estereótipo já mencionado do caipira. Procuravam valorizar este “tipo humano”, mas partindo da premissa pejorativa sintetizada e difundida por Monteiro Lobato. Vestiam-se como o *Jeca Tatu*, com roupas remendadas, chapéu de palha desfiada nas abas e os dentes pintados para darem a impressão de que caíram. Representavam o papel deste *Jeca*, mostrando-se sempre simplórios, exaltando uma certa malícia que proviria da consciência da própria ingenuidade. Sua principal marca é a sátira musical direcionada inclusive à política. Tiveram problemas com o governo de Getúlio Vargas e chegaram a ser detidos por criticarem suas diretrizes e ações (NEPOMUCENO, 1999, p. 287). Posteriormente fizeram as pazes com Getúlio que passou a se divertir com a dupla. Futuramente teriam como seu admirador o presidente Juscelino Kubitschek. A pesquisadora Geni Rosa Duarte descreve de maneira breve a trajetória da dupla.

Murilo Alvarenga (1912-1978) era de família circense; começou ainda menino a atuar como malabarista e depois cantando nos espetáculos musicais e nas peças que eram apresentadas. Conhecendo Diégis dos Anjos Gaia resolveram cantar juntos a duas vozes. Nas apresentações que faziam ainda em Santos, onde estava o circo Pinheiro, pertencente ao tio de Alvarenga, começaram a intercalar os números musicais com piadas, o que foi muito bem recebido pelo público. Com a vinda do circo para São Paulo, a dupla também se transferiu, e participou da *Companhia Bataclã* em 1933, sendo depois contratada pela *Rádio São Paulo*, por intermédio do maestro Breno Rossi, sempre interessado em descobrir novos valores. Cantando e dedicando-se ao humorismo, era quase inevitável que a dupla assumisse uma identidade como personagens, com características bem marcantes. Decorreu daí a apresentação enquanto dupla caipira, vestindo-se e falando enquanto tal [...] No entanto, não há consenso entre as diferentes fontes bibliográficas sobre como e quando se deu essa transformação, a partir da participação da dupla, em 1935, no filme *Fazendo Fita*, de Vitório Capelaro, substituindo Mariano e Caçula (DUARTE, 2000, p. 168).

A sua música pode ser definida em linhas gerais, primeiramente, como influenciada pela imagem, ao mesmo tempo jocosa e triste, do *Jeca Tatu*, e

segundo, como não poderia deixar de ser nas retratações pautadas nesta construção, o humor é seu principal recurso. O caipira se redime, por sua malícia simplória quando todos estão rindo por ele ser tão prosaico. Mesmo quando vence sai perdendo, encarnando como poucos a figura do anti-herói. Tal como posteriormente, nos filmes de Mazaroppi, esta figura também serve como instrumento de crítica à prepotência urbana e seu “olhar de cima” em relação ao que não lhe pareça moderno. Por outro lado a figura do homem do interior é construída para causar piedade, para que a pretensa modernidade se volte para o povo, majoritariamente rural na época, para “iluminar” seu caminho e tirá-lo do mundo “obscuro, miserável e supersticioso” em que sempre vivera. Não se trata de uma representação enaltecida, mas na melhor das hipóteses piedosa, filantrópica e vanguardista que traz em seu bojo a idéia de que o esclarecimento, a ciência, a pretensa racionalização ditariam aspectos de concepções, tradições culturais e morais para o povo inculto.

Ainda pode-se atribuir como característica marcante, vinda no bojo da representação do caipira referida acima, a ausência do conteúdo histórico, da reflexão acerca do passado, que se tornaria, baseado na musicalidade rural “interiorana” e que remete a antigas narrativas como o romance medieval (SANT’ANNA, 2000), tão próprio do gênero caipira/sertanejo. Neste sentido além da recusa em se voltar ao passado, a realidade e sociabilidade rural também estão apagadas. O caipira e suas peripécias são sempre vistos e satirizados quando este se encontra no espaço urbano e em relação com as suas formas mais emblemáticas e simbólicas de ostentação e desenvolvimento tecnológico. O homem rural é sempre visto em apuros com os “novos” costumes, regras de etiqueta, em virtude da ignorância em relação aos avanços científicos e tecnológicos. Os risos brotaram com facilidade destes choques e contradições e na maior parte das vezes eles vêm em virtude da sinceridade com que o caipira admite e reage em relação ao seu estranhamento. A cidade é muitas vezes definida como ambiente onde prevalece além da falsidade, a aparência, o título, a *finess* e a ostentação. Não se poderia encontrar melhor exemplo desta forma de construção da imagem do caipira do que a impagável Bonde Camarão.

O homem rural, nestas representações, seria simplório mas sincero e seu choque com este “novo mundo” urbano desempenhou o papel de uma excelente ferramenta fomentadora de reflexões que têm muito mais a ver com este novo

mundo. Trata-se de uma figura construída sob o signo da caricatura e da crítica social, principalmente na região Sudeste, que muitos interpretariam como a representação da “nossa” ruralidade.

É pertinente frisar que ao caracterizar a dupla Alvarenga e Ranchinho bem como a outra que ainda será analisada, não se objetiva reduzi-las aos aspectos levantados. Em Alvarenga e Ranchinho, mesmo com sua inequívoca “veia humorística” pode-se localizar canções que extraem sua comicidade de absurdidades, bizarrices ou, de modo geral, à temáticas que não se restringem à caricatura do tipo rural paulista, como o *Romance de uma Caveira*²¹. Em outra de suas canções mantendo a descrição de estranhamentos em relação ao ambiente urbano encontra-se referências às mudanças das normas e costumes na língua portuguesa bem como da influência de “estrangeirismos”²² tema que era caro também a Monteiro Lobato que militava contra acentos desnecessários e para que a língua evoluísse sempre rumo a uma maior simplificação (LOBATO, 1985). Se empenham também na sátira política e na crítica de costumes.²³

Tal construção de determinada imagem do caipira a que nos atemos não se pautou na imagem e na definição que permaneceriam na própria dinâmica interna da trajetória do gênero sertanejo. Assim, como será desenvolvido adiante, a dupla em questão é das primeiras a ser lembrada por estudiosos e folcloristas que se interessam por música caipira/sertaneja e regional, a muitas vezes a distinção não é feita entre estas denominações, e que tendem a selecioná-la como das mais representativas nos primórdios da música sertaneja. Mas se o parâmetro para destacá-la é a influência que exerceria na construção e definição de padrões que se imporiam, de reconhecimento dos que viriam depois, se torna fácil observar que ela teria bem pouca repercussão entre o público, as duplas, e a configuração de padrões sonoros e estéticos na crescente popularização e maior definição da música sertaneja enquanto gênero.

É importante frisar que Alvarenga e Ranchinho são dos mais lembrados no “meio artístico” em geral, desenvolveram sua carreira que, embora predominantemente musical, sempre se apoiou no espetáculo cênico, teatros, circos. Vide as vestimentas caricaturais típicas da representação do Jeca Tatu. Para tanto

²¹[Conferir letra em Anexos]

²²[Conferir letra em Anexos]

²³[Conferir em Anexos, *O Divórcio vem Ai*]

estavam em contato mais direto do que as duplas que se tornaram referência através das rádios paulistas, com a imprensa e crítica especializada cariocas, que tendiam a valorizar o que consideravam como representação do “popular”. Sempre tiveram maior circulação fora das “fronteiras fechadas” por dentro e por fora do gênero sertanejo. Realizaram apresentações de impacto na Capital nacional durante a década de 1930, diferente de outras duplas caipiras de grande repercussão, mas mais diretamente atreladas ao desenvolvimento e expansão das rádios e indústria fonográfica paulistas e a apresentações em espaços mais periféricos (DUARTE, 2000).

Na música, ao contrário do cinema, a figura do *Jeca Tatu*, do caipira canhestro e desdentado não obteria grande repercussão social e cultural nas camadas mais amplas da população. Era visto com grande simpatia pelos setores urbanos, classes políticas, construtores e definidores de movimentos culturais fomentados e destinados, na maior parte das vezes, mesmo que a intenção fosse ir além, a setores urbanos e ligados à crítica cultural. Foi na verdade uma imagem fundamental nas concepções modernistas e em tentativas ufanistas de promoção de tipos genuinamente nacionais, como o malandro carioca. Mas encontrou poucos, nas camadas marcadamente influenciados por vivências ou culturas embasadas na ruralidade ou no estranhamento em relação aos valores e concepções identificados com “novas mentalidades” em geral, com urbanidade e modernização, que se identificassem com ela na trajetória do gênero musical.

3.1.1 Raul Torres e Florêncio: dupla “sertaneja” e a narrativa épica

Em um quadro mais abrangente pode-se definir este primeiro momento do promissor gênero sertanejo, sua formação e consolidação, não de formas e estilos que ainda sofreriam consideráveis mudanças, mas de uma certa unidade musical, que já delineava público, características sonoras e temáticas relativamente distintas e diferenciadas em relação a outras concepções musicais e movimentos culturais urbanos. Não se pode concluir com isto que o nascente gênero estivesse desvinculado de inovações, principalmente no que concerne a padrões sonoros do período em que se forma, bem como à representação dos costumes e da ruralidade

que assimilaram construções urbanas como a figura do *JecaTatu*, exemplificados anteriormente na dupla Alvarenga e Ranchinho. Mas a mais marcante destas influências se dá mesmo no que diz respeito à sonoridade, principalmente em relação a instrumentos e formas de cantar, que, no geral, não somente no gênero caipira/sertanejo, será influenciado pelo *Choro*.

O grau de sofisticação aliado à sonoridade inconfundivelmente brasileira e urbana empolgou as diversas formas que a música brasileira assumia em um período de abertura de espaços, possibilidades, experiências influenciadas diretamente por uma empolgação/desilusão ao que se tradicionalmente denomina como modernização, com todo desenvolvimento de técnicas e tecnologias que trouxeram consigo e que reordenaram a dimensão e os sentidos da manifestação musical.

Durante as décadas de 1930, 1940 e parte da década de 1950, a música sertaneja, que até este momento ainda não se dividira em duas vertentes como ocorrerá de forma clara a partir da década de 1960, se utiliza de estética e formas musicais urbanas na gravação de um repertório de músicas tradicionais. Os ritmos que formavam o gênero na época toadas, cateretês, sambas rurais e cururus, com exceção das modas-de-viola, dada a impossibilidade de fazê-lo, eram muitas vezes executadas com instrumentos característicos do choro ou pelo menos na forma de cantar - ao que tudo indica o choro era a medida musical e teria influenciado diversos gêneros musicais.²⁴

A constituição do gênero logo acarreta diversas transformações quanto à produção musical. Uma delas é o surgimento da figura do compositor, pois as canções oriundas das sociabilidades típicas do meio rural têm autoria desconhecida, chamadas “canções de domínio público.” Sobre estas é preciso registrar, segundo depoimentos de diversos artistas da época, a inserção da música rural nesta realidade urbana fez com que muitas destas canções tradicionais, de autoria desconhecida fossem creditadas às duplas que vieram gravar na cidade. É tarefa praticamente impossível detectá-las, bem como identificar a autoria, mesmo quando creditada, ainda mais quando se refere ao intérprete. Tal dificuldade resulta de uma prática, apontada também por pesquisadores e membros de duplas sertanejas, de se creditar cantores e violeiros com o “nome já feito”, de grande popularidade como

²⁴ [Esta influência é facilmente observável na forma de cantar na discografia de Raul Torres e Florêncio exposta ao final do texto.]

autores de certas canções em parceria com o compositor de fato. Ivan Vilela aponta Raul Torres como um destes artistas e segundo levantou, não teria composto nenhuma canção ao longo de sua carreira e tem seu nome apresentado ao lado de João Pacífico na autoria de músicas que se tornaram das mais executadas e popularizadas ao longo da trajetória da música sertaneja. Tal prática se daria por um hábito que pelo que se nota é antigo de se promover vinculado a algum artista de sucesso. Os compositores originais não se sentiam de forma alguma lesados, mas pelo inverso, recompensados, pois além de serem pagos, de venderem parte da autoria da canção, tinham seu nome desconhecido figurando ao lado de cantores e violeiros de grande popularidade.

De modo geral o compositor tem um reconhecimento obscurecido por aqueles que executam as canções de sua autoria que acabam sendo mais identificados com elas do que os autores da letra e melodia, mas isso de forma alguma pode ser critério para relegar sua relevância neste novo momento da música e sua difusão especificamente no surgimento da música sertaneja. Tornam-se importantes trabalhadores neste novo “ramo” recebendo encomendas, com prazos e até temáticas predefinidas em alguns casos, principalmente quando se tratava de apoiar candidatos ou partidos em época de eleições. Alguns colocavam canções a disposição para quem quisesse comprar. Outro aspecto a ser ressaltado, que se apóia no relativo anonimato da figura do compositor, tão comum no gênero sertanejo, é que as canções que atravessam os anos , fazem parte da memória popular como se fossem canções perdidas, dos tempos onde a realidade urbana estava longe no horizonte.

As funções na produção musical passam a ser definidas, começa a haver uma divisão do trabalho.

Com relação à música, o aumento do faturamento proporcionado pelo crescimento da publicidade, permitiu a contratação e manutenção, por meio de salários e cachês, de elenco fixo de cantores e instrumentistas [...] O rádio comercial paulistano caminhava para a profissionalização de seus músicos e artistas, que lentamente ocupavam espaços cada vez mais amplos nas programações diárias (MORAES, 2000, p. 59).

As características do gênero iam se definindo ao longo do tempo e seguramente Raul Torres e Florêncio foram, entre as primeiras duplas que iniciaram o repertório do gênero, a que mais influenciou as duplas posteriores que dariam uma

forma acabada a este e se tornariam os grandes representantes de seu tempo da música sertaneja tradicional.

Raul Torres sempre fora um empreendedor. Nasceu na cidade de Botucatu, interior paulista, em 1906. Jovem, aos doze anos, migrou para a capital do Estado em busca de trabalho e fama, já que desde cedo manifestou interesse pela música cantando em pagodes, quermesses, rodas de viola. Como a maior parte dos “grandes nomes” da música sertaneja tradicional teve de desempenhar diversos ofícios estranhos à música. Na metrópole começou a ganhar seu sustento como cocheiro fazendo ponto no Jardim da Luz. Sempre que houvesse oportunidade cantava, fosse em cabarés, circos, teatros ou botequins. Transitou por diversos gêneros em carreira solo ou em conjuntos, como as *emboladas* nordestinas, canções urbanas, samba, antes de se firmar como cantor, em dupla, de música sertaneja tradicional. Formou dupla primeiramente com Serrinha e sob o pseudônimo de Bico-Doce participou das gravações pioneiras da “Turma Caipira de Cornélio Pires”. Assim o descreve Rosa Nepomuceno.

Ao contrário dos colegas do interior que chegavam despreparados, ingênuos, naquele mundo novo de gravadoras e emissoras de rádio, ele inaugurou um estilo de comportamento que o levou ao sucesso, à fama e à fortuna e o aproximou de artistas de renome, como Francisco Alves, Sílvio Caldas, Noel Rosa, Custódio Mesquita e Benedito Lacerda (que o acompanhou em inúmeras gravações) (NEPOMUCENO, 1999, p. 265).

Mas consolidou sua fama no interior do gênero sertanejo. Apreciava cantar em dueto, com primeira e segunda voz, a forma tradicional e padrão da música sertaneja que perdura até os dias atuais - inclusive entre as duplas da vertente chamada de *neo-sertaneja*, embora neste caso em particular o dueto na maior parte das vezes não passa de mero adereço, pois a segunda voz, a mais grave, é dispensável na maior parte das duplas, deste que é um dos filões mais rentáveis no mercado fonográfico atual.

Em relação à característica de cantar em dueto é importante frisar que apesar dela a sonoridade das vozes na dupla referida tinha inconfundível marca da entonação vocal peculiar, mais “macia” e menos anasalada, o padrão tradicional das regiões onde são originárias as referências do gênero, que remete à canção urbana, mais especificamente o choro. Tal fator é sintomático no que se refere à influência sonora e até estética da musicalidade urbana neste primeiro momento da música sertaneja.

É aparentemente estranho notar que na fase inicial esta influência de padrões urbanos se fez muito mais intensa do que a partir do final da década de 1940 e início da de 1950 onde haverá no gênero sertanejo, entre outras modificações que permitem classificar esta época como uma nova fase, uma busca de padrões que podem ser considerados mais voltados para a ancestralidade das formas musicais que compõem o estilo. Durante a década de 1930, no caso ilustrativo e exemplar de Raul Torres e Florêncio, além da forma de cantar e “colocar” a voz na música, também aparecerão instrumentos típicos da canção urbana nacional, tais como o clarinete, violão de sete cordas, cavaco e até o piano no acompanhamento e execução de arranjos da dupla. Só mais à frente, no período mencionado acima, no movimento de “retorno às origens” é que a base fundamental da música sertaneja será a tradicional e antiga viola de dez cordas como instrumento base, responsável pelos arranjos e o violão acompanhando-a.

Por meio de um concurso realizado em 1942, Raul Torres já formando dupla com Florêncio, foram eleitos os “melhores” do rádio em São Paulo, ganharam na categoria “Melhor Dupla Caipira” (MORAES, 2000, p. 91). A dupla gravou seu primeiro disco 78 Rpm intitulado “Boi Amarelinho” em 1933, pela RCA-Vitor (NEPOMUCENO, 1999, p. 273), e consolidaria lugar de destaque na trajetória do gênero sertanejo.

Trouxeram consigo uma imagem muito mais austera do caipira, denominado em muitas de suas canções pela insígnia de “caboclo”, que perduraria em duplas de violeiros posteriores, que durante as décadas seguintes até início da década de 1990, buscariam nitidamente se desvincular da alcunha “caipira” justamente pelos atributos pouco enaltecidos, mencionados acima, a que remete. Exaltavam, no seu “caboclo” a coragem, seriedade, seu modo taciturno que trabalha de sol a sol ou, por outro lado, o “folgazão” pouco afeito ao trabalho, que gosta de farra, brigas e bebedeiras. Em suas canções os heróis oscilam entre tipos valentes e irascíveis e a resignação estóica. Nas primeiras gravações que remetem à década de 1930, encontram-se canções que viriam a se tornar “clássicos” do gênero, como *Cabocla Teresa*, *Chico Mulato*, *Boiada Cuiabana*, *Rolinha Cabocla* e *Pingo D’Água* regravadas por diversas duplas de grande popularidade, ao longo do tempo, de

Tonico e Tinoco²⁵ e Tião Carreiro e Pardinho²⁶ a, recentemente, Chitãozinho e Xororó.²⁷

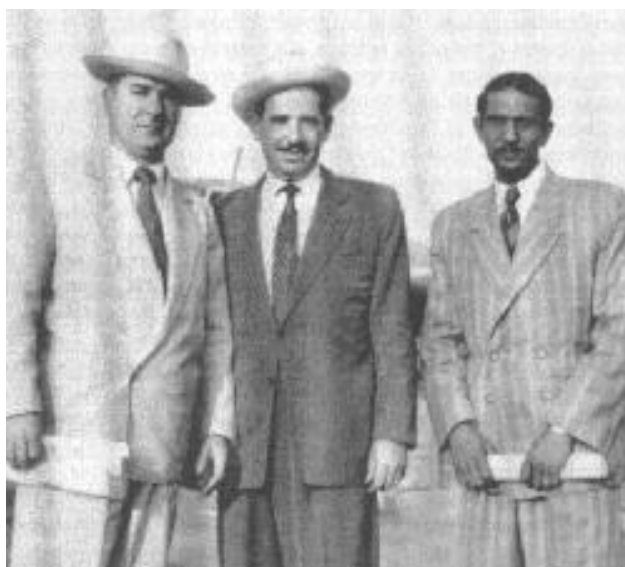


Figura 3 - Raul Torres, Florêncio e o compositor João Pacífico, [194-].

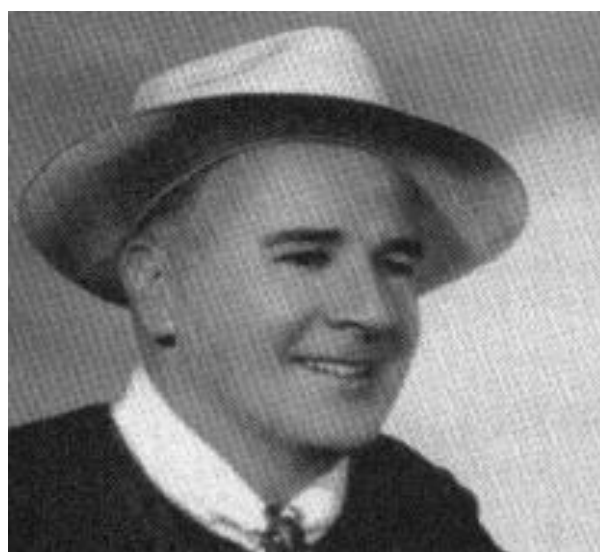


Figura 4 - Raul Torres a caráter.

3.1.2 A pecuária como referência marcante na formação da Música Sertaneja

²⁵ [Tonico e Tinoco gravaram *Chico Mulato* entre outras canções da dupla no Lp “Recordando Raul Torres” São Paulo:Continental, 1970.]

²⁶ [Tião Carreiro e Pardinho gravaram *Rolinha Cabocla* no Lp “Felicidade” Chantecler-Continental, 1985.]

²⁷ [Chitãozinho e Xororó gravaram “Cabocla Teresa” no Lp/Cd “Clássicos Sertanejos” Polygram, 1996.]

Raul Torres e Florêncio representam um olhar sobre o homem do campo, na trajetória da música sertaneja tradicional, bem distinto tanto da difundida imagem do *Jeca Tatu* quanto de suas ramificações como Alvarenga e Ranchinho. Terão como um dos principais personagens das narrativas de seu repertório, sempre pintado com cores de herói, o boiadeiro, o homem vinculado à tradição da pecuária. Invalidam algumas noções a respeito da música sertaneja como a definida pelo pesquisador Sidney Pimentel em seu minucioso estudo antropológico intitulado *O Chão é o Limite: a festa do peão de boiadeiro e a domesticação do sertão*, acerca da festa do peão de boiadeiro bem como de seu universo simbólico onde se inclui a música sertaneja que ele enumera como importante componente do tema de sua pesquisa.

[...] A primeira fase do processo se inicia pouco antes de 1930 com a invenção de um novo gênero musical, o da música caipira, que se separa da chamada música popular brasileira para constituir um movimento musical com características próprias. Criada a partir daquilo que um grupo de compositores e cantores (nativos de regiões paulistas e mineiras comumente identificadas com a *cultura caipira*) considerava os critérios mais adequados para se marcar a autenticidade musical, as composições desse momento terão como referência o ciclo do cotidiano do caipira, isto é, sua vida doméstica, sua pequena atividade produtiva voltada para a agricultura de subsistência, suas práticas mágico-religiosas, seus ritmos e instrumentos musicais etc (1997, p. 18-19).

Há que se destacar a narrativa sintética, todavia com propriedade, acerca do surgimento do gênero, sua separação em relação à chamada “Música Popular Brasileira” (MPB) - definição bastante controversa que mais faz confundir do que explicar. Mas o fato é que uma das representações centrais, mais popularizadas, parte fundamental do universo simbólico da música sertaneja tradicional, universo simbólico este que remete à um imaginário mais antigo e ancestral ainda, são as histórias das grandes cavalgadas por distâncias longínquas características das narrativas das aventuras vividas pelos boiadeiros.

Raul Torres e Florêncio têm no mundo pastoril uma de suas principais temáticas, e os homens estão sempre à volta com bois e cavalos em muitas de suas letras. Tal característica invalida a concepção de que a referência à atividade de tropeiros e, principalmente boiadeiros, tenha surgido como tendência a partir da década de 1950, como sugere Pimentel, para se contrapor a imagem do caipira

entendido como o pequeno lavrador ligado a terra. Em Raul Torres e Florêncio a denominação “sertanejo” já é uma constante e os dois tipos citados acima convivem em suas letras, na maior parte das vezes descritos de maneira enaltecida e valorativa. Em uma definição geral pode-se afirmar que os tipos mais representativos da música sertaneja/caipira são exatamente o pequeno sitiante com sua labuta diária e boiadeiros cavaleiros em sua vida errante. A temática do “caipira na cidade” será bem menos recorrente.

Neste ponto se faz ainda mais claro o papel que a dupla desempenhou na construção e definição, atualmente, da chamada “música caipira”, pois esta, tanto quanto o que se denomina “cultura caipira em geral”, está longe de ter como principal referência simbólica o caipira que vive em sua pequena comunidade, o “bairro”, praticamente isolado do restante do mundo, em uma economia de subsistência e tendo contato com vilarejos raramente, apenas para a obtenção de sal e pólvora (CANDIDO, 1964). Esta definição do caipira é das mais recorrentes no meio intelectual, marcadamente em pesquisas nos campos da Antropologia e Sociologia, mas como já foi brevemente exposto, tal descrição corresponde a um aspecto ínfimo do universo simbólico, das características estéticas e narrativas do público e componentes da genérica “cultura caipira”, mais especificamente na sua expressão musical. Esta “cultura caipira” abrange uma gama de referências bem mais variadas e complexas. Manifestações, costumes, culinária e referências gerais, como Folia de Reis, catolicismo, festa do peão de boiadeiro, cavalhadas, pescaria, caçada, doma, carro-de-boi, catira, moda-de-viola, cururu, arroz carreteiro, feijão tropeiro, pamonha, churrasco, entre outros.

Ademais, para além das representações e mitos tão comuns à atividade da pecuária, é notório o papel que esta desempenhou na conquista territorial, e na formação do Brasil. Assim descreve sua relevância histórica, Caio Prado Jr:

[...] Entretanto, já sem contar o papel que representa na subsistência da colônia, bastaria à pecuária o que realizou na conquista de território para o Brasil a fim de colocá-la entre os mais importantes capítulos da nossa história. Excluída a estreita faixa que beira o mar e que pertence à agricultura, a área imensa que constitui hoje o país se divide, quanto aos fatores que determinaram sua ocupação, entre a colheita florestal no Extremo-Norte, a mineração no Centro-Sul, a pecuária no resto. Das três é difícil destacar uma para primeiro lugar desta singular competição. Mas senão a mais grandiosa e dramática, é a pecuária pelo menos a mais sugestiva para nossos olhos de hoje. Porque ela ainda está, idêntica ao

passado, nestas boiadas que no presente como ontem palmilham o país, tangidas pelas estradas e cobrindo no seu passo lerdo as distâncias imensas que separam o Brasil; realizando o que só o aeroplano conseguiu em nossos dias repetir: a proeza de ignorar o espaço. Há séculos esta cena diuturna se mantém em todo o país e neste longo decurso de tempo não se alterou; [...] (PRADO, 2000, p. 190).

De fato as boiadas atravessaram o Brasil durante muito tempo e é difícil localizar-se na historiografia obras que tratem da pecuária com a sua importância tanto material e geopolítica quanto cultural. O Brasil é majoritariamente definido, material e culturalmente a partir dos grandes engenhos escravistas de cana-de-açúcar. Caio Prado o reconhece, mais discordamos da afirmação de que as grandes travessias realizadas por boiadeiros tocando boiadas não possa ser classificada, como a mineração, de ser uma epopéia grandiosa e dramática que inclusive parece fora do contexto e contraditória com a análise do próprio Caio Prado. Não é difícil de imaginar as condições a que estavam submetidos os homens envolvidos no trato e transporte dos rebanhos. Passavam mais tempo montados do que de pé,²⁸ o gado muitas vezes era “caçado” e amansado devido ao tempo que ficou isolado e o trabalho de amansar cavalos e burros é dos mais perigosos. Uma das grandes calamidades, a que estavam sempre sujeitos os boiadeiros é o famigerado “estouro” de boiada. Ocorre quando algum incidente assusta um ou alguns animais que disparam empurrando os que estão em volta e acabam contagiando todo grupo que sai em disparada, sem controle, percorrendo quilômetros e destruindo ou matando o que está pelo caminho. Aos boiadeiros cabe correr a todo galope atrás, até que possam cercá-los, ou que sejam parados por alguma montanha ou morro no caminho. O “estouro” de boiada é temática freqüente na música sertaneja de raiz²⁹ e é sempre descrito como “o fim do mundo”, um flagelo de proporções bíblicas e causador de mortes e destruição.

Destroem-se em minutos, feito montes de leivas, antigas roças penosamente cultivadas; extinguem-se, em lameiros revolvidos, as ipueiras rasas; abatem-se, apisoados, os pousos; ou esvaziam-se, deixando-os os habitantes espavoridos, fugindo para os lados, evitando o rumo retilíneo em que se pespenha a “arribada”, - milhares de corpos que são um corpo único, monstruoso, informe, indescritível, de animal fantástico, precipitado na carreira doida. E sobre este tumulto, arrodando-o, ou arremessando-se impetuoso na esteira de destroços, que deixa após si aquela avalanche

²⁸ “ [...]Montado o dia inteiro, do raiar do sol ao escurecer, não pode cuidar senão da vigilância sobre um rebanho disperso em léguas de terreno.” (PRADO, 2000, p.196)

²⁹ [Como pode-se constatar em músicas como *Moça Boiadeira*, *Arreio de Prata*, *Boi Soberano*, entre outras.]

viva, largado numa disparada estupenda sobre barrancas e valos, e cerros e galhadas - enristado o ferrão, rédeas soltas, soltos os estribos, estirado sobre o lombilho, preso às crinas do cavalo – o vaqueiro!³⁰ (CUNHA, [197-], p. 102-103).

Apesar da vida difícil, diferentemente de outros trabalhadores, e a diferença se torna mais gritante ainda se pensarmos em escravos de engenhos ou minas, é que economicamente, a atividade trazia possibilidades de ascensão social, uma vez que os pagamentos eram muitas vezes feitos em espécie, ou seja, em determinada quantidade de bezerros que nasciam, uma era posse do boiadeiro. Tal costume é descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões* ([197-], p. 102-103). Em outro aspecto é notória a relação mais próxima e menos desigual que os donos do rebanho têm com seus empregados, ou até escravos. A crueldade dos castigos corporais e a labuta das lavouras eram obviamente preteridas em relação a uma vida itinerante, onde se adquiria certo orgulho do trabalho, pois a atividade exige habilidades no trato com os animais bem como coragem e desprendimento, associados romanticamente à vida de heróis. Ademais a elite quer se forma pela criação de gado, no geral, não se portava como uma aristocracia como a dos grandes engenhos e os donos dos rebanhos se envolviam diretamente no trabalho junto com seus subordinados. Assim se refere a esta característica, analisando a pecuária em Minas-Gerais, Caio Prado Jr.:

A presença de escravos não aristocratizou o criador sul-mineiro; e a pecuária traz aí, ao contrário da grande lavoura e da mineração, uma colaboração mais íntima de proprietários e trabalhadores, aproximando as classes por um trabalho comum. Aqueles não se furtam a atividades que em outros lugares seriam reputadas indignas e deprimentes. Saint-Hilaire observa o fato e lhe dá bastante destaque, porque o impressiona o que lhe parecera no Brasil uma exceção única. Entre outros exemplos cita o caso de um modesto tropeiro que encontrou trazendo um lote de bestas no caminho do Rio de Janeiro e que veio a conhecer depois como filho de um abastado fazendeiro, proprietário aliás da mercadoria que a tropa levava (PRADO, 2000, p. 202).

De fato está implícito em diversas canções da música sertaneja tradicional a retratação do criador de gado como um homem que apesar de muitas posses não gosta de ostentá-las e se orgulha do trabalho diário.

3.1.3 Breve olhar sobre algumas canções do repertório de Raul Torres e Florêncio.

³⁰ (CUNHA, [197-], p. 102-103)

Grande parte das canções do repertório da dupla são registradas como compostas pelo próprio Raul Torres, as de maior sucesso em parceria com um dos mais reconhecidos compositores do gênero sertanejo tradicional, João Pacífico, autor de *Cabocla Teresa* e *Pingo D'Água*, duas canções de grande popularidade, sendo que em relação à primeira é impossível constatar o número de vezes em que foi gravadas desde que surgiu no ano de 1938. João Pacífico é considerado dentro da música sertaneja como um dos principais e mais influentes compositores. Suas canções são conhecidas até os dias atuais por grande parte do público da música sertaneja. Segundo o próprio João Pacífico, é de sua autoria um novo estilo que denominou “toada histórica”, que possui como característica a declamação (uma espécie de poesia recitada) que precede a parte “cantada”. Esta declamação faz as vezes de introdução que localiza o ouvinte no ambiente da canção, uma espécie de contextualização antes da narração, antes que os fatos sejam vistos mais de perto e sem a distancia e desligamento da parte declamada.

A toada em termos sonoros, pode ser definida por sua execução mais lenta, normalmente assume características que variam entre, ou mesclam, o tom épico e com intimista. Como quase sempre no gênero em geral, a toada se apóia em três notas maiores, há um dedilhado que acompanha a parte declamada, um “ponteado”, como se denomina o arranjo que antecede a parte cantada, entre os violeiros. Este arranjo, no caso da toada, tende a ser simples e curto, diferente do que ocorrerá com outros ritmos que compõem o gênero. No momento em que se canta a viola e o violão se limitam a acompanhar com “batidas”; o cerne de sua função é a rítmica obtida com a mão direita que a executa em todas as cordas, e a mão esquerda apenas executando acordes. Quanto à forma de cantar ela está em Raul Torres e Florêncio estilizada e baseada na forma de canto das rádios que têm como padrão vozes comuns do choro, mais contidas, menos estridentes e nasaladas, como é tradicional na música de inspiração rural, característica que, como já mencionamos, seria retomada a partir da década de 1950.

Quanto aos instrumentos pode-se concluir que sofrem influência do mesmo processo, pois na década de 1930, mesmo com o diferencial da viola de dez cordas, é comum que as duplas executem suas músicas acompanhadas por um “regional”- grupo musical contratado de rádios e gravadoras para acompanhar os

intérpretes - são os responsáveis pela execução dos arranjos da música. Estes grupos são invariavelmente compostos por indivíduos ligados à canção urbana, principalmente o choro. Diante disso há aspectos sonoros que são comuns aos diversos gêneros da época. Tal situação pode ser atribuída a alguns fatores, entre eles, principalmente, as limitações técnicas da época no que diz respeito à captação de sons. O padrão que se mostra mais adequado à captação passa a ser aquele em que perde o mínimo possível no momento da gravação, que não tinha grande capacidade para captar sons mais agudos. A evolução de tal tecnologia permitirá que características tradicionais da música caipira sejam retomadas, principalmente a partir da década de 1950.

Uma das características preponderantes na “toada histórica” (MARTINS, 1975, p. 157) é sua construção padronizada, onde a introdução, parte declamada ao som de algum dedilhado lento, intimista e em baixo volume, da viola, narra a história da canção de forma mais abrangente e até impessoal. O que se vê fundamentalmente é o acontecimento na sua aparência, externamente. A partir do momento em que a música passa da narrativa “falada” para a “cantada” é onde mergulhamos no interior da história, onde as coisas passam a ser vistas “de dentro”, e onde se pode perceber que a parte introdutória, que representa a visão externa não pode dar conta de toda a dimensão do caso, às vezes, pode até estar redondamente enganada em suas conclusões que pouco levam em conta, tanto motivações individuais quanto o passado, acontecimentos que levaram a que a situação chegasse a seu ponto mais dramático. O ponto em questão neste estilo da música sertaneja é sempre o desfecho trágico. As narrativas vão da impessoalidade inicial, que se assemelha muito à notícia de um jornal, até a sua conclusão em situações limites e trágicas num momento em já adquirimos conhecimento e envolvimento com os personagens, em virtude da estruturação narrativa. Selecionamos o ilustrativo exemplo da canção *Chico Mulato*. Além de Raul Torres e Florêncio também a gravaram, posteriormente, Tonico e Tinoco e Rolando Boldrin.

Chico Mulato

(parte declamada)
 Na volta daquela estrada
 Em frente aquela encruzilhada
 Todo ano a gente via
 Lá no meio do terreiro
 A imagem do Padroeiro
 São João de Freguesia

De um lado tinha fogueira
 Em redor, a noite inteira
 Tinha caboclo violeiro
 E uma tal de Teresinha
 Cabocla bem bonitinha
 Sambava neste terreiro

Era noite de São João
 Tava tudo no serão
 Tava Ramão, o cantador
 Quando foi de madrugada
 Saiu com Teresa pra estrada
 Talvez confessar seu amor

Chico mulato era o festeiro
 Caboclo, bom violeiro
 Sentiu frio seu coração
 Arrancou da cinta o punhal
 E foi os dois encontrar
 Era o rival seu irmão

(parte cantada)
 Na volta daquela estrada
 Em frente a uma encruzilhada
 Ficou tão triste o sertão
 Pro mode de Teresina
 Essa tal de caboclinha
 Nunca mais teve São João

Tapera de beira de estrada
 Que vive assim descoberta
 Por dentro não tem mais nada
 Por isso ficou deserta
 Morava Chico Mulato
 O maior dos cantador
 Mas quando Chico foi embora
 Na vila ninguém mais sambou
 Morava Chico Mulato
 O maior dos cantador

A causa dessa tristeza
 Sabida em todo lugar
 Foi a cabocla Tereza,
 Com outro, ela foi morar
 O Chico acabrunhado
 Largou então de cantar

Vive triste, calado
 Querendo só se matar
 O Chico acabrunhado

Largou então de cantar

Emagrecendo, coitado
 Foi indo até se acabar
 Chorando tanta saudade
 De quem não quis mais voltar
 E todo mundo chorava
 A morte do cantador
 Não tem batuque, nem samba
 Sertão inteiro chorou
 E todo mundo chorava
 A morte do cantador
 (TORRES, PACÍFICO, 1970)

Toda a trama narrada se desenrola em um agrupamento de colonos que se reúnem para a festa em homenagem a um santo. Todos estão alegres e a personalidade central é Chico Mulato, “caboclo, bão violeiro”, “o maior dos cantador”. Fica implícito, tal qual em *Jorginho do Sertão*, analisada anteriormente, que era homem admirado por toda a comunidade e por ser violeiro, aquele responsável pela música do lugar, tem uma espécie de autoridade maior, por possuir a capacidade de “contar as histórias”, promover o descanso do trabalho de uma forma coletiva e de transportar os habitantes da colônia pelas narrativas de suas canções. Sua presença é inegavelmente preciosa e fundamental para a manutenção dos laços sociais do grupo de colonos. A relação de seu irmão com sua prometida vem abalar toda esta sociabilidade, pois Chico Mulato não suporta a traição e recorre à violência para resolver o conflito amoroso. É como se descesse de seu pedestal e se emaranhasse nas contingências mundanas, arruinando a vida de todo o grupo e matando sua amada, seu irmão e, de remorso e tristeza, a si próprio. O triângulo amoroso é das temáticas mais recorrentes e remete a diversos arquétipos, da mulher caprichosa, do conflito levado até a morte entre irmãos rivais e do herói arruinado pela mulher.

Em seguida reproduziremos a letra de um *cateretê* de grande sucesso do repertório de Raul Torres e Florêncio regravado também por Tião Carreiro em disco de solos de viola. Optamos por essa canção por ser representativa da familiaridade e relação profunda com o universo da pecuária, desde os primórdios do gênero.

Eu sô aquele boizinho
 Que nasceu no mês de maio,
 Ai desde que eu vim no mundo
 Foi só pra sofrê travaio.
 Fizero logo o batismo
 na marge do riozinho,
 Por causo da minha cor
 Foi chamado amarelinho.

Quando eu tinha ano e meio
 fizeram amansação,
 Puxando carro pesado
 E tora no carretão.
 Carrero que me adomava
 Me fazia judiação,
 Dei uma chifrada nele
 Que varou no coração.

Ai meu patrão já disse:
 - Vou mandá esse boi pro corte,
 Não travaia no meu carro
 Boi que já deve uma morte.
 Eu chegei no matadô,
 Não encontrava saída,
 Amarraro no palanque,
 Entreguei a minha vida.
 marvado carnicero
 Correu amolá o facão,
 Me largou uma facada
 Bem certo no coração.
 Botei meu joeio em terra,
 Vendo meu sangue corrê,
 Meu corpo todo tremia,
 Berrava pra não morrê.

Adeus campo de Varginha,
 Terra de Minas Gerais,
 Os óio que lá me viro,
 Amanhã não me vê mais.
 (TORRES, 1933)

Outra característica fundamental da música sertaneja é a atribuição de características e sentimentos humanos aos animais, principalmente bois. São incontáveis as músicas que no decorrer da trajetória do gênero têm como personagem principal um animal típico da lida no campo. Muitas delas são de grande sucesso como *Boi Soberano*, *Boi de Carro*, *Cavalo Zaino*³¹, entre outras.

O animismo faz com que enxerguemos tanto o animal como passível das mesmas reações humanas, seja de crueldade, sofrimento, heroísmo, como

³¹ [Confira em Anexos]

também o homem como passível de ser visto como animal, às vezes até como mais cruel como no caso da canção acima.

O ambiente e estilos de vida em que está inserido o boi protagonista da trama é justamente aquele a que nos referimos anteriormente, o da lida de gado, das grandes travessias tocando boiada e deixa claro que tal temática já era recorrente bem antes do que comumente se supõe. A proposta de que tenha surgido em meados da década de 1950, vinculada à popularização crescente das festas do peão não se sustenta se levarmos em conta que o universo da pecuária e seus personagens errantes sempre foi uma das maiores inspirações da música com temática rural e depois no gênero construído na cidade baseado nessa mesma música. O gênero traz inspirações e referências tanto sonoras quanto temáticas de certas características musicais que teriam se difundido com certa semelhança em diversos aspectos e por distintas regiões justamente em virtude do trabalho dos boiadeiros (NEPOMUCENO, 1999, p. 84). Afeitos a cantorias e ao toque da viola, assimilavam ritmos de lugares e os levavam a outros patrocinando uma espécie relativa de unificação musical. Um exemplo ilustrativo é o ritmo bastante popular conhecido como *cateretê* difundido no Paraná, São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e sul da Bahia. Um fator em comum entre estas regiões distintas geográfica e culturalmente é a sua interligação por rotas de transporte de boiadas. A catira também é parte valorizada da cultura caipira e diversas canções da música sertaneja trazem o som desta dança acompanhando a viola. É uma espécie de sapateado acompanhado de palmas executado por homens que lembra bastante o ritmo sem gingado e duro de danças indígenas e é bastante apreciada pelos peões de boiadeiro e difundida entre as mesmas regiões mencionadas acima. A dança pode ser feita acompanhando o ritmo do *cateretê* ou do *recortado* e ainda é apreciada pelo mesmo público da música sertaneja tradicional até os dias atuais.

Para encerrar, Raul Torres e Florêncio podem ser definidos como a primeira dupla de uma linhagem que seguiria com as duplas de imenso sucesso e grandes representantes da música sertaneja tradicional, hoje denominada comumente de música de “raiz” ou simplesmente música “caipira” ou ainda “moda de viola”, Tonico e Tinoco e Tião Carreiro e Pardinho. Estes declaradamente têm em Raul Torres e Florêncio como seus inspiradores e regravaram diversos clássicos dos

mesmos. Tião Carreiro e Pardinho ainda homenageariam Florêncio, considerados “o primeiro dos grandes violeiros” com a épica moda de viola *Viola Vermelha*³².

Cabe ressaltar que Raul Torres e Florêncio, em virtude das temáticas de suas narrativas trágicas e épicas e que têm como cenário privilegiado a paisagem do sertão, deram o tom para inúmeras duplas posteriores de violeiros. Estes seriam identificados com o tradicionalismo e o “purismo” como principal característica dentro do gênero que, cada vez mais, se tornaria afeito a incorporações de ritmos e sonoridades urbanas, de países latino-americanos - como o México - e por fim da música rural norte-americana. As duplas de violeiros se identificam por apreço e se apóiam nas características narrativas com mitos e símbolos da música rural tradicional e explorando as possibilidades dos ritmos tradicionais, que continuariam sendo sua principal base, assim como a viola de dez cordas com afinação “cebolão” seria protagonista entre os instrumentos e responsável pela execução dos arranjos que cada vez se tornariam mais elaborados e complexos.

³² [Confira em Anexos].

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música sertaneja tradicional é um gênero musical formado no ambiente urbano e apoiado no desenvolvimento da indústria fonográfica nacional. Foi levado a cabo, em grande parte, por iniciativas individuais, marcadamente por Cornélio Pires, que fora desacreditado pelos analistas e profissionais da indústria fonográfica.

Se distância do que comumente se denomina “música regional”, pois é dos gêneros musicais de maior abrangência espacial, principalmente sudeste e centro-oeste do país e incorporou ritmos, arquétipos, heróis e histórias de diversos lugares que atinge e possui seu público. Pode ser considerada, enquanto gênero musical, um dos mais bem sucedidos e permanentes, possuindo público até os dias atuais.

A música sertaneja é essencialmente crítica em relação à modernidade e porta-voz de valores tradicionais que esta mesma modernidade vem dissolver. Clama por ordem, para que as coisas fiquem ou voltem ao seu devido lugar. Dá vazão às concepções conservadoras de seu público em geral. Este público é composto basicamente por trabalhadores em geral, do campo e da cidade, assim como pequenos sitiantes e pequenos comerciantes. Em regiões onde a pecuária é atividade importante, os grandes fazendeiros tendem a fazer parte desse público, em virtude de sua distância em relação à “cultura urbana” e moderna.

Se constituiu como gênero musical a partir da aglutinação e organização de ritmos rurais tradicionais principalmente do sudeste e centro-oeste do país e também de narrativas, mitos e arquétipos ancestrais. Possui legitimidade diante de seu público em virtude da representação que construiu apoiada nas descrições do passado rural e da conquista da terra. O passado é na maior parte das vezes idealizado, descrito como superior ao presente, como o local onde os valores eram mais sólidos, as pessoas mais confiáveis e a vida nas fazendas, sítios e estradas boiadeiras, no que genericamente se denomina “sertão” nas narrativas da música sertaneja tradicional, é sempre descrita como mais elevada, em sentido

físico e espiritual, em relação à vida na metrópole, denominada no gênero simplesmente como “a cidade”.

A principal marca da música sertaneja tradicional, no que concerne à categoria narrativa é certamente a descrição épica do passado e do sertão. Bem distante da popularizada imagem do “caipira” encarnada pelo *Jeca Tatu*, representada no cinema com grande sucesso por Mazzaropi, o gênero se firma narrando histórias de tragédias e grandes feitos. Embora possa intercalar tal característica com algumas narrativas satíricas as canções de maior popularidade e permanência no tempo estão invariavelmente ligadas às narrativas trágicas e/ou épicas relacionadas à conquista da terra e o trabalho de enfrentar a natureza indômita ou indivíduos “maldosos”. A luta do bem contra o mal é uma constante dentre as características narrativas e no “mundo terreno”, que não é visto por excelência um lugar justo, o mal ou o destino incompreensível muitas vezes triunfa sobre os representantes do bem.

DISCOGRAFIA SELECIONADA

ALVARENGA; RANCHINHO. **Caipira**. Rolando Boldrin [intérprete] São Paulo: Som Brasil, 1980. Lp, n.308.6011, 36 min.

_____. **Melhorou muito**. São Paulo: Odeon, 1940. 78 rpm.

CARREIRO, T.; PARDINHO. **Modas de viola classe A** Vol. 4. São Paulo: Chantecler, 1981. Lp, 32 min.

_____. **Modas de viola classe A**. São Paulo: Chantecler, 1974. Lp, 30 min.

_____. **Modas de viola classe A. Volume 3**. São Paulo: Chantecler, 1981. Lp, 32 min.

CHITÃOZINHO; XORORÓ. **Clássicos sertanejos**. São Paulo: Polygram, 1996. Lp, n.532708-1.

PIRES, Cornélio. **Perto de casa**. Rolando Boldrin [intérprete]. São Paulo: RGE, 1991. Cd, n.320.6133.

_____; SANTANA, Arlindo. **Disco da moda**. Rolando Boldrin [intérprete]. São Paulo: RGE. Lp, 30 min.

_____; SILVA, Mariano. **Mariano e Caçula** [intérpretes] São Paulo: Columbia, [193-]. 78 Rpm, 20.015-B.

TONICO; TINOCO. **As 12 mais de Tonico e Tinoco**. São Paulo: Continental, 1968. Lp, n.9.004.

TORRES, Raul. **Recordando Raul Torres**. Tonico e Tinoco [intérpretes] São Paulo: Continental, 1970. Lp, n.1-03-405-056.

_____. **Luar do sertão**. São Paulo: Bmg, [199-]. Cd, 43 min.

_____. **Rio abaixo**. Rolando Boldrin [intérprete] São Paulo: Continental, 1979. Lp, n.1.01.404.203.

_____. **Longe de casa**. Rolando Boldrin [intérprete] São Paulo: RGE, 1991. Lp, 33 min.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano. **Ensaio e estudos**. 2. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ADORNO, Theodor. **Cultura e sociedade**. São Paulo: Edy, 1970.

_____. HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. São Paulo: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Idéias para sociologia da música**. In: Revista Teoria e Prática nº03. São Paulo, 1988.

_____. **O fetichismo da música e a regressão da audição**. Ensaio In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, p. 79-105.

ANDRADE, Mário. **Música, doce música**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.

_____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

ANDRADE, Oswald de. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

ARAÚJO, Alceu. **Cultura popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. São Paulo: Cultrix.

_____. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, [19--].

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, [19--].

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, [19--]

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. **Brigada ligeira e outros escritos**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1964.

CALDAS, Waldenyr. **Acordes na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Círculo do Livro, [197-].

DANTAS, Marcelo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

DIAZ, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40**. 234 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2000.

DUPRAT, Regis. “A nova onda da música sertaneja”. **Da leitura** v.10, n° 117, p. 6-7, fevereiro de 1992.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Divisão de Música Popular de Instituto Nacional de Música/ Funarte (Coleção MPB, n. 18), 1985.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “It verde amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Anablume, Fapesp, 2004.

GAÚNA, Regiani; DUPRAT, Rogério. **Sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais - morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O queijo e os vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. 31. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929**. São Borja: [s.n.], 1999.

LUZZI, Roque. **Rapsódia caipira**. São Paulo: Pannartz, 1980.

MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados” In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

_____. “A música sertaneja entre o pão e o circo”. In: **Travessia**, maio e agosto de 1990, p. 13-16.

MARX, Leo. **A vida no campo e a era industrial**. São Paulo: Editora da USP, 1976.

MATOS, Claudia. Gênero na canção popular: os casos do samba e do samba canção. **Revista do Instituto de Historia da Universidade Federal de Uberlândia - ArtCultura**. n. 9, jul./dez. 2004.

MOOG, Viana. **Bandeirantes e pioneiros**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

MORAES, José Geraldo Vinci. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

PICCHIA, Menotti del. **Juca Mulato.** 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o limite: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão.** Goiás: Editora UFG, 1997.

PIRES, Cornélio. **Mixórdia: contos e anedotas.** São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1928.

_____. **Musa caipira.** Tietê - SP: Prefeitura Municipal, 1985.

PRADO, Caio Jr. **Formação do Brasil contemporâneo - Colônia.** São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000.

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas.** 19. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. Unimar/Arte e Ciência, 2000.

SANTOS, Alcino. et.al. **Discografia brasileira, 78 Rpm – 1902/1964**. Rio de Janeiro: Funarte, v. 1, 1982.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

THOMPSON, Edward. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular - um tema em debate**. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Pequena história da música: da modinha à lambada**. São Paulo: Art. Ltda, 1991.

_____. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Caminho da Música, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAN, José Roberto. Da roça a Nashville. **Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp**. Campinas: NUDECRI, 1994.

ANEXOS

Moda da Revolução

A revolta aqui em São Paulo
 Para mim já não foi bão,
 pela notícia que corre
 revoltoso tem razão,
 aí estou me referindo,
 a essa nossa situação,
 se os revoltoso ganhar
 aí eu pulo e rolo no chão.
 Quando cheguei em São Paulo
 o que cortou meu coração:
 eu vi a bandeira de guerra
 lá na torre da estação
 encontrava gente morto
 por meio dos quarteirão.
 Dava pena e dava dó,
 aí era só judiação.

Na hora que nós seguimos,
 perseguindo o batalhão
 saimo por baixo de bala,
 sem ter aliviação.
 E a gente ali deitado
 sem deixar levantar do chão
 de bomba lá de São Paulo,
 aí roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou
 lá pro centro do sertão,
 Potiguara acompanhou
 aí prá fazer a traição.
 Zidoro mandou um presente
 que foi feito por sua mão.
 Acabaram com Potiguara
 e acabou-se o valentão

Nós tinha um 42
 que atirava noite e dia,
 cada tiro que ele dava
 era mineiro que caía.
 E tinha um metralhador
 que encangaiava com pontaria,
 os mineiro com os baiano
 aí c'os paulista não podia.³³

(PIRES; SANTANA. **Disco da Moda**)

³³ [Moda da Revolução, moda de viola oficialmente de Cornélio Pires e Arlindo Santana, lançada em 1929 regravada por Rolando Boldrin Lp/Cd, *Disco da Moda*]

Bonde do Camarão

Aqui em São Paulo o que mais me amola
 é esse bonde que nem gaiola.
 Cheguei, abriro uma portinhola,
 levei um tranco e quebrei a viola.
 Inda puis dinheiro na caixa de esmola

Chego um veio se facerando,
 levou um tranco, foi cambeteando,
 bejô uma véia e saiu bufando.
 Sento de um lado e agarro suando
 pra mor de o vizinho tá catingando

Entro uma moça se arrequebrando
 e no meu colo ela foi sentando,
 pra mor de o bonde que tava andando,
 sem a tarzinha ta esperando.,
 Eu falo craro- eu fiquei gostando!

Entro um padre bem barrigudo,
 Levo um tranco dos bem graúdo,
 Deu um abraço num bigodudo
 -um protestante dos carrancudo.
 Quede o cavaco do batinudo?

Eu vô m'imbora pra minha terra,
 Esta porquera inda vira em guerra
 E este povo inda sobe a serra
 Pra mor da Light que os dente ferra
 Nos passagero que grita e berra³⁴

ROMANCE DE UMA CAVEIRA

Eram duas caveiras
Que se amavam
E à meia-noite
Se encontravam
Pelo cemitério
Os dois passeavam
E juras de amor
Então trocavam
Sentado os dois
Em riba da lousa fria

A caveira apaixonada
Assim dizia
Que pelo caveiro
De amor morria
E ele de amores por ela vivia.
Ao longe uma coruja
Cantava alegre
De ver os dois caveiros
Assim felizes

E quando se beijavam
Em tom fúnebre
A coruja batendo as asa
Pedia bis.
Mas um dia chegou de pé junto
Um cadáver, um defunto
E a caveira
Pr' ele se apaixonou
E o caveiro antigo
Abandonou.

O caveiro tomou uma bebedeira
E matou-se de modo romanesco
Por causa dessa ingrata caveira
Que trocou ele
Por um defunto fresco.
(ALVARENGA;RANCHINHO, 1980)

Moda das Línguas

É verdade matemática
Que ninguém pode negar
Que essa história de gramática
Só serve é pra atrapaçar
Ainda vem língua estrangeira
Pra ajudar a compricar
É mior nós cabar com isso
Pra nós todos poder falar
Na Inglaterra eu vi dizer
Que um pé de sapato é chu
Sendo assim logo se vê
Dois pés tem que ser chuchu
Chuchu pra nós é legume
No duro, não é boato
Os ingreis que lá se arrume
Mas nós num come sapato
Na América corpo é bode
Veja que bode vai dar
Encontrei uma americana
Louca pro bode entregar
Fiquei meio atrapaçado
E disse pra me safar
Óia dona, eu não sou cabra
Sai com esse bode pra lá
Em Chile, cueca é dança
Pra se cantar e bailar
Lá se toca e baila cueca
Asta la fiesta acabar
Mas se acaso algum chileno
Vier pro Brasil dançar
Que tente mostrar a cueca
Pra ver ondê que vai parar
Na Itália eu vi dizer
E não sei por que razão
Que manteiga lá é burro
Se passa burro no pão
Desse jeito pra mim chega
Viva nós lá do sertão
Onde manteiga é manteiga
Nós não come burro, não
Uma gravata esquisita
Um certo franceis me deu
Perguntei onde botar
Ele então me arrespondeu
Mas num gostei da resposta
Isso é que não faço eu
Seu franceis mal educado
Ponha a gravata no seu

Na Argentina ouvi dizer
Que saco é paletó
Lá se o gringo toma chuva
Tem que pôr o saco no sor
E se acaso o dito encóie
A muié lhe diz a pior
Tu saco está mui tiquito
Vá arranjar um saco maior.
(ALVARENGA; RANCHINHO, 1940)

Mourão da Porteira

Lá no mourão esquerdo da porteira,
Onde encontrei você prá despedir,
Uma lembrança minha derradeira
E um versinho que nele escrevi...

Você, eu sei, passa esbarrando nele
E a porteira bate pra avisar
Você não lembra que sinal é aquele,
E nem sequer se lembra de olhar...

Aqui tão longe, eu pego na viola
Aquele verso começo a cantar
Uma saudade é dor que não consola,
Quanto mais dói, a gente quer lembrar...

Você talvez não sabe o que é saudade,
Uma lembrança você nunca sentiu
Pois de esquecer às vezes tinha vontade,
Esta vontade o meu peito feriu...

No dia que doer seu coração,
Tal a saudade que eu tanto sentí
Você, chorando, passará nesse mourão
Lerá o verso que nele escrevi...
(TORRES, 1970)

Boiada Cuiabana

Vou contar a minha vida
Do tempo que eu era moço
Duma viagem que eu fiz
Lá no sertão do Mato Grosso
Fui buscar uma boiada
Isto foi no mês de agosto.

Meu patrão foi embarcado
Na linha Sorocabana
Capitais da comitiva
Era o Juca Flor da Grama
Foi tratado pra trazer
Uma boiada cuiabana.

Eu sai de Lambary
Na minha besta Ruana
Só depois de 30 dias
Que cheguei em Aquidauana
Lá fiquei enamorado
Duma malvada baiana.

No baio foi João Negrão
No tordilho Severino
Zé Garcia no Alazão
No Pampa foi Catarino
A madrinha e o cargueiro
Quem puxava era um menino.

Na volta de Campo Grande
No cassino foi entrando
Uma linda paraguaia
Na mesa estava jogando
Botei a mão na gibeira
Dinheiro estava sobrando.

Ela mandou me dizer
Pra mim que fosse chegando
Eu virei e disse pra ela
Vai bebendo eu vou pagando
Eu joguei nove partida
Meu dinheiro foi andando.

De Campo Grande parti
Com a boiada cuiabana
Meu amor veio na anca
Da minha besta Ruana
Hoje eu tenho quem me alegre
Na minha velha choupana.
(TORRES, 1989).

Pingo D'Água

Eu fiz promessa pra que Deus mandasse chuva,
Pra crescer a minha roça e vingar a criação,
Pois veio a seca e matou meu cafezal,
Matou todo meu arroz e secou todo o algodão!

Nessa colheita, meu carro ficou parado,
Minha boiada carreira quase morreu sem pastar
Eu fiz promessa que o primeiro pingo d'água
Eu molhava a flor da Santa que estava em frente ao
altar.

Eu esperei uma semana, um mês inteiro.
A roça estava seca, dava pena até de ver!
Olhava o céu, cada nuvem que passava
Eu da Santa me lembrava, pra promessa não

Em pouco tempo, a roça ficou viçosa,
A criação já pastava, floresceu meu cafezal!
Fui na capela e levei três pingos d'água
Um foi o pingo da chuva, dois caíram do meu olhar!
(TORRES, 1970)

Rolinha Cabocla

De tarde volto da roça
E descarrego os cargueiros
Eu solto a tropa no pasto
Prendo o baio no potiro
Boto milho pras galinhas
Boto milho no chiqueiro
Aparto todo meu gado
Todo meu gado leiteiro

Depois de todo trabalho
Eu volto pra descansar
E na soleira da porta
Eu sento pra cachimbar
Ali eu vou me entretendo
Vendo as rolinhas voltar
Pois moram todas comigo
Nas árvores do meu quintal

Neste bando de rolinhas
Só uma não uqer ficar
É uma rolinha arisca
Que muito me faz penar
Esta rolinha que eu digo
É a derradeira vassala
Deixando o ninho já feita
Pra em outro ninho pousar

Se essa rolinha cabocla
Que passa por meu caminho
Bem sabe que nesse rancho
Vive um caboclo sozinho
Rolinha se tu quiseses
Eu te darei meus carinhos
Um é pouco e dois é bom
Pra viver dentro de um ninho

Se tu rolinha malvada
Soubesse a vida cruel
Que eu vivo só nesse rancho
Sem carinho de mulher
Rolinha em forma de gente
Que passa por meu sertão
Hás de cair no laço
Que eu fiz no meu coração.
(TORRES; [194-])

Cabocla Teresa

Lá no alto da montanha
Numa casa bem estranha
Toda feita de sapé
Parei uma noite o cavalo
Pra mordi de dois estalos
Que ouvi lá dentro batê
Apeei com muito jeito
Ouvi um gemido perfeito
E uma voz cheia de dô:
"vancê, tereza, descansa
Jurei de fazer vingança
Pra mordi de nosso amor"
Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião apagando
Eu vi uma caboca no chão
E o cabra tina na mão
Uma arma alumando
Virei meu cavalo a galope
E risque de espora e chicote
Sangrei a anca do tar
Desci a montanha abaixo
Galopendo meu macho
O seu dotô fui chamar
Vortemo lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu dotô
Topemo um cabra assustado
Que chamando nós prum lado
A sua história contou:

Há tempos eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morar
Pois era ali nosso ninho
Bem longe desse lugar

No alto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperar

E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a tereza, dotô
Felicidade não quis

Os meus sonhos nesse olhar
Paguei caro meu amor

Por mordi de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou

Senti meu sangue ferver
Jurei a tereza matar
O meu alazão arriei
E ela fui procurar

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Essa cabocla eu matei
É a minha história dotô
(TORRES; PACÍFICO, 1996)

Cavalo Zaino

Oh, que cavalo bão(refrão)
Eu tenho um cavalo zaino
Que na raia é corredor
Já correu quinze carreiras
Todas quinze ele ganhou

Eu solto na quadra e meia
Meu zaino vem no galope
Chega três corpo na frente
nunca precisa chicote
Oh!Oh!Oh! Que cavalo bom

(refrão)

Quizeram comprar meu zaino
Por trinta notas de cem
Não há dinheiro que pague
O zaino que eu quero bem
Oh!Oh!Oh! Que cavalo bom

(refrão)

Um dia roubaram meu zaino
Fiquei sem meu pareeiro
Meu zaino na mão deo utro
Nunca mais chego primeiro
Oh!Oh!Oh! Que cavalo bom
(TORRES, 1970)

Rei do Gado

Num bar de Ribeirão Preto,
eu vi com meus olhos esta passagem,
Quando o champanha corria a rodo,
no alto meio da grã-finagem
Nisto chegou um peão
trazendo na testa o pó da viagem.
Pro garçom ele pediu uma pinga,
que era pra rebater a friagem

Levantou um almofadinha
e falou pro dono eu tenho uma fé
Quando um caboclo que não se enxerga,
num lugar deste vem por os pés.
Senhor que é o proprietário,
deve barrar a entrada de um qualquer
e principalmente nesta ocasião,
que está presente o rei do café

Foi uma salva de palma,
gritaram viva pro fazendeiro,
que tem bilhões de pés de café,
por este rico chão brasileiro.
Sua safra é uma potência,
em nosso mercado e no estrangeiro,
portanto vejam que este ambiente,
não é pra qualquer tipo rampeiro

Com um modo bem cortês,
responde o peão pra rapaziada,
essa riqueza não me assusta,
topo e aposta qualquer parada.
Cada pé desse café,
eu amarro um boi da minha invernada
e pra encerrar o assunto eu garanto,
que ainda me sobra uma boiada

Foi um silêncio profundo,
o peão deixou o povo mais pasmado,
pagando a pinga com mil cruzeiro,
disse ao garçom pra guardar o trocado.
Quem quiser meu endereço,
que não se faça de arrogado,
é só chegar lá em Andradina,
e pergunta pelo rei do gado.
(CARREIRO; PARDINHO, 1981)

O Divórcio Vem Aí

Falado:

Êta mundo véio, hein, cumpadre?

É...

Violinha boa, essa, hein?

Ah...

Especiar memo, hein

Especiar de boa, cumpadre

Ô cumpadre,

Ahn?

Sabe de uma notícia?

Ahn?

Tão dizendo que o divórcio vem aí...

Uai, o que é divórcio, cumpadre?

Num sabe o que é divórcio, rapaz?

Não!

Divórcio é ansim mais ou menos, né, pre exempre

Vancê casa cuma mulher, mais vancê vai,

num gosta dessa mulher, né, então vancê larga dela
casa co outra, depois então vancê pre exempre num gostô
mais dessa outra, vancê larga dessa e casa co outra

E ansim por endiante

Ansim que é divórcio, é?

O divórcio é ansim

Ô, que coisa, né cumpadre

Tá torto, hein, cumpadre?

Tá torto!

Ô cumpadre, falando em divórcio

Eu tenho uma letra que eu inventei dessa negócio do divórcio vem aí

É?

Cê qué fazê um duete aí?

Ora, cumpadre, vambora

Então duete aí

Eita violinha boa, hein, cumpadre? Dá inté vontade de dançá

Vamo lá, cumpadre\!"

Quando eu vorto do trabaio

Minha muié garra-se ri

Vem logo com barueira

Fala arto preu ouvir

Deixe estar que eu fico livre

O divórcio vem aí

"Êta mundo

Violinha especiar de boa!"

E eu vou lhe respondendo

Não percisa lastimar

Se o divórcio vem aí

Tomara que venha já

Tem muita mulher no mundo
Que tão doida pra casar

\ "Êta!\ "

Minha cunhada Costina
Que é mulher do seu Hercílio
Foi logo mirá no espeio
Escolher um bom vestido
E começou a treinar
Pra arranjar novo marido

\ "Tá doida, excumungada, hein?
Puxa na viola, cumpadre\ "

O divórcio vem aí
Vem tirar os desengano
Conheço muita mulher
Que já anda suspirando
É divórcio toda hora
É marido todo ano

\ "Muda de marido como quem muda de camisa, hein?
Tá torto!
Vamo otro, cumpadre\ "

Quando o divórcio vier
Vai ficar mulher de sobra
Eu vô me divorciar
Me livrar de duas cobras
Cascaver da minha mulher
Jaracuçu da minha sogra
(AVARENGA, RANCHINHIO, 1940)

Viola Vermelha

Esta viola vermelha,
cor de bandeira de guerra,
Cor de sangue de caboclo,
cor de poeira de terra.
Foi a fiel companheira
numa longa trajetória
De um artista tão querido,
que deixou o nome na história,
um canhoto de fibra,
um exemplo de violeiro
Com talento e traquejo,
do progresso sertanejo,
ele foi o pioneiro.

Esta viola vermelha,
já fez tristeza acabar
Fez muitos lábios sorrir,
fez platéias delirar.
Mas um dia entristeceu,
no silêncio da saudade.
Quando pra sempre seu dono,
partiu para eternidade
Ela chorava apaixonada,
que até meu corpo arrepiava.
Dá uma gemido em cada corda,
quando comigo recorda,
está imortal melodia.

Esta viola vermelha,
que tanto elegrou o povo,
Defendendo o que é nosso,
está na luta de novo
Voltou a ser aplaudida,
como foi antigamente
O seu passado de glória,
revivendo no presente
Florêncio descanse em paz,
por que está viola sua
voltou pro pé do eito
encostada no meu peito
sua luta continua.
Esta viola vermelha
está chorando comigo
ela perdeu seu dono
eu perdi um grande amigo.
(CARREIRO; PARDINHO, 1981)

Arreio de Prata

São José do Rio Preto,
muito tempo se passou
O seu Oscar Bernardino,
com a boiada ele viajou
Num transporte à Mato Grosso,
no comitiva levou
um filho de criação,
que na lida ele ensinou.

Com seu arreio de prata
que no rodeio ganhou
o menino aí garboso
no potro que ele amansou.

Aquele arreio de prata
era o que mais estimava,
somente em dia de festa,
que em rio preto ele usava.

Nesta viagem seu Oscar,
pros peões recomendava
pra zelar bem do peãozinho,
que recente se formava.

O menino de ponteiro,
o berrante repicava,
o Itamar e o Tiãozinho,
de perto lhe vigiava.

A mania do menino,
seu Oscar sempre lembrava:
na hora do reboição,
com a vida não contava.

E foi lá no pantanal
quando ninguém esperava,
uma onça traíçoeira
numa rês ela pulava.

A boiada deu um estouro,
que o sertão se abalava,
parecia que o mundo,
nessa hora se acabava.

Os ares de campo virgem
cheirava chifre queimado,
o menino dando gritos,
para tentar segurar o gado.

A barrigueira partiu,
do cavalo foi jogado,
nos cascos dos cuiabanos,
pelos campos foi pisado.

Quando a boiada passou,
viram o peãozinho estirado.
Com seu arreio de prata,

estava morto abraçado
O seu Oscar Bernardinho,
sua alegria acabou
pegou o arreio de prata,
pro Antonio ele falou
-Esse arreio é do menino,
deixe com ele, por favor.
Na sombra de um anjiqueiro,
uma cruzinha fincou
e na cruz fez um letreiro,
aqui jaz um domador
que apesar da pouca idade,
nem um peão com ele igualou.
(CARREIRO; VIEIRA, 1981)

Bandeirante Fernão Dias

Ai a bandeira Fernão Dias,
com os seus homens escolhidos
Com Zé Dia e Borba Gato,
bandeirante destemido
O capitão João Bernal,
o padre Veiga decidido
Foram os dias da bandeira
ai ai ao sertão desconhecido

Também Mathias Cardoso,
Garcia Paz, Francisco Dias
E Antonio Prrado Cunha
foram servindo de guia
Junto Antonio Bigudo
entrarm na mataria
Índio, escravo e mameluco
ai ai e animais de montaria

Frei Gregório e Magalhães,
deu benção e deu alento
Rezando a missa campal
em frente ao mosteiro São Bento
E o bandeirante partiu
com grandes carregamento
Cargueiro de munição
ai ai com enrolo em mantimento

A bandeira avançou
na Serra da Mantiqueira
Cataquais, Camanducaia
pela selva brasileira
Oliqui, Sapucaí
foram avançando a bandeira
Passou Sabarabuçu
ai ai pela mata traiçoeira

Vituruna em Parupeba
o bandeirante seguia
Rio das Velhas e Roça Grande,
Sumidouro prosseguia
Passando por Tucumbira
e a Mata da Pedra ia
Serrufrio e Rio Doce
ai ai foram parar na Bahia

Morreu na selva em delírio
o bandeirante Fernão
Sete anos de martírio

em conquista do sertão
No lugar das esmeraldas
que só foi uma ilusão
Surgiu São Paulo grandioso
ai ai o diamante.
(CARREIRO; PARDINHO, 1974)