



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE.**

**MODA DE VIOLA E MODOS DE VIDA: As Representações do Rural na
Moda de Viola**

Eduardo de Almeida Menezes

2008



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE.**

DISSERTAÇÃO

**MODA DE VIOLA E MODOS DE VIDA: As Representações do Rural na
Moda de Viola**

Eduardo de Almeida Menezes

2008



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE CIÊNCIAS SOCIAIS EM
DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE.**

**MODA DE VIOLA E MODOS DE VIDA: As Representações do Rural na
Moda de Viola**

Eduardo de Almeida Menezes

**Sob a Orientação do Professor
Héctor Alimonda**

**Dissertação submetida como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Ciências Sociais em
Desenvolvimento, Agricultura e
Sociedade.**

**Rio de Janeiro
Janeiro 2008**

302.2
R543m
T

Menezes, Eduardo de Almeida
Modade viola e modos de vida: As
representações do rural na moda de
viola / Eduardo de Almeida Menezes.
- 2008.
196 f.

Orientador: Hector Alimonda.
Dissertação (mestrado) -
Universidade Federal Rural do Rio
de Janeiro, Instituto de Ciências
Humanas e Sociais.
Bibliografia: f. 177 - 180.

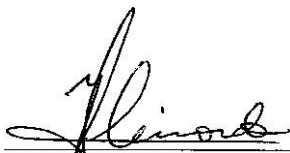
1. Música sertaneja -
representação rural 2. Música
caipira - representação rural. 3.
Representação rural. I. Alimonda,
Hector. II. Universidade Federal
Rural do Rio de Janeiro. Instituto
de Ciências Humanas e Sociais. III.
Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
CURSO PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E
SOCIEDADE

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre** em Ciências Sociais em Desenvolvimento Agricultura e Sociedade.

EDUARDO DE ALMEIDA MENEZES

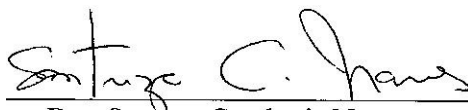
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 22/01/2008.



Dr. Héctor Alimonda – CPDA/UFRRJ
(Orientador)



Dr. Luís Flavio de Carvalho – CPDA/UFRRJ



Dra. Santuza Cambraia Naves – PUC– RJ

Rio de Janeiro
Janeiro 2008

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de cometer injustiças. Digo isto porque, provavelmente, esquecerei de mencionar alguém que, de uma forma ou de outra, tenha contribuído para a realização desta tarefa. Mesmo que não esquecesse de mencionar alguém, a própria ordem de agradecimentos é um processo injusto, pois não existe maior ou menor contribuição, na medida em que todas as contribuições foram fundamentais no processo. O menor dos gestos se equivale ao maior, quando ambos são necessários. Por isso, não encaro a ordem dos agradecimentos como qualquer forma de quantificar ou qualificar as contribuições.

Como cristão e crente na Santíssima Trindade, agradeço ao Espírito Santo por ter me iluminado, nos momentos em que mais precisei, e à Rainha dos céus e da terra; por ter intercedido em meu favor.

Também agradeço a meu pai, meu mestre em música e outras caipiragens, pelo apoio; a minha mãe pelo apoio e conselhos durante este processo; a minha avó e a minhas irmãs pelas mesmas razões. Diga-se de passagem, agradeço a todos por terem me ajudado quando o computador deu pane, lá pelo quarto capítulo.

Agradeço ao colega Luzimar Pereira, afinal nossas discussões me auxiliaram bastante, e ao meu compadre Mazinho, pelo apoio. Da mesma forma quero agradecer a Roberto Stanganelli e ao Sr. Cardoso, pela ajuda. Agradeço, também, a Geni Rosa Duarte e Elizete Ignácio dos Santos, que gentilmente me enviaram seus trabalhos.

Falando em trabalho, quero agradecer ao pessoal da Ecology Brasil, com destaque para Arlei, Priscila, Paulo Mário e Sylvia Helena, que me ofereceram trabalho neste período difícil. Tais trabalhos exigiram muito de meu tempo (quase todo ele), mas sem estes eu não teria condições de chegar até aqui. Também agradeço a Denise e à equipe do colégio Graham Bell, assim como à Fundação Darcy Ribeiro, nas pessoas de Eliane e Carmem.

Agradeço ao CPDA por ter admitido meu projeto, além da estrutura física e humana que permitiu a realização deste trabalho. Destaco os professores: Hector Alimonda (meu paciente e preciso orientador), John Commeford, Maria Verônica Secreto, Eli Lima, Maria José Carneiro, Luis Flávio Carvalho, Leonilde Medeiros e aos funcionários José Carlos e Teresa. Não posso deixar de mencionar os colegas que sempre me apoiaram, Marcelo, Edson, Paula, Carol, Walter, Cláudio, Cacá, Saldanha, Evaristo, Alexandre.

A minha esposa peço desculpas pelas ausências nos momentos em que minha ajuda era necessária e quando somente minha presença era necessária e também com a nossa filha, por ter sido ausente e por não deixá-la brincar com meus livros, textos e discos.

Por último agradeço a Stefano Mendes Paulino, que me convenceu (junto com o compadre Mazinho) a realizar esta empreitada, e à professora Ana Maria Galano, que acreditou em mim. Infelizmente Stefano e Ana não estão, fisicamente, aqui para ver o resultado do trabalho, mas ambos me inspiraram ao longo deste processo.

Resumo

Menezes, Eduardo de Almeida. **Modas de Vila e Modos de Vida: A Representações do Rural na Moda de Viola**. 2008, 185p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2008.

Este trabalho tem como objetivo identificar as representações do rural presentes nas músicas classificadas como moda de viola. Este tipo de música passou a ser veiculado nas emissoras de rádio e gravado em discos, no início da década de 1930, e sempre associado ao modo de vida rural, mais especificamente aos habitantes das áreas rurais circunscritas à área da cultura caipira, que comporta parcelas das regiões Sudeste, Centro-Oeste e Sul do Brasil. Para se observar as representações do rural nessas músicas, foi necessário, em primeiro lugar, definir a categoria moda de viola e mapear o contexto onde ela está inserida, observando a análise e levantamentos históricos sobre o tema, realizados por profissionais de diferentes áreas. Com base nos resultados obtidos nessa etapa, foi proposta uma metodologia para análise das letras das músicas. Optou-se por tratar as modas de viola como peças literárias e utilizar elementos dos métodos propostos para análise de literatura de Antônio Cândido e Pierre Bourdieu. A partir desta perspectiva foram feitos levantamentos dos elementos sociais que podem influenciar as composições, a saber: o público, a trajetória dos compositores e o contexto de produção. Uma vez observados esses aspectos, foi realizada a leitura das modas e a identificação das representações do rural.

Palavras-chave: música sertaneja, música caipira, representações do rural.

Abstract

Menezes, Eduardo de Almeida. **Modas de Vila e Modos de Vida: A Representações do Rural na Moda de Viola.** 2008, 185p. Dissertation (Master in Social Science in Development, Agriculture and Society). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Departamento de Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2008.

This work aims to identify the representations of countryside in songs classified as “moda de viola”. This type of music began to run on broadcast radio and recorded on discs at the beginning of the decade of 1930 and has always been associated with the rural way of life, more specifically the inhabitants of rural areas limited to the area of “caipira” culture, which includes parcels Southeast, Central West and Southern regions of Brazil. To observe the representations of the rural in these songs, it was necessary, firstly, set the “moda de viola” category and map the context in which it is embedded, noting the analysis and historical surveys on the subject, conducted by professionals from different areas. Based on the results obtained in this step has been proposed a methodology to analyze the letters the songs. The option to study this subject was see the letter of songs as literary pieces and use elements of the proposed methods for analysis of the literature Antonio Cândido and Pierre Bourdieu. From this perspective were done surveys of social factors that can influence the compositions, namely the public, the trajectory of the composers and the context of production. Once seen these aspects was held reading of the songs and identification of representations of the countryside.

Key Words: sertaneja music, caipira music, representations of countryside

LISTA DE SIGLAS

ABRAMUS – Associação Brasileira de Música
CD – *Compact Disc*
ECAD – Escritório Central de Arrecadação.
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
LP – Long Play
RPM – Rotações Por Minuto

LISTA DE TABELAS

Tabela I – Classificações utilizadas em páginas da rede mundial de computadores
Tabela II – Modas de viola gravadas mais vezes
Tabela III – Ano de Gravação das músicas selecionadas
Tabela IV – Percentual de modas de viola gravadas por década
Tabela IV – Percentual de modas de viola por ano de composição
Tabela V – População total por ano
Tabela VI – Taxas anuais de crescimento.
Tabela VII – Nacionalidades dos desembarcados nos portos de Santos e Rio de Janeiro (1910)
Tabela VIII – Discos Cornélio Pires 1ª e 2ª séries – maio e outubro de 1929
Tabela IX – Distribuição da população urbana e rural (em %) nos estados do “Lençol Caipira”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A Moda de Viola	13
2. A Moda de Viola e Eu.	19
3. Porque Estudar a Moda de Viola?	29
4. Como Vou Estudar a Moda de Viola?	32
CAPÍTULO I - CLASSIFICAÇÕES	35
1. A Importância das Classificações	36
2. Na Perspectiva dos Autores	40
3. Pensando a Perspectiva dos Autores.	56
4. Pensando em uma Classificação	61
5. As Modas de Viola	66
CAPÍTULO II - COMO LER A MODA	67
1. Objeto	68
2. Dificuldades e Fontes	78
3 . Recorte	85
4. A Moda de Viola como Literatura	89
CAPÍTULO III – A MODA POR FORA	95
1. Proposta de Análise	96
2. Contexto	97
3. Público	115
4. Artistas	121
CAPÍTULO IV – LENDO AS MODAS	127

1. Primeiras Letras	128
2. Letras Compostas por Adauto Ezequiel	128
3. Letras Compostas por Francisco Gottardi	143
4. Letra Composta por Osvaldo Franco	151
5. Letra Composta por Raul Montes Torres	154
6. Letras Compostas por Teddy Vieira de Azevedo	159
 CAPÍTULO V – CONCLUSÃO	 170
1. O Rural na Moda	171
2. Siga o Boi	172
3. Espaços	173
4. Patrão e Patrões, Trabalhadores e Trabalhadores.	175
6. Eu e a Moda de Viola	176
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 179
 ANEXOS	 184

INTRODUÇÃO

“Para cantar gostoso de longe eu vim
Pagode bonito tem que ser para mim
O fim do começo tem que ser assim
O que tem começo tem que ter um fim.”
 (“Começo do Fim”, Lourival dos Santos)

1. A Moda de Viola

Antes de começar o trabalho propriamente dito, considero importante fazer uma breve apresentação do tipo de música conhecido como moda de viola, que é onde está presente meu objeto.¹ Nas pesquisas que realizei me deparei com o uso do termo moda de viola² sob diferentes grafias e significados. Em alguns textos cheguei a encontrar usos diferentes do termo sob a mesma grafia, o que exigiu uma leitura atenta a que significado os autores se referiam. A jornalista Rosa Nepomuceno, por exemplo, no livro música caipira – da roça ao rodeio,³ terceiro capítulo da parte I, ela usa o termo “modas de viola” para apresentar os ritmos e manifestações que ela considera como caipiras, que são: o cururu, o catira (ou cateretê), folias de reis, danças de São Gonçalo, congadas, calangos e a moda de viola (desta vez um ritmo), entre outros; ou seja, no mesmo capítulo ela usa o termo para se referir a um conjunto de ritmos e para determinar um ritmo específico.

Com base nas fontes utilizadas foi possível perceber que os usos mais comuns do termo se aplicavam a um determinado ritmo de origem rural, termo genérico para se referir à música rural executada no contexto da cultura caipira,⁴ ou ainda, para definir músicas de origem rural compostas e executadas na viola caipira.⁵

As classificações que envolvem a moda de viola serão examinadas com mais rigor e profundidade no primeiro capítulo deste trabalho, onde, também, será analisada a escolha de um ou outro significado. Por enquanto, é suficiente saber qual dos significados do termo é mais adequado ao objetivo e ao enfoque do que se pretende. Entre os significados aquele que parece mais preciso, tendo em vista meus objetivos, é a designação de moda de viola como um ritmo de origem rural, mais especificamente de áreas do interior das regiões Sudeste e Centro-Oeste e parcelas do estado do Paraná. Esta área coincide aproximadamente a que Antônio Cândido chamou de “lençol caipira”,⁶ de forma que quando se atribui uma origem rural a esse ritmo, se coloca como o rural caipira. Como aponta Martins (1975) referindo-se ao gênero musical, presente em rádios e gravadoras, que também inclui a moda de viola.

“(...) a música sertaneja prolifera na mesma área geográfica em que se disseminou a cultura caipira: regiões de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná⁷”.

Uma vez localizada a área da moda de viola, pode-se observar as definições. Segundo Mário de Andrade,⁸ que realizou pesquisas no interior do estado de São Paulo:

¹ Meu objeto consiste nas representações do rural na moda de viola.

² Foram observadas das seguintes grafias; Moda de Viola, moda de viola, moda-de-viola e Moda-de-Viola.

³ Nepomuceno, Rosa. Música Caipira – Da Roça ao Rodeio. São Paulo. Editora 34. 1999.

⁴ Utilizo o termo caipira como o propõe Antônio Cândido em Parceiros do Rio Bonito.

⁵ Instrumento de corda, de origem lusa, possui 5 pares de cordas. Segundo Ivan Vilela (em “O Caipira e a Viola Brasileira”), músico e pesquisador, o instrumento é derivado do ‘ud (de origem árabe) e da guitarra latina. Muito difundido em Portugal nos séculos XV e XVI, o que leva muitos pesquisadores a crer que desde o descobrimento os acordes da viola já ouvidos nesta terra.

⁶ No século XVIII, Cândido aponta que este “lençol” de cultura se estendia pelas capitanias de São Paulo, partes de Minas Gerais e Mato Grosso. op. cit, p. 79.

⁷ Martins, José de Souza. Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo. Ed. Pioneira. 1975. p. 104.

“O caipira distingue com certa firmeza o que seja uma moda (...) Poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão (...) É o conceito popular caipira que nas minhas viagens pude identificar (...) A moda entre os caipiras é perfeitamente o que os nordestinos chamam de romance⁹”.

Embora não tenha encontrado em minhas pesquisas execuções de moda de viola onde houvesse exclusivamente o violão,¹⁰ esta definição se enquadra muito bem no que pretendo estudar. Além de descrever a forma da execução que é o distintivo mais importante da moda de viola em relação a outros ritmos, cuja origem é atribuída ao mesmo espaço, ainda faz uma importante comparação com outro tipo de expressão que é o “romance”. Segundo o Dicionário do Folclore de Brasileiro,¹¹ “romance” pode ser definido como “poemas em versos simples”. Esta expressão, de origem européia, chegou ao Brasil no século XVI trazido por colonizadores. Se ainda no século XV os temas recorrentes eram feitos de célebres guerreiros, no século XVI os temas eram muito variados, seguindo o “gosto popular” (Cascudo). Mário de Andrade também trabalha com esta definição de “romance”; ele atribui a mesma origem e ainda o coloca como “poesia cantada que narra um acontecimento”.¹² O autor ainda atribui uma diferença métrica entre o “romance” e a moda, enquanto a última é composta de quadras, o “romance” apresenta, “de preferência”, a sextilha e a décima.

A associação da moda de viola com o termo “romance” não se resume à menção de Mário de Andrade. Romildo Sant’Anna¹³ aponta ligações da moda de viola (e outros ritmos de mesma origem) com a expressão de origem européia. Conforme aponta o autor,

“Difundido no devocionário dos jesuítas (que chegaram ao Brasil em 1549), o Romanceiro tradicional está na origem dos principais afluentes de modas caipiras. A Moda-de-violão que, por sua fabulação novelesca e legendária, autênticas xácaras, mais homologia apresenta com o Romanceiro”.

Em um artigo de José Roberto Zan¹⁴, o autor faz referência a uma entrevista do músico e compositor José Perez (conhecido como Tinoco) para o programa Ensaio da tv Cultura, onde ele afirma que quando morava em uma fazenda, no interior de São Paulo, a moda de viola era designada como romance. O artista repete esta informação no livro *Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal: Tonico e Tinoco – a dupla coração do Brasil*, quando narra as primeiras experiências dele e do seu irmão com a música: “Só cantávamos romances”.

⁸ Cabe ressaltar que o autor não utiliza a expressão moda de viola, mas o termo moda, porém a descrição é semelhante ao que outros autores definem como o ritmo moda de viola.

⁹ Andrade, Mário de. Dicionário musical brasileiro. p. 342.

¹⁰ Em muitas há um dueto de viola e violão.

¹¹ Cascudo, Câmara. Dicionário do folclore Brasileiro p. 599, 600, 601, 602.

¹² Andrade, Mário de. Idem, p. 444.

¹³ Sant’Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. p. 59.

¹⁴ Zan, José Roberto. (Des) territorialização e novos hibridismos da música sertaneja. In *Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Rio de Janeiro. 2004.

A variedade temática do “romance” referida por Cascudo é registrada na moda de viola por Andrade, que aponta que “esta se distingue por ser o reconto dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana, historiado”. Em *Música caipira: da roça ao rodeio*, a jornalista Rosa Nepomuceno também destaca a variabilidade dos temas deste tipo de música.

“Os versos, geralmente longos, falam de tudo o quanto há ao redor do caipira, desde o rio que lhe banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate de rivais pelo amor da cabocla bonita. E ainda separações, desencantos, fatos engraçados, impressões de viagens”.

Apesar de serem muito amplos os temas de moda de viola, Andrade aponta a necessidade de ser “mais ou menos sensacional”. Obviamente, a definição do que é “sensacional” depende dos autores da moda de viola e do contexto de produção.¹⁵ Mesmo de modo preliminar, já é possível, neste momento, apontar alguns dos temas mais recorrentes neste tipo de música. Para tanto, foram observadas as letras das cerca de 52 modas de viola gravadas pela dupla Tonico e Tinoco. A escolha dessa dupla, especificamente, para um panorama geral da moda de viola, foi em função do tempo de atividade da formação, que durou 52 anos (1942-1994). Tendo em vista a possibilidade de determinados temas terem sido mais abordados em épocas específicas, optou-se pela dupla que manteve a atividade por mais tempo. O período em que dupla atuou também é um bom indicativo, uma vez que a primeira moda de viola a ser gravada em disco foi em 1929¹⁶, ou seja, 13 anos antes do início da dupla. Assim, estima-se que o período observado dá um panorama satisfatório da temática das modas de viola gravadas em disco. Com base neste levantamento, conclui-se que o tema mais recorrente foi o gado¹⁷ (12 composições), seguido por enlances amorosos (7 composições), rejeição (5 composições), aspectos bucólicos (4 composições), morte da amada (4), violência (4), envelhecer (3), valorização de elementos do modo de via rural (3), o progresso (2). As outras seis músicas são referentes a temas diversos, mas por aparecerem somente uma vez não há razão para incluí-los aqui.

No levantamento considerei como tema os elementos que pareceram centrais nas letras. Na moda de viola “As Três Cuiabanas”, por exemplo, embora se tenha referência a enlace amoroso, a maior parte da letra é dedicada a descrever elementos do trabalho com o gado. Neste caso, defini como tema o gado. Embora não tivesse dados estatísticos¹⁸ completos das modas de outras duplas, foi possível perceber, a partir do material que eu ouvi, no caso das duplas: Zé Carreiro e Carreirinho, Tião Carreiro e Pardinho, Sulino e Marrueiro, que são importantes

¹⁵ Este ponto será analisado ao longo do trabalho.

¹⁶ A música em questão foi “Jorginho do Sertão”, gravada em uma iniciativa de Cornélio Pires.

¹⁷ Esta temática inclui o trabalho com gado, histórias de bois, trabalho com carro de boi e outras narrações onde o animal e as atividades relacionadas com ele são os elementos mais explorados.

¹⁸ Os dados das músicas gravadas por Tonico e Tinoco foram reunidos pelo radialista e colecionador Maikel Roberto Monteiro, que utilizou as classificações indicadas nos próprios discos para separar as músicas em ritmos. Nas músicas onde não havia identificação dos ritmos ele utilizou sua experiência apoiada por comparações com as músicas cujos ritmos estavam identificados. Meu trabalho consistiu em ler as letras das músicas classificadas como moda de viola e identificar o tema abordado que mais se destacava.

referenciais no que diz respeito à moda de viola, apesar de algumas diferenças os temas também não variam muito do já identificado.

Também foi possível perceber que tais temas não são tratados exclusivamente na moda de viola, sendo também apresentados em outros ritmos de origem similar. Talvez o que seja mais interessante que os temas é a forma como são abordados. Na maioria das composições relacionadas como pertencentes a este gênero musical trata-se de temas a partir de histórias, ou como apontou Mário de Andrade “casos”. Dessa forma, percepções e sentimentos abstratos se tornam concretos através da narração de algum fato ou evento. Segundo Sant’Anna, esta forma narrativa é herança das expressões ancestrais, como o “romance” e outras formas posteriores. No caso específico da moda de viola, estes elementos são ainda mais marcantes, uma vez que o ritmo apresenta “mais homologia com o Romanceiro”.

Observando as letras das modas de viola, é possível identificar um elemento muito comum que, além de reforçar a forma narrativa, confere ao fato narrado uma forte impressão de realidade, ou seja, de passar ao ouvinte a impressão de que realmente ocorreu. Não é raro encontrar nas letras, principalmente nas primeiras estrofes, indicações do local onde se passa o fato a ser contado. Destaca-se que as localidades citadas, geralmente, fazem parte das regiões indicadas por Cândido e Martins.

“Num bar de Ribeirão Preto
Eu vi com meus olhos esta passagem
Quando o champanha corria a rodo
No alto meio da grã-finagem.”
(“Rei do Gado”. Teddy Vieira, 1946)

“Me criei em Araçatuba
Laçando potro e dando repasso
Meu velho pai pra lidar com boi
Desde pequeno guiou meus passos.”
(“Boiadeiro Punho de Aço”. Teddy Vieira, 1956)

“Sou filho do interior
Do grande estado mineiro
Fui um herói sem medalha
Na profissão de carreiro.”
(“Herói Sem Medalha”. Francisco Gottardi, s.d.).

“Vou contar da minha vida
Do tempo que eu era moço
De uma viagem que eu fiz
Lá pro sertão de Mato Grosso
Fui buscar uma boiada
Isto foi no mês de agosto.”
(“Boiada Cuiabana”. Raul Montes Torres, 1938)

Além da impressão de realidade, a referência espacial cria a possibilidade do ouvinte ir até o local para averiguar a veracidade do fato, funcionando como uma aposta, ou melhor, um blefe do compositor, porém o mais determinante ao se fazer referência a um local que existe a moda toma ares de registro. Há, pelo menos, um caso conhecido, onde ouvintes se dirigem para um local citado em moda de viola e procuram indícios da história narrada, isto ocorre com relação à moda de viola “Ferreirinha”. Tal como outras composições, a moda de viola “Ferreirinha”,¹⁹ de autoria de Adauto Ezequiel (conhecido como Carreirinho), faz referência ao local onde se passa a história, que é a cidade de Pardinho, no interior de São Paulo. A música narra a história da morte de um vaqueiro (Ferreirinha) no exercício de sua atividade. Segundo o jornalista José Hamilton Ribeiro,²⁰ muitas pessoas chegavam ao cemitério da cidade, em busca do túmulo do vaqueiro. No entanto, há uma dificuldade prática para encontrar o túmulo, a obra é uma ficção. Segundo Ribeiro, o autor se inspirou em uma história que ouviu de um desconhecido em uma viagem de trem. Seria precipitado afirmar que as pessoas vão até o município para comprovar a veracidade da história. Tenho uma tendência maior a crer que as pessoas querem ver o local onde se passou a história, independentemente de dar ou não crédito a ela, buscar indícios dos locais citados na música, para, de certa forma, se aproximar da composição (ou da história) que admiram. Atualmente, a prefeitura municipal tem um projeto para a construção de um túmulo para o finado vaqueiro, com o objetivo de incrementar o turismo no município.

Além da referência a locais concretos, há outro elemento que pode induzir a impressão da realidade: o uso de histórias conhecidas e tratadas como caso verídico em determinada região ou local. No livro *Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal*, João Salvador Perez (Tinoco) revela que a moda de viola “Sertão do Laranjinha” foi inspirada em uma história contada por seu pai. Em uma oportunidade um homem se apresentou a ele como cunhado de uma personagem²¹ da história. A indefinição da moda de viola como obra de ficção ou registro documental é reforçada quando os autores a apontam como registro. Em uma entrevista de Rubens Vieira Marques (Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha) cedida ao pesquisador Romildo Sant’Anna,²² o compositor confirma a ocorrência de obras de ficção e de leituras de algum fato ocorrido.

“As moda que nois canta têm muito de romance, de imaginação, mas têm muito de verídico, porque o povo comprova as história. Moda-de-violão é ansim: tem muito de verdade e tem muito de mentira. É que nem um filme de cinema.”

A forma como é executada a moda de viola também é decisiva para a impressão de realidade. O cantar que é quase uma declamação (“poesia cantada”) privilegia a letra da música e seu entendimento, como se o cantador de modas fosse um contador de histórias. Nas pesquisas que realizei nenhuma fonte indicou algum tipo de dança associada a este ritmo especificamente, o que também ocorre com outros ritmos a que se atribui origem similar, tanto nas modas de

¹⁹ Em virtude da importância que é atribuída a esta composição, ela será analisada em outros pontos deste trabalho.

²⁰ Ribeiro, José Hamilton. *Música caipira – As 270 maiores modas de todos os tempos*. p. 82.

²¹ Ao final de uma exibição em Botucatu, o Sr. Gregório Ágape se apresentou como cunhado da personagem Francisco Neves. O uso de nomes próprios, às vezes com sobrenome, acaba por funcionar de modo similar a referência ao local onde se passa a história.

²² op. cit, p. 54.

viola gravadas em disco como naquelas criadas e executadas no contexto da cultura rústica,²³ ou de outras formas de ocupação rural,²⁴ o papel do público durante a execução é de espectador, como se faz com histórias contadas diretamente ou de meios como o rádio, o teatro, a televisão e o cinema. Ao comparar a moda de viola com a modinha, Mário de Andrade ressaltava este aspecto.

“Por outro lado a modinha é no geral é de fundo lírico, não conta casos, conta queixas; a moda no geral é de fundo dramático, conta casos. Poder-se-á pois definir a moda como canção extra-urbana de fundo descritivo.”²⁵

Apesar da preponderância da fala ou do canto, segundo Sant’Anna, o som instrumental também desempenha um forte papel na narrativa da moda de viola.

“O acompanhamento instrumental se evidencia no intervalo entre as estrofes, funcionando como elemento de suspense e anti-clímax, despertando o interesse pelo porvir lírico-narrativo da estrofe seguinte.”²⁶

Outro ponto em relação à forma da execução da música que merece destaque, é citado na descrição que Nepomuceno²⁷ faz da moda de viola. Ela afirma que a moda de viola possui “(...) andamentos mais lentos, com versos quase falados, encaixados em melodias que se repetem, a moda de viola é geralmente levada em duos de vozes terçadas”. Uma forte característica não só da moda de viola, mas de outros ritmos a que se atribui a origem à cultura caipira é o cantar em duo “de vozes terçadas”. Como afirma José Roberto Zan²⁸, “o canto em duas vozes, em intervalo de terça, característico das duplas caipiras,”²⁹ é uma herança européia”. O autor ainda faz referência ao uso da mesma forma nas atuais músicas sertanejas,³⁰ mas sua concepção não se assemelha em nada a ritmos como a moda de viola. Ele aponta que “da música caipira, de fato, restam poucos aspectos. Talvez, as vozes agudas dos cantores e os duetos em terça, porém empregados de modo discreto”.

Observando os argumentos levantados por Zan, percebe-se que o uso do dueto é um aspecto formal relevante, na medida em que, o autor o coloca como elemento que já existia antes do nascimento dos ritmos “caipiras” e permanece na música, que, apesar de ter origem nos ritmos “caipiras”, tem pouca semelhança com eles.

²³ Como Antônio Cândido classifica a cultura caipira.

²⁴ Uso a expressão para incluir aqueles que vivem no campo mas de forma diferente da apontada por Antônio Cândido, são os colonos e até mesmo os fazendeiros.

²⁵ Andrade, Mário de. op. cit, p. 342.

²⁶ Sant’Anna, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. p. 59.

²⁷ op. cit

²⁸ op. cit.

²⁹ No decorrer do trabalho, mais precisamente no capítulo 2, serão examinadas as definições de caipira e sertaneja.

³⁰ O autor considera que a música sertaneja tem origem no que ele chama de música caipira, que comporta ritmos como a moda de viola, o cateretê, o cururu e outros, mas que ela possui muitas diferenças, com destaque para o abandono da viola caipira e o uso de outros instrumentos musicais.

Por ora é difícil avaliar os aspectos que aproximam e diferenciam o que o autor chama de música sertaneja e música caipira, mas percebe-se que se a primeira é tida como originária da segunda. Como aponta o autor, o dueto é a forma de cantar que está na base do aprendizado dos cantores e a forma como o público aprendeu a ouvi-los.

A partir destas considerações já é possível, mesmo que previamente, estabelecer uma noção de moda de viola que será examinada posteriormente neste trabalho, na parte referente a classificações. Nestes termos, defino a moda de viola como um ritmo supostamente originário da cultura caipira, que se caracteriza por um cantar quase declamado em duo de vozes com intervalo de terça, acompanhado por uma viola e um violão ou um par de violas, cujo som funciona como elemento dramático, realçando ou criando ambiente para determinadas passagens. Geralmente, as músicas narram um acontecimento, que pode ser inspirado em fato ocorrido ou uma criação do compositor; em ambos os casos, a estrutura narrativa da moda de viola confere um aspecto de registro documental (guardadas as especificidades da moda em termos narrativos, que serão apontadas mais adiante).

Acredito ser importante apresentar aqui tal noção, de forma que o leitor possa acompanhar as análises, com certa familiaridade ao tipo de música em questão. No entanto, reconheço que, tendo em vista a importância da forma de cantar e do instrumental que acompanha a voz, nenhuma análise é capaz de substituir a compreensão que se tem ao ouvir uma moda de viola. Apesar disso, creio que as informações prestadas são o suficiente para a compreensão deste trabalho.

2. A Moda de Viola e Eu.

Em algumas das publicações que utilizei para realizar este trabalho, as primeiras palavras dos autores são para narrar eventos de suas trajetórias pessoais que têm relação com o tema abordado. Seguindo este princípio, procuro fazer o mesmo. Desde a minha graduação em Ciências Sociais tenho por hábito tentar perceber ou descobrir a posição do autor e como sua trajetória se relaciona com o tema abordado, quais seus interlocutores, com quais idéias está discutindo, ou que lhe serviram de inspiração e fontes. Este hábito, por assim dizer, não resulta necessariamente na compreensão desejada, pois o sucesso da tentativa depende, na maior parte das vezes, de outras leituras, levantamentos ou conhecimentos prévios. Neste sentido, procuro aqui economizar o trabalho aos meus eventuais leitores e revelar as minhas ligações com o tipo que me proponho a trabalhar. Estimo que esse exercício de expor as questões que me impus em relação à validade científica do meu objeto de estudo e da minha postura perante ele irão contribuir para a compreensão do meu trabalho e da forma como abordei o tema, bem como, resultará em discussões importantes pressupostos que guiaram meu olhar no decorrer do processo.

Por outro lado, sinto-me compelido a apresentar a relação que tenho com o tema, pois, por se tratar de um gênero musical que me tem como um de seus consumidores,³¹ considero prudente indicar minha posição e questionar em que medida minha apreciação estética e trajetória pessoal podem interferir no trabalho, desde a escolha do tema até os resultados das

³¹ Uso o termo consumidor para me referir àqueles que optam por ouvir este tipo de música, que pode ser reduzido a produto da indústria cultural. Os consumidores preferem este produto a outros e dedicam parte de seu tempo para ouvi-lo.

observações realizadas. Tais questões não são exclusivamente minhas nem restritas a situações onde o cientista tem apreço e admiração pelo seu objeto de estudo. Não são raras as situações, onde o cientista lança sobre o espelho o mesmo olhar investigativo e questionador que dirige a seu objeto, Bourdieu apresenta essa questão quando discute a sociologia da própria sociologia:

“Temos interesse nos problemas que nos parecem interessantes. Isto quer dizer que a um certo momento, um certo grupo científico, sem que ninguém o decida, constitui um problema como interessante: faz-se um seminário, fundam-se revistas, escrevem-se artigos, livros, resenhas. Quer dizer que ‘pega bem’ escrever sobre este tema, traz lucros, menos sob a forma de direitos autorais (o que também pode contar) e mais sob a forma de prestígio, de gratificações simbólicas, etc. Isso tudo é apenas um preâmbulo para lembrar simplesmente que se deveria proibir fazer sociologia e principalmente a sociologia da sociologia, sem que se fizesse previamente ou simultaneamente sua própria sócio-análise (se é que em algum momento seja possível fazer isto de forma integrada).”³²

Muito tempo antes de pensar em fazer graduação ou mesmo de ouvir falar na existência de Ciências Sociais ou Pierre Bourdieu, eu já conhecia, pelos menos parcialmente, a música classificada, por ora, como sertaneja.³³ Quase todas as noites meu pai, como muitos dos que deixaram a vida no campo para viver em uma cidade grande, ouvia este tipo de música. No seu rádio, sempre sintonizado em uma estação do interior do estado de São Paulo, desfilavam vários ritmos associados a esta classificação, cateretês, cururus, toadas, guarânias, modas de viola, entre outros. As sessões musicais não se limitavam à audição; durante esses momentos meu pai era transportado a sua terra natal, de onde ele retirava histórias da lida com o gado, caçadas, pescarias e outros acontecimentos relevantes pelo seu aspecto de aventura ou por apresentarem, através de exemplos, informações sobre modos de agir, que meu pai considera (ou pelo menos considerava à época) ideais. Imagino que histórias similares narradas nas letras das músicas, associadas à familiaridade dos sons, estimulavam suas lembranças. Como não descarto a possibilidade de as narrativas das músicas terem influenciado a maneira de meu pai contar suas histórias.

O fato de conhecer este tipo de música desde a infância não me torna, necessariamente, um consumidor ou um especialista no tema. Da mesma forma como seria absurdo afirmar que todos os consumidores (ou mesmo os pesquisadores) deste tipo de música tiveram contato com ele na infância. Cabe aqui questionar em que medida essa experiência doméstica, permeada pela afetividade familiar, contribui com meu trabalho ou depõe contra ele. A princípio, vejo este contato inicial como positivo, pois me permitiu apurar a sensibilidade para compreender como consumidor este tipo de música tornando-o, pelo menos, um instrumento de comunicação eficiente entre mim o artista que compõe ou executa a música.

Aprofundando um pouco mais este ponto, considero a música como um fenômeno de interação social, de forma que tanto a produção como o consumo envolvem o aprendizado de

³² Bourdieu, Pierre. Por uma sociologia dos sociólogos, in *Questões de sociologia*.

³³ A classificação da música será analisada no capítulo seguinte. Por ora, adoto a classificação utilizada por José de Souza Martins, que define música sertaneja àquela que tem origem na cultura caipira mas que é explorada como mercadoria da “Indústria Cultural”.

determinados critérios sociais que identifiquem a reunião de uma variedade de sons³⁴ como música. Percebe-se, então, que esta experiência pregressa me forneceu elementos, ou, como aponta Bourdieu,³⁵ um “instrumental de percepção”, que me permite não só reconhecer as composições³⁶ como expressões musicais, mas não ser indiferente a elas. Segundo Bourdieu é necessário que o autor (neste caso compositor) e o público (ouvinte) compartilhem de um determinado instrumental de percepção, ou que, pelo menos, o autor conheça “a história do instrumental de percepção”³⁷ do público, de maneira a produzir uma obra que possa ser apreensível e compreendida como tal.

Apesar da observação da relação entre o compositor e o ouvinte, a partir da importância da percepção compartilhada, a determinação da música como fenômeno de interação social e suas implicações pode ser compreendida de modo mais preciso nas palavras do antropólogo Paul Merriam, citado em um artigo de Tiago de Oliveira Pinto³⁸:

“A música é um fenômeno humano que existe apenas em termos de interação social que é feito por pessoas para outras pessoas e é um comportamento que se aprende. Não existe e nem pode existir por si, tem sempre um ser humano para produzi-lo. Em resumo, a música não pode ser definida como um fenômeno sonoro isolado, porque ela envolve o comportamento de indivíduos e grupos de indivíduos e sua organização exige a concorrência social das pessoas que decidem o que pode e o que não pode ser”.³⁹

Neste sentido, compreende-se a música ou a composição musical como o arranjo de uma série de sons segundo determinados critérios sociais. A harmonia entre estes sons não existe fora ou para além do contexto social; é no interior da sociedade e da cultura que se aprende a perceber e conferir valores à música. As formas de classificar e relacionar os sons como a afinação, escala musical e o tempo⁴⁰ não são inatas, nem tão pouco universais, são componentes do “instrumental de percepção” disponível na sociedade e tal como outros sistemas de classificação ordenam o mundo e condicionam sua apreensão. Sob esta ótica, também se pode afirmar que a apreciação musical e a valorização estética não são princípios universais. Como indica Tiago de Oliveira Pinto, a afinação e a escala são “abstrações culturais”. Assim, os

³⁴ Entende-se por som o fenômeno físico (acústico) produzido por vibrações. A música neste caso consiste em se dar sentido ou significado a arranjos ou combinações de ondas sonoras de diferentes frequências ou amplitude.

³⁵ Bourdieu, Pierre. *Economia das trocas simbólicas*.

³⁶ Entende-se por composição o arranjo de uma série de sons, em sequência, acompanhados ou não por arranjos de palavras, realizado por um indivíduo ou um grupo de indivíduos.

³⁷ Bourdieu, Pierre. *idem*.

³⁸ Merriam, A.P. *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964. Apud. Pinto, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *In Revista de Antropologia* V. 44 nº 1, São Paulo. USP, 2001.

³⁹ Como traduzi este trecho, faço questão de colocá-lo em sua língua original: “Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be.”

⁴⁰ Compreende-se por tempo o período transcorrido no intervalo entre os sons em uma sequência.

modos de ouvir e compor podem ser observados como aspectos de determinada cultura. Com isso não quero reduzir ou desconsiderar o papel do individual do compositor ou mesmo do ouvinte, mas apenas marcar que ambos realizam tais atividades a partir de um instrumental presente na cultura e que o fato de compartilhar, pelo menos parcialmente, este instrumental permite que o segundo seja sensível à música composta pelo primeiro. Acredito que um bom exemplo para ilustrar esta relação não está na situação onde o ouvinte entende uma composição de sua cultura, mas quando um ouvinte formado por uma determinada cultura musical escuta uma composição de outra, como apresenta Tiago de Oliveira Pinto no seguinte trecho:

“Habitado a certas relações de intervalos, principalmente também às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o nosso ouvido pode, automaticamente, ‘corrigir’ determinadas ‘desafinações’ alheias. Estar ‘fora do tom’ ou ‘desafinado’, em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro esteja errado pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente ‘no tom’ e ‘afinado’.”⁴¹

O “nosso ouvido” educado pela “música ocidental” organiza e classifica os sons da maneira que aprendeu. Este exercício, cujo esforço pode não ser perceptível, permite a associação dos sons com outros elementos da vivência ou experiência pessoal que também foram permeados pela cultura. Assim é possível determinar, pelo menos para efeito neste trabalho, esse conjunto de convenções e conhecimento como cultura musical.⁴²

É relativamente fácil se entender a música como fenômeno social quando se imagina um grupo mais ou menos homogêneo com uma música também homogênea, o que não é o caso do tema deste trabalho. A música sertaneja, como produto da “indústria cultural”⁴³ (Martins, 1975), faz parte de um amplo conjunto de produtos musicais que são veiculados por radiodifusão e outros meios. Mesmo no rádio do meu pai, bastaria mudar a frequência ou talvez ligar o rádio em outro horário que se ouviria a execução de músicas de vários gêneros que em nada se assemelham à música sertaneja. O conjunto de produtos musicais comporta gêneros muito diferentes e um público ouvinte amplo e diversificado. Os ouvintes, pela sua heterogeneidade, apresentam percepções diferenciadas destes gêneros. Em uma determinada sociedade, a percepção musical pode ser muito variada. No caso dos ouvintes de rádio ou mesmo os consumidores dos produtos musicais, embora eles possam reconhecer a maior parte dos gêneros como música, sua sensibilidade auditiva (enquanto fruto de um aprendizado social) tem uma ressonância maior com determinados gêneros que acabam por servir de referência para se avaliar e classificar os demais gêneros. Cabe aqui uma breve explicação: quando uso o termo

⁴¹ Pinto, Tiago de Oliveira, op. cit.

⁴² Apesar do amplo uso deste termo sob formas e significados muito diferenciados, ele é adequado para expressar a idéia que apresento.

⁴³ Martins utiliza o termo como o fora cunhado por Adorno e Horkheimer. Neste sentido, a indústria cultural se apropria de “elementos correntes (...) atribui-lhes uma nova qualidade” e os torna “produtos adaptados ao consumo das massas”. Esta discussão será apresentada no capítulo seguinte, por enquanto basta dizer que a música sertaneja está inserida em um contexto de produção e execução que comporta uma infinidade de ritmos e gêneros musicais, onde há grande concorrência pelos espaços de execução característicos do meio: a indústria fonográfica, a programação de emissoras de rádio e apresentações públicas.

ressonância me refiro especificamente à capacidade da obra “evocar” no público “forças culturais complexas e dinâmicas” (Greenblat⁴⁴).

Para compreender melhor a música como fenômeno social em um contexto tão heterogêneo é necessário ampliar um pouco a noção dos critérios sociais, utilizados para perceber e classificar as composições. Assim, separo os critérios em dois níveis: o fundamental e o periférico. O primeiro diz respeito aos critérios, característicos de uma cultura musical, que classificam determinadas seqüências ou séries de sons como música, como já demonstrado. No nível periférico, os critérios podem diferenciar as músicas, classificando-as em tipologias e atribuir valores às músicas e gêneros, de forma que seja possível ordená-los de modo hierárquico. Na verdade, esta distinção é meramente uma mudança de proporção ou foco, enquanto no nível fundamental podem ser observadas culturas musicais com princípios diferentes (escala musical, da afinação, harmonia e dos instrumentos elaborados a partir destes princípios), no nível periférico trata-se de variações no interior de uma determinada cultura musical. Ao se articular os dois conjuntos de critérios percebe-se um paradoxo: os critérios fundamentais por serem referentes a aspectos mais profundos da cultura musical, são comuns às composições desta cultura, de forma que sua observação, embora mais aprofundada, transmite a impressão de homogeneidade. É, em suma, uma percepção mais distanciada, uma ótica do exterior da cultura musical, que permite perceber com certa clareza suas fronteiras. Já a observação dos critérios periféricos não busca identificar os princípios, os traz como pressuposto das composições e parte para perceber as variações e arranjos desses princípios no interior da cultura musical, o que conduz a uma perspectiva da cultura, mais detalhada e, por isso, heterogênea. Para uma compreensão mais precisa desta idéia, faço uma analogia com estudos sobre idiomas em universos de diferentes dimensões. Um estudo realizado sobre idiomas dos países da América do Sul poderia identificar os idiomas oficiais, assim concluiria que no continente se fala: espanhol, francês, guarani, inglês e português. Pode-se dizer que, nesse estudo, o idioma no Brasil, assim como nos outros países, pareceria homogêneo. Por outro lado, um estudo sobre os critérios fundamentais (gramática) do idioma oficial do Brasil chegaria a um resultado semelhante. Tanto o estudo com universo relativamente mais abrangente como o estudo mais aprofundado ressaltam os elementos mínimos comuns, o que passa a idéia de homogeneidade. Contudo um estudo que operasse em uma escala menor, mas sem buscar identificar somente o essencial do idioma, poderia registrar a pronúncia particular de cada região,⁴⁵ o resultado é uma perspectiva mais heterogênea.

No caso da música comumente veiculada em rádios, discos, apresentações públicas, existem critérios periféricos, mais ou menos compartilhados, que podem classificar as músicas em alguns gêneros como, por exemplo, clássicas, sertanejas, sambas etc. Levando em conta somente os critérios fundamentais, como é o caso do uso da escala musical ocidental,⁴⁶ músicas de gêneros diferentes poderiam ser colocadas lado a lado, uma vez que este é um ponto mínimo em comum destas composições. Permitindo a classificação das músicas em gêneros, os critérios

⁴⁴ Greenblat, Stephen. *Allegory and representation*. Baltimore: The John Hopkins university press, 1981 Apud. Gonçalves, José Reginaldo. *Ressonância, materialidade, e subjetividade: As culturas como patrimônios*.

⁴⁵ Dependendo da escala poderia encontrar diferenças em regiões, estados, cidades, bairros, classes sociais, faixa etária etc. Em um extremo, praticamente impensável, até entre indivíduos; fora deste extremo, sempre se opera com reduções a determinados mínimos comuns, que depende da escala selecionada pelo pesquisador.

⁴⁶ Composta por sete notas musicais que servem para representar o universo de sons, são elas dó, ré, mi, fá, si, lá, sol.

periféricos possibilitam uma disposição hierárquica destes gêneros. Do ponto de vista do consumidor (ou grupos de consumidores), alguns destes gêneros musicais podem apresentar mais qualidades que outros, sendo os melhores aqueles que ele consome e os piores aqueles que ele, apesar de reconhecer como música, não aprecia. Tal como descrito no referente aos critérios fundamentais, a sensibilidade às composições musicais é fruto de um aprendizado social. Assim, reafirmo, com mais convicção, que os momentos em que passei ouvindo o rádio com meu pai me forneceram elementos que me permitiram tornar-me um apreciador e, conseqüentemente, consumidor da música classificada, por Martins, como sertaneja, com a qual a moda de viola é comumente relacionada. Como os demais consumidores deste tipo de música, conheço, de modo consciente⁴⁷ ou não, os critérios periféricos comuns aos ouvintes de música, de modo geral e específicos dos consumidores. Estes últimos atribuem qualidades à moda de viola e permitem, em muitos casos, uma classificação mais minuciosa dos ritmos associados à música sertaneja. No meu caso específico posso estimar, sem muita precisão, que as fontes desse aprendizado foram principalmente as próprias músicas, informações do meu pai, informações prestadas pelos locutores da rádio e as capas de discos⁴⁸.

Objetivamente, questiono que contribuição este aprendizado pode dar ao meu trabalho. Em primeiro lugar, o fato de não ser indiferente à música me permite reconhecer que a composição não é um contínuo de sensações. Existem algumas frases musicais ou informações da letra da música que colocadas em determinados pontos estimulam mais ou menos o sensorial do ouvinte. Como apontado por Sant'Anna, ao destacar o papel dramático do som.

Compreende-se que quanto maior a capacidade do autor em articular esses estímulos, maior empatia ou ressonância a composição terá com o público. A resposta aos estímulos, ou pelo menos o seu reconhecimento, faz parte dos critérios periféricos e é compartilhada pelos autores e pelo público. Apesar desta ligação já ter sido parcialmente demonstrada, utilizando-se inclusive da idéia do conhecimento do “histórico de percepção”, apontado por Bourdieu, neste momento se tem uma clareza maior do funcionamento desta relação entre os ouvintes e o compositor.

No entanto surge outra questão, da mesma forma como os critérios são heterogêneos na sociedade eles podem também sofrer variações no tempo. Se a fonte destes critérios é, como já afirmei, o aprendizado social, deve-se levar em conta dois pressupostos. Em primeiro lugar, as possibilidades de transformação da sociedade e da cultura que comportam esses elementos e, em segundo, que o aprendizado social é um processo permanente, a partir dos contatos e trocas realizadas ao longo de toda a vida social. Com base nisto, pode-se propor que os condicionantes para se qualificar e classificar as músicas estão vinculados a um período histórico e, em uma perspectiva mais particularizada, a trajetória do próprio ouvinte. As mudanças nos critérios periféricos podem se refletir nas composições, nos gêneros musicais e alterar as posições destes na hierarquia de preferência de grupos de consumidores. Como aponta Waldenyr Caldas.

“O bonito e agradável ontem pode ser visto como feio e desagradável hoje. Aliás, sobre esta questão, há um exemplo dentro de nossa música popular. O samba-canção, estilo musical que deu fama e fortuna a

⁴⁷ Como outros elementos culturais, os critérios sociais periféricos para percepção da música muitas vezes não são totalmente percebidos por aqueles que os compartilham.

⁴⁸ Nas capas de vários discos existem indicações do tipo ritmo de cada música. A partir da comparação de várias músicas relacionadas no mesmo ritmo é possível perceber que elementos são característicos destes ritmos.

Nelson Gonçalves e Cauby Peixoto na década de 50, era visto pelos críticos da época como um ritmo de alto nível e de extremo bom gosto. Ninguém, em sã consciência, ousaria contestá-lo. Pois bem, parte desses mesmos especialistas, no início dos anos 60, com o advento da bossa nova, classificaria o samba-canção de estilo cafona e superado.”⁴⁹

No caso apontado por Caldas, deve-se destacar, em primeiro lugar, que o grupo de consumidores, a que ele se refere como “críticos”, tem uma característica peculiar. Este grupo se arvora da função de emitir avaliações e orientações que deveriam influenciar alguns aspectos dos critérios periféricos do público em geral. No entanto, não são todos os grupos de consumidores que levam em conta as considerações deste grupo em especial. Como o próprio Caldas afirma ao citar o crescimento de consumidores da música sertaneja, apesar das avaliações negativas dos “críticos”.

“Sempre classificada como produto cultural de baixa qualidade, ao contrário do que se possa pensar, seu público só tem aumentado no decorrer de todos esses anos. Parece que seus simpatizantes e consumidores ou não têm acesso ao trabalho dos críticos, ou, se têm, resolveram simplesmente ignorá-lo.”⁵⁰

Apesar disto, não se deve diminuir ou menosprezar o valor das avaliações dos “críticos”. Ela é capaz de influenciar vários grupos de consumidores e pode controlar, parcialmente, o acesso a espaços para a execução da música. O mais importante, no momento, é ressaltar que neste grupo, assim como em outros, existe a possibilidade de alterações nos critérios periféricos. De um ritmo de “extremo bom gosto”, ocupando uma posição superior na hierarquia dos ritmos, o samba-canção foi relegado a categoria de “cafona”, que representa o oposto do “bom gosto”. Tendo em vista a posição singular deste grupo de consumidores, a derrocada do ritmo pode ter resultado em uma forte redução dos espaços para a sua execução. Isto representa uma forte alteração nos critérios periféricos, os sons em articulação com letra e narrativa que eram percebidos como algo “bonito e agradável” deixaram de sê-lo. Se as variações sonoras, a letra e outros elementos permaneceram os mesmos, os ouvidos mudaram.

Observando mais atentamente as mudanças, é possível perceber duas possibilidades relevantes que se influenciam. Em primeiro, a mudança na percepção dos ouvintes, relacionada com transformações na sociedade e nos próprios ouvintes; em segundo, modificações nas composições e nas classificações, relacionadas com a percepção dos autores e mudanças no meio de produção. O mecanismo de influência mútua destas possibilidades pode ser explicado da seguinte forma. A percepção é, como visto, mais ou menos compartilhada entre os autores e consumidores, de modo que a mudança de percepção em um dos lados certamente influenciará o outro, caso contrário não há mais uma ressonância entre o que o autor produz e o público ouvinte, que obviamente deixará de ser consumidor. Para a manutenção da relação autor-ouvinte, é necessário que ou o autor busque adequar sua produção aos critérios periféricos utilizados pelos ouvintes, ou o público realize o exercício, às vezes inconsciente e involuntário, de alterar seus critérios para se adequar à música. Esta última situação só é possível em função

⁴⁹ Caldas, Waldenyr. O que é música sertaneja. p. 125-126.

⁵⁰ op. cit. p. 125

da profundidade da ligação do público com o autor através da obra. Osvaldo Luis Barison aponta para o potencial de mudança através desta relação, além da sua profundidade e sutileza.

“Uma obra funciona em uma frequência dupla, pois ao mesmo tempo em que revela a cultura e o produtor, também serve para formatar a cultura e o receptor. Porém, esta função de dupla mão não se dá apenas no nível manifesto da estética da obra. Também ocorre uma comunicação latente, sub-liminar e que, mediada pela cultura e pela obra, coloca o artista e o receptor em um nível de sintonia inconsciente. A comunicação realizada transcende o nível formal.”⁵¹

O processo de mudança dos critérios do público a partir de transformações na obra pode parecer orientado e intencional, mas pode ocorrer de modo sutil e constante, sem que o autor ou os ouvintes perceberem de imediato as transformações, especialmente em casos em que as mudanças se operam em períodos relativamente longos. Às vezes, a iniciativa do autor, motivada por questões artísticas ou estéticas, de experimentar um elemento novo na composição pode resultar em modificações fora de seu controle.⁵²

Incorporando a noção de Adorno de “indústria cultural” a esta perspectiva pode-se vislumbrar outra dimensão possível desta dinâmica. No contexto da “indústria cultural”, onde a música é “mercadoria”⁵³ e a indústria deve estar adequada ao consumo das massas, a ressonância entre o produto musical e o consumidor é fundamental. Sem um público que consuma e aprecie a obra, dificilmente um compositor ou músico conseguiria obter ou manter espaço neste meio. No entanto, como aponta Adorno⁵⁴, o público não é o sujeito da indústria, mas seu objeto, ou seja, na leitura do autor, a indústria não é o resultado da vontade ou demanda do público, ao invés disso ela busca influenciar esta vontade. Tendo em vista que o aprendizado social da música é um processo incessante, a própria indústria tem potencial para influenciar os critérios periféricos do consumidor a partir dos produtos que coloca à sua disposição. Com a repetição de ritmos com elementos novos, mas que guardam certa familiaridade com o que o consumidor já considera como bom, há a possibilidade dos novos elementos serem incorporados aos critérios periféricos deste público. Em uma perspectiva um pouco mais aprofundada, pode-se afirmar que esta influência também passa pela relação autor – público conforme descrita.

Nos levantamentos históricos sobre a música sertaneja que pude observar, existem menções a mudanças na música a partir da incorporação de outros ritmos cuja origem não está em ritmos que se atribui à cultura caipira. Reduzindo bem o processo,⁵⁵ podem ser apontados dois momentos significativos. No primeiro, por volta da década de 1950 houve a inclusão de ritmos oriundos de outros países da América Latina, com destaque para a polca, o tango, o bolero, entre outros. Em um segundo momento, já na década de 1970, a inclusão de influências da jovem guarda e posteriormente do ritmo *country*. Deve-se salientar quando José Roberto Zan aponta as diferenças entre a música sertaneja de hoje e a caipira, ele tem como referência os resultados da última inclusão de ritmos e influências.

⁵¹ Barison, Osvaldo Luis. O inconsciente da moda: psicanálise e cultura caipira.

⁵² Como ocorrido com Mário Zan e Ariovaldo Pires, em um evento que conto a seguir.

⁵³ Adorno, Theodor W., A indústria cultural, in *Coleção Grandes Cientistas Sociais* – nº 54 p. 94

⁵⁴ op. cit.

⁵⁵ Que será discutido com mais detalhes no capítulo seguinte.

É difícil precisar se a incorporação destes ritmos foi uma iniciativa planejada da “indústria” cultural. Com a entrada destes ritmos, principalmente a partir de filmes mexicanos, a música sertaneja se viu obrigada a dividir uma faixa do mercado fonográfica que predominava absoluta. Como resultado imediato, várias duplas passaram a incluir tais ritmos em seu repertório (Caldas). Por outro lado, há dois registros interessantes de artistas que foram pioneiros na inclusão de ritmos estrangeiros, mas discordaram dos rumos posteriores à década de 1950. Como conta Nepomuceno, Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e Mário Zan viajaram, juntamente com outros artistas considerados sertanejos, ao Paraguai em 1943. Ao retornar ao Brasil ambos passaram a gravar ritmos considerados paraguaios, principalmente a guarânia e o rasqueado. Segundo a autora, a partir da resposta do público a essas gravações, outros artistas passaram a incluir tais ritmos. Posteriormente, Ariovaldo Pires passou a criticar os “paraguaismos” e “mexicanizações” que “nada tinham a ver com o homem do campo”⁵⁶ (Ferrete). Já Mário Zan liderou em 1958 um movimento chamado “Tupiana” que se opunha à gravação dos ritmos estrangeiros (paraguaios e mexicanos). Percebe-se que estes dois pioneiros, na incorporação dos ritmos, consideravam suas obras como adaptações da música “estrangeira” ao universo musical do caipira, diferente das gravações realizadas posteriormente, consideradas por eles como cópias e não uma leitura ou adaptação destes ritmos. Neste sentido, a indústria fonográfica não planejou a incorporação destes ritmos, mas procurou explorar a receptividade do público a eles. Observando a leitura de Caldas, pode-se propor que ao invés de adaptar os ritmos à música sertaneja, como afirmaram ter feito Mário Zan e Ariovaldo Pires, alguns artistas buscaram se adaptar aos ritmos, passaram a utilizar instrumentos musicais e roupas características da origem de tais ritmos. Tendo em vista os aspectos citados, a iniciativa de Mário Zan e Ariovaldo Pires foi fundamental neste processo, pois a familiaridade de suas adaptações permitiu a manutenção da ligação autor – público ao mesmo tempo que foram apresentados alguns elementos novos aos critérios periféricos, o que tornou aceitável para o público da música sertaneja aspectos da música estrangeira.

Apesar das transformações, principalmente daquelas iniciadas a partir de 1970, alguns elementos permaneceram, como o dueto em intervalo de terça (Zan). No entanto, vários ritmos que eram atribuídos à música sertaneja deixaram de ser executados com a mesma frequência ou sofreram modificações de modo a ficarem mais próximos dos ritmos mais executados. No que diz respeito à moda de viola especificamente, pode-se dizer que o ritmo não sofreu intensas modificações, pois desde a gravação da primeira moda de viola em disco (“Jorginho do Sertão” em 1929) até as execuções mais recentes pode-se utilizar perfeitamente a descrição proposta neste trabalho.

Contudo, atualmente é difícil ouvir uma dupla, considerada sertaneja, executar uma moda de viola. Talvez a raridade deste ritmo no repertório das duplas que lideram as vendagens de disco se deva às características formais e narrativas marcantes da moda de viola, que dificilmente poderiam ser adaptadas aos instrumentos utilizados pelas duplas ou o formato das apresentações. Não se descarta, porém, que possa existir uma grande distância entre o que os critérios periféricos do público consumidor apontam como apreciável e o ritmo. No entanto, isto não quer dizer que a moda de viola deixou de existir. Vários artistas, classificados como “sertanejo raiz”⁵⁷ executam este ritmo e outros aos quais se atribuem origem na cultura caipira.

⁵⁶ Ferrete, J. L. Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja? p. 70, 71.

⁵⁷ Este termo utilizado por consumidores, artistas e empresários serve designar aqueles que tocam os ritmos que têm origem na cultura caipira.

Eles realizam apresentações, produzem e vendem discos, as composições são tocadas em rádios focadas neste tipo de música.

Apesar de as mudanças da moda de viola serem restritas, há uma limitação para o uso do aprendizado musical que tive na infância, pois, se os critérios (periféricos) sofrem modificações, a percepção⁵⁸ que aprendi, ouvindo o rádio com meu pai, não é necessariamente similar à dos consumidores que aprenderam em períodos anteriores ou posteriores. Não há, neste sentido, uma percepção constante e atemporal da música, o que permanece são os registros que podem ser ouvidos, de formas diferentes por públicos de épocas diferentes. Se o meu aprendizado condicionou minha chegada até a música e as representações do rural (meu objeto), creio que ele não irá contribuir muito para o passo adiante, pois se foram poucas as modificações na moda de viola ao longo do tempo, o mesmo, talvez, não possa se dizer da maneira como ela é ouvida. Como meu objetivo não é estudar a percepção do público mas identificar como o rural é representado nestas músicas, não corro o risco de transpor minha compreensão, característica de um momento, para outros momentos como se fosse uma percepção universal ou pelo menos atemporal. Embora a visão do público possa dar destaque a um ou a outro elemento, conforme a leitura corrente, o fato é que os elementos permanecem descritos nas letras, de modo que através de um trabalho metódico, baseado em um instrumental teórico, sou capaz de levantar tais componentes da letra, sem que a valorização, que minha percepção de consumidor atribui a determinados elementos, interfira na observação ou na escolha das músicas.

Reconhecendo as limitações e riscos da minha percepção, acredito poder operá-la a meu favor. Em primeiro lugar, considero uma vantagem conhecer várias modas de viola e quem são os compositores. Contudo, qualquer pesquisador interessado no assunto poderia ter acesso a este conhecimento através de fontes bibliográficas. Assim, a vantagem se reduz à maior agilidade em buscar fontes nas fases iniciais da pesquisa. Em segundo, pelo meu interesse prévio no assunto já conhecia alguns trabalhos, de diferentes ordens, realizados sobre o assunto, como o trabalho estatístico sobre os ritmos gravados pela dupla Tônico e Tinoco. E por último, o conhecimento de determinadas características da música, como o uso dramático do som apontado por Sant'Anna.

Tendo em vista estes aspectos, posso concluir que meu conhecimento prévio, apesar de oferecer algumas vantagens nas fases iniciais da pesquisa, não representa uma contribuição determinante, uma vez que pode ser obtido, de forma muito mais objetiva, nas fontes bibliográficas. Embora como apreciador da música tenha buscado mais informações a seu respeito e feito vários questionamentos, estes são de ordem diferente dos questionamentos realizados no contexto de uma pesquisa científica. Para não reproduzir os meus questionamentos de consumidor na pesquisa nem permitir que os elementos que considero mais relevantes na minha percepção, como foi dito é datada, orientem minhas decisões e o recorte, é necessário um exercício de distanciamento. A melhor forma de fazer isso é pautar todas as minhas decisões e escolhas a partir das informações que os dados mostram e guardar, ainda, a esperança que o distanciamento, para não comprometer o trabalho, não comprometa a percepção de consumidor.

⁵⁸ Devo ressaltar que não se trata de minha percepção individual e única, mas aos critérios periféricos mais ou menos compartilhados pelos ouvintes de um modo geral.

3. Porque Estudar a Moda de Viola?

Se fui levado, inicialmente, a estudar a moda de viola pela admiração que tenho pelo tema e pelo prazer que tenho ao ouvir as músicas, fica, então, uma questão. O estudo das representações presentes na música possui alguma relevância científica ou algo que o torne digno de ser objeto de pesquisa, na qual se investe uma grande quantidade de esforço pessoal e recursos⁵⁹ do Estado?

Para responder a esta pergunta o primeiro passo é marcar se há alguma importância no estudo da música, de uma forma geral, em uma perspectiva das ciências sociais. O antropólogo Tiago de Oliveira acredita que sim, uma vez que música desempenha um importante papel na cultura.

“O fato de permear tantos momentos nas vidas das pessoas, de organizar calendários festivos e religiosos, de inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias e globalizando o mundo no nível sonoro, faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber antropológicos”.⁶⁰

Nesta perspectiva o que torna a música importante é o fato de estar presente e ser considerada importante “na vida das pessoas”. O autor apresenta duas feições da música, uma representada pela sua inserção nas “culturas tradicionais” e outra quando é um produto veiculado pelo mundo e sendo um fator de “globalização”. O autor ressalta que tanto a música associada a ritos e “manifestações tradicionais” como a música inserida no contexto da “indústria cultural” (o que fica evidente ao tachá-la de produto) são objetos relevantes para a antropologia. Não bastasse a sua importância e presença na vida cotidiana, a música é uma “forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos.”⁶¹ Neste sentido, ela pode ser considerada como um sistema de classificação, capaz de ordenar e apreender o mundo à sua volta e só existe, como visto, “em termos de interação Social.”⁶² Enquanto componente de determinada cultura, este sistema, bem como as representações nele presentes, pode ser de grande valia para revelar aspectos desta cultura.

Há uma grande variedade de enfoques possíveis para o estudo da música. Segundo Barisson, além do aspecto revelador da música sobre a cultura, ela é uma forma de comunicação capaz de “formatar o receptor e a cultura”⁶³ e operar em nível “subliminar”. Para mim é difícil precisar este potencial da música, principalmente no que tange ao nível subliminar, objeto de estudo da psicologia e psicanálise, no entanto, não há dúvida de sua existência. Se há a capacidade de influenciar os critérios periféricos, como já demonstrado, pode-se estimar que há

⁵⁹ Apesar de ter realizado o mestrado sem bolsa e ter utilizado recursos próprios nas pesquisas, fiz o curso em um programa de pós-graduação de uma instituição pública cuja estrutura física e material humano são mantidos pelo Estado.

⁶⁰ Pinto, Tiago de Oliveira. op cit.

⁶¹ idem

⁶² Merriam, Paul apud. Pinto, Tiago de Oliveira. op cit.

⁶³ Barisson, Osvaldo Luís. op. cit.

alguma influência sobre outros elementos da percepção do receptor e da cultura onde ele está envolvido. Este potencial da música é trabalhado, de outra forma, por Waldenyr Caldas, que, dissertando sobre a música sertaneja mais especificamente, indica o uso da música para manter os ouvintes “alienados”. Ele afirma que “Trata-se de uma modalidade musical dirigida às camadas inferiores da população e cujo resultado não é senão o recrudescimento da própria alienação.”⁶⁴ Assim como os outros autores citados, neste ponto, Caldas também aponta uma dupla feição na música. Enquanto a música produzida no contexto da “indústria cultural” tem o caráter alienador, a música relacionada com o que Tiago de Oliveira Pinto chamou de “manifestações tradicionais” serve como mediador de relações sociais e evita a desagregação da população rural (Caldas). Mais uma vez, observa-se que ambas feições têm relevância para se tornar o objeto de estudo das ciências sociais.

Acredito que o potencial da música como objeto de estudo tenha sido demonstrado a partir da perspectiva destes três autores (Pinto, Barisson e Caldas), agora resta saber se ela é um objeto relevante para as ciências sociais com o enfoque que pretendo dar. Neste sentido, a questão não recai sobre a música em si, mas sobre a minha perspectiva sobre ela.

Como visto, a música é importante, faz parte da vida cotidiana, pode servir como elemento de integração social e pode, em maior ou menor grau, contribuir para a percepção das pessoas sobre a própria música e o mundo que as cerca. Neste sentido, uma imagem ou representação expressa na música tem potencial para contribuir para uma percepção mais ou menos compartilhada do objeto representado. Assim, é de esperar que um tipo de música que se arvora ser rural ou de origem rural e, por isso, fala sobre o campo e também sobre a cidade, possa ser considerada como se fosse, ao mesmo tempo, o retrato e a voz de quem vive no campo, desta forma contribuindo para a formação de determinada percepção sobre o rural. A contribuição deste tipo de música torna-se mais relevante na medida em que a partir do final da década de 1920 ela ocupa espaços na indústria fonográfica e em estações de rádio, sendo reproduzida eletronicamente e divulgando sua visão em áreas rurais e urbanas onde houvesse rádio ou equipamento para tocar discos.

Partindo destes princípios impõem-se duas questões importantes. Em primeiro, se há alguma homogeneidade nas visões destas músicas, e em segundo, se todas as músicas tiveram a mesma capacidade de difundir suas visões. Tendo em vista estas questões, o que pretendo neste trabalho é identificar as músicas deste tipo (aqui me refiro à moda de viola) que serviram e servem de referência para o público e os artistas, de modo que sua visão seja mais divulgada e ainda possa orientar a visão de outras composições. Como é o caso da moda de viola “Ferreirinha”, que, segundo Roberto Stanganelli,⁶⁵ músico e produtor musical, serviu de paradigma para as modas de viola posteriores. Depois de identificar tais músicas e compreender o seu contexto de produção, serão observadas as visões.

Pelos argumentos apresentados pelos autores e observando o enfoque que pretendo dar, acredito na validade ou relevância do trabalho que me proponho a realizar. Contudo, a pergunta que dá título a esta parte ainda não foi respondida. Se a música é um objeto interessante para as ciências sociais, por que a moda de viola merece destaque, em meio a outros ritmos aos quais se atribui origem similar?

⁶⁴ Caldas, Waldenyr. Acorde na aurora.

⁶⁵ Apud Ribeiro, José Hamilton. op. cit

Em primeiro lugar, considero que se a música sertaneja, de origem na cultura caipira,⁶⁶ tem a capacidade de contribuir para a percepção de seus ouvintes sobre o mundo rural, a impressão de realidade presente, com mais força, na moda de viola aumenta este potencial. Como visto, as histórias narradas em moda de viola muitas vezes tomavam ares de verdade, como se o quadro apresentado na música fosse uma representação fidedigna do campo ou da visão que seus habitantes tivessem do mundo. Mesmo nas histórias, onde era notório tratar-se de obra de ficção, o teor de reportagem⁶⁷ dava a impressão que a história podia não ser verdadeira, mas o modo de ver que ela carregava o era. Este teor é comumente associado à função que se atribui à moda de viola no mundo caipira. Segundo Inezita Barroso, música e pesquisadora de música caipira⁶⁸, citada na obra de Nepomuceno⁶⁹, a moda de viola “Levava os fatos de um lugar para o outro, informando as pessoas sobre o que acontecia”. No entanto, não se deve confundir esta suposta função da moda de viola com informação jornalística ou seu equivalente. A moda se aproxima muito mais do que Benjamin chamaria de “Narrativa”. O narrador destes “fatos”, pelas próprias características da moda de viola que permitem sua aproximação com romance medieval, não traz somente as informações de outro lugar, mas a sua própria experiência com estes fatos, como resultado a moda carrega muito mais que a relação dos fatos, como indica Benjamin:

“Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”.⁷⁰

Se por um lado a “narrativa” traz elementos que comumente não estão presentes na forma moderna de “difusão das informações”, por outro, ela não carrega todas as explicações, ficando ao encargo do ouvinte interpretar⁷¹. Como o autor propõe:

“Metade da arte narrativa está em evitar explicações (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”.⁷²

Sob esta perspectiva, conclui-se que um dos principais componentes da impressão de realidade não são os fatos em si, mas forma como eles são narrados, que permitem a interpretação da experiência narrada, pelo ouvinte, de modo que este se apropria dela, agregando-a à sua própria experiência.

⁶⁶ Uso esta expressão para me referir especificamente à música que é produto da “indústria cultural” (Martins), mas que se difere da música sertaneja atual (Zan) por utilizar ritmos de suposta origem caipira como o cururu, a moda de viola, o cateretê, a catira, o recortado, a toada, a cana verde etc..

⁶⁷ Uso o termo como substantivo derivado do verbo reportar.

⁶⁸ Nos termos de José Roberto Zan.

⁶⁹ Apud. Nepomuceno, Rosa op. cit. p.70

⁷⁰ Benjamin, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. p. 200.

⁷¹ Cabe salientar que tais interpretações podem variar com o tempo, como já indiquei.

⁷² idem p.203

Em segundo lugar, a forma de cantar mais próxima da declamação do que do canto a destacava não só dos demais ritmos, como também dos ritmos tidos como originários na cultura caipira. Em virtude do destaque, pode-se considerar a moda de viola como o ritmo mais caipira entre os “caipiras”, como indica Nepomuceno ao falar da entrada destes ritmos nas rádios e gravadoras.

“De toda esta mistura cultural e rítmica, a expressão musical mais típica do caipira, ficou sendo a moda de viola. Parte do catira⁷³, que ganhou vida própria, caiu no gosto popular, foi o cartão-de-visita da música rural na cidade, conquistou astros do rádio e fez a fama de violeiros e compositores. (...) Seus versos (...) Trouxeram a poesia, o lirismo e a labuta do homem do campo à compreensão das gerações urbanas”.⁷⁴

Nepomuceno aponta que a moda de viola não apenas foi considerada como o ritmo mais representativo do caipira, mas que o ritmo foi bem aceito nos espaços urbanos. Na minha perspectiva, uma possibilidade não exclui a outra, na verdade, possuem estreita relação, ou o ritmo foi bem aceito por ser considerado representativo do campo, ou, por ser bem aceito e mais conhecido que outros que não gozaram de tal aceitação, acabou por ser considerado mais representativo. No entanto, o que tem maior importância, no momento, é a avaliação que este ritmo poderia ser mais facilmente identificado com o caipira ou com o rural. Assim, há uma tendência de se considerar as representações propostas nas letras das modas de viola como mais fidedignas e próximas da realidade rural. Mesmo que a avaliação de Nepomuceno não seja precisa, só fato de ela existir já é um forte indicativo que se a moda de viola não teve este papel na entrada dos ritmos de origem na cultura caipira, pelo menos anos mais tarde ela passou a ser considerada assim, ambas as situações têm valores similares, na medida em que consideram em algum momento a moda de viola como o ritmo mais identificado com o rural.

Em função destas razões, que destacam as representações da moda de viola em meio aos outros ritmos de origem caipira, optei por pinçar este ritmo e buscar nas músicas que foram gravadas mais vezes e, portanto, ouvidas e apropriadas por diferentes gerações, as representações do rural.

4. Como Vou Estudar a Moda de Viola?

Para identificar as representações do rural na moda de viola, dividi o trabalho tentando fornecer as informações no momento em que são necessárias, de modo a facilitar a compreensão do leitor. Ao lado disso, tentei reproduzir a ordem de pensamento que orientou o trabalho. Depois de experimentar e rever algumas possibilidades, a divisão que pareceu melhor se adequar a este objetivo foi a seguinte.

⁷³ Rosa Nepomuceno considera que a moda de viola era parte de um ritmo chamado catira, que consiste em um cantar próximo a declamação, em duo, em intervalo de terça, acompanhado pelo som de viola e a dança que funciona como instrumento de percussão com bater de palmas e pés no chão. Neste ritmo, no entanto, nem a proximidade da declamação, nem o uso dramático do som têm destaque como na moda de viola, em função do próprio bater de palmas e pés que acaba sendo o elemento de mais destacado.

⁷⁴ op. cit. p.69

Introdução

Na introdução, de cunho mais pessoal, busquei apresentar o objeto e expor as relações que tenho com ele e as implicações destas relações, assim como seus efeitos sobre o meu trabalho. Ao mesmo tempo busquei apresentar alguns pressupostos que guiaram meu olhar durante todo o processo. Cabe destacar que uma vez ou outra senti a necessidade de me aprofundar nas análises sobre as formas de classificar a moda de viola, mas deixei-as para o primeiro capítulo, onde esta tarefa foi cumprida com maior propriedade, e tentei me ater a apresentar o objeto de modo que o leitor pudesse ter o mínimo de familiaridade, o que facilitaria a leitura das páginas iniciais do trabalho.

Capítulo I – Classificações

No primeiro capítulo optei em examinar as formas de classificação utilizadas por diferentes autores, suas bases e implicações, bem como buscar uma classificação que seja adequada para o enquadramento da música onde está inserido o objeto, tendo em vista os objetivos do trabalho. Para este exame foi necessário, em alguns momentos, me aprofundar nas percepções que se têm sobre a moda de viola e a música atribuída ao caipira de maneira geral, de forma que fosse possível compreender as bases dos pensamentos que orientam tais classificações, bem como os resultados da adoção de um ou outro modelo.

Capítulo II – Como ler a moda de viola

Neste capítulo indiquei o instrumental teórico que utilizei, além de outras estratégias e fontes que me auxiliaram a realizar o trabalho. Com base nestes elementos, propus uma forma de trabalhar com o objeto, observando as vantagens e limitações. Neste capítulo também analiso uma forma de seleção das músicas a serem trabalhadas, bem como a abordagem necessária para identificar e analisar os elementos que compõem as representações do rural na moda de viola.

Capítulo III – A moda fora da viola

No terceiro capítulo me dediquei a apresentar, com base nos princípios teóricos explicados no capítulo anterior, três elementos que podem influenciar as composições e as visões do rural presentes na moda de viola. São eles: o público, o contexto de produção e os compositores.

Capítulo IV – Lendo a moda de viola

Com base em tudo que foi escrito no terceiro capítulo, faço uma leitura das modas de viola pré-selecionadas, tentando destacar os elementos descritos diretamente na letra, bem como os aspectos formais que passam ao ouvinte determinados modos de ver o espaço rural, sempre buscando relacionar com os elementos descritos nos capítulos anteriores. Aqui o trabalho alcança seu objetivo principal.

Capítulo V – Conclusão

Finalmente, chego ao último capítulo, onde busco fazer um apanhado geral de todo o trabalho, com destaque para o capítulo anterior, e reunir o conjunto de modo coerente, indicando as representações do rural identificadas no decorrer de todo o processo de trabalho.

CAPÍTULO I - CLASSIFICAÇÕES

*“Se me chamam de caipira
Fico até agradecido
Mas falando sertanejo
Eu posso ser confundido.”*
(“Navegantes das Gerais” Zé Mulato
e Cassiano)

1. A Importância das Classificações

Entre 1980 e 1981, o diretor Nelson Pereira dos Santos fez um filme intitulado *Estrada da vida*. A proposta do filme é retratar a história da dupla Milionário e Zé Rico, desde sua formação até atingir o sucesso.⁷⁵ Para tanto o filme contou com a participação dos músicos que além de atuarem como protagonistas, deram contribuições para o roteiro⁷⁶. Ao iniciar esta parte do trabalho não me sai da mente uma cena do filme. A dupla é contratada para se apresentar em um circo, na periferia de São Paulo. Ao chegar ao local são interpelados pelo contratante:

- “– Vocês não vão colocar a roupa do *show* ?
– A roupa é essa mesma.
– Eu achei que toda dupla caipira vestia igual.
– Caipira é o teu pai e teu avô!”

É quase inevitável comparar o diálogo da cena com o trecho de uma música da dupla Zé Mulato e Cassiano. Enquanto a dupla agradece ser chamada de caipira, a do filme encara o termo como ofensivo, não se identifica nem quer ser identificada com ele. A comparação entre os dois trechos dá indicativos da multiplicidade de sentidos que o termo pode evocar, bem como da importância das formas de classificação das duplas que executam músicas às quais se atribui origem rural, mais especificamente o rural “caipira”. A constatação mais óbvia, no caso ilustrado por essas passagens, é que se uma dupla associa o termo caipira a um significado ou a um conjunto de significados pejorativos, a outra associa ao mesmo termo a significados que conferem alguma virtude.

No entanto, o que mais interessa, neste momento, é que as duas duplas que podem ser consideradas sertanejas⁷⁷ se posicionam de forma diferente em relação ao termo caipira, que, apesar de poder evocar sentidos ou significados variados, é associado à música que é considerada como originária da música executada pelas duplas. Assim, a dupla formada por Zé Mulato e Cassiano busca se aproximar desta origem, inclusive apresentando resistência à classificação de sertaneja, por outro lado, a dupla formada por Milionário e Zé Rico (pelo menos no diálogo da cena) não considera a relação com a suposta origem como positivo e relaciona o termo com gerações anteriores (“teu pai e teu avô”)⁷⁸. De qualquer forma, percebe-se que existem divisões na música tratada até aqui como sertaneja, como já apontara Zan no capítulo anterior.

⁷⁵ No filme o sucesso é expresso pelo acesso da dupla a gêneros de consumo, quantidade de público nas apresentações e a estrutura física e humana envolvida para a realização das apresentações.

⁷⁶ Segundo consta havia um roteiro, mas o filme foi realizado a partir de improvisações. Salem, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1987

⁷⁷ Nos termos que esta classificação foi trabalhada até aqui.

⁷⁸ Embora tenha a compreensão que, no filme, o termo foi entendido como ofensa e que uma forma socialmente eficaz de responder a uma ofensa é atribuí-la ao ofensor ou a seu grupo doméstico, deve-se destacar que ao fazer referência ao “teu e teu avô” acaba por associar o termo ao passado ou às gerações passadas.

Em contatos⁷⁹ realizados com o Sr. José Carlos Perez e o Sr. Cardoso, ambos empresários que atuam como representantes⁸⁰ de músicos, também foi possível identificar a presença de duas classes de música, a sertaneja raiz que possui vínculos maiores com ritmos e temas associados à cultura caipira; e a sertaneja, que apesar de se atribuir a sua origem à primeira classe, ela agrega ritmos de influências urbanas ou estrangeiras e é executada, com instrumentos musicais diferentes, mais adaptados a executar tais ritmos. O principal indicativo desta segunda classe é justamente poder ser situada a uma distância maior da cultura caipira ou de elementos atribuídos a ela.

Um tipo de leitura similar também pode ser observado em várias páginas na rede mundial de computadores que tratam do tema: música sertaneja.⁸¹ Apesar de existirem interpretações diferentes, onde se atribui um valor maior ou menor a cada uma das classes, geralmente se parte dos mesmos pressupostos. De um modo geral, este princípio de classificação encontrado nos discursos sobre a música pode ser resumido nos seguintes pressupostos:

- A música sertaneja tem origens rurais, mais especificamente em áreas no Sudeste, Sul e Centro-Oeste;
- Existem basicamente duas classes de música sertaneja;
- Uma classe deriva da outra;
- As classes são muito diferentes;
- A classe original é associada, e às vezes identificada, com a origem rural da música;
- A classe derivada é associada com influências urbanas e estrangeiras.

O fato de trabalhar com pressupostos similares não quer dizer que há uma unicidade nas classificações e muito menos em seus desdobramentos. Enquanto alguns consideram o processo de modificação que deu origem à segunda classe uma descaracterização⁸² da música original, outros consideram como modernização⁸³ ou desenvolvimento. Além disso, as categorias utilizadas para classificar também são passíveis de variações, se na música de Zé Mulato e Cassiano opera-se com as categorias de “caipira” e “sertanejo”, já os empresários contatados utilizam “sertanejo” e “sertanejo raiz”.⁸⁴ A partir de uma leitura mais cuidadosa é possível perceber que estes pares de categorias não são necessariamente equivalentes, podendo evocar significados diferentes mesmo nos casos onde diferentes atores⁸⁵ utilizam termos iguais, isto

⁷⁹ Os contatos com os empresários não chegaram a ser entrevistas propriamente ditas, mas para ter acesso aos músicos mantive conversas telefônicas com estes dois profissionais. Durante as conversas também falamos sobre a música de um modo geral, onde eles expressaram suas opiniões sobre o assunto e a posição dos artistas em questão neste universo.

⁸⁰ Entre as funções destes profissionais estão: agendar as apresentações, negociar contratos e gravação de discos, entre outras atividades.

⁸¹ Como se pode ver na Tabela 1.

⁸² Este teor poderá ser visto na descrição da categoria sertaneja presente na página Boa Música Brasileira.

⁸³ Uma perspectiva similar será observada na descrição da categoria sertaneja presente na página Clube Sertanejo & Country.

⁸⁴ Ou simplesmente “música raiz”.

⁸⁵ Uso o termo atores para me referir de modo genérico aos músicos, empresários, pesquisadores, apreciadores, enfim, qualquer ator capaz de formular um discurso sobre a música em questão.

não quer dizer que as categorias são as mesmas. Portanto, para qualquer análise de discursos ou perspectivas sobre este tema é necessário se compreender, de modo mais preciso, quais as categorias utilizadas pelos atores, quais os significados que elas evocam e quais implicações do uso destas categorias. A tabela 1, mostra a relação de algumas categorias utilizadas em seis páginas da rede mundial de computadores e uma breve explicação das categorias encontradas, indicando que tipo de música elas abarcam. A categoria 1 determina a classe original e a categoria 2 a classe derivada.

Tabela 1 – Classificações utilizadas em páginas da rede mundial de computadores.

Nome da Página	Categoria 1	Categoria 2
Boa Música Brasileira ⁸⁶	Música Caipira Raiz	Sertaneja
Planeta Rodeio ⁸⁷	Música Raiz	Sertaneja
Clube Sertanejo & Country ⁸⁸	Sertaneja Raiz/ Caipira	Sertaneja
Comitiva Sertaneja ⁸⁹	Música Caipira/ Raiz	Sertaneja Urbana
Os Independentes ⁹⁰	Caipira/ Tradicional Caipira/ Raiz	Sertaneja
Clube Cidade FM Ji-Paraná ⁹¹	Sertanejo Raiz	Sertanejo Moderno

Fonte: Rede Mundial de Computadores

Apesar de os termos utilizados não variarem muito, as perspectivas sobre as categorias não são exatamente iguais ou equivalentes. Tendo em vista este aspecto, segue uma lista das páginas com informações sobre as categorias utilizadas.

Boa Música Brasileira - Segundo os textos publicados, esta página tem como objetivo “preservar a memória musical brasileira” com ênfase para o tipo de música determinado como música caipira raiz, que corresponde à categoria 1. O tipo de música incluído na categoria é observado como fruto da junção das “culturas”: “européia”, “africana” e “indígena”⁹², e o seu nascimento se confunde com a formação do Brasil. A música sertaneja (categoria 2) seria o resultado da inclusão, na música caipira raiz, de influências de estilos musicais urbanos, ocorrida a partir da década de 1970, principalmente com as iniciativas da dupla Leo Canhoto e

⁸⁶ Endereço: <http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira> Data da consulta: setembro 2007

⁸⁷ Endereço: <http://www.planetarodeio.com.br> . Data da consulta idem.

⁸⁸ Endereço: <http://www.clubsertanejo.com.br>. Idem.

⁸⁹ Endereço: <http://www.comitivasertaneja.com.br>. Idem .

⁹⁰ Endereço: <http://www.independentes.com.br> Idem

⁹¹ Endereço: <http://www.clubecidadefm.com.br> . Idem

⁹² Na página não foi encontrado o que o autor dos textos define como cultura. Além disso, faço questão de manter os termos européia, africana e indígena entre aspas, uma vez que cada um deles pode designar uma diversidade de povos com línguas e referências musicais diferentes.

Robertinho. Deve-se salientar que esta classificação exclui, deste universo de classificações, algumas duplas que a partir de meados da década de 1980 obtiveram, sob a determinação de sertanejas, grande espaço na mídia e na indústria fonográfica. Com base em Nepomuceno, o texto da página argumenta que o crescimento no volume de influências alterou a música a ponto de ela não ser comportada nesta classificação (Caipira raiz/ Sertaneja).

Planeta Rodeio - A página tem como objetivo prestar informações sobre rodeios, tanto para apreciadores da atividade, como para profissionais envolvidos em sua realização. Nesta página, a música raiz (categoria 1) parece ser identificada a partir do uso da viola. Assim, sob a categoria sertaneja (categoria 2), estão relacionadas as músicas identificadas com aspectos rurais⁹³ e com a nação, mas que não utilizam a viola como instrumento musical destacado. O livro de Nepomuceno também aparece como uma referência importante. De forma similar à página anterior, opõe estas duas classes a um tipo de música que seria uma tentativa de reproduzir um ritmo ou gênero estrangeiro, e que por isso não teria a identificação com os aspectos rurais citados nem com a nação.

Clube Sertanejo & Country - Em alguns trechos publicados nesta página (que divulga informações sobre artistas, empresários, gravadoras, proprietários de casas noturnas⁹⁴ onde se realizam apresentações), os termos sertaneja raiz e caipira são tratados de forma equivalente, em outros a música caipira parece incluir, também, as músicas criadas e executadas no contexto da cultura caipira. Tal como visto em outra página, se relaciona o nascimento desta música com a formação da nação. No geral, ambos os termos se referem à música executada, principalmente com acompanhamento de viola. Já a música sertaneja (categoria 2) inclui tanto a música sertaneja raiz como o conjunto de músicas derivadas desta, mas que não utilizam a viola, substituindo-a por instrumentos elétricos como a guitarra. A inclusão destes instrumentos é observada como uma modernização da música na perspectiva do autor, sendo reflexo da modernização do setor agrícola do país.

Comitiva Sertaneja - A página tem como objetivo divulgar artistas (contratados pela agência a qual a página pertence) que se apresentam em rodeios e exposições ou festas agropecuárias em geral. O termo sertaneja comporta tanto a música caipira (categoria 1), também chamada de música raiz, como a sertaneja urbana (categoria 2), esta última seria o resultado da fusão da música caipira com ritmos urbanos.

Os Independentes - Esta página pertence ao grupo que organiza o rodeio da cidade de Barretos. Os termos: caipira, tradicional caipira e raiz são referentes à música com ritmos rurais⁹⁵ executadas com acompanhamento de viola. Considera-se que a música sertaneja seja uma variante deste tipo de música, nascida na década de 1940, com a inclusão de ritmos vindos

⁹³ Mais especificamente com a área identificada, segundo Cândido e Martins, como local da cultura caipira.

⁹⁴ Estes profissionais, que atuam com a música sertaneja, são cadastrados na página. Assim a página funciona como veículo de comunicação entre eles, possibilitando o contato para realização de atividades como apresentações, gravação de discos etc.

⁹⁵ Embora não tenha sido indicado com clareza, pode-se estimar que o rural se refira à mesma área observada na página Planeta Rodeio.

de fora das regiões da música caipira. Observa-se que algumas músicas posteriores a este período, mas executadas na viola, são tratadas, em alguns momentos, como caipira.

Clube Cidade FM Ji-Paraná - A página pertence a uma rádio na cidade de Ji-Paraná, no estado de Rondônia. Na página não existem dados específicos sobre as categorias, mas ambas são vertentes do que chamam de sertanejo. À segunda categoria associa-se ainda o termo romântico.

A escolha destas páginas não foi aleatória, busquei por grupos ou organizações que potencialmente se relacionam de forma diferenciada com a música, a que se atribui origem na cultura caipira. Apesar da diferença, foi possível perceber que os termos utilizados nas categorias não variam muito, sendo em alguns casos combinações dos mesmos termos formando diferentes expressões. Os termos utilizados para definir a categoria 2 apresentaram menos variações, sendo, geralmente, definida como sertaneja. Na maior parte das páginas, o que define a música sertaneja é a inclusão de ritmos e instrumentos musicais, cuja origem não é atribuída ao rural caipira (enquanto uma página data esta inclusão na década de 1970, outra data a década de 1940). Nesta perspectiva a viola ocupa um papel importante, como instrumento indicativo do caipira ou da classe original. Conclui-se que nesta ótica as mudanças na forma e na execução parecem influenciar muito mais que mudanças nos temas, embora estas também sejam citadas. A categoria sertaneja também pode, como visto em três páginas, se referir à música de forma geral, incluindo a classe original e a classe derivada, mesmo quando estas são percebidas como muito diferentes entre si. Nas duas primeiras páginas observadas são impostos limites às mudanças quando estas ultrapassam determinado ponto, que é difícil de identificar com clareza, escapam à classificação.

Tendo em vista a possibilidade de variações nas classificações, o capítulo atual tem como objetivo observar e compreender as classificações (e obviamente as categorias) utilizadas pelos autores que serviram como fonte para a realização deste trabalho, levando em consideração que eles podem ser influenciados e influenciar as classificações de outros atores (profissionais da música, apreciadores, outros pesquisadores etc).

2. Na Perspectiva dos Autores

De um modo geral, as classificações utilizadas pelos autores não se distanciam muito dos pressupostos observados. É possível especular sobre as razões desta proximidade. Em primeiro lugar, considera-se que, quando os pesquisadores, neste caso de variadas formações, analisam determinados objetos e o contexto onde estão inseridos pode ocorrer uma apropriação⁹⁶ parcial de perspectivas, categorias e classificações (desde que observadas as ressalvas exigidas pela área à qual o pesquisador se afilia). Por outro lado, o próprio resultado dos levantamentos e análises, feitos pelos pesquisadores, pode influenciar as perspectivas dos atores envolvidos (como se observou na utilização de Nepomuceno como referência em duas das seis páginas consultadas). No caso da música, cuja origem se atribui ao rural caipira, o ponto fundamental é a identificação de duas classes de música, contudo, em função do próprio método de trabalho, os autores podem separar as classes de formas diferentes. Enquanto Caldas,

⁹⁶ Refiro-me especificamente a uma apropriação crítica e intencional das categorias utilizadas no contexto do objeto, e não a assimilação pelo pesquisador da perspectiva do pesquisado.

Martins e Catelan trabalham com as categorias sertaneja e caipira, Nepomuceno utiliza sertanejo raiz e sertanejo moderno, já Sant'Anna opera com Moda Caipira de Raízes e Jovem Música Sertaneja. Apesar das diferenças nos termos e significados, pode-se afirmar que todas estas duplas de categorias são proporcionais, na medida em que separam em duas classes fundamentais o conjunto das músicas, e o que difere as músicas relacionadas em uma classe das relacionadas na outra é a sua distância dos elementos musicais presentes na cultura caipira. Sendo a classe mais próxima da cultura caipira àquela de onde deriva a outra classe.

A forma de classificação de maior ocorrência, entre os autores selecionados⁹⁷, é a proposta por Martins, uma vez que também é apropriada, em certa medida, por Caldas e Catelan, e que, também, serviu de referência para este trabalho, pelo menos até este capítulo. A classificação de Martins abarca o conjunto formado pela música criada e executada no contexto da cultura caipira e pela música a que se atribui origem na cultura caipira, mas que é imersa no contexto da indústria cultural. A primeira é determinada como música caipira e a segunda como música sertaneja.

Na análise proposta por Martins, os aspectos formais e estéticos são deixados de lado para se privilegiar a observação “das condições sociais de produção e emprego da música”.⁹⁸ Neste sentido, ele busca fazer não uma “sociologia da música”,⁹⁹ mas a “sociologia das relações sociais que têm a música como instrumento de mediação”.¹⁰⁰ A partir desta premissa, ele identifica elementos que diferenciam as classes, assim como os pontos em comum.

A música caipira, como já mencionado, corresponde àquela produzida e executada no contexto da cultura caipira. Uma vez que Martins utiliza a noção de cultura caipira proposta por Cândido,¹⁰¹ pode-se dizer que é a música do bairro rural. Neste espaço, a música está sempre ligada a ritos, que fazem parte do cotidiano do caipira. Como indica Martins:

“A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou lazer”.¹⁰²

Utilizando um conceito cunhado por Marx,¹⁰³ Martins afirma que a música caipira possui somente valor de uso, ela é produzida para ser consumida em atividades cotidianas da cultura caipira. A música caipira, neste sentido, é “meio”,¹⁰⁴ ela existe para ser executada nestas atividades, não possui função fora delas e muito menos fora do bairro rural. Sob esta perspectiva, a música caipira não possui aspecto de moeda ou mercadoria (mais especificamente o valor de troca), de forma que o compositor ou proprietário da composição possa cambiá-la por

⁹⁷ A saber: Álvaro Catelan, José Hamilton Ribeiro, José Luis Ferrete, José de Souza Martins, Romildo Sant'Anna, Rosa Nepomuceno e Waldenyr Caldas. Já os autores Ivan Vilela e José Roberto Zan não foram incluídos aqui por utilizarem classificações muito próximas a José de Souza Martins (Vilela) e a Rosa Nepomuceno (Zan).

⁹⁸ Martins, José de Souza. op. cit. 103

⁹⁹ idem.

¹⁰⁰ idem

¹⁰¹ Cândido, Antônio op. cit.

¹⁰² Martins, José de Souza. op.cit. 105.

¹⁰³ Marx atribui às mercadorias valor de uso e valor de troca (Marx, Karl. O capital – Crítica da economia política. Livro 1 – O processo de produção do capital, volume I. p.42.43) . No caso, Martins transpõe essa perspectiva para a música, como forma de compreender seu emprego na cultura caipira e diferenciá-la da música sertaneja.

¹⁰⁴ Martins, José de Souza. op. cit

bens, serviços ou algum tipo de moeda, com atores ou instituições fora do bairro. Na minha avaliação o único ganho possível do compositor, sob esta ótica, é no interior do bairro, geralmente, na forma de prestígio ou notoriedade. Embora reconheça o papel do autor,¹⁰⁵ Martins indica que tal noção “é muito diversa da concepção comercial,”¹⁰⁶ imersa no sistema de trocas da economia capitalista.

A partir da perspectiva de Martins, é difícil qualificar a música como propriedade intelectual individual, na medida em que, o processo criativo ocorre levando em conta a “reação e avaliação das pessoas às quais o violeiro se liga no emprego de sua arte”¹⁰⁷, a música deve estar “em conformidade com as expectativas e concepções¹⁰⁸” do grupo. “Neste plano, o compositor apenas traduz em composição verbal e musical as concepções coletivas.”¹⁰⁹

Por outro lado, observa-se que esta “conformidade” com as “expectativas e concepções” se aproxima do que eu chamaria de concordância com os critérios fundamentais e periféricos praticados pelo grupo. Assim, a música está adaptada aos ouvidos do bairro, podendo ser de difícil aceitação para ouvidos que não partilhem dos mesmos critérios, tornando a composição um produto para consumo privilegiado no próprio bairro. Martins trabalha neste sentido, contudo ele se concentra na compreensão da letra, deixando de lado a parte musical propriamente dita. Ele coloca que “às vezes” a música (que ele chama de moda-de-viola quando é destinada ao lazer do grupo) narra determinados acontecimentos locais e só é “significativa para os que viveram o acontecido”.¹¹⁰

Apesar de servir como “acompanhamento” para as atividades cotidianas, a música caipira desempenha um papel de grande importância, na mediação de relações sociais, permitindo a manutenção das relações que são fundamentais para existência (social) do próprio bairro. Como aponta Martins:

“Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais, como aliás se observa naqueles que estão em desagregação. (...) o desaparecimento da música como mediadora das relações sociais é um dos primeiros sintomas da crise do bairro rural e da sua destruição iminente.”¹¹¹

Como se pode observar a classificação de Martins considera principalmente os aspectos relativos à produção e função da música. Neste sentido, a música definida como sertaneja é colocada em oposição à música caipira. O aspecto fundamental, a partir do qual podem ser exploradas outras diferenças, é o fato de ele considerar que enquanto a música caipira possui somente valor de uso, a sertaneja possui valor de troca. Ela é “um fim em si mesmo, destinada

¹⁰⁵ A música de rituais religiosos não apresenta autor, já que a música e a letra são repetições agindo como “reza”. Já as modas-de-viola (usa o termo para se referir a música caipira profana em geral) possuem autores, muitas vezes conhecidos.

¹⁰⁶ *idem.* p. 112

¹⁰⁷ *idem.* p.113

¹⁰⁸ *idem.*

¹⁰⁹ *Idem.*

¹¹⁰ *idem*

¹¹¹ *idem.* p. 112

ao consumo ou inserida no mercado de consumo.”¹¹² Se a música caipira é mediadora de relações sociais, a sertaneja é uma mercadoria da indústria cultural, enquanto a primeira é feita para o consumo do grupo social que circunda o compositor, a segunda é feita tendo em vista o público que compra discos ou ouve rádio, ou pelo menos as orientações da própria indústria cultural. Como coloca Martins:

“A música não é necessariamente produzida para fins comerciais,¹¹³ mas é fora de dúvida que os compositores desse gênero procuram descobrir qual é o padrão que está interessando às gravadoras e emissoras no momento para se orientarem por ele.”¹¹⁴

Nota-se que o interesse, onde estão focadas as composições, não é exatamente o público consumidor, mas os “padrões” das emissoras e gravadoras. Neste sentido, a ótica de Martins se aproxima da proposição de Adorno (indicada na segunda parte da introdução) sobre a relação entre a indústria cultural e seu público consumidor. Enquanto na música caipira a “conformidade” com o público estava presente mesmo durante o processo criativo, na música sertaneja se busca “conformidade” com os preceitos da indústria cultural.

Observando mais detalhadamente os princípios seguidos pelo autor, é possível perceber uma incompatibilidade teórica entre o que foi definido como música sertaneja e o “mundo caipira”. Segundo afirma Martins, “são as relações econômicas aquelas pelas quais concretamente se determina o mundo caipira”.¹¹⁵ Tais relações não são similares às “típicas relações de mercado”, a maior parte da produção do caipira é voltada para o consumo, de forma que somente o excedente possa ser dedicado à troca, sendo portanto mercadoria. Assim, pode-se afirmar que as relações do caipira com o mercado externo são restritas ao intercâmbio do excedente. Embora se relacione com este mercado, o caipira não depende dele nem produz com o objetivo de atender as suas demandas, de modo que uma mudança no mercado “não fere facilmente as condições materiais de existência da população caipira”.¹¹⁶ Coerente com esta perspectiva, o autor coloca que a música (caipira) possui unicamente valor de uso. Sob esta ótica, não vejo como se produzir um “excedente” em termos de música, principalmente ao levar-se em conta a dificuldade ou limitação de seu consumo externo, mas mesmo que ocorra esta possibilidade, a música produzida como excedente guardaria as mesmas características que os demais produtos que geram algum excedente, ou seja, é, ainda, produzida visando aos ritos e ao cotidiano caipira (identificados como o consumo musical do caipira), não o mercado externo. Assim, é possível se compreender mais profundamente a distinção entre caipira e sertaneja, pois, quando se passa a produzir uma música voltada para o mercado, se estabelece um tipo de relação econômica diferente, alheia aos padrões econômicos do “mundo caipira”. Como são estes que “determinam” o ser “caipira”, pode-se afirmar que neste momento a música deixa de ser caipira.

¹¹² idem. P. 113.

¹¹³ Na minha leitura esta ressalva tem como objetivo admitir a possibilidade de o compositor criar músicas que não estão necessariamente em sintonia com o que é considerado sucesso comercial. Mesmo assim, dadas as condições de produção a música pode vir a se tornar uma mercadoria.

¹¹⁴ Idem. p. 122

¹¹⁵ idem. p. 106.

¹¹⁶ idem

Tendo em vista os elementos considerados por Martins, a semelhança ou diferença de aspectos formais entre os tipos de música não é relevante, uma vez que as condições de produção e as relações econômicas são determinantes. Como o próprio autor aponta podem existir semelhanças formais, “certos elementos formais da música utilizada nos diferentes ritos caipiras são transplantados para a música sertaneja (...)”¹¹⁷. Neste ponto, os elementos utilizados para a proposição das categorias de Martins se afastam das categorias observadas nas páginas da rede mundial de computadores. Apesar das diferenças no discurso, as duplas Milionário e Zé Rico e Zé Mulato e Cassiano, sob esta ótica, se enquadram no mesmo gênero musical, isto é, o sertanejo.

Se a forma e a temática¹¹⁸ da música têm sua importância reduzida na classificação de Martins, Caldas, que adota uma classificação similar, trabalha um pouco mais com esses elementos, chegando a citar elementos formais como indicativos de diferença entre as classes ou tipos de música. Embora Martins cite elementos formais para apontar transformações na música sertaneja, no texto de Caldas, esses elementos têm um destaque maior na própria classificação, de modo que tais alterações na música sertaneja são apresentadas com mais detalhe. Contudo, há uma outra diferença importante, enquanto o texto de Martins foi editado entre 1974 e 1975, o texto mais recente de Caldas utilizado neste trabalho foi editado em 1987. Apesar de o intervalo ser de 12 anos, segundo o próprio Caldas, o período é muito importante, pois, na década de 1970, o gênero sofreu muitas transformações¹¹⁹ e em meados da década de 1980 obteve um público mais amplo que o apresentado até então. Conclui-se que o volume nas transformações, principalmente em relação à forma, na música sertaneja, também indicada em outras leituras sobre o tema,¹²⁰ pode ter tornado os elementos formais um conjunto de indícios de maior relevância, uma vez que permitem perceber com mais clareza estas transformações. Apesar de Martins, a com base em elementos temáticos e detalhes da forma das apresentações, analisar mudanças na música sertaneja que tinham como objetivo ampliar o mercado consumidor, todas as tentativas de mudança observadas são inferiores em volume e intensidade àquela apontada por Caldas. Se para o primeiro autor já era importante apontar a mudança, para o segundo se torna fundamental. Destaca-se que no texto de Caldas de 1987¹²¹ (O que é música sertaneja?) a preocupação com a forma é mais evidente que no texto de 1979 (Acorde na aurora).

De um modo geral, a classificação utilizada por Caldas segue princípios similares aos presentes na classificação de Martins. Enquanto a música caipira “possui a função de facilitar as relações sociais entre a comunidade, possibilitando maior sociabilidade entre os caipiras”,¹²² a música sertaneja “produzida (...) pela indústria do disco (...) torna-se apenas um produto a mais

¹¹⁷ Idem. p. 104-105

¹¹⁸ Em trechos de seu estudo, Martins chega a utilizar os aspectos formais e a temática como indícios para a sua análise, contudo estes aspectos têm relevância menor na classificação proposta, que é o que interessa no momento.

¹¹⁹ Estas transformações são classificadas como “urbanização”, ou seja, a inserção ou influência de elementos urbanos, que afastam a música de sua origem rural. Segundo o autor, o processo se inicia junto com o nascimento da música sertaneja a partir das primeiras gravações da música caipira adaptada ao disco. Este processo cresce na década de 1960, mas é na década de 1970 que ele chega ao auge com a inclusão de instrumentos musicais e influências de outras músicas urbanas.

¹²⁰ Como visto nas páginas citadas.

¹²¹ Na bibliografia o texto aparecerá sem data (s.d.), apesar de não saber a data da edição que utilizei, sei que o texto foi publicado pela primeira vez em 1987.

¹²² Caldas, Waldenyr. op. cit, p. 135.

à disposição do consumidor”.¹²³ Esta afirmação está de acordo com a classificação de Martins, no entanto, há um elemento sutil que merece atenção. Comparando as declarações, as primeiras características a serem atribuídas respectivamente aos tipos de música, há uma impressão de perda da importância social relativa, principalmente ao levar em conta que Caldas considera a música caipira como origem¹²⁴ da música sertaneja. Se a música originária (caipira) é fundamental na vida social, a música originada (sertaneja) é “um produto a mais”. A impressão de perda não se esgota neste ponto. Apesar de Caldas reconhecer o caráter coletivo da criação da música caipira, nos moldes já indicados por Martins, ele aponta que o compositor e músico da caipira gozam de uma autonomia maior que os seus equivalentes da música sertaneja. Estes últimos compõem e tocam a partir dos padrões ditados pela “indústria cultural”. Embora o mundo caipira tenha formas e padrões estabelecidos com o quais, como já aponta Martins, a música deve estar em “conformidade”, Caldas trata a música caipira como “manifestação espontânea”,¹²⁵ enquanto a música sertaneja é o cumprimento dos ditames e demandas da “indústria cultural”.

O aspecto mais interessante da classificação utilizada por Caldas é justamente a percepção que não há homogeneidade na música sertaneja em relação às suas diferenças com a música caipira. Embora afirme que as mudanças sofridas na música sertaneja não são estruturais, uma vez que a melodia permanece, tais mudanças são suficientes para se manter na classificação, músicas que podem ser mais próximas ou mais distantes da música originária. Segundo o autor, com o passar do tempo, as músicas tendem a se distanciar ainda mais.

“Pelo que foi dito até aqui, pode-se notar que música caipira e música sertaneja não são produtos culturais equivalentes. Ao contrário, a cada dia tornam-se mais distintos um do outro. É inegável, porém que a origem da música sertaneja decorre também dos (...) traços (...) que caracterizam a música caipira. As transformações sociais o desenvolvimento econômico, a urbanização da população e a própria adulteração desses traços, no entanto, dariam rumos diferentes a cada uma delas.”¹²⁶

Os traços citados por Caldas são as características que ele atribui a cada categoria, os elementos que na sua classificação indicam se uma música é sertaneja ou caipira. Em resumo estes traços são:

Música Caipira

- Desempenha a função “facilitar” o estabelecimento e continuidade das relações sociais no contexto da cultura caipira.

¹²³ Idem, p. 137.

¹²⁴ Segundo o autor a música caipira deixa de sê-lo quando incorporada pela “indústria cultural”, mais especificamente as emissoras de rádio e gravadoras de disco. O assunto será analisado com mais propriedade no capítulo IV.

¹²⁵ Caldas, Waldenyr. Acorde na aurora. p. 80.

¹²⁶ Caldas, Waldenyr. O Que é música sertaneja?. p. 140.

- Dificuldade de se identificar os autores das composições (geralmente isso se deve ao “amadorismo presente no folclore”¹²⁷).
- Em muitos casos, a criação da composição é feita durante determinados ritos onde a música é executada a partir de eventos ocorridos no local, a música vai sendo formada, o que confere um caráter de criação coletiva.
- Na música há sempre o acompanhamento vocal em função de sua ligação com ritos onde há cantoria coletiva. Como a música é inspirada nas relações sociais da comunidade, o autor reproduz as “concepções coletivas”.¹²⁸
- O tempo de duração da execução de uma composição da música caipira pode ser longo para os padrões comerciais. Assim foi necessário reduzir o tempo de execução para que pudesse se tornar um produto da indústria cultural (e, portanto, música sertaneja), o que segundo o autor “adultera” a música.
- A música é cantada de forma nasalada e é muito mais “rítmica” do que “melódica”. Os instrumentos utilizados na execução podem ser viola, triângulo, adufe, rabeca, reco-reco de chifre, surdo, caixa, tarol e pandeiro.

Música Sertaneja

- É um produto da indústria cultural, sendo seu objetivo o lucro.
- Em função de transformações se tornou mais “melódica” do que “rítmica”. Caldas destaca duas transformações: a inclusão e substituição de instrumentos musicais, e a redução do tempo de duração da execução “difícilmente ultrapassa os três minutos”.
- Os compositores e músicos, assim como outros profissionais da música sertaneja, se concentram na cidade de São Paulo.
- A música sertaneja apresenta um “discurso profano”, podendo utilizar vários temas.
- A música alcançou grande sucesso comercial no país, além disso é “exportada” como “modalidade do folclore brasileiro”.

Entre as características apontadas por Caldas para a música sertaneja destaco a segunda (a relativa às transformações), pois ela permite se diferenciar as músicas determinadas como sertanejas em função da sua proximidade com os aspectos formais da música caipira. O próprio uso do termo transformação indica que o autor considera, em termos formais, a música sertaneja como a música caipira transformada. Assim, quanto maior a quantidade de diferenças entre uma determinada música sertaneja e os padrões formais da música caipira, maior a distância entre elas. É possível, a partir disso, relacionar músicas ou tipos de músicas, consideradas como sertanejas, conforme sua proximidade com a música original. Deste modo, é possível estabelecer, no interior da classificação de sertaneja, categorias intermediárias. Mas apesar de criar esta possibilidade o autor não o faz.

¹²⁷ Idem, p. 135.

¹²⁸ Particularmente, eu desmembraria esta característica em duas, mas quero manter aqui a separação utilizada por Caldas.

Seguindo em uma perspectiva próxima, Catelan aponta uma subdivisão na categoria sertaneja. Como já mencionado este autor partilha da classificação, que aparece em Martins e em Caldas, ele divide a música em caipira e sertaneja, sendo a primeira uma manifestação cultural rural da área determinada como pertencente à cultura caipira, e a segunda, um produto da indústria cultural derivado da música caipira. No entanto, este autor relaciona a música caipira com uma “identidade cultural nacional”¹²⁹ e a música sertaneja seria o resultado da “contaminação” da música caipira por influências estrangeiras.

Para se compreender a classificação utilizada por Catelan, é necessário observar como ele percebe a dinâmica entre a indústria cultural¹³⁰ e a “cultura popular”. A noção de “cultura popular” que o autor trabalha está vinculada à idéia de nacionalidade. Ao se referir à “riqueza” da “cultura popular” brasileira ele afirma que:

“São manifestações indígenas, negras e européias que se integram em nossa gente, respeitando a nossa índole, adaptando-se ao nosso espírito e às nossas condições sociais e se proliferam por todo esse imenso Brasil”¹³¹.

Como se vê, ele associa às manifestações culturais a formação do país, creditando sua origem a união das três raças¹³². Segundo o autor estas manifestações, são indicativos da “identidade cultural”, que ele entende como:

“o conjunto de hábitos, costumes, ideais, padrões de comportamento, criações artísticas, literárias e folclóricas que formam nossa personalidade histórica, algo que nos define como raça brasileira”¹³³

A “cultura popular” é um elemento fundamental para o que ele determina como “identidade cultural”, confunde-se com ela e é responsável pela sua manutenção. No entanto, o autor avalia que a manifestação definida como “cultura popular” enfrenta forte oposição da indústria cultural, que “trabalha contra estes valores”. Na percepção do autor, os produtos da indústria cultural apresentam valores “estrangeiros”, que são incorporados pelos consumidores, em função do “bombardeio” destes padrões nos meios de comunicação, o que “acaba criando padrões de consumo, comportamentos, sentimentos, usos e costumes estranhos à nossa realidade”.¹³⁴ Nesta perspectiva, há uma diferença para o autor entre os espaços urbanos e espaços rurais. O primeiro absorve os valores “alienígenas” com mais facilidade (principalmente as classes sociais de maior renda), tornando-se um centro reprodutor destes valores, já no segundo as manifestações culturais têm mais força, de modo que a absorção seja menor, mas existente.

¹²⁹ Catelan, Álvaro. Viola Caipira Viola Quebrada: a cultura popular em debate. 1989. ed. Kelps. Goiânia.

¹³⁰ Pelas informações do texto ele usa o termo da mesma forma que Adorno, Martins e Caldas.

¹³¹ Catelan, Álvaro. op. cit. p.13

¹³² É notório que se credita o surgimento do Brasil (ou dos seus habitantes mais especificamente) à união de três raças, como já indicavam meus livros escolares há muitos anos.

¹³³ Catelan, Álvaro. op. cit. p. 13.

¹³⁴ Idem, p. 14.

De um modo geral, Catelan considera que o contato das manifestações culturais com a máquina de propaganda da indústria cultural propicia a absorção de valores estranhos a tais manifestações. O que resulta na descaracterização dessas últimas. Apesar de reconhecer que a “cultura popular” é fruto de misturas e adaptações, que em alguns casos vai além das “três raças”, a investida da indústria cultural resulta na perda de aspectos fundamentais. Para explicar esta relação ele utiliza termos como “degeneração” e “contaminação”, ou seja, ele parte do princípio de que as manifestações intocadas pelas influências da indústria cultural são puramente brasileiras, e que a partir de transformações elas deixam de sê-lo.

Partindo destes princípios, Catelan situa a música caipira como uma manifestação da “cultura popular”, que, além da importância local, indicada por Martins e Caldas, serve como forma de resistência e manutenção da “identidade cultural”. A sertaneja, por sua vez, é ao mesmo tempo “herdeira” da música caipira e produto da indústria cultural.

Para lidar com a dupla feição da música sertaneja, o autor cria uma divisão nesta categoria. Assim, existem dois tipos de música sertaneja: uma que guarda alguns elementos formais e temáticos herdados da música caipira e outra em que foram incorporadas influências urbanas e estrangeiras, resultando em várias modificações. A primeira, que ele chama de música sertaneja parcialmente industrializada, tem sua origem na adaptação da música caipira para sua exploração comercial. Apesar das modificações, esta música manteve o uso de instrumentos como a viola e o violão, além da “inspiração e temática do mundo rural”. No interior desta classe existem composições que apresentam níveis diferenciados de “contaminação” e apesar do contexto diferente da música caipira se mantêm “autênticas”. A partir da inclusão de instrumentos musicais, influências e temas alheios ao mundo rural, tem-se outra música, que autor chama de “urbaneja”. Esta é totalmente comprometida com os padrões da indústria cultural, considerada, portanto, “contaminada” ou “degenerada”.

Embora apresentem particularidades, os princípios de classificação utilizados pelos autores são muito próximos, associa-se a música caipira ao mundo caipira e à música sertaneja à sua contraparte na indústria cultural. Obviamente há uma razão clara para esta semelhança, tanto Caldas como Catelan utilizam como referência o texto “Viola Quebrada” de Martins (1974), onde o autor lança esta proposta de classificação que mais tarde será detalhada no último capítulo do livro Capitalismo e tradicionalismo (1974-1975). Em busca de uma forma de classificação diversa desta encontramos a utilizada por Ferrete.

Em seu livro Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja?, José Luís Ferrete vê de outra forma a distinção entre a música caipira e a música sertaneja. Segundo o autor, o uso da palavra sertaneja, para classificar a música cuja origem é a cultura caipira, é um erro ou pelo menos uma imprecisão geográfica. O substantivo sertão, de onde deriva o adjetivo sertaneja, é referente às idéias de deserto, desabitado. Apesar de referir a locais com pouca ou nenhuma ocupação humana de uma forma geral, o termo acabou por identificar áreas rurais das regiões que, atualmente, são chamadas de Norte e Nordeste. No século XIX houve uma intensa migração destas áreas (principalmente o Nordeste) para a capital do país, então a cidade do Rio de Janeiro. A música trazida por estes migrantes ficou bem conhecida na capital e em outras partes do país. Em função do local de origem destes ritmos, a música passou a ser conhecida como sertaneja.

No século XX, com o crescimento do interesse sobre a produção cultural do país, principalmente das áreas rurais, a música do caipira se torna mais conhecida, através das investigações de pesquisadores modernistas e das conferências caipiras de Cornélio Pires. Este

último realizava apresentações¹³⁵ onde expunha elementos da cultura do caipira, incluindo a música que era tocada por músicos vindos de regiões do interior de São Paulo. O crescente interesse sobre este tipo de música fez com que tivessem espaço nas rádios; os cantores “regionalistas”, músicos urbanos que passaram a gravar músicas vindas da cultura caipira (e também as sertanejas). Como afirma Ferrete, percebia-se que a produção cultural do caipira “poderia servir de matéria-prima para a arte”,¹³⁶ mas não era arte em si. Apesar do interesse nas manifestações culturais rurais, estimava-se que o público urbano (único visto como consumidor) não aceitaria a música em seu estado “bruto”, mesmo com o interesse havia muito “preconceito” a respeito de tudo relacionado ao caipira. Embora a música sertaneja também fosse alvo de preconceitos, ela era mais aceita.

Em 1929 Cornélio Pires grava uma série de discos, com recursos próprios¹³⁷ e contrariando os conselhos do diretor da gravadora, com músicos de origem caipira.¹³⁸ As previsões de fracasso não se concretizam e a quantidade de discos gravada é inferior à demanda. A partir daí as gravadoras e rádios se interessam em contratar músicos (e compositores) de origem caipira para executar a música de mesma origem. No entanto, como a música sertaneja já era reconhecida, a música caipira passou a ser incluída nesta determinação, de modo que o termo serviu para generalizar as músicas de origem rural. Com o crescimento do público consumidor desta música e a redução das gravações dos ritmos de origem do Nordeste, ela passou a ser identificada completamente com a palavra sertaneja. Ao se utilizar esta palavra passa a se ter em mente a música de origem na cultura caipira e não a de origem do Nordeste.

Dessa forma, o autor considera um erro o uso do nome de sertaneja; a referência correta a este tipo de música é caipira. Neste sentido, o que ele determina como música sertaneja é a música de origem nordestina, o que escapa aos objetivos deste trabalho. Se para os outros autores as condições de produção e consumo da música eram importantes, Ferrete concentra seus esforços na forma da música, os elementos que definem a classificação de uma composição são seus componentes formais, como o ritmo e a melodia.

Tendo em vista as classificações anteriores, transporte para cá uma questão presente nos outros autores. Para Ferrete há alguma diferenciação entre a música produzida e executada no contexto da cultura caipira e àquela produzida para ser gravada e vendida como produto comercial? Observando o trabalho de Ferrete percebe-se que ele não aponta qualquer ruptura¹³⁹ entre a música praticada nas áreas rurais, cuja origem ele atribui às trocas entre os diferentes povos no período da colonização do país, e aquela levada por Cornélio Pires para o estúdio de gravação. Basta dizer que ele considera a música caipira (ou composição rural) como

¹³⁵ Entre estas apresentações o autor destaca duas: a encenação de um velório caipira na Universidade Mackenzie em São Paulo, em 1910, e uma palestra de Cornélio na Associação Brasileira de Imprensa, no Rio de Janeiro, em 1922.

¹³⁶ Ferrete, J. L. Capitão Furtado – viola caipira ou sertaneja? Ed. Funarte. 1985. Rio de Janeiro. p. 36.

¹³⁷ Segundo consta ele pediu dinheiro emprestado para arcar com os custos da gravação dos discos.

¹³⁸ Em alguns momentos o termo caipira utilizado por Ferrete parece mais abrangente, podendo designar pessoas que moravam em cidades pequenas do interior do estado de São Paulo. Na interpretação de Ferrete, Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) era caipira, mas passou a infância em Botucatu, sua família tinha uma olaria, o que nos termos de Martins não é uma atividade típica do caipira. Com este termo ampliado, pode-se estimar que ele também amplia o que se define por música caipira, como será visto a seguir.

¹³⁹ Um elemento que ele associa à continuidade da música, uma vez que não há registros da música rural executada entre o período da colonização e os dias atuais, é a viola oriunda de Portugal que se tornou o instrumento musical mais presente neste tipo de música.

“autêntica”, na medida em que esta seja criada a partir dos ritmos presentes no contexto da cultura caipira ou que seja uma leitura a partir da compreensão musical (como eu diria, os critérios periféricos) pautada por estes ritmos. A partir da década de 1950, com a inclusão de novos ritmos (tangos, boleros etc.), sob a classificação de música sertaneja, as composições começam a escapar à classificação proposta por Ferrete. Inicialmente, o que ele considera como leituras e adaptações destes ritmos à música caipira passa a ser a reprodução de tais ritmos. Neste ponto, ele afirma que há uma perda de “autenticidade”. Vários artistas da música caipira passam a gravar os sons que, na percepção de Ferrete, nada têm a ver com o rural caipira, com o objetivo de alcançar o sucesso comercial experimentado pelas versões e adaptações. Na década de 1970, tem início um novo processo de transformação ainda mais intenso que o anterior, de forma que as músicas vendidas, naquela época, como sertanejas, são resultantes deste processo e já não podem ser incluídas na classificação proposta por Ferrete.

A classificação proposta por Ferrete não considera as músicas produzidas e executadas no contexto da cultura caipira diferentes das músicas executadas em rádio e gravadas em disco que, pelo menos nas primeiras décadas após a gravação de Cornélio Pires, eram atribuídas ao caipira. Romildo Sant’Anna tem uma perspectiva próxima a essa, ele não promove uma ruptura entre o que Martins, Caldas e Catelan chamariam de música caipira e música sertaneja. O autor separa a música, que se atribui origem na cultura caipira, em duas categorias: a moda caipira de raízes e a jovem música sertaneja. A primeira pode ser identificada como próxima ao que Ferrete chama de música caipira e a segunda, equivalente ao que Catelan chama de música urbaneja.

A própria expressão cunhada por Sant’Anna, moda caipira de raízes, já é um forte indicativo dos princípios que orientam sua classificação. De forma que, observar mais atentamente estes termos possibilita uma compreensão mais aprofundada da classificação. Separando os termos fica em primeiro lugar a palavra moda. Como visto na introdução, o termo moda, em relação à música, pode servir para que se faça uma referência genérica. Neste caso, avalio que o termo tem o sentido de ampliar a quantidade de ritmos e expressões musicais que podem ser reduzidos à categoria. Vale a pena salientar que o termo tem origem portuguesa, no tempo em que o Brasil era colônia de Portugal, de modo que se cria uma ligação entre esta definição e o passado colonial. Esta possibilidade é fortalecida na medida em que Sant’Anna atribui à origem da moda caipira de raízes ao tempo do Brasil colônia. Segundo o autor, este tipo de música nasce das trocas realizadas entre as três raças que ocuparam o país com uma forte influência dos romances medievais e do uso da viola como instrumento musical, ambos trazidos pelos portugueses. Em relação ao segundo termo (caipira), observa-se que o termo caipira utilizado por Sant’Anna é o mesmo que Antônio Cândido propõe no livro: *Parceiros do Rio Bonito*, sendo esta publicação uma das fontes bibliográficas utilizadas no texto. Já o último termo (raízes) é entendido pelo autor a partir da noção de “enraizamento”¹⁴⁰ com a qual trabalha Simone Weil.

“O ser humano tem sua raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”.¹⁴¹

¹⁴⁰ Sant’Anna, Romildo. op. cit, p. 19.

¹⁴¹ Weil, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1979. Apud Sant’Anna, Romildo. op. cit. p. 20.

Com base nesta noção, Sant'Anna argumenta que não se pode entender a moda caipira de raízes desvinculada de seu “mundo societário e separada de sua função”. Observa-se que, nesta perspectiva, a moda caipira de raízes, mesmo inserida no contexto da indústria fonográfica, guarda semelhanças com as determinações da música caipira feitas por Martins, Caldas e Catelan.

No entanto, a leitura que Sant'Anna faz da moda caipira de raízes se difere muito da classificação caipira x sertaneja. Segundo ele, a gravação da música em disco a partir de Cornélio Pires não significou uma transformação fundamental na música, suas funções e significados presentes no contexto da cultura caipira se adequaram às novas condições e continuaram a existir em diferentes medidas. O principal ponto que permitiu esta adaptação está relacionado à forma de execução.

Nas primeiras décadas após o ingresso da música rural caipira no ambiente das rádios e gravadoras, com a iniciativa de Cornélio Pires, a gravação de uma música em disco dependia geralmente do sucesso da veiculação desta música no rádio, nos circos e em outras apresentações. Referindo-se aos artistas que executavam este tipo de música, Sant'Anna afirma que:

“Diferentemente de hoje, nas décadas iniciais do disco os artistas tinham que ser grandes ídolos nas apresentações ao vivo, nos shows, nos circos e rádios, para terem acesso a gravações.”¹⁴²

É importante reforçar que, como aponta Sant'Anna, as apresentações no rádio eram realizadas “ao vivo”, com o público lotando os lugares do auditório. Neste sentido, as apresentações ao vivo e as reações do público são fundamentais para o registro em disco da música. Mais do que o interesse da gravadora, a interação entre o artista e a plateia através das músicas são determinantes. Justamente neste espaço, Sant'Anna aponta que se estabelecem relações entre o artista e o público análogas às existentes na cultura caipira, em termos próximos aos indicados por Martins e Caldas. Opondo as perspectivas dos autores, pode-se afirmar que ao invés de compor a partir dos padrões da indústria cultural, os compositores querem atingir na verdade estas platéias; para obter o sucesso suas músicas devem estar “em conformidade”¹⁴³ com este público. Segundo o autor, o que possibilita esta relação com o público é o conhecimento que o artista tem dos recursos e convenções musicais presentes na “tradição”,¹⁴⁴ que são reconhecidos pelo público (similar aos elementos sobre o artista e os critérios periféricos do público examinados na introdução). Dada a sua importância, este público exerce uma forte influência sobre a obra, nos moldes apontados por Martins em relação à produção coletiva da música na cultura caipira. Nas palavras de Sant'Anna, “o auditório seria o interlocutor abstrato regenerado e latente na consciência do autor, no processo de concepção do texto”.¹⁴⁵ Tal como seu paralelo na cultura caipira, neste processo o artista acaba por assumir e representar as percepções e anseios deste público. Isto obviamente não quer dizer que o artista já não compartilhe das percepções do público, somente quero tornar evidente que quando uma

¹⁴² Sant'Anna, Romildo. op. cit, p. 66.

¹⁴³ Uso o termo no sentido que é trabalhado por Martins.

¹⁴⁴ Sant'Anna, Romildo op. cit. 81.

¹⁴⁵ idem, p. 57.

música não expressa estas percepções provavelmente não terá ressonância com o público e não será registrada no disco.

A princípio este processo apontado por Sant'Anna pode parecer muito rígido, impedindo o exercício do artista de criar ou trazer elementos novos para o público, mas justamente o conhecimento dos padrões aceitos de suas possibilidades e combinações permite ao artista criar elementos novos.

“Seu ritmo fluente na combinação de palavras, apreendido da tradição e musicalmente automatizado, possibilita harmonias do auditório, como também criativos e oportunos desvios e dissonâncias.”¹⁴⁶

Sant'Anna salienta que quando uma música com este tipo de inovação é aceita, “sai o caráter de novidade e é agregada como se fosse tradicional, como variação da fórmula antiga”.¹⁴⁷ Neste sentido, este tipo de relação com o público confere e mantém a moda caipira de raízes associada a alguns adjetivos utilizados por Sant'Anna tais como “autêntica”, “tradicional” e “legítima”. Nesta mesma medida, e levando-se em conta a agregação de novidades à “tradição”, mantém ligações com as expressões ancestrais como o “romance” (descrito anteriormente), de onde ela herda vários componentes formais e temáticos, inclusive o que Benjamin chamaria de “narrativa”.

Na perspectiva do autor, todas estas relações, existentes nas apresentações, acabam transpostas ao disco, na medida em que a gravação é intermediada pelas apresentações e o disco se torna um registro, um “simulacro” de todas estas relações.

Sant'Anna indica que a década de 1940 foi o auge da moda caipira de raízes. Nesta época foram compostas músicas que serviram e servem de referência para os compositores. Destaca-se que na década seguinte estas músicas também foram muito presentes, pois foram, em sua maior parte, regravadas no formato de *long-play*, implementado no país a partir de 1951.¹⁴⁸ Se a década de 1940 foi, na percepção do autor, o auge da moda caipira, a década de 1980 foi o auge da jovem música sertaneja. O autor associa estas diferenças à distribuição da população brasileira nas áreas rurais e urbanas. Enquanto em 1940 cerca de 60% da população vivia em áreas rurais, em 1980 mais de 80% vivia nas cidades. Neste ambiente floresceu um tipo de música que, apesar de ter origem na moda caipira de raízes, não possui os elementos que a tornam análoga à música caipira referida por Martins, Caldas e Catelan. Embora Sant'Anna faça poucas referências a este tipo de música, percebe-se que ela se assemelha ao que Martins e Caldas chamam de música sertaneja e o que Catelan chama de urbaneja. Esta música é um produto da indústria do entretenimento, “consumista e ornamental, de olho nas oscilações do mercado”.¹⁴⁹

O trabalho de Romildo Sant'Anna nem perto se esgota nisso, suas observações buscam elementos na história, sociologia, psicologia, crítica literária e musical. Como resultado prático, sua obra é uma referência nos estudos e pesquisas relacionadas com este tipo de música. Este é

¹⁴⁶ idem, p. 81.

¹⁴⁷ idem, p. 98.

¹⁴⁸ Anteriormente os discos eram no formato de 78 rpm, cada face do disco correspondia a uma música. Estima-se que este espaço reduzido também possa ter contribuído para a dificuldade em se gravar uma música.

¹⁴⁹ Sant'Anna, Romildo. op. cit, p. 24.

o caso do jornalista José Hamilton Ribeiro que cita Sant'Anna¹⁵⁰ 17 vezes em seu livro *Música caipira – as 270 maiores modas de todos os tempos*. Apesar disso, a classificação com a qual Ribeiro trabalha não corresponde, pelo menos em terminologia, àquela utilizada por Sant'Anna. Como a maioria das outras formas de classificação, Ribeiro trabalha com duas classes postas em oposição, onde uma deriva da outra, são elas: a música caipira e o sertanejo moderno. A primeira corresponde aproximadamente ao que Sant'Anna chama de moda caipira de raízes e a segunda ao que ele define como jovem música sertaneja. O principal diferencial entre os dois autores é que Ribeiro coloca estas duas classes como ramos da música sertaneja. No entanto, tal como observado em Sant'Anna, não há uma ruptura entre a música caipira gravada em disco e aquela executada na cultura caipira. Outro ponto em comum é a origem da música caipira é associada à origem do Brasil, como o autor revela na primeira linha do primeiro capítulo, “A origem da música caipira é a origem do Brasil”.¹⁵¹

Segundo Ribeiro, levada para o meio das rádios e gravadoras por Cornélio Pires, a música caipira alcançou “seu apogeu de 1920 até 1970”,¹⁵² neste período ela se manteve no meio, apesar de todo preconceito. A partir da década de 1970, ela perde seu espaço, no meio, para o sertanejo moderno (às vezes se refere aos músicos desta classe como jovens sertanejos), que consiste em uma série de transformações na música original, a partir da inclusão, em grande escala, de influências e ritmos que não têm necessariamente ligação com a cultura caipira, com destaque para a reprodução de ritmos de origem mexicana. Na década inicial, as duplas que mais se destacaram foram Leo Canhoto e Robertinho e Milionário e Zé Rico. Esta última dupla obteve um total de venda de discos (100 mil cópias por lançamento) muito superior aos padrões da música caipira. O sucesso comercial da dupla estimulou seguidores e mais tarde a marca de vendas foi superada pela dupla Chitãozinho e Xororó, que vendeu mais de um milhão de discos. Atualmente, o gênero sertanejo, segundo os dados do autor, corresponde a 15% dos cd (*compact disc*) vendidos no país, que equivalem a 15 milhões de cd por ano. O autor estima que a contribuição da música caipira seja mínima nesta venda.

Ribeiro atribui a decadência da música caipira e o crescimento do sertanejo moderno às próprias mudanças ocorridas no país com destaque para a concentração urbana da população. Observa-se ainda que ele aponta mudanças no meio musical, que, segundo os resultados de suas pesquisas, tiveram um papel importante neste processo. Tais mudanças afetaram espaços utilizados pela música caipira como o rádio e as apresentações públicas. No caso primeiro, ele afirma que, atualmente, não existem mais artistas contratados como na época do auge da música caipira. A relação se inverteu, os artistas não recebem para atuar no rádio, na verdade eles devem pagar (ou a gravadora) se desejam ter suas músicas executadas, e este pagamento recebe o nome de “jabá”. Além disso, não existem mais os programas de auditório, onde os artistas da música caipira se destacavam (e que segundo Sant'Anna era fundamental para manutenção de uma série de características da música). De uma forma geral, o rádio passou a visar ao público local se concentrando em difundir notícias e informações que circunscrevem aos municípios. Segundo Ribeiro, estas alterações no rádio se devem à entrada da televisão, que acabou por assumir as funções que o rádio executava anteriormente. Ele também associa à entrada da televisão com o desaparecimento do circo, como espaço que atraía um grande público. Hoje,

¹⁵⁰ Deve-se destacar que Sant'Anna escreve o prefácio do livro de Ribeiro.

¹⁵¹ Ribeiro, José Hamilton. op. cit, p. 16.

¹⁵² idem, p. 247.

grande parte das apresentações é realizada em rodeios, que contam com uma estrutura mais adaptada ao sertanejo moderno.

Em seu trabalho sobre este tipo de música a também jornalista Rosa Nepomuceno chega estabelecer categorias para classificar as músicas que de uma maneira ou de outra têm alguma relação com o rural caipira. Contudo é possível perceber que por algumas vezes ela varia as designações de uma determinada classe. Para a música executada na cultura caipira, ela utiliza o termo música caipira. Indicando uma certa continuidade, com algumas adaptações desta música, ela também coloca como caipira a música que guarda elementos da cultura caipira como os ritmos, os instrumentos musicais e a temática rural. No entanto, em alguns momentos ela trata essa mesma música como sertaneja ou sertaneja raiz. Compartilhando da percepção de outros autores, Nepomuceno observa que, principalmente, na década de 1970, a música ainda identificada como caipira ou sertaneja sofreu várias transformações fundamentais, tanto no que diz respeito à forma como na temática nas apresentações e no volume de público ou de vendas, além da relação da música com a indústria fonográfica e a mídia em geral. A este tipo de música ele se refere como sertanejo *pop* ou sertanejo moderno. Um ponto que chama a atenção na perspectiva de Nepomuceno é ela afirmar que o período áureo da música sertaneja ocorreu nas décadas de 1940 e 1950. Na década seguinte a música entra em decadência e volta a se destacar sob nova forma (sertanejo moderno) na década de 1970, encontrando seu auge no final da década de 1980 e no início de 1990. Fica evidente no texto da autora que neste processo a música perdeu vínculos com o contexto da cultura caipira. Além destas classes, a autora trabalha com mais uma designada como “novos caipiras”. A música destes artistas traz a valorização da viola como instrumento musical e da cultura caipira, fazem leituras dos ritmos associados ao caipira e não raro fazem composições instrumentais, de forma a explorar o potencial da viola como instrumento musical. O público desta música é composto geralmente por camadas médias urbanas de nível universitário.

A partir da identificação destas categorias e dos pressupostos é possível perceber alguns elementos comuns das análises realizadas. De um modo geral, a maior parte dos autores lida com uma oposição fundamental bastante similar àquela observada na fala dos empresários e nas páginas selecionadas da rede mundial de computadores. Embora as categorias variem, percebe-se que há uma proporcionalidade. Se tem duas classes fundamentais de música, sendo uma ligada a elementos da cultura caipira e a outra, apesar de ser originária da primeira, é ligada ao espaço urbano e aos interesses comerciais da indústria cultural. A partir desta ótica, destaca-se que em muitos dos trabalhos há um indicativo de alguma perda da classe derivada em relação à classe original. Geralmente, atribui-se à classe original atributos como legítima, autêntica, espontânea, tradicional. Por oposição à classe derivada são associados atributos como produto comercial, comercialista, utilitária, impura, alienada, não arte, adulterada e alienígena. Como uma classe de música tem origem na outra, é comum, e lógico, os autores estabelecerem uma linha temporal e atribuir a determinado momento ou período de ruptura ou transformação. Em casos em que os autores indicam mais de duas categorias este padrão é mantido. Em Catelan, por exemplo, existem duas rupturas, a primeira separa a música caipira da música sertaneja e a segunda separa a música sertaneja (parcialmente industrializada) da música urbaneja. Nota-se que há uma relação proporcional, a música caipira está para a música sertaneja, assim como a música sertaneja está para a urbaneja. Obviamente, considero que a música caipira não é inserida na indústria cultural como as outras duas, mas mesmo assim o autor segue para uma segunda ruptura no padrão dos pares de oposição. Da mesma forma como a música sertaneja é o

resultado da adaptação da música caipira para o contexto da indústria cultural ou o mercado consumidor, a música urbaneja é adaptação da sertaneja a novas condições do mercado. A ruptura geralmente é considerada como descaracterização, os autores se concentram mais no que a música deixou de ser. Neste sentido, os textos dão indicativo de uma sensação de perda.

Este ponto ou processo de transformação é um dos principais elementos discordantes entre os autores. Enquanto Caldas e Martins consideram que esta mudança se deu na transposição da música para o universo das gravações em disco e veiculação nas rádios, Ferrete coloca o início deste processo durante a década de 1960, já Nepomuceno, assim como Sant'Anna, coloca o ponto na década de 1970. Deve-se compreender, entretanto, que a mudança ou variação na localização do ponto não impede os autores de perceber e analisar outros momentos onde se atribuem transformações, mas maior ênfase é dada nos períodos em que os autores creditam a ocorrência de transformações fundamentais quando a música deixa de pertencer a uma classe para pertencer a outra.

A variedade na identificação do ponto mais importante do processo que transformou a música em um produto ou uma expressão completamente diferente da música que vinha sendo realizada até então se deve às diferenças nas perspectivas de análise dos autores. Para Caldas e Martins, por exemplo, que analisam a música a partir da sua função e como ela se relaciona com o público ouvinte, o estabelecimento da música como produto comercial muda completamente seu caráter. Já para aqueles que, como Ferrete, Ribeiro, Sant'Anna e Nepomuceno, observam preferencialmente aspectos da forma e do conteúdo, incluindo a performance das apresentações, ocorreram mudanças significativas a partir da inclusão de ritmos que não eram considerados caipiras, ainda na década de 1950, e, posteriormente, na década de 1970 com o uso de referências musicais urbanas e também estrangeiras, sendo esta última a transformação fundamental. Neste caso específico, os autores atribuem diferentes pesos a tais épocas, no que diz respeito a sua influência sobre a transformação da música.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada “Música sertaneja e música caipira: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas”, Elizete Ignácio dos Santos¹⁵³ aponta um elemento fundamental que orienta estas análises, que é a idéia ou noção de autenticidade. Conforme assinala a autora, a noção de autenticidade não chega a ser unívoca nas obras dos autores que ela analisa,¹⁵⁴ mas, de um modo geral, pode-se afirmar que o conjunto dos autores considera que o autêntico está ligado a um passado anterior ao capitalismo e à modernidade. Nesta perspectiva, as áreas rurais tendem a ocupar um local privilegiado, sendo consideradas como mais próximas desse tempo. No modo de vida dos camponeses, ou no caso dos caipiras, é guardada boa parte de sua herança, enquanto a cidade é, por excelência, o espaço da modernidade, da indústria, do capitalismo e das influências estrangeiras que em nada têm a ver com os traços culturais originais. Como visto, as rupturas estão associadas a tentativas de adequar a música aos padrões urbanos, industriais e às condições do mercado, e a cada aproximação há uma perda de vínculos com o rural caipira. Segundo alguns autores, o próprio processo de urbanização do país influenciou a música a se aproximar dos padrões urbanos. Se no final da década de 1920 ela se urbaniza para se adaptar ao meio das rádios e gravadoras, na década de 1970 este processo é mais intenso.

¹⁵³ Santos, Elizete Ignácio dos. “Música sertaneja e música caipira: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas”

¹⁵⁴ Nepomuceno, Ferrete e Sant'Anna.

Partindo destas premissas se observa a música associada ao caipira, ou mais próxima da cultura deste, como autêntica (dotada de autenticidade), e sob a influência urbana ou do capitalismo e da modernidade teria sido transformada em um tipo de música sem autenticidade, como se a música original sofresse uma “contaminação”, como afirma Catelan.

Voltando às citações iniciais, percebe-se que perspectivas similares estão presentes também em alguns músicos, como se observa em outro trecho da letra da mesma música da dupla Zé Mulato e Cassiano.

“Defendo nossas raízes
Por isso tenho brigado
Não escondo minha origem
Sou caipira liberado
Minha modinha é singela
Igual a flor do cerrado
Mas é sertão brasileiro
Tudo o que eu tenho cantado
Infelizmente o que vejo
É um bando de sertanejo
Com mania de importado
Eu falei, tá falado, pois é.”¹⁵⁵

Por outro lado, a cena do filme dá um indicativo que a dupla Milionário e Zé Rico partilha de uma perspectiva, onde o atributo de caipira representa o passado (realçado, como dito, pelo uso dos termos “teu pai e teu avô”), embora a música possa ter origem neste passado ela se distingue dele. Ferrete afirma que esta dupla, em especial, possuía “requintes total de alienação do gênero.”¹⁵⁶ que na interpretação do autor, podem ser entendidos como o uso de ritmos de origens fora da cultura caipira.

3. Pensando a Perspectiva dos Autores.

Observando atentamente estes princípios que atribuem à música rural qualidade de autêntica e que consideram sua adequação aos padrões da indústria cultural, bem como a apropriação de elementos urbanos ou estrangeiros, como perda de autenticidade, é possível avaliar que eles não são restritos aos autores apontados aqui. Muito antes de estes autores produzirem seus textos, este tipo de perspectiva já era corrente entre folcloristas no Brasil.

Conforme aponta Vivian Catenacci,¹⁵⁷ no século XIX passou-se a considerar o folclore como ponto fundamental para se determinar a identidade nacional. Assim, com o manifesto de desejo de se afirmar uma identidade nacional, autores como Silvio Romero, Celso Magalhães e Couto Magalhães procuraram investigar e registrar as manifestações folclóricas. Segundo aponta Elizabeth Travassos:

¹⁵⁵ Trecho da letra da música “Navegantes das Gerais”, autoria de Zé Mulato e Cassiano. Obtido na versão digital do *Almanaque Jangada Brasil*. Número 47. Julho de 2002, na página da rede mundial de computadores: <http://www.jangadabrasil.com.br/julho47/al47070a.htm> em setembro de 2007.

¹⁵⁶ Ferrete. Apud. Santos, Elizete Ignácio dos. op. cit, p. 36.

¹⁵⁷ Catenacci, Vivian. Cultura Popular – Entre a Tradição e a Transformação. In São Paulo em Perspectiva.

“No diagnóstico de Silvio Romero, o Brasil tinha um Estado, mas carecia de uma Nação, que deveria ser construída. Para tal, era crucial estudar a realidade brasileira e definir a feição particular de seu povo”.¹⁵⁸

Se os preceitos modernos vinham e estavam presentes em outras nações, tudo que poderia ser observado de particular e específico no Brasil, diferenciando-o culturalmente das demais nações, não estaria na modernidade, mas nas manifestações folclóricas. Neste sentido, o registro era necessário, e de certa forma urgente, pois na época se cria que tais manifestações estavam ameaçadas de desaparecer em virtude da “modernização”. Tal como apontam alguns dos autores utilizados neste trabalho, os primeiros folcloristas consideravam que os locais privilegiados destas manifestações eram as áreas rurais, já as áreas urbanas eram vistas como espaço da “modernização” e o “progresso”.

A percepção da oposição entre as manifestações folclóricas e a modernidade está relacionada com a própria origem do termo “folclore”, que nasce, na Europa, em plena ascensão dos valores modernos. Conforme aponta Catenacci, “justamente em meados do século XIX, quando o termo folclore¹⁵⁹ é criado, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor”. A difusão de princípios e valores como a “universalidade”, a “racionalidade” e “impessoalidade” entra em conflito com as formas de pensar, ver e se relacionar com o mundo existentes. A partir disso, afirma a autora, aumenta a distância entre a “cultura da elite” e a “cultura popular”, a primeira centrada nos valores burgueses e modernos, já a segunda era detentora dos valores praticados até então. A valorização e a expansão da “cultura da elite” reduzem o espaço social da “cultura popular”, seja pelo descrédito, pela desvalorização ou pela força. Avaliando o ambiente de criação do termo, descrito no artigo de Catenacci, é possível perceber que a designação da atividade de registro desta “cultura popular” nasce justamente quando seu objeto entra em risco de desaparecer, ou seja, quando o conjunto de valores deixa de ser corrente e se torna tradicional.

No Brasil, como visto, em face do processo de modernização do país estimava-se a destruição da “cultura popular”. Contudo, a consideração dos seus elementos como constitutivos da identidade nacional torna ainda mais relevante seu registro. Se os valores modernos são de origem européia, os valores da “cultura popular” são para os folcloristas (assim como para Catelan, Sant’Anna, Ferrete, Caldas, Ribeiro) criação dos acordos e desacordos entre as três raças (ou culturas, como diz Caldas, ou ainda etnias como diz Sant’Anna) as quais se credita a formação do Brasil. Da mesma forma que se observa na percepção de alguns autores apresentados neste trabalho a associação entre a “cultura popular”, presente principalmente nas áreas rurais, e a identidade nacional passa pela suposta ligação desta com o passado. Conforme aponta Canclini

“O folk é visto [aqui na América Latina] de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses

¹⁵⁸ Travassos, Elizabeth. Modernismo e música brasileira Ed. Jorge Zahar. 2000. Rio de Janeiro. p. 56.

¹⁵⁹ Segundo a autora, o termo é criado pelo arqueólogo inglês William John Thoms em 22 de agosto de 1846. Literalmente o termo significa o saber (*lore*) do povo (*folk*).

isolados e auto-suficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas”.¹⁶⁰

Assim, o lócus da “cultura popular” é observado como um espaço coeso e coerente, da mesma forma também se percebe seus produtos culturais. Além disso, se os padrões da sociedade moderna são poderosos agentes de transformação das manifestações folclóricas, como se mostrou na Europa, é compreensível que se estime que quanto menor o contato com tais padrões, mais íntegra e autêntica é a cultura local, sendo, portanto, mais próxima aos padrões resultantes da cultura nascida do contato e fusão das três raças. Por outro lado, a manutenção destes últimos padrões também é condicionada a inexistência de uma parcela destacada desta sociedade, que possa assumir e impor os preceitos modernos nos moldes de uma “cultura de elite”. Esta perspectiva, no entanto, parte de alguns princípios. Em primeiro lugar, que os grupos camponeses ou indígenas são de fato isolados, sendo o isolamento a garantia que seus padrões não são comprometidos pela modernidade. Em relação ao caipira, que é o que interessa a este trabalho, vários dos autores percebem este grupo como isolado, com destaque para Sant’Anna, que faz pelo menos duas menções importantes:

“Em estado de isolamento e sem as oportunidades das lições formais, é assim que aprendiam os segredos da luteria e as sutilezas melódicas da viola”.¹⁶¹

“No isolamento do antigo bairro, que lhe imprime um ‘sentimento de localidade’ e permanência de valores (...) o poeta caipira também inventa seus próprios meios e formas de expressão”.¹⁶²

Deve-se destacar que, conforme aponta Maria Isaura Pereira de Queiroz,¹⁶³ não se pode afirmar que o caipira era isolado, pois ele estabelecia contatos nas sedes municipais e em cidades grandes em função de atividades econômicas ou religiosas.

Em segundo lugar, apesar de se perceber, como é o caso de Sant’Anna, que mudanças nas manifestações folclóricas podem ocorrer nestes locais, mesmo considerando-os isolados, somente as mudanças influenciadas pelos preceitos modernos são capazes de descaracterizar as manifestações.

Por oposição, conclui-se que, segundo esta perspectiva, as manifestações presentes em espaços urbanos são muito mais suscetíveis às influências modernas. Como percebiam os modernistas¹⁶⁴ que, também preocupados com a identidade nacional, viam no folclore os componentes da nação. Sob esta perspectiva, Travassos indica que:

¹⁶⁰ Canclini, N. Culturas híbridas. São Paulo, Edusp, 1989. Apud Catenacci, Vivian. op. cit.

¹⁶¹ Sant’Anna, Romildo. op. cit, p. 219.

¹⁶² Idem. p. 25

¹⁶³ Queiroz, Maria Isaura Pereira de. Bairros rurais paulistas: dinâmica das relações bairro rural – cidade. São Paulo Ed. Duas Cidades. 1973. p. 129-132.

¹⁶⁴ Como aponta Gonçalves, José Reginaldo, “um dos objetivos primordiais [do modernismo brasileiro] era a afirmação de uma autônoma e autêntica cultura brasileira”. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Editora UFRJ – Ministério da Cultura IPHAN. Rio de Janeiro. 2 ed. 2002. p. 59.

“(...) a música popular das cidades mostrava-se mais vulnerável a influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização (...) nem toda música popular parecia ser de criação estritamente popular; parte dela soava como versão facilitada da música culta (...) outra parte soava como cópia da música folclórica”.¹⁶⁵

Se o contato da música com as “influências internacionais” ou com os princípios modernos colocava em risco sua autenticidade, é de esperar que a transposição da música rural para o contexto da indústria cultural possa representar a descaracterização desta música, como apontam alguns dos autores em suas classificações. Segundo Travassos, tal percepção se dá em meio aos modernistas, como ela afirma: “A música ligada ao mercado cultural moderno era vista com desconfiança”.¹⁶⁶

Sob esta ótica, cada incorporação de elementos estrangeiros ou urbanos que possam ser associados à modernidade na música, cuja origem é atribuída à cultura caipira, representa perda de autenticidade. A título de exemplo, observando a classificação de Catelan percebe-se que a música caipira é autêntica, a música sertaneja parcialmente urbanizada, apesar de estar inserida em uma instituição moderna, guarda alguns elementos autênticos, já a música urbaneja não tem autenticidade, é completamente descaracterizada. Até mesmo na classificação de Martins é possível se fazer uma leitura similar. Em primeiro lugar, as próprias diferenças no contexto de produção e no uso, que para o autor são determinantes para a classificação da música (como sertaneja ou caipira), tornam incompatível a música caipira ser realizada no ambiente da sociedade moderna. Em segundo, mesmo nas gravações comerciais referidas como folclóricas são necessárias adaptações que, conforme a perspectiva de Martins, descaracterizam a música.

“É o que acontece com a ‘Dança de São Gonçalo’ (...) nas gravações, mesmo nas chamadas ‘folclóricas, fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver com a música caipira.”¹⁶⁷

Com base na classificação de Martins pode-se afirmar que, mesmo nas gravações realizadas com o objetivo de ser registro folclórico, sem os fins comerciais, há uma descaracterização ou perda de autenticidade, pois, nestes casos, a música gravada e registrada perde a função social que exerce no mundo caipira, uma vez que foi retirada deste contexto para ser reproduzida em espaços de pesquisa, exposição ou similares, pertencentes ao mundo moderno. Pegando emprestado o termo “aura”, na forma que é utilizada por Walter Benjamin¹⁶⁸, pode-se dizer que o que confere a “aura” desta obra de arte em especial é o contexto da cultura caipira; se a sua reprodução já implica a perda da “aura”, o mesmo pode-se afirmar se ela é executada, até por caipiras, em um contexto diferente. Além disso, este autor aponta que as próprias formas modernas de transmissão da informação colocam a perder as “narrativas” (como visto têm na moda de viola uma forma de expressão) que sobrevivem no campo na medida em que estão distantes da modernidade. Nas palavras de Benjamin.

¹⁶⁵ Travassos, Elizabeth. op. cit, p. 52.

¹⁶⁶ idem, p. 51.

¹⁶⁷ Martins José de Souza. op. cit, p. 123.

¹⁶⁸ Benjamin, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. in A Idéia do Cinema, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira

“(…) já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.”¹⁶⁹

Observando a presença da idéia de perda nas perspectivas que guiaram as políticas públicas¹⁷⁰ com relação ao patrimônio cultural, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves aponta para a destituição das características originais do objeto folclórico a partir de sua apreensão.

“(…) em nome da nação, de um grupo étnico ou qualquer categoria coletiva, estes intelectuais [envolvidos com as políticas de preservação do patrimônio] reapropriam-se de múltiplos e heterogêneos objetos e os recontextualizam sob os rótulos de patrimônio (…).”¹⁷¹

Como apontado anteriormente, estes objetos¹⁷² são vistos como autênticos componentes da identidade nacional. Para tanto, segundo o autor, eles devem expressar integração, continuidade e coerência, que nesta perspectiva são características indistintas da sua autenticidade. No caso da música, na forma como ela é percebida neste trabalho,¹⁷³ o objeto original não apresenta *a priori* estas características, uma vez que “envolve o comportamento de indivíduos (...) e sua organização exige a concorrência social das pessoas que decidem o que pode e o que não pode ser”. Neste sentido, a música se realiza na interação social e, apesar do compartilhamento dos critérios fundamentais e periféricos, ela é submetida à dinâmica da sociedade onde está inserida. Em outras palavras, mudanças nos critérios periféricos ou o resultado da “concorrência social” podem interferir sobre a música, independentemente ou não, das influências da sociedade moderna. A música não é um objeto acabado, ela só se concretiza na sua execução. É possível perceber nas classificações observadas uma tendência similar de lidar com a música como um objeto integrado, coeso, e que apesar de comportar alterações (à exceção das adaptações condicionadas pela indústria cultural, principalmente aquelas implementadas na década de 1970) as absorve, de modo a manter a coesão e a integridade, que lhe conferem uma impressão de continuidade que permite associar a música ao passado e à formação do país.

Contudo, a visão indicada por Gonçalves percebe os objetos coesos, e o que justifica seu registro e “colecionamento” é justamente o risco de ele perder esta característica (coesão), ante o potencial destrutivo da sociedade moderna. Assim, o que torna um objeto passível de ser patrimônio é a iminência de sua destruição. A perda da autenticidade, neste sentido, é um componente fundamental da preservação. Observando as classificações de alguns dos autores

¹⁶⁹ Benjamin, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 205.

¹⁷⁰ Mais especificamente as gestões do antigo SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), 1937-1969 e 1979-1982

¹⁷¹ Gonçalves, José Reginaldo S. 2002. op. cit, p. 88.

¹⁷² Estou tratando o termo objeto de forma abrangente de modo que não inclui somente os objetos materiais mas também formas abstratas como práticas, saberes e, obviamente, a música. Devo ressaltar que considero estas formas quando consideradas patrimônio e registradas de modo a compor coleções, de certa maneira elas são objetificadas.

¹⁷³ Ver citação de Paul Merriam, no primeiro capítulo.

sobre esta ótica, conclui-se que a classe originária só existe como classificação em função da classe derivada, ou seja, o que torna a música raiz é a existência da música que não é raiz.

Avaliando um pouco as informações trabalhadas aqui, identifico que na percepção dos autores podem existir dois processos de perda distintos, a saber: a perda da autenticidade e a perda de autenticidade.

O primeiro diz respeito ao desaparecimento de algum componente percebido como “cultura popular” em função da adoção de preceitos modernos. Por exemplo, em determinada comunidade a adoção de critérios periféricos da sociedade moderna fez com que um ritmo ou música em especial passasse a ser pouco valorizado. Ninguém mais o executou ou se interessou em aprender e o ritmo foi esquecido. Assim, a nação perdeu um componente que a diferenciava das outras nações modernas. Ribeiro apresenta esta preocupação ao afirmar que os apreciadores, intérpretes e compositores da música caipira geralmente são pessoas idosas, de modo que em algumas décadas a música pode cair no esquecimento.

Já a segunda perda diz respeito à descaracterização da música rural caipira na sua incorporação à indústria cultural. Apesar de as classificações distinguirem as músicas, a própria narrativa, utilizada pelos autores, trata a música presente nas rádios e gravadoras, não como um tipo específico de música, mas como a música original descaracterizada. A impressão que fica é tratar-se de um fluxo, como se a música fosse um todo, trilhando determinado caminho de descaracterizações subseqüentes. Não se trata, a meu ver, da ocorrência das diferentes classes em paralelo, mas como retas coincidentes. Citando Catelan como exemplo, com o surgimento da música sertaneja parece que a música caipira tende a deixar de existir (tornando-se passível de preservação nos moldes descritos), já com o surgimento da urbaneja, a sertaneja parcialmente industrializada¹⁷⁴ é colocada na mesma posição que fora posta a caipira. A perspectiva mais comum não é o surgimento de outro tipo de música a partir de um determinado tipo, mas a transformação deste próprio tipo em outro. Assim, a narrativa confere dois aspectos, primeiro a continuidade da música e segundo a decadência, em função de uma perda contínua de autenticidade a partir de uma integração maior aos preceitos da indústria cultural. De um modo geral, a música considerada mais próxima da cultura caipira acaba ganhando ares de patrimônio, ou seja, é associada ao passado e está em risco de desaparecer.

4. Pensando em uma Classificação

Todas as classificações propostas funcionam para os objetivos de cada autor, mas percebe-se que não são adequadas para os objetivos deste trabalho. Não quero com isso propor mais um tipo de classificação, mas buscar uma forma de situar melhor o tipo de música onde está inserido o objeto.

Inicialmente percebo, com clareza, que em algumas classificações há a possibilidade de as músicas mudarem de classe a partir de mudanças no próprio meio. Se na década de 1970 poderia se perceber a música de Leo Canhoto e Robertinho ou Milionário e Zé Rico como distantes da música de evidente influência caipira, atualmente esta distância parece ter diminuído em função do surgimento de duplas que executam um tipo de música considerada ainda mais distante. Segundo Zan, as únicas semelhanças que o sertanejo atual guarda da música caipira são as vozes agudas e os duetos em intervalo de terça. Tendo em vista esta

¹⁷⁴ Devo ressaltar que este termo só surge em função do aparecimento da música urbaneja. A partir das transformações há a necessidade de se diferenciar a música que vinha sendo tocada até então.

mudança, é possível especular que no futuro outro tipo de música possa ser associado de alguma forma ao rural caipira e apresentar diferenças ainda mais marcantes que as músicas atuais (ou simplesmente abandonar as semelhanças indicadas por Zan). Neste caso, as músicas atuais poderiam ser consideradas menos “contaminadas”? Levando em conta a narrativa histórica utilizada pelos autores, onde a música de origem caipira é tratada como um objeto concreto que sofre transformações no decorrer do tempo, integrando-se cada vez mais à sociedade moderna capitalista e, por isso mesmo, se afastando de sua origem, pode-se vislumbrar a especulação apontada como uma tendência.

Neste momento considero importante fazer uma ressalva. Não vejo o processo exatamente desta forma. A redução dos espaços nas rádios, nas gravadoras e apresentações para a música, que utiliza instrumentos e formas de cantar atribuídos à cultura caipira, podem se dever, como aponta Ribeiro, as próprias mudanças neste meio e no próprio país. Contudo, tal redução não implica, necessariamente, o desaparecimento deste tipo de música. Ela continua sendo composta e executada, mas em outros espaços e, talvez, com públicos menores que o existente quando este tipo de música se destacava nas rádios e gravadoras.

Ribeiro expressa a preocupação de que a música esteja acabando, e uma evidência deste processo é que grande parte das músicas tidas como referência tenha sido composta há muito tempo e seus compositores são octogenários. Neste ponto, minha avaliação tem por base o aspecto que John B. Thompson atribui ao que ele chama de “comunicação de massa”.

“Os personagens que se apresentam nos filmes e programas de televisão se tornam pontos de referência comuns para milhões de indivíduos que podem nunca interagir um com o outro, mas que partilham, em virtude de sua participação numa cultura mediada, de uma experiência comum e de uma memória coletiva”.¹⁷⁵

É possível na citação substituir “os personagens” por músicas e incluir os meios do rádio e do disco. Neste sentido, por terem atingido um público mais amplo, as músicas do passado se tornam elementos comuns para apreciadores ou consumidores de áreas e estados diferentes, sendo nesta medida referências importantes.

Apesar da abrangência de pessoas que a música produzida e executada neste contexto atinge, bem como a relevância que ela passa a ter por ser compartilhada entre essas pessoas, considero que este não é o único espaço para composição e execução desta música. Neste sentido, não identifico a escassez relativa deste tipo de música nas emissoras de rádio, televisão ou nas grandes gravadoras como desaparecimento.

Feita a ressalva, que será examinada em mais detalhes no capítulo seguinte, retorno a busca de uma classificação adequada para este trabalho. Considero que, a princípio, a resposta para se escapar ao tipo de classificação que precisa ser atualizada periodicamente é a utilização da classificação proposta por Martins. Baseada no contexto de produção e no uso social da música, esta classificação se mantém apesar das mudanças ou do surgimento de outros tipos de música. No entanto, ao ler o trabalho dos outros autores percebe-se que a categoria sertaneja define uma classe muito abrangente, colocando em um mesmo grupo as músicas as quais se atribui forte influência estrangeira ou urbana e aquelas que utilizam ritmos e instrumentos

¹⁷⁵ Thompson, John B. Ideologia e cultura moderna. Ed. Vozes. 2002. p. 219.

nascidos na cultura caipira. Catelan, em uma tentativa de aumentar a precisão desta classificação, propõe categorias intermediárias, mas acredito que com isso acabe por retornar ao problema apontado acima, ou seja, com a inserção de novos tipos de música, considerados ainda mais distanciados da música caipira, na classe sertaneja ou se muda a classe de algumas músicas ou se cria uma nova categoria intermediária. Por outro lado há a classificação de Sant'Anna, que leva em conta tanto os aspectos formais como o contexto de produção e execução da música, além da relação que estabelece com o público. No entanto, a permanência de vários aspectos “tradicionais”, na transposição da música ao disco, faz com que a categoria Moda Caipira de raízes seja capaz de abarcar tanto a música presente no contexto da indústria cultural como aquela presente na cultura caipira.

Em nenhum momento observo tais classificações como incorretas ou ineficazes, elas na verdade são adequadas e resultam em repostas para as questões colocadas pelos autores que as utilizam. No entanto, elas não parecem se ajustar perfeitamente aos objetivos deste trabalho. Pretendo utilizar uma forma de classificação capaz de levar em conta a coexistência de diferentes tipos de música em paralelo, que tenha, em vez de classes fixas e rígidas, nuances entre dois pontos, um representando as músicas associadas ao contexto cultural caipira e o outro as músicas identificadas como produtos musicais da indústria cultural associados às áreas rurais do “lençol caipira”, mas que utiliza imagens, formas ou temas que não são considerados como pertencentes ao caipira.

Observando mais uma vez o trabalho de Elizete Ignácio dos Santos, percebe-se que ela dá importantes contribuições para a formulação de uma classificação alternativa. Analisando as percepções de foliões¹⁷⁶ de Alto Belo sobre as formas de classificar a música, a autora propõe.

“Ocorre que entre música caipira autêntica, sertanejo autêntico e sertanejo moderno existe uma gradação na qual a música caipira é a mais raiz”.¹⁷⁷

Além de marcar uma série de subclasses intermediárias entre as classes fundamentais, a autora chama a atenção que existem espaços intermediários entre as subclasses. De forma que uma determinada composição pode flutuar entre estas categorias, ou como a autora denomina “gêneros e subgêneros”. O princípio que situa as canções é a “autenticidade”, sendo a música caipira autêntica¹⁷⁸ considerada a mais “autêntica” e o sertanejo moderno o menos “autêntico”. Assim as canções que se aproximam dos padrões (ritmos caipiras, uso da viola como instrumento principal e instrumentos presentes na cultura caipira) da primeira também possuem um grau maior de autenticidade, o inverso ocorre com as que se aproximam da segunda. Deve-se ressaltar que nesta classificação não há música considerada “inautêntica”. Neste ambiente “fluido” as canções não ocupam necessariamente posições fixas como aponta a autora:

“Daí que eles falem em música caipira raiz (ou autêntica), música caipira (sem outros adjetivos), música sertaneja raiz, música sertaneja,

¹⁷⁶ Participantes da folia de reis existente em Alto Belo – MG. A música executada por estas pessoas neste ritual pode ser percebida como o que Martins chama de música caipira.

¹⁷⁷ Santos, Elizete Inácio dos. op. cit, p. 84.

¹⁷⁸ Esta classe inclui as músicas que mesmo gravadas em disco apresentam os ritmos considerados caipiras como o cururu, o cateretê, a moda de viola, o lundu, executados na viola caipira ou na viola acompanhada por um violão.

música sertaneja moderna e música sertaneja romântica, entre outras. Esta diversidade de classificações vem dar conta justamente da fluidez com que as canções passam de um gênero ao outro, sempre que varie seu arranjo, intérprete, compositor ou mesmo ouvinte”.¹⁷⁹

Em outras palavras, os elementos da execução podem fazer com que uma determinada composição seja classificada de forma diferente. Neste sentido, como indica a autora, estas classificações perdem importância. Embora as classes possam ter padrões fixos, as músicas não os têm necessariamente. Como se observou, tais classes também são passíveis de alteração ou da inclusão de novas classes em função de mudança no meio.

Com base nas informações apresentadas até aqui, e inspirado pelas conclusões de Santos sobre as classificações, presentes em meio aos foliões de Alto Belo, acredito ser capaz de propor uma forma de classificação adequada a minha proposta de trabalho.

Em primeiro lugar, proponho o recorte de um tipo geral de música que carrega elementos cuja origem ou a inspiração são associadas, de modo direto ou indireto, às áreas rurais que integram o “lençol caipira”. Tendo em vista os objetivos do meu trabalho, este conjunto diz respeito somente às músicas que são gravadas em disco, executadas em rádio ou fazem parte de apresentações públicas onde o objetivo final é a própria execução da música. Incluem-se tanto as músicas que almejam atingir um bom desempenho comercial, aquelas que buscam difundir ou valorizar determinados aspectos, as executadas por músicos profissionais que fazem da música sua atividade principal ou não, assim como os músicos amadores. De modo que a música caipira, nos moldes determinados por Martins, não está presente neste universo. Assim, a definição de Martins, adaptada à necessidade de um termo geral para se referir a este tipo de música, pode servir para determinar este amplo espectro de músicas. No entanto, para não confundir a categoria proposta por Martins com a sua ampliação, para efeito deste trabalho vou utilizar daqui por diante, o termo música sertaneja geral (ou sertanejo geral) quando for me referir a este conjunto como um todo. Enquanto o termo sertaneja de Martins se refere à música cuja origem é atribuída ao caipira, mas que é um produto da indústria cultural, a música sertaneja geral inclui as músicas apresentadas fora do contexto do cotidiano caipira, seja em apresentações públicas ou com seu registro nos mais variados meios de reprodução e que são associadas direta ou indiretamente às áreas rurais do “lençol caipira”. Isto inclui tanto as músicas cuja origem é localizada na cultura caipira como aquelas que são tidas como descendentes deste tipo de música.

Em segundo, estabeleço duas categorias fundamentais, mas que não são classes de músicas, consistem somente em um conjunto de padrões retirados das percepções dos autores indicados, mais algumas apontadas por Santos. Estas categorias, seguindo a terminologia dos foliões de Alto Belo, são: a música caipira e o sertanejo moderno. Obviamente, poderiam ter sido utilizadas outras denominações. Com o intuito de afastar a classificação proposta das já apresentadas, porém como a forma que Santos percebeu as classificações praticadas pelos foliões foi fundamental para o estabelecimento destes padrões, optei por seguir a terminologia apresentada. A seguir alguns indicativos destes padrões.

¹⁷⁹ Santos, Elizete Ignácio dos. op. cit, p. 102.

Categoria: Música Caipira

- Uso de ritmos cuja origem é associada ao caipira, o mesmo vale para aspectos melódicos e harmônicos.
- Formas de cantar em dupla ou em grupos maiores também similares ao canto presente na cultura caipira.
- A gramática das letras segue padrões lingüísticos atribuídos ao caipira.
- Uso de instrumentos incorporados à cultura caipira como: viola, triângulo, adufe, rabeca, reco-reco de chifre, surdo, caixa, tarol, pandeiro (indicados por Caldas) e a sanfona, sendo a viola o instrumento de maior destaque.
- Não há limitação formal para o tempo de duração da música.
- A música segue critérios periféricos atribuídos à cultura caipira.
- O compositor ou intérprete da música pode ser remunerado ou não para o exercício da atividade, inclusive seu nome pode estar ou não discriminado.

Categoria: Sertanejo Moderno

- Utiliza ritmos e outras referências musicais de origem variada
- A música utiliza os padrões da língua oficial, mas pode ser executada em outros idiomas.
- A execução da música pode contar com instrumentos acústicos e eletrônicos, comumente utilizados nas músicas que são produto da indústria cultural.
- As canções geralmente são interpretadas por uma só voz, que segue critérios periféricos praticados pelos consumidores dos produtos da indústria cultural.
- As composições visam a se adequar aos padrões das gravadoras ou a especulações sobre o gosto do consumidor.

O conjunto das músicas pode se assemelhar ao mesmo tempo a indicativos dos dois padrões, quanto maior o número de elementos coincidentes mais próxima a música vai ser situada. Entre os padrões há um contínuo fluido, no qual as músicas podem ser situadas em função de alterações no meio musical, onde se inserem estas composições elas podem ter sua posição alterada. Os elementos deste conjunto são relacionais, a inclusão de músicas com determinadas características, principalmente em áreas próximas aos padrões, pode fazer o fluido se movimentar alterando as distâncias entre as músicas e os padrões.

A moda de viola faz parte do conjunto da música sertaneja geral e se insere em uma área próxima ao padrão música caipira, mas não é coincidente com este ponto. Não é nem a mais próxima,¹⁸⁰ pois possui alguns elementos que também a aproximam ao sertanejo moderno. Deve-se ressaltar que as músicas, determinadas como moda de viola, não ocupam necessariamente o mesmo lugar. Cada música pode ter elementos que a levem em um sentido ou no outro.

¹⁸⁰ Considero as gravações definidas como registro folclórico ainda mais próximas.

5. As Modas de Viola

Embora já tenha analisado, na introdução, o que defino como moda de viola, considero positivo voltar, mesmo que brevemente, à discussão sobre o tema, de forma a deixar clara a percepção que tenho do tipo da música que encerra meu objeto.

Como observado antes, os autores operam basicamente com duas determinações de moda de viola. A primeira considera a moda de viola como generalização das músicas próximas ao padrão música caipira. Este uso pode estar associado à própria terminologia empregada à época em que Cornélio Pires levou este tipo de música para o ambiente das gravadoras e rádios, ou pode ainda seguir os termos utilizados na expressão em sentido mais estrito. Segundo Luiz Cosme,¹⁸¹ o termo moda é utilizado tanto no Brasil como em Portugal, de onde ele é originário, como determinação genérica para qualquer tipo de canto, de música ou melodia. Assim, a expressão moda de viola significa qualquer música executada na viola.

Já a segunda determinação, que adoto aqui, indica um tipo específico de música, cuja descrição se encontra na introdução deste trabalho. A opção por esta determinação se deve a um motivo muito simples, o objeto¹⁸² a que me propus estudar se insere no ritmo que corresponde a estas descrições independente do termo que pode servir para determiná-lo. Assim, a escolha desta determinação é praticamente inevitável.

¹⁸¹ Cosme, Luiz. Dicionário musical. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro. 1957.

¹⁸² Como já dito, trato até este capítulo a moda de viola como objeto, sem esquecer que o objeto de fato são as representações do rural expressas neste tipo de música.

CAPÍTULO II - COMO LER A MODA

“Aquele colcha de retalho
Que tu fizeste
Juntando pedaço em pedaço
Foi costurada.”
 (“Colcha de Retalho”. Raul Torres)

1. Objeto

Até este momento me referi muito mais à moda de viola que ao objeto de estudo propriamente dito, que consiste nas representações do rural presentes neste tipo de música, uma vez que já foi definido o que é a moda de viola e onde ela se insere, posso tratar do objeto mais especificamente. A primeira questão que se destaca neste objeto é em relação ao entendimento do termo representação. A meu ver, as representações derivam da impossibilidade cognitiva de operar com a realidade em sua totalidade. Assim, transformamos tudo que existe em idéias, de forma que nossa mente seja capaz de apreender e operar com os elementos do real, sendo estas idéias as representações. Tudo o quanto há na nossa existência é passível de representação, até porque o que não pode ser representado não pode ser percebido, desde objetos concretos até conceitos e idéias, que pela sua natureza são também representações. Segundo o antropólogo Dan Sperber, a “interpretação é a representação de uma representação por outra.”¹⁸³ As representações, conforme indica este mesmo autor, podem ser divididas em dois tipos fundamentais: a representação mental e a pública. A primeira diz respeito às representações presentes na mente de um indivíduo especificamente, já as representações públicas estão presentes no ambiente social. A oposição, e também a articulação, entre formas de representação relativas ao indivíduo e outras, relativas ao mundo social onde ele vive, não são restritas a este autor. Na verdade, o próprio Emile Durkheim, segundo Serge Moscovici “o verdadeiro inventor do conceito”,¹⁸⁴ já apresentava dois tipos de representação, as coletivas e as individuais em certa medida proporcionais à divisão de Sperber.

Observando as relações entre as representações, Durkheim marca com rigor que elas são de natureza diferente.

“(...) os estados da consciência coletiva são de natureza diferente dos estados da consciência individual; são representações de outra espécie (...) Com efeito, o que as representações coletivas traduzem é a maneira pela qual o grupo se enxerga a si mesmo nas relações com os objetos que o afetam. Ora, o grupo está constituído de maneira diferente do indivíduo, e as coisas que o afetam são de outra natureza. Representações que não exprimem nem os mesmos sujeitos, nem os mesmos objetos, não poderiam depender das mesmas causas. Para compreender a maneira pela qual a sociedade vê a si mesma e ao mundo que a rodeia, é preciso considerar a natureza da sociedade, e não a dos indivíduos.”¹⁸⁵

Tendo em vista o objetivo de estabelecer a Sociologia como ciência, Durkheim destaca este aspecto ressaltando a diferença e a especificidade do objeto desta disciplina em relação ao objeto da psicologia individual. Ao marcar a diferença ele aponta um aspecto importante, as

¹⁸³ Sperber, Dan. Estudo antropológico das representações: problemas e perspectivas. in As representações sociais. Jodelet, Denise (org). Rio de Janeiro. ED Uerj. 2001. p. 93

¹⁸⁴ Moscovici, Serge. Das representações coletivas às representações sociais. In As representações sociais. Jodelet, Denise (org.) Rio de Janeiro. ED. UERJ. 2001. p. 47.

¹⁸⁵ Durkheim, Emile. Regras do método sociológico. 16 ed. São Paulo. Companhia Editora Nacional. 2001. p. XXII.

representações coletivas não são equivalentes à soma de representações individuais, elas operam de modo próprio. Em sua obra *As formas elementares da vida religiosa*, o autor ainda coloca que mesmo quando as representações coletivas “são comuns a todo grupo, não significa que representam simples média entre as representações individuais correspondentes”.¹⁸⁶

Como apontado na introdução, trato a música como fenômeno social que deve ter “ressonância” com o seu público e estar em conformidade com os critérios (fundamentais e periféricos) deste mesmo público. Neste sentido, não busco as representações individuais que os compositores têm do rural, mas as representações coletivas, e por isso compartilhadas entre aqueles que compõem e aqueles que ouvem. Por outro lado, se desejo encontrar representações do rural com potencial para contribuir para uma percepção do rural pela sociedade, como já apontaria Durkheim, não devo encontrar respostas nas representações individuais¹⁸⁷ que são de natureza diferente. Assim, no contexto do meu trabalho, as representações presentes na música se aproximam de representações coletivas. Adotando esta perspectiva, alguns elementos trabalhados aqui se tornam mais evidentes. Ao indicar as percepções de autores que pesquisaram o tema foi possível perceber a referência de relações entre as composições e uma coletividade. Se por um lado Martins aponta que a moda de viola, na música sertaneja (nos termos do autor), precisa estar de acordo com o “gosto do público” e “os padrões das gravadoras”, e a música caipira é composta com interferência da coletividade, por outro Sant’Anna afirma que a moda caipira de raízes (onde também se insere a moda de viola) não pode ser dissociada do seu “mundo societário” e que a passagem pela interação do artista com platéia é determinante para a gravação ou não da composição.

Se a representação coletiva não é fruto da junção de representações individuais, por outro lado ela possui fortes relações com o estabelecimento destas últimas, conforme aponta Moscovici sua leitura de Durkheim. “(...) estas [coletivas] não são o denominador comum daquelas [individuais], mas antes sua origem.”¹⁸⁸ Na leitura do autor, a representação coletiva pode ser associada à origem das individuais, na medida em que ela “exerce uma coerção sobre os indivíduos”. Também observo um processo similar na moda de viola. Tendo em vista os rigores formais deste tipo de música, os compositores exercem seu poder criativo individual mas submetidos à sua interação com o público, como indicado acima, e aos padrões estabelecidos da moda de viola. Se por um lado as composições devem apresentar determinadas características, de forma que o público possa identificar a composição como moda de viola, por outro o aprendizado social da música fornece ao compositor os elementos e o instrumental que dão vazão à sua expressão artística individual. Em outras palavras, o artista é condicionado pelos sistemas de classificação e ordenamento dos sons, bem como os instrumentos musicais que expressam estes sistemas presentes em sua sociedade. Da mesma forma como Durkheim trata a língua como representação coletiva, percebo a gramática musical. O que funciona no nível dos critérios fundamentais também atua nos critérios periféricos. Por definição, ambos os níveis de critérios podem ser observados como representações coletivas. No mundo social o compositor aprende, em nível consciente ou não, o que caracteriza a moda de viola e os elementos sonoros, temáticos e narrativos que são valorizados, quando não obrigatórios, neste tipo de composição. De forma alguma menosprezo ou desconsidero a criação individual, contudo deve-se marcar

¹⁸⁶ Durkheim, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. 2 ed. São Paulo Paulus. 1989. p. 513.

¹⁸⁷ Para realizar meu trabalho apresentarei as trajetórias de alguns compositores, não para compreender suas personalidades ou capacidades individuais, mas para situá-los socialmente.

¹⁸⁸ Moscovici, Serge. op. cit. p. 47.

que a criação é condicionada, por um lado, pelos padrões sociais que formaram o compositor e, por outro, pela “ressonância” da obra junto ao público. Como afirmaria Sant’Anna, justamente o conhecimento da “tradição”, ou melhor, das representações coletivas acerca da música, fornece ao artista o espaço e o instrumental para criar em conformidade com as expectativas e padrões estabelecidos, de modo que os elementos novos são interpretados como variações da “tradição” ou da “fórmula antiga”.

Assim, toda composição para ser tratada e percebida como moda de viola deve, em alguma medida, corresponder ao conceito de moda viola que é compartilhado socialmente. Está presente nos compositores e intérpretes que o absorveram no seu aprendizado social musical, bem como no público, que com base no conceito tem determinadas expectativas dos elementos que a composição deve conter e pode assim avaliar se ela é ou não uma moda de viola, como também, determinar o lugar ocupado pela composição. Pode-se atribuir com facilidade uma composição ao nome de um compositor, mas ao conceito de moda, tido como o resultado de processos históricos, não é possível atribuir uma autoria em especial. Partindo do princípio que trato do conceito de moda de viola, mas nenhuma composição especificamente, há uma similaridade com a afirmação de Durkheim em relação aos conceitos:

“Se ele é comum a todos, é porque é obra da comunidade. Já que não traz a marca de nenhuma inteligência particular, é porque é elaborado por uma inteligência única na qual todas as outras se encontram e, de alguma forma, vêm se alimentar.”¹⁸⁹

Colocando desta forma, as concepções de Durkheim parecem se encaixar na percepção que tenho da música e, mais especificamente, da moda de viola. Contudo, o processo não se dá desta forma. Na verdade, ao utilizar a noção de representações coletivas e sua articulação com as representações individuais, uma série de aspectos, na minha perspectiva e nas perspectivas dos autores que utilizo, é destacada dos demais. Não tenho a pretensão de dar conta neste trabalho da totalidade do tema. Meu trabalho (assim como outros) não se arvora de uma visão definitiva e total. Tendo em vista meus objetivos, escolhi um instrumental teórico que fosse capaz de indicar caminhos para as questões que o trabalho me impõe, estes caminhos correspondem a uma percepção que, apesar de ter uma base científica, não é nem deseja ser única. Se as referências teóricas ou os objetivos fossem outros, eu provavelmente chegaria à outra percepção.

O uso da noção de representações coletivas e as características do meu objeto e do ambiente onde ele se insere me levam a uma questão importante: como se percebe a mudança na música? Pelo apresentado até aqui, as representações coletivas parecem homogêneas, atingindo a todos na sociedade da mesma forma, e imutáveis, ao passo que as representações individuais são de outra ordem, assim iniciativas ou visões de indivíduos (isolados) não podem modificar as representações coletivas. Sobre as mudanças nas representações (individuais e coletivas), reproduzo a continuação do último trecho de Durkheim.

“Se tem mais estabilidade que as sensações ou que as imagens é porque as representações coletivas são mais estáveis que as representações

¹⁸⁹ Durkheim, Emile. 1989. p. 512.

individuais; porque, enquanto o indivíduo é sensível mesmo às fracas mudanças que se produzem no seu meio interno ou externo, apenas acontecimentos de suficiente gravidade podem conseguir atingir o equilíbrio mental da sociedade”.¹⁹⁰

Neste sentido, as mudanças nas representações individuais de um compositor não resultam em transformações na representação da música para o público em geral. Como visto, alguns dos autores que pesquisam a música sertaneja geral (onde se insere a moda de viola) apontaram que várias mudanças ocorreram, aproximando a música da categoria sertanejo moderno em função de mudanças na sociedade, o que a princípio estaria de acordo com a perspectiva de Durkheim. Contudo, Ribeiro, citando Stanganelli, afirma que Carreirinho (Adauto Ezequiel) ao compor a moda de viola “Ferreirinha” estabeleceu um padrão seguido por modas de viola posteriores. Então se coloca uma questão importante: uma representação individual do artista resultou na alteração das representações coletivas? Voltando um pouco a Sant’Anna, acredito que o conhecimento do compositor das representações coletivas lhe permitiu apresentar variações destas, de forma que servisse de referência para os demais compositores sem, no entanto, alterar as representações coletivas. Por outra perspectiva, que acredito ser mais adequada, a capacidade de leitura, consciente ou não, que o compositor tem das representações coletivas lhe permite escrever de modo harmônico com tais representações, mesmo que elas estejam em mudança. Assim, ao colocar uma música com inovações, o artista não está causando as transformações, na verdade, já está operando com as transformações ocorridas e tem uma boa resposta daqueles, que mesmo sem saber, compartilham das representações coletivas transformadas. Como nenhum artista antes dele havia composto, em conformidade com as novas condições, ele, por seus méritos, se destaca, virando referência para os demais. Em uma entrevista concedida para este trabalho, o produtor musical Roberto Stanganelli afirmou que, nas décadas de 1950 e 1960 em uma das principais gravadoras do gênero, nunca se tinha certeza absoluta da resposta do público a determinadas composições. O diretor musical da gravadora, Teddy Vieira de Azevedo (de quem voltarei a falar mais vezes neste trabalho), embora profundo conhecedor do meio e da música, às vezes antevia o bom desempenho de uma música, gravada por uma dupla específica,¹⁹¹ em meio aos consumidores, mas este desempenho não se concretizava. Em outras situações, músicas que não se esperava sucesso, se tornavam. O entrevistado argumentou que era difícil se prever se o conjunto (música e intérpretes) teria ou não boa resposta do público. Ele atribuiu o bom desempenho da dupla Tonico e Tinoco à habilidade desses artistas em escolher as músicas “certas”, adequadas a suas características. Com a perspectiva de Durkheim, pode-se afirmar que tal dupla realizava uma boa leitura das representações coletivas, sabendo quais músicas que, associadas à sua maneira de executar, estariam em maior conformidade com as representações. Sob esta ótica, retorno à introdução na questão sobre a mudança nos padrões periféricos. Embora a natureza destes padrões indique que eles são mais sensíveis às mudanças, eles ainda possuem características de representações coletivas, na medida em que são compartilhados socialmente. Em um primeiro nível, a consideração destes critérios, desta forma, me leva a concluir que as representações

¹⁹⁰ *idem*.

¹⁹¹ Na interpretação da gravadora à época, a música não era a única variável, o sucesso dependia da articulação da música e de seus intérpretes. O sucesso ocorria quando a conjugação da música com a interpretação da dupla era adequada ao público.

coletivas, em termos mais adequados ao meu trabalho, não são de fato homogêneas, na medida em que podem apresentar sensibilidade diferente às mudanças, e nem atingem a sociedade da mesma forma. Além disso, se tem outra questão importante, tendo em vista a mudança nos critérios periféricos e a possibilidade da indústria cultural realizar mudanças sutis e constantes na música que podem repercutir nestes critérios ou influenciá-los, quer dizer que a indústria é capaz de manipular representações coletivas? Na verdade, é difícil precisar se a indústria pode condicionar os critérios periféricos, ou se as mudanças nos produtos da indústria cultural são o resultado de tentativas de adequação a estes critérios que se modificam por outras razões. Contudo não se deve perder de vista que a aceitação pelo público é uma necessidade da indústria cultural, assim produtos que não encontrem reposta nas representações coletivas são imediatamente descartados. Neste sentido, as mudanças que se estabeleceram a partir de iniciativas da indústria cultural encontraram, tal como a música de Carreirinho, conformidade com as representações vigentes. Este fato, acredito, após ouvir depoimento de Stanganelli, decorre muito mais da quantidade de tentativas da indústria em encontrar produtos adequados que a sua capacidade em ler as representações. Em inúmeras tentativas algumas alcançam seu objetivo. Por outro lado, não se deve descartar o poder da indústria. Como apontei, a partir da visão de Thompson, no primeiro capítulo, os produtos podem se tornar “referência para milhões” e fazer parte da “memória coletiva”. Percebe-se que ao ocupar boa parte dos espaços sociais dedicados à música, a indústria cultural pode ter um quase monopólio dos ouvidos alheios. Neste sentido, ela pode influenciar os critérios periféricos, na medida em que ocupa muito espaço no aprendizado social da música. No entanto, apesar de ser dominante, é necessário que ela se mantenha sob os critérios construídos historicamente que estão presentes tanto nos compositores como no público. Assim, não se pode afirmar com certeza, a partir deste referencial teórico, se a indústria cultural propicia as mudanças ou se seus produtos estão adequados a elas. Se há alguma brecha para que a indústria cultural em função do quase monopólio dos espaços musicais possa interferir no gosto musical, ela é condicionada pelas próprias representações coletivas.

O mesmo dito para a música de modo geral, cabe para a moda de viola e as representações do rural presentes nela. As representações do rural devem, de algum modo, soar como legítimas e autênticas para o público, correspondendo de alguma forma às representações coletivas. Mas de modo análogo ao que foi observado em relação às mudanças dos critérios periféricos, as músicas podem, mesmo com inovações, reproduzir as representações do rural vigentes. Da mesma forma, é difícil avaliar se alterações nas representações do rural nas músicas se espelham representações compartilhadas, pelo menos pelo público e pelos compositores, ou se o rural descrito colabora de alguma forma para a formulação de representações coletivas. Obviamente uma pesquisa neste sentido seria interessante, mas não corresponde aos objetivos deste trabalho.

De qualquer modo percebe-se que a identificação da maneira como o rural é retratado nestas músicas contribui para se pensar nas representações do rural para o público destas, que segundo Caldas, consistia até a década de 1980 em pessoas que deixaram o campo para viver nas cidades e seus descendentes, ou até em contextos mais abrangentes, na medida em que diversos habitantes das cidades poderiam até não ser consumidores deste tipo de música, mas que acabavam, de uma forma ou de outra, tendo acesso às representações. No entanto, como indicam Caldas e Martins, o caipira também poderia ser incluído como consumidor desta

música, assim percebe-se que as representações também chegavam às áreas rurais e às cidades menores.

Partindo de uma ótica dos folcloristas e também partilhada por alguns autores, pode-se estimar que a chegada pelo rádio ou pelos discos da música, produto da indústria cultural, põe a perder ou em risco as manifestações musicais locais. Como visto no capítulo anterior, continuo cético no que diz respeito a esta relação. Se as manifestações locais mantêm as funções apontadas por Martins e operam sob as mesmas condições, não vejo como a música exterior pode entrar no lugar da local ou mesmo modificá-la. Acredito que a incorporação desta música não implique na desestruturação do contexto musical local, na medida em que é permeada pelos critérios periféricos e condicionada pelas representações coletivas. Contudo, se no mesmo caminho, ou em conjunto com a música, chegarem mudanças de outras ordens que possam alterar às condições de produção da música local e as representações coletivas da comunidade, creio que a desestruturação possa, de fato, ocorrer. Não quero com isso diminuir o potencial transformador da música ante a outros elementos externos, mas apenas marcar que a música externa pode ser ouvida e executada, sem que isso comprometa a música praticada pelo grupo social. Na verdade, é comum afirmar que com a entrada da música externa a música local desapareceu. Recomendo simplesmente a prudência de observar se alterações de outra natureza ocorreram no local, transformando o contexto de produção e execução da música.

Em seu artigo “A canção regionalista em tempos de pós-modernidade”, a historiadora Maria Amélia Garcia de Alencar adota uma perspectiva diferente da maioria dos autores apresentados aqui. Baseada em James Clifford, ela questiona a inexorável destruição de grupos tradicionais em contato com a sociedade capitalista moderna.¹⁹² A autora afirma que tal percepção parte de um princípio que vê a cultura como

“uma totalidade integrada no espaço e contínua no tempo, dotada de uma ‘identidade’ e de fronteiras bem definidas, fundada em ‘raízes’ e portadora de ‘autenticidade’”¹⁹³.

Em contraponto a esta concepção, que segundo a autora também é apropriada por Adorno¹⁹⁴, ela cita uma definição de cultura de Clifford:

“Uma cultura é, concretamente, um diálogo em aberto, criativo, de subculturas, de membros e não-membros, de diversas facções.”¹⁹⁵

Vista assim a cultura convive com influências e transformações de ordem interna ou externa. Neste sentido, a música pode sofrer transformações, independentemente da introdução da música externa. Esta pode ser incorporada tendo em vista que é um “diálogo em aberto”, sem que isso implique necessariamente na perda da música local. Volto aos foliões de Alto Belo, pesquisados por Elizete Ignácio dos Santos, onde, apesar de alguns executarem (em duplas)

¹⁹² Alencar, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de modernidade. p. 2.

¹⁹³ idem

¹⁹⁴ Autor utilizado como base teórica por Martins

¹⁹⁵ Clifford, James. 1998. A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: ED. UFRJ. p. 49. Apud. Alencar, Maria Amélia Garcia de. op. cit. p. 2

músicas mais próximas da categoria sertanejo moderno, isto não impede que continuem a executar a música que escapa a minha classificação, mas que Martins chama de caipira.

Observa-se que esta perspectiva se aproxima das proposições de Nestor Garcia Canclini, também utilizado por Alencar. Segundo a leitura da autora na perspectiva dele,

“O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos (...) Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. (...) A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime.”¹⁹⁶

O que foi dito aqui vale tanto para a moda de viola como para outros ritmos inseridos no espaço fluido entre a categoria música caipira e a categoria sertanejo moderno. No entanto, algumas razões me levam a destacar a moda de viola dos demais. Em primeiro lugar, a escolha lógica para este trabalho está nos ritmos mais próximos da categoria música caipira. A proximidade da categoria faz com que seja comumente atribuído a este ritmo maiores laços com o rural caipira, de modo que suas representações do rural, na percepção dos autores, estaria mais próxima da visão do próprio caipira, principalmente ao considerar que esta forma de expressão se assemelha ao que Benjamim chamou de “narrativa”, carregando uma forma de perceber e contar a história diferente dos padrões modernos (e urbanos). Obviamente a proximidade em termos rítmicos e estéticos não quer dizer proximidade em conteúdo, mas há de se reconhecer que os temas geralmente ou são referentes à vida rural,¹⁹⁷ ou falando do cotidiano da cidade, assume a posição de alguém proveniente de áreas rurais.

Em segundo, dentre os ritmos aproximados da categoria música caipira, a moda de viola ocupa um lugar em especial. De acordo com os levantamentos de Nepomuceno,¹⁹⁸ a moda de viola se destacou, nas primeiras décadas após a inserção dos ritmos de origem caipira na indústria do disco, apresentando o melhor desempenho comercial, e por isso mesmo mais difundido, sendo também considerado como o ritmo mais distintivo do caipira. Por outro lado, o rigor formal não permitiu a inclusão de outros instrumentos, sendo executado com um par de violas ou uma viola e um violão, ou mesmo a ocorrência de alterações e adaptações formais fundamentais,¹⁹⁹ o que, definitivamente, pode ter contribuído para que fosse considerado o mais próximo do caipira. Além disso, o destaque para a letra da composição, associado ao seu formato que se assemelha à reportagem (sentido amplo do termo), reforça a impressão de realidade, já indicada na introdução, o que resulta na possibilidade das representações do rural expressas na música serem consideradas como mais fidedignas.

Como se observa, conforme estes critérios, a moda de viola se torna um ritmo privilegiado para se estudar as representações do rural. Contudo, não posso esperar de antemão que tais representações sejam homogêneas, ou seja, que considerem o rural da mesma forma. Se

¹⁹⁶ *idem*. p.2.

¹⁹⁷ Não coloco aqui o rural caipira, pois muitos temas retratam atividades e personagens que não estão inseridas na cultura caipira da forma que foi trabalhada por Antônio Cândido.

¹⁹⁸ Nepomuceno, Rosa. *op. cit.*

¹⁹⁹ À exceção do tempo de duração da música que foi reduzida, como nos demais ritmos, para cerca de três minutos, de forma a caber em uma face do disco de 78 rpm.

as composições selecionadas apresentam diferentes aspectos do rural de forma que sejam complementares, não existirá problema para a composição de um quadro sobre o rural. Por outro há a possibilidade das músicas se referirem não a rurais complementares, mas a rurais fundamentalmente diferentes. Apesar de a música produzida no contexto da indústria cultural estar submetida a tipos de representações coletivas, como mostrado neste capítulo, observa-se que na sociedade este termo pode representar relações e locais muito diversos. Como aponta Raymond Williams:

“A realidade histórica, porém, é surpreendentemente variada. A ‘forma de vida campestre’ engloba as mais diversas práticas – de caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais (...) Além disso, em nosso próprio mundo, entre os tradicionais extremos campo em cidade existe uma ampla gama de concentrações humanas.”²⁰⁰

Os vários modos de vida, assim como as formas de “concentração humana” intermediárias entre o campo e a cidade, podem ser incluídas ou excluídas no que se determina como rural. Mesmo em determinados grupos sociais o termo rural pode designar situações diferentes. Na academia, em instituições governamentais, na imprensa, em organizações civis, por exemplo, o rural é utilizado de variadas formas, pode estar se referindo a grandes plantações, ou a modos de vida associados ao camponês, ou a áreas de pecuária, ou assentamentos rurais, ou generalizar todas essas formas de ocupação, além de outras possibilidades. Como pude comprovar em pesquisas (não relacionadas a este trabalho), no interior do Estado do Rio de Janeiro, em áreas intermediárias (nos moldes apontados por Williams) até mesmo os habitantes²⁰¹ podem discordar se vivem em área rural ou urbana.

Nas últimas décadas, com a ocorrência de transformações em sentidos diferentes, a multiplicidade de situações em que se podem utilizar as determinações de rural ou urbano cresce ainda mais. Elementos que eram facilmente atribuídos a uma destas determinações passam a fazer parte da outra (Carneiro, 2001). A sociologia rural tem se deparado com essa questão conforme aponta Maria José Carneiro:

“Observamos a partir dessas constatações um certo estranhamento ou, melhor, um certo mal estar, entre os pesquisadores ao se depararem com uma realidade que não cabe mais (ou jamais coube) no arcabouço teórico-conceitual existente, e até então sustentado pela dualidade rural-urbano.”²⁰²

²⁰⁰ Williams, Raymond. O campo e a cidade – Na história e na literatura. São Paulo. Ed. Schwarcz Ltda. 1989. p. 11-12.

²⁰¹ Nesta situação um ou outro morador perguntou a mim se ele vivia em área rural ou urbana. O local se tratava de um conjunto habitacional implementado pela prefeitura, distante cerca de 10 quilômetros da sede municipal era cercado por fazendas de pecuária. Alguns moradores trabalhavam na sede do município e outros nas fazendas circundantes.

²⁰² Carneiro, Maria José. “Do rural e do urbano: uma nova terminologia para uma velha dicotomia ou a reemergência da ruralidade (versão preliminar)”. 2001. II Seminário sobre o Novo Rural Brasileiro. NEA – Instituto de Economia – UNICAMP. Campinas. p. 3.

Segundo a autora, foram instituídas noções para auxiliar a observação das “novas ruralidades”, são elas a “pluriatividade” e o “continuum rural-urbano”. A primeira é relativa à diversificação de atividades econômicas nos espaços rurais, contudo, se limita a observar estes fenômenos econômicos, ficando de fora as relações sociais propriamente ditas. Já a segunda noção “é quase tão antiga quanto a de rural” e coloca o rural e o urbano em dois pontos extremos, entre estes dois pólos são considerados vários pontos intermediários (Carneiro, 2001). Apesar de ser mais precisa, esta noção acaba reproduzindo a dicotomia rural-urbano em outras escalas. Com efeito, se tem a permanência da mesma dificuldade como aponta a autora:

“Análises sustentadas em dicotomias desse tipo acabariam produzindo camisas de força incapazes de conter a complexidade da realidade. Resulta então que, nessa interpretação, é a realidade que passa a ser ambígua, contendo características empíricas (ou indicadores) de um e de outro pólo da oposição.”²⁰³

Este tipo de perspectiva transpõe para o real a oposição das noções, de modo que as formas de ocupação humana sejam classificadas a partir das características que as aproximam ou as afastam de um dos determinados pólos. Neste sentido, a noção de continuum é equivalente ao sistema que apresentei para classificar as músicas, contudo, deve-se salientar que o sistema utilizado por mim é dinâmico, com as músicas variando de posição a partir da inclusão de outras formas de expressão musical. De qualquer modo, o princípio orientador é o mesmo. Parte, assim como a interpretação dos demais autores que pesquisam o assunto, de uma dicotomia fundamental. No entanto, o uso de formas similares pelos atores envolvidos neste tipo de música, tanto os de hoje como os do passado, me leva a crer que eles percebiam sua expressão artística no contexto desta dicotomia. Não são raras as músicas, não só a moda de viola, que carregam esta oposição.

A título de exemplo utilizo uma moda de viola, composta por Cornélio Pires e Mariano da Silva e gravada entre 1929 e 1930 (quando ocorreram as primeiras gravações de ritmo de origem caipira por pessoas identificadas como caipiras). O nome da moda é “Bonde Camarão”, a composição também foi citada por Caldas, em o “Acorde na Aurora”, mas com objetivos diferentes.

Bonde Camarão²⁰⁴

Aqui em São Paulo o que mais me amola
É esses bonde que nem gaiola
Cheguei abriam uma portinhola
Levei um tranco e quebrei a viola
Inda eu pus dinheiro na caixa da esmola

Chegou um velho se fascerano
Levou um tranco e foi cambetiano
Beijou uma veia e saiu bufano

²⁰³ idem p. 5.

²⁰⁴ Transcrita de gravação disponibilizada na rede mundial de computadores pelo Instituto Moreira Salles.

Sentou de um lado e agarro a suano
Pra mór de o vizinho tá catingano

Entrou uma moça se arrequebrano
No meu colo ela foi sentano
Pra mór de o bonde que estava andano
Sem a tarzinha estar esperano
Eu falo craro, eu fiquei gostano

Entrou um padre bem barrigudo
Levo um tranco dos bem graúdo
Deu um abraco num bigodudo
Um protestante dos carrancudo
Que deu cavaco com o batinudo

Eu vou-me embora pra minha terra
Esta porquera inda em guerra
Este povo inda sobe a serra
Pra mór de a light que os dente ferra
Nos passageiro que grita e berra

(Cornélio Pires e Mariano da Silva, 1929)

Na letra desta moda de viola fica clara a oposição entre cidade e campo representada pelo estranhamento e inadaptção do caipira,²⁰⁵ de quem é assumido o ponto de vista.

Apesar de a dicotomia ser assumida pelos atores envolvidos por este tipo de música, não vou formular a priori nenhum sistema similar ao das classificações das músicas, pois poderia condicionar a identificação das representações do rural a partir do modelo explicativo escolhido, que não necessariamente reflete a forma com a qual esta dicotomia é operada nas letras das composições.

Absorvendo parcialmente uma proposta de modelo realizada por Maria José Carneiro, opto por estabelecer o que é o rural a partir de indícios presentes nas letras das músicas. A proposta da autora pode ser definida da seguinte forma:

“Nesse sentido, não caberia investir na busca de uma essência da ruralidade que distinguiria o rural do urbano, mas sim na investigação sobre a dinâmica social, econômica e cultural de determinadas regiões ou localidades levando em conta sua interação com universos culturais distintos (...) Sugerimos, então, orientar o olhar na direção dos atores sociais desse processo (...) Nesse contexto as categorias rural e urbano

²⁰⁵ Deve ficar claro que Cornélio Pires não coloca o caipira nos termos de Antônio Cândido. O caipira é referente ao habitante de áreas rurais e seus aspectos indicativos são principalmente o modo de falar e a percepção do mundo. Fazendeiros, colonos e camponeses podem ser caipiras, é o que se pode confirmar a partir das anedotas contadas por Cornélio Pires nas gravações de 1929 e 1930, também disponíveis no acervo do Instituto Moreira Salles.

não designam espaços ou propriedades empiricamente observadas, mas representações sociais.”²⁰⁶

Seguindo este modelo vou tratar as letras das músicas de forma análoga ao modo que autora afirma que deve ser utilizado para lidar com as “regiões” e “localidades”, sendo as personagens presentes nas músicas, assim como seus compositores, considerados de forma equivalente aos “atores sociais” apontados pela autora. Assim, ao invés de trabalhar com definições *a priori* vou observar em que consiste(m) a(s) representação(s) do rural a partir dos indicativos presentes no discurso da música.

Devo salientar que se concluir esta meta, a partir do molde proposto, terei chegado ao objetivo central deste trabalho. No entanto, a simples leitura das letras modas de viola sob esta perspectiva ainda não fornece elementos suficientes para se ter uma percepção mais aprofundada destas representações. Percebe-se que tais representações podem ser condicionadas ou influenciadas por outras variáveis que não seriam contempladas a partir desta leitura. Tais variáveis (com destaque para as condicionantes sociais) serão apresentadas no decorrer do trabalho.

2. Dificuldades e Fontes

Como aponta Romildo Sant’Anna na terceira página da introdução do seu livro *A moda é viola*, “há escassa bibliografia sobre o assunto”.²⁰⁷ Apesar de ter conseguido reunir onze autores²⁰⁸ que analisam o tema com abordagens que contribuíram em medidas variadas para este trabalho, sou obrigado a concordar, em termos, com esse autor. Dos autores citados, somente Martins, Caldas e Santos são da área de Ciências Sociais. Em um plano geral, percebo que a música sertaneja geral, situada entre o sertanejo moderno (enquanto padrão) e a música caipira (da mesma forma), é pouco estudada nas Ciências Sociais em comparação com outros temas. O primeiro desafio que se impõe a um pesquisador desta área que queira estudar este tema, é justamente a escassez relativa de referências de outros estudos, seja para buscar uma linha próxima, ou até para criticá-los. Neste sentido, espero que de uma forma ou de outra este trabalho possa contribuir com os demais pesquisadores da área que queiram realizar trabalhos sobre este tema.

Embora estejamos em uma época em que os meios de comunicação permitem um acesso rápido às informações, principalmente se compararmos às décadas passadas, a minha localização geográfica se mostrou uma dificuldade a mais. Se, como afirma Caldas, “a cidade de São Paulo se tornou o quartel-general da música sertaneja”, posso afirmar que hoje a mesma cidade se tornou o quartel-general dos arquivos da música sertaneja geral. Em museus, instituições públicas e privadas paulistanos existem os maiores acervos relacionados com este tipo de música. No Rio de Janeiro, onde estou estabelecido, o acervo mais completo, pelo menos que tive acesso, é do Instituto Moreira Salles, que conta com coleções de discos muito amplas. Contudo, não foi necessário que me deslocasse até a sede da instituição para fazer consultas, uma vez que todo o acervo está disponível na rede mundial de computadores, de forma que não fez efetivamente diferença a localização do instituto. O mesmo posso afirmar em

²⁰⁶ Carneiro, Maria José. op. cit, p. 6 - 7

²⁰⁷ Sant’Anna, Romildo. op. cit, p. 19

²⁰⁸ Nepomuceno, Ferrete, Vilela, Zan, Ribeiro, Catelan, Caldas, Martins, Santos, Alencar e Sant’Anna.

relação à sede do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição de Direitos Autorais (ECAD), embora esteja localizada também no Rio de Janeiro, tive acesso a todas informações necessárias ao meu trabalho na página da instituição na rede mundial de computadores. Por ironia, em todas as instituições às quais eu teria acesso fácil não foi necessária minha presença. Como minha disponibilidade bem como os recursos limitaram as possibilidades de ir à São Paulo, o acesso a tais acervos foi inviabilizado. Entre os acervos que eram de meu interesse, destaco as edições da revista sertaneja (publicada de março de 1958 a dezembro de 1959), o acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e o acervo histórico do Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística (IBOPE), este último localizado na cidade de Campinas (sob responsabilidade da Universidade Estadual de Campinas).

Além destes, também não tive acesso a um conjunto interessante de informações, os documentos das gravadoras. Segundo Nepomuceno, a moda de viola teve um destaque maior, em termos de gravações e mercado, por volta do início da década de 1940 até o final da década de 1950.²⁰⁹ As principais gravadoras que trabalhavam com este tipo de música como a RCA Victor, a Chantecler (ou Continental) a Columbia, já não existem e seus fonogramas (junto com os direitos) foram comprados por grandes gravadoras da atualidade, mais especificamente a *Sony Music*, *Warner Music* e a *EMI*. De posse dessa informação, quis descobrir se junto com os fonogramas as gravadoras haviam guardado alguma documentação das antigas empresas, caso se confirmasse esta hipótese até pensei em sugerir que a documentação fosse doada para uma instituição de pesquisa, de preferência localizada no Rio de Janeiro. Nos contatos com estas instituições sempre busquei o setor de acervo, mas minha ligação sempre era transferida para o departamento jurídico. Percebi que os objetos que na minha perspectiva eram documentos e registros históricos, na visão das companhias poderia ser documentação empresarial. Além disso, tendo em vista que os fonogramas são percebidos como produtos e propriedade das companhias, não é de estranhar que qualquer questão que envolva as aquisições das gravadoras antigas (se relacionado de alguma forma com os fonogramas) seja enviada para o departamento jurídico, responsável por garantir a propriedade da gravadora.

Conversando com os advogados das companhias tive três notícias ruins. Em uma gravadora fiquei sabendo que eles guardavam somente os fonogramas e o meu contato não soube precisar o que ocorrera com a documentação, pois quando entrou para empresa a aquisição já havia ocorrido. Insisti para que a pessoa perguntasse a outros colegas mais antigos na empresa, mas estes também não souberam responder. Em outra fui informado que obtiveram somente os fonogramas. Se os fonogramas têm valor comercial na medida em que, são as bases para reproduzir as gravações antigas, bem como são objetos que carregam de forma simbólica os direitos comerciais sobre as músicas, a documentação representa um ônus para empresa, uma vez que ela ocupa espaço e não tem capacidade de reverter-se em lucro. Na terceira gravadora fui informado que a companhia detinha a documentação, mas o acesso só era permitido para os funcionários responsáveis. A única forma de ter acesso aos documentos seria através de um pedido formal, onde eu indicasse especificamente que documento desejava pesquisar. A requisição seria avaliada pelo corpo jurídico e enviada ao setor responsável, que posteriormente indicaria se nos arquivos existia ou não o documento solicitado. Argumentei que não tinha condições de fazer isto, pois como não sabia os tipos de documentos (atas, gráficos, pesquisas encomendadas, ganhos por setor, etc.) arquivados nem informações precisas sobre as datas dos

²⁰⁹ Esta hipótese será testada ainda neste capítulo.

documentos de que precisaria, ficava difícil solicitar um documento específico, mas a pessoa indicou que não haveria outra possibilidade. Refleti bem sobre o assunto e conclui que se havia passado dois meses de contatos telefônicos para obter esta resposta, era mais produtivo investir em outras fontes de informação e deixar esta de lado.

No início da elaboração do meu primeiro projeto coloquei que uma das fontes utilizadas seriam entrevistas com compositores das modas de viola que me propunha a estudar. Observando os dados que me orientaram para selecionar as músicas, percebi que somente um²¹⁰ dos compositores estava vivo, o senhor Aduino Ezequiel, também conhecido como Carreirinho.²¹¹ Assim, resolvi entrevistá-lo e também incluí dois atores importantes no contexto da moda de viola e do gênero musical em geral, o primeiro o senhor José Perez, conhecido como Tinoco e participante da dupla que se manteve em atividade durante mais tempo, e o segundo o senhor Roberto Stanganelli, produtor musical que durante da década de 1950 até a década de 1970 trabalhou na gravadora Chantecler que era uma das principais empresas a gravar moda de viola e outros ritmos incluídos no intervalo entre a música caipira e o sertanejo moderno. Assim foram definidas três entrevistas, o restante das informações viria de fontes secundárias. Apesar das limitações da bibliografia e das fontes, eu já havia reunido material suficiente, de modo que as entrevistas seriam suplementares.

Para entrevistar Carreirinho realizei, em primeiro lugar, contato com o empresário da dupla Carreiro e Carreirinho, o senhor Cardoso. Ao contrário dos contatos com as gravadoras, pautados pelo formalismo e por um distanciamento moderno, a conversa ao telefone com o empresário foi mais informal, de modo que foi possível discutir não apenas o meu interesse como também debater sobre o gênero musical, de maneira geral, e o papel de Carreirinho na moda de viola. Apesar da conversa ter sido agradável para o apreciador e produtiva para o pesquisador, o senhor Cardoso informou que não representava mais Carreirinho e propôs que eu devia procurar Carreiro, que havia assumido a posição de empresário. Ao fazer contato com Carreiro, que curiosamente não sei o nome de registro, tive uma outra notícia ruim, ele havia sofrido uma cirurgia cardíaca e levaria três meses para se recuperar. Carreiro afirmou que era melhor que eu aguardasse a sua recuperação, pois o próprio Carreirinho se sentiria mais à vontade se seu colega de dupla estivesse na entrevista. Acatei a recomendação e resolvi não esperar três meses, mas seis meses, de forma que o músico já estivesse plenamente recuperado. Neste mesmo período haveria a coincidência de eu estar em Garulhos, São Paulo, cidade onde, segundo as informações, residia a dupla. Quando chegou o momento de entrar em contato fui surpreendido, Carreiro havia se desentendido com a esposa e se mudado para outra cidade. A esposa não tinha o endereço do músico. Com o contato perdido liguei novamente para o senhor Cardoso, informei a situação e pedi o telefone de Carreirinho. Ele me informou que era difícil eu realizar um contato direto com Carreirinho, pois sua esposa controlava rigorosamente o acesso ao músico, não permitindo, segundo Cardoso, que ele fosse realizar apresentações (muitas já programadas) ou que concedesse entrevistas.

Em relação à entrevista com Tinoco, liguei no mesmo dia em que falei com o senhor Cardoso pela primeira vez. Em primeiro lugar procurei o empresário do artista, seu filho José Carlos Perez. Como ele não estava no local, eu resolvi falar à pessoa que atendera o motivo da minha ligação. Após me ouvir, ela disse que o senhor Tinoco estava lá e perguntou se eu não

²¹⁰ Pelo que me consta o compositor Osvaldo Franco também está vivo, mas sua composição foi incluída posteriormente a partir de uma reavaliação da seleção das músicas.

²¹¹ Compositor da moda de viola “Ferreirinha”, já referida mais de uma vez neste trabalho.

queria me dirigir diretamente a ele. Neste momento, o pesquisador achou curioso que mesmo pessoas do convívio íntimo do artista o chamassem de Tinoco, já o apreciador ficou trêmulo. A conversa seguiu os mesmos padrões que a conversa com Cardoso, falamos de vários assuntos. Ele deu algumas indicações sobre o ambiente das gravadoras e ficou feliz ao saber do meu trabalho, para o qual se dispôs a ser entrevistado. Na mesma hora resolvi marcar para a semana seguinte e ele concordou, mas a voz ao fundo (que havia atendido o telefone) lembrou que já havia outro compromisso na agenda. Ele indicou que eu buscasse contato com José Carlos para marcar a entrevista, pois como empresário este saberia dos espaços disponíveis na agenda. Na semana seguinte, após o mencionado compromisso, falei com o José Carlos, mas ele me informou que seria difícil marcar a entrevista ainda naquele mês, pois, eles estariam envolvidos no lançamento de um DVD em várias cidades do país. No mês seguinte liguei novamente e ele me disse que não tinha horário disponível e me indicou um outro intervalo de tempo. Este período passou e o mesmo voltou a acontecer. Como faltavam poucos meses para eu ir à São Paulo, resolvi esperar e ligar quando estivesse lá. Em São Paulo liguei novamente para tentar marcar a entrevista no mesmo dia, o empresário me disse que ia tentar arrumar um horário. Durante o dia liguei várias vezes para o escritório e para o celular, mas ele não conseguiu o horário, e no dia seguinte eles partiram para outra cidade.

A terceira entrevista programada era com Roberto Stanganelli, produtor musical na gravadora Chantecler. A primeira menção a este nome foi em um artigo de Ribeiro tal como no livro utilizado aqui, o jornalista atribuía a Stanganelli a afirmação que Carreirinho havia indicado um caminho para a moda de viola seguido por outros compositores. Apesar de não significar mudanças profundas no foco que venho tratando neste trabalho e em comparação com outros ritmos, este dado é muito relevante. Durante a pesquisa estabeleci contato com vários apreciadores através da rede mundial de computadores. Contudo não consegui um telefone ou endereço de correio eletrônico que servisse de contato. Todos diziam que a melhor forma era procurar Stanganelli em sua loja de discos, situada no centro da cidade de São Paulo, nas proximidades da Estação da Luz. Com o endereço, cedido por Cardoso, segui até a loja e encontrei o entrevistado. Ele prontamente atendeu à minha solicitação e concedeu a entrevista no local.

A loja possui prateleiras nas paredes e outras duas na área interna; formando dois corredores. A maior parte das prateleiras tem cerca de um metro e meio de altura, na parede oposta à porta há uma prateleira maior, com cerca de dois metros. À esquerda da entrada há um balcão onde Stanganelli costuma atender as pessoas, logo atrás do balcão existe uma mesa e uma cadeira. Quando entrei, acompanhado de um amigo apreciador de música que queria conhecer a loja, Stanganelli estava conversando com um cantor que viera comprar cd. Apresentei-me e disse o motivo de minha visita, ele se mostrou receptivo e começamos a entrevista. Durante boa parte da manhã ficamos conversando. Percebi que o entrevistado gostava de utilizar uma narrativa histórica e assim passei a colocar as minhas perguntas de acordo com o período correspondente a sua narração. Em determinados momentos ele colocou alguns cd em um aparelho de som e utilizou as músicas como forma de ilustrar a narrativa. Semelhante a alguns autores sobre o assunto, ele afirmou que a passagem da música do interior paulista para às rádios e gravadoras deu-se a partir da iniciativa de Cornélio Pires. Este momento foi de onde sua narrativa começou e chegou até os dias atuais, quando ele por fim discutiu a questão da pirataria.

Realmente ele me passou várias informações sobre o funcionamento das gravadoras que não constavam nos livros e que muitas vezes contradiziam alguns modelos utilizados pelos pesquisadores. Durante a entrevista ele me presenteou com alguns cd (os mesmos que foram ouvidos na loja) com músicas que ele apontava como referência na moda de viola e no gênero de forma geral. Ao final da entrevista, a pedido de Stanganelli, escrevi meu nome e o título de minha dissertação, bem como indiquei os meus contatos. Após isso, pedi que fornecesse telefone ou endereço de correio eletrônico para contatos posteriores, ao que ele respondeu não precisava, pois quem quisesse encontrá-lo, bastava procurar na loja.

Apesar das dificuldades encontradas, os levantamentos iniciais apontaram uma série de fontes que poderia auxiliar o meu trabalho, de forma que passei a concentrar meus esforços para ter acesso a este material. De um modo geral tais fontes foram:

Dados de distribuição da população

Como será visto no tópico a seguir, o meu trabalho se concentrou em algumas músicas produzidas do final da década de 1930 até o final da década de 1950. Tendo em vista o período selecionado, os dados relativos às pesquisas de censo efetuadas em 1940, 1950 e 1960, mais especificamente, as informações sobre a distribuição da população, neste período, em áreas urbanas e rurais, se tornou uma ferramenta importante tanto para se compreender melhor o período como para avaliar hipóteses levantadas que relacionam o crescimento da música aproximada ao padrão caipira, onde se insere a moda de viola, e a migração de população rural para os centros urbanos, com destaque para a cidade de São Paulo.

Os dados foram obtidos junto ao Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), instituição responsável pelos levantamentos e estudos de população no Brasil. A partir destas informações foi possível estabelecer, através da comparação dos resultados das pesquisas, um panorama da migração no período e seus reflexos na formação de um público de origem rural para uma música associada a este mesmo espaço.

Fontes bibliográficas

Como fontes bibliográficas não estou me referindo a análises e propostas metodológicas utilizadas pelos autores, mas ao conjunto de dados que serviram como base para as análises, que também podem ser utilizados neste trabalho. Os trabalhos voltados para o tema acabam por trazer várias informações de diferentes ordens que serão aproveitadas. Desde informações sobre o público, observadas à luz das pesquisas de censo, a informações sobre o contexto de produção da música e indicações dos espaços de execução. Determinados levantamentos comportam ainda informações sobre os bastidores das rádios e gravadoras, principalmente no período selecionado. Entre estes se destacam obras de cunho biográfico como Capitão Furtado – viola aipira ou sertaneja?, de Ferrete, o livro Eu nasci naquela serra” do músico e pesquisador Paulo Freire e Tonico e Tinoco – Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal de autoria atribuída à dupla, uma vez que é a compilação de várias entrevistas dos artistas. Esta obra biográfica, em especial, trouxe importantes informações, não só sobre os artistas e suas origens sociais e musicais, mas também sobre o ambiente das rádios e gravadoras onde a música era realizada.

Além destes trabalhos, serão utilizadas pesquisas que embora não tratem do tema especificamente acabam por trazer informações muito úteis sobre a música e seu contexto. Destaca-se entre estes trabalhos a tese da historiadora Geni Rosa Duarte sobre o crescimento do rádio na cidade de São Paulo, que aborda o período das décadas de 1930 e 1940. A tese “Múltiplas vozes no ar: O rádio em São Paulo nos anos 30 e 40” permitirá ainda o cruzamento de informações com as demais obras e com os dados censitários.

ECADNET

Na página do ECAD, na rede mundial de computadores, é possível utilizar uma ferramenta de busca que indica além dos compositores, a quantidade de vezes que uma determinada música foi gravada por diferentes intérpretes. Esta ferramenta me permitiu identificar as modas de viola que foram gravadas mais vezes, de modo que permaneceram sendo executadas em períodos diferentes. Estas informações se mostraram cruciais para a definição das músicas a serem analisadas e do período. No entanto, após uma reavaliação percebi que algumas modas de viola, muito conhecidas e que já havia observado gravações por artistas diversos, não estavam incluídas nos arquivos utilizados. Nestes casos, fiz pesquisas adicionais em associações ligadas ao ECAD. Na Associação Brasileira de Música (ABRAMUS) encontrei registros de várias gravações atribuídas a estas músicas e as incluí.

Músicas

O hábito de ouvir músicas que ocupam espaços diferenciados no intervalo entre a categoria música caipira e a categoria sertanejo moderno me permitiu conhecer muitas músicas que, de maneira direta ou indireta, ajudaram em meu trabalho, as primeiras por serem as músicas selecionadas e as segundas, por perceber um panorama geral do gênero musical. Além de ouvir as músicas selecionadas, mostrou-se de muita importância também voltar à minha atenção para as demais músicas presentes no intervalo, com destaque para dois tipos de música, aquelas que ocupam locais diferentes da moda de viola na minha classificação, sendo mais próximas do padrão apresentado no sertanejo moderno, e para as modas de viola gravadas em períodos diferentes, principalmente aquelas gravadas no contexto da iniciativa de Cornélio Pires.

Em primeiro lugar, ao ouvir algumas músicas que ocupam pontos diferentes da moda de viola, foi possível maior familiaridade com as classificações utilizadas pelos pesquisadores do tema, citados neste trabalho, me referindo especificamente àqueles que têm em seus critérios de análise elementos formais e temáticos. Deve-se salientar que o exercício de ouvir as composições foi bem diferente da audição como apreciador, pois me concentrei nos aspectos que, segundo os autores, serviam para classificar as músicas. Assim, pude perceber com base nos elementos formais e temáticos, auxiliado por informações presentes em encartes que acompanhavam os discos, ou obtidas na rede mundial de computadores, as cronologias propostas pelos autores em supostas transformações no gênero.

Se ouvir as músicas que não se encaixam na definição de moda de viola proposta aqui, auxiliou na composição de um panorama geral do gênero e no entendimento das classificações. Ouvir moda de viola de diferentes períodos cumpriu estas mesmas funções, mas de modo restrito ao ritmo. Na página do Instituto Moreira Salles foi possível ter acesso às gravações

realizadas por Cornélio Pires e várias outras. A forma de ouvir também é determinante neste caso. Deixando um pouco de lado o apreciar a música, me concentrei em três pontos principais: as definições de moda de viola descritas neste trabalho, os elementos formais e temáticos apontados pelos autores, e comparação entre músicas de períodos diferentes, com destaque para as compostas antes e depois da moda de viola “Ferreirinha”. Apesar de possível identificar alterações, pode-se dizer que o ritmo mudou muito pouco em comparação a outros. Em todas as composições observadas não eram utilizados outros instrumentos musicais além da viola (acompanhada em alguns casos pelo violão e em outros por outra viola) e do violão, mas sendo o primeiro muito mais destacado. De um modo geral, pode-se afirmar que desde a moda de viola “Jorginho do Sertão” até as posteriores a “Ferreirinha” as músicas se enquadram na definição utilizada aqui.

Estudo estatístico das músicas da dupla Tonico e Tinoco

O radialista e colecionador de discos Maikel Monteiro realizou um levantamento de todas as músicas gravadas pela dupla Tonico e Tinoco. Nesse estudo ele separou as músicas por ritmo, ano de gravação, disco (inclui uma divisão dos tipos de disco 78 rpm, 33 rpm – LP, 33 rpm – compacto e CD) e compositores. O trabalho é muito útil para quem queira pesquisar a música da dupla. A única dúvida que tinha era em relação à metodologia utilizada para definir a que ritmo pertencia cada música. Através de contatos com apreciadores obtive o endereço eletrônico de Maikel e entrei em contato diretamente com ele. Para classificar os ritmos, ele utilizou como referência as indicações presentes na maior parte dos discos. Já as músicas que não tinham tais indicações em nenhum disco,²¹² ele identificava a partir das semelhanças e diferenças com os padrões das músicas cujos ritmos estavam identificados, que ele aprendeu a discernir, apreciando as músicas identificadas. A presença de identificação dos ritmos é muito comum até hoje nos discos (e outras mídias) que contêm músicas mais próximas da categoria música caipira. Tendo em vista que a utilização de determinados ritmos pode conferir maior ou menor “autenticidade” à música e ao seu intérprete (como visto no capítulo anterior), pode-se perceber a motivação de indicar o ritmo. Por outro lado, mas também relacionado com a idéia de “autenticidade”, deve-se levar em conta que nas primeiras gravações de Cornélio Pires há, antes do início das várias músicas, uma narração que indica o nome da música e o seu ritmo ou tipo. A presença desta narração deixa duas impressões, em primeiro lugar que o disco está sendo produzido para atender também a quem não conhece os ritmos (talvez os moradores de grandes e pequenas áreas urbanas) e em segundo, que a gravação do disco toma ares de registro folclórico (o que será examinado no capítulo seguinte). Deve-se salientar que em algumas gravações no final de 1929 e início de 1930, a narração foi substituída por uma conversa que servia de preâmbulo e não raro identificava o ritmo. Como se observa no diálogo antes do início da gravação da moda de viola “Bonde Camarão”, já citada na íntegra neste trabalho.

“ – Vancês tiveram em São Paulo? Na certa se arregalaram por lá.

– Homi, São Paulo é linda, é uma boniteza, mas tem uns tar bonde de camarão que prá chacoalhar o corpo da gente e dá tranco. Ô peste dos

²¹² Deve-se salientar que muitas músicas apareciam em mais de um disco, dada a quantidade de gravações que a dupla realizava. Ao longo de 52 anos foram 250 discos em formatos diferentes.

quinto! É pior do que carro de boi. Até nós fizemo uma moda de viola relaxano ele. Adeiscute a moda.”²¹³

Acervo do Instituto Moreira Salles

Embora já tenha sido indicada anteriormente, volto a falar nesta fonte para dar mais detalhes. O acervo, dividido em música, fotografia e literatura, pode ser consultado na página da instituição, na rede mundial de computadores (exceto a parte referente a artes plásticas). Em relação a este trabalho, duas coleções me serviram especialmente: a coleção Humberto Franceschi e a coleção José Ramos Tinhorão (esta última conta ainda com livros, recortes de jornal, textos e partituras).

Dicionário Cravo Albin de música popular brasileira

O dicionário, também disponível na rede mundial de computadores, é uma iniciativa do Instituto Cravo Albin. A instituição, sediada no Rio de Janeiro, realiza pesquisas e tem um acervo dedicado à música brasileira de uma forma geral. No conteúdo do dicionário existem verbetes referentes a artistas, compositores e profissionais da música de uma forma geral. Em cada um destes verbetes existem informações sobre a biografia e obra, o que me auxiliou em determinados momentos da pesquisa.

Rede mundial de computadores

De certa forma esta fonte já foi citada ao se falar das demais, mas acredito que em função de sua importância para a realização do meu trabalho cabe uma referência especial. Graças a esta fonte consegui não só acesso às fontes citadas, mas também contatos com apreciadores e empresários da música. Pude conhecer as perspectivas de vários apreciadores diferentes, alguns dos quais citei no primeiro capítulo.

3 . Recorte

Se o primeiro desafio apresentado por este trabalho foi a definição do que vem a ser uma moda de viola e o segundo situar esta definição em contexto musical um pouco mais amplo, o terceiro é escolher que músicas serão observadas em meio a quase oitenta de anos de modas de viola gravadas em disco (mais precisamente a gravação de “Jorginho do Sertão” ocorreu há 78 anos). A dupla Tonico e Tinoco, que pelas razões já descritas é utilizada como referência, gravou 52 modas de viola (trata-se de músicas diferentes, desconsiderando as regravações ou repetição das músicas), mesmo em trabalho similar, voltado especificamente para as modas de viola dupla, precisaria ser feita uma seleção. Assim a escolha das músicas a serem analisadas tornou-se uma necessidade do trabalho, para tanto seria preciso estabelecer um critério.

²¹³ Fonte Acervo do Instituto Moreira Salles. Coleção José Ramos Tinhorão. Intérpretes Caçula,. Silva, Mariano e Pires, Cornélio. Composição Silva, Mariano e Pires, Cornélio. Gravação 1929-1930. Gravadora Columbia, álbum 20015 (78 rpm).

Para se estabelecer um critério levei em conta o objetivo de trabalho. Embora considere que toda representação do rural é importante, acabei por dar um peso maior àquelas que têm maior potencial para contribuir com representações do rural que atinjam um universo mais amplo, sendo referência para um número maior de pessoas, para uma quantidade maior de lugares e para diferentes gerações. Em primeiro lugar pensei em selecionar as músicas que obtiveram maior vendagem de discos. No entanto, concluí que embora tivessem alcançado maiores índices de vendas isto não quer dizer necessariamente que atingiam um público maior. Além disso, dois fatores me demoveram da idéia, em primeiro lugar, o fato de que as próprias mudanças no total do público consumidor de disco e nas condições econômicas do país, em geral, podem fazer com que o número de compradores varie; por exemplo, uma determinada moda de viola pode ser uma referência em meio às demais, mas no período de seu lançamento o mercado consumidor estava em baixa, assim, embora as representações do rural presentes nesta sejam muito difundidas, aparecendo também em modas que a usam como referência, ela estaria de fora da análise. Em segundo lugar, mesmo os discos de 78 rpm tinham mais uma música por unidade (duas para ser mais exato), assim o sucesso de vendagem pode estar relacionado à outra música presente na mesma unidade.

Deixando os índices de venda de lado, pensei no mais óbvio, a quantidade de execuções. Este com certeza se referia especificamente à música selecionada, mas poderia concentrar a seleção em músicas que foram muito executadas em um determinado período. Por exemplo, uma música poderia ser muito executada no intervalo de um ano, mas depois cair no esquecimento. Embora suas representações do rural tenham sido muito divulgadas, naquele período específico, elas podem ter sido deixadas de lado assim como a composição, não servindo de referência para as gerações posteriores de músicos e público, ou talvez nem mesmo para seus contemporâneos. Obviamente, muitas das músicas que se tornaram referência devem apresentar quantidades de execuções destacadas, mas a possibilidade da inclusão de músicas de destaque efêmero compromete o critério.

Acabei optando por um terceiro critério que é o número de regravações das músicas. As músicas desse conjunto são consideradas importantes para os músicos, que, por uma razão ou outra, decidiram regravá-las e para o público que escuta as regravações. O principal destaque deste critério é conter músicas que foram apropriadas e difundidas em diferentes gerações. Em segundo lugar, a própria escolha para a gravação já indica o potencial da música em ser referência. Contudo, observa-se que as interpretações das representações, ou, como já afirmara Dan Sperber, a “representação da representação”, podem ser diferentes a cada geração, como coloquei ainda no primeiro capítulo, até pelo próprio caráter de “narrativa.”²¹⁴ Apesar das interpretações ou as apropriações da música serem diferentes, deve-se ressaltar que os elementos que descrevem o rural são os mesmos, estão presentes, inalterados, nas letras das músicas. Assim, mesmo ocorrendo várias possibilidades de interpretação, elas partem das mesmas representações, sendo, neste sentido, condicionadas por elas em conjugação com os fatores históricos e sociais de cada época. Como me concentrarei nas representações presentes na música e não nas interpretações do público ou dos outros músicos, este critério se mostrou mais adequado.

Com este critério determinado fui consultar a página do ECAD para saber como acessar o acervo ou os registros da instituição. Na própria página descobri a ferramenta de pesquisa

²¹⁴ Segundo Benjamin.

ECADNET, que me fornecia a informação desejada. Com as pesquisas percebi que oito músicas se destacavam das demais em números de gravações e elaborei a tabela a seguir.

Tabela II – Modas de viola gravadas mais vezes

Músicas	Gravações	Compositores
Rei do Gado	19	Teddy Vieira Azevedo
O Mineiro e o Italiano	13	Teddy Vieira Azevedo e Nelson Gomes Martins
Ferreirinha	11	Adauto Ezequiel
Herói sem Medalha	10	Francisco Gottardi
Boiada Cuiabana	7	Raul Montes Torres
Boiadeiro Punho de Aço	6	Teddy Vieira Azevedo e José Alves Pereira
Catimbau	6	Adauto Ezequiel e Teddy Vieira Azevedo
Nelore Valente	6	Francisco Gottardi e Antonio Carlos da Silva

Fonte: ECADNET

No entanto, após o levantamento de dados de outras fontes percebi que algumas músicas, muito citadas e presentes em discos com gravações de diferentes intérpretes, não figuravam entre as selecionadas. Reavaliei o uso da ferramenta e percebi que deveria realizar pesquisas adicionais, não só para identificar a quantidade de gravações das músicas que não eram citadas, mas também comprovar que as músicas selecionadas se destacavam em número de gravações. Após consultar funcionários do ECAD, descobri que as músicas que eu buscava, assim como boa parte das músicas selecionadas, eram registradas em uma instituição filiada ao ECAD, a Associação Brasileira de Música (ABRAMUS). Pesquisando os dados referentes aos fonogramas registrados na ABRAMUS, descobri que duas composições, em especial, apresentavam números de gravações elevados o suficiente para justificar a sua inclusão em meio às outras músicas já selecionadas, que passou a ser um conjunto com dez músicas, são elas:

Boi Soberano – Adauto Ezequiel (8 gravações, segundo a ABRAMUS)

Travessia do Araguaia – Osvaldo Franco (12 gravações, segundo a ABRAMUS)

Observando as dez músicas selecionadas percebe-se que o primeiro ponto que se destaca é a repetição de compositores, Teddy Vieira de Azevedo e Adauto Ezequiel participam da composição de três músicas, cada um, entre as dez modas de viola mais gravadas e Francisco Gottardi, em duas. Este elemento dá indícios da concentração das músicas em determinado grupo ou grupos e em uma determinada época, fatos que serão investigados no decorrer deste trabalho. Em segundo lugar, é possível perceber que cinco das dez músicas têm referência a gado no título, em outras três (Herói Sem Medalha, Travessia do Araguaia e Ferreira) o boi desempenha um papel importante no desenrolar da história, como foi percebido ao se relacionar os temas das modas gravadas por Tonico e Tinoco. A presença do gado também é um indício importante, que será explorado no capítulo final deste trabalho.

Tendo em vista a repetição de compositores e a possibilidade do estabelecimento de um grupo, resolvi pesquisar a data aproximada de gravação das músicas.²¹⁵

Tabela III – Ano de gravação das músicas selecionadas

Música	Ano de Gravação
Boiadeiro Punhos de Aço	1957
O Mineiro e o Italiano	1960
Rei do Gado	1946
Ferreirinha	1950
Boiada Cuiabana	1938
Boi Soberano	1955
Catimbau	Sem data
Travessia do Araguaia	Sem data
Herói Sem Medalha	Sem data
Nelore Valente	Sem data

Fonte: Vide nota 213

Como se pode observar, a maior parte das músicas foi gravada pela primeira vez justamente no período que Nepomuceno aponta como o de maior destaque da moda de viola nas rádios e gravadoras (de 1940 a 1960, aproximadamente). A coincidência das informações me leva a crer que este determinado período é uma referência, no que diz respeito à moda de viola. Neste sentido, as representações do rural de maior difusão são provenientes de um período específico. Para confirmar a ocorrência de tal período utilizo, como já fiz antes, os dados relativos aos ritmos gravados pela dupla Tonico e Tinoco. Para tanto selecionei o percentual de modas de viola, em meio a outros tipos de música, gravadas por década. Nesta relação não estão discriminadas as músicas gravadas mais de uma vez.

Tabela IV – Percentual de modas de viola gravadas por Tonico e Tinoco por década.

Década	Músicas	Modas	% de modas
1940	28	8	28,6
1950	118	18	15,3
1960	350	30	8,6
1970	376	48	12,8
1980	272	14	5,1
1990	86	4	4,7

Fonte: Estudo estatístico dos ritmos gravados pela Dupla Tonico e Tinoco

Como se observa o período da década de 1940 se destaca dos demais, seguido pela década de 1950, o que confirma a afirmação de Nepomuceno, mas observando mais atentamente percebe-se que a proporção de gravações voltou a crescer na década de 1970. Deve-se salientar que esta década apresentou o maior número absoluto de gravações (376).

²¹⁵ Não consegui de fonte confiável as datas de gravação das músicas de Francisco Gottardi, que são “Nelore Valente” e “Herói Sem Medalha”. Nas três primeiras músicas a fonte é Mugnaini Jr., Ayrton. Enciclopédia das músicas sertanejas, na quarta é Ribeiro. Na quinta e na sexta, a fonte é o dicionário Cravo Albin.

Também deve-se destacar que até a década de 1960 existiam muitas gravações em 78 rpm, suporte que comportava somente duas músicas por unidade. Na década 1940 a dupla só gravou em 78 rpm, o primeiro disco no formato long-play (LP) da dupla foi feito em 1958 e seu último disco em 78 rpm, em 1964. Geralmente os LPs apresentavam 12 músicas, de modo que uma unidade correspondia a 6 unidades de 78 rpm. O aumento da quantidade de músicas por gravação pode ter contribuído para o crescimento total de gravações em 1970. Observando os discos produzidos pela dupla pode-se afirmar que nesta década foram lançadas muitas coletâneas (transposição de músicas do formato 78 para o LP), de qualquer modo reconhece-se que, em função da proporção, houve uma maior valorização da moda de viola nesta década do que em 1960 e, principalmente, em relação às décadas posteriores. Alguns autores atribuem à mudança profunda no mercado fonográfico deste gênero musical, reduzindo muito o espaço para os ritmos mais próximos da categoria música caipira.

Para outro panorama, elaborei uma tabela baseada no ano de composição, assim se pode avaliar se a maior parte das modas de viola da dupla tem origem em alguma época específica, bem como perceber se as modas gravadas em 1970 correspondem a regravações daquelas realizadas em 78 rpm..

Tabela IV – Percentual de modas de viola por ano de composição

Decadas	Modas	% de Modas
1930	2	3,8
1940	9	17,3
1950	22	42,3
1960	8	15,4
1970	8	15,4
1980	3	5,8

Fonte: Estudo estatístico dos ritmos gravados pela Dupla Tonico e Tinoco

A maior parte das modas tocadas pela dupla foi composta nas décadas de 1940 e 1950, o que indica que, apesar do crescimento de gravações na década de 1970, as modas foram compostas em outros períodos. Somente oito das quarenta e oito músicas gravadas no período de 1970 foram compostas nesta época.

Observa-se que as duas tabelas confirmam que as décadas de 1940 e 1950 representaram, pelo menos para a dupla Tonico e Tinoco, o auge da moda de viola no contexto da indústria cultural.

4. A Moda de Viola como Literatura

A identificação dos elementos que dão forma às representações do rural já é possível de ser realizada neste ponto do processo, mas, como já dito, os aspectos que indiquei até aqui não são suficientes para se ter uma perspectiva diferenciada destas representações, com ênfase para uma compreensão das condicionantes sociais que atuam sobre elas. Neste sentido, é necessária a utilização de uma referência teórica, oriunda das ciências sociais, que seja capaz de guiar a minha análise de forma a identificar as condicionantes, as relações entre elas e sua influência sobre as composições. Observando as referências teóricas utilizadas por Caldas, Martins, Santos

e Alencar, autores que têm perspectivas mais próprias das ciências sociais, foi possível avaliar que, embora este instrumental permita que eles alcancem seus objetivos, o mesmo não ocorreria em relação ao meu trabalho. Apesar de lidar com um tema próximo desses autores, meus objetivos são diferentes. Como um artesão que adapta suas ferramentas às necessidades de seu trabalho, foi preciso que eu me apropriasse de um referencial teórico que trabalhasse em um meio similar e operasse adaptações pontuais para adequar o instrumental ao meu objeto e ao meio onde ele se insere.

Em primeiro lugar, observei alguns textos de autores de ciências sociais e áreas afins que se dedicavam a estudar a música. Contudo, cheguei à conclusão que, apesar da música (som) ser importante, tanto em aspectos formais, principalmente por servir como traço característico da moda de viola, quanto elemento narrativo, como já indicara Sant'Anna, as representações do rural estariam, pelo menos em um nível que eu possa perceber e trabalhar,²¹⁶ presentes nas letras. Assim, percebi que, levando em conta as particularidades da música em relação à forma de produção, transmissão e consumo, é possível tratar a letra da moda de viola como texto literário.

Com essa nova abordagem, tive acesso a um novo conjunto de autores que lidam com literatura, dentre eles destaco Antônio Cândido. Ao ler *Literatura e sociedade* do referido autor, chamou a minha atenção o fato de ele já considerar a moda de viola como literatura.²¹⁷ Acontece que a moda de viola a que ele se refere é identificada como literatura de grupos rústicos iletrados. Neste sentido, a moda de viola que Cândido cita faz parte da música caipira, na compreensão de Martins, escapando a meu universo de classificação. A proposta de análise de Cândido para a literatura realizada neste contexto (rústico ou primitivo) se aproxima da metodologia utilizada por Martins. Ele enfatiza a necessidade de se compreender a “função social da música”.

“Um trabalho ideal sobre a literatura dos grupos iletrados, primitivos, mas também rústicos, deveria partir da observação concreta dos fatos, passar às análises estruturais e comparativas, para chegar à sua função na sociedade, sem sacrificar seu aspecto estético nem o sociológico.”²¹⁸

Este tipo de análise é adaptado a estes grupos na medida em que Cândido considera que a criação literária nestes locais expressa muito mais a coletividade que a visão particular ou individual do artista. Neste sentido, a grande contribuição que a sociologia pode dar para a compreensão desta arte é a análise estrutural com destaque para a identificação dos aspectos sociais envolvidos na criação, apreciação e circulação das obras.

Nas sociedades definidas como “rústicas” ou “primitivas” não há muita diferença entre o artista e o público, de modo que as próprias características das manifestações e sua inserção na sociedade fazem com que exista um grande número de artistas. O autor deixa bem claro ao dar o exemplo de manifestações no contexto da cultura caipira.

²¹⁶ Estimo que a parte estritamente musical também seja capaz de difundir representações do rural a partir do momento que atribuem um som característico a este espaço, contudo, não tenho condições de a partir destes elementos identificar racionalmente tais representações.

²¹⁷ Cândido, Antônio. *Literatura e sociedade*. p. 43.

²¹⁸ idem, p. 42.

“Na vida do caipira paulista vemos manifestações como a cana-verde, onde praticamente todos os participantes se tornam poetas, trocando versos e ápodos; ou o cururu tradicional, onde o número de cantadores pode ampliar-se ao sabor da inspiração dos presentes, ampliando-se os contendores.”²¹⁹

Mas como já indicara Martins, a música tema do meu trabalho, do ponto de vista social, se difere muito da realidade dos grupos “rústicos” ou “primitivos”, uma vez que é inserida na sociedade moderna, seguindo as formas de relação entre artista e público, bem como da transmissão da arte, características desta sociedade. Cândido relaciona diretamente a diferenciação social e o tamanho da população com a distinção entre público e artista. Fazendo um paralelo com o público dos grupos “rústicos” ou “primitivos”, o autor indica que o público da sociedade moderna traz como elemento comum somente a apreciação estética. Eles se tornam um grupo somente em atividades relacionadas com a apreciação.

Apesar do caráter mais ou menos inconstante²²⁰ deste grupo e de sua distância do artista, uma vez que, no caso da música, é uma relação muitas vezes intermediada pelo rádio ou por formas de registro eletrônico ou mecânico,²²¹ ele é capaz de exercer grande influência sobre o artista e a obra. Em seu texto Cândido dá exemplo de dois autores que, interessados no sucesso comercial de suas obras, desviaram os rumos de sua produção artística de forma a estar de acordo com os desejos dos grupos que apreciavam as obras. Faço questão de colocar um exemplo similar ocorrido no contexto do gênero musical onde se insere a moda de viola. Como conta Ferrete²²², no início da dupla Alvarenga e Ranchinho, eles cantavam canções, valsas e tangos, mas o público sempre ria nas apresentações, de forma que eles passaram a se concentrar em fazer somente humor. Como afirmou Alvarenga, “o público de Santos [local de origem da dupla] nos fez assim”.

Mesmo nos casos em que o artista não direciona sua obra, pautado pelas tendências de seu público, a relação entre eles é um fator de grande influência. Partindo do princípio que a arte é “um sistema simbólico de comunicação inter-humana”,²²³ ele observa as relações entre os três pontos fundamentais desta forma de comunicação: o público, o autor e a obra. Na perspectiva de Cândido são apontadas duas formas de relações principais entre os três pontos fundamentais. A primeira indica que o público realiza a ligação entre o artista e sua própria obra, na medida em que a obra como sistema de comunicação só se concretiza através do público. Por outro lado, a obra serve como elemento de ligação entre o público e o artista, uma vez que o primeiro se interessa inicialmente pela obra, e somente em um momento posterior passa a considerar o artista. Na minha leitura ainda proponho que a obra é maneira como o público observa o artista.

Com a inserção da arte neste sistema de comunicação é difícil observá-la como fruto do trabalho individual do artista. Neste sentido, as observações de Cândido são coerentes com as noções de música apontadas ainda na introdução, com as quais venho trabalhando. Apesar do

²¹⁹ idem, p. 30.

²²⁰ Comparada à constância do público dos grupos “rústicos”.

²²¹ Em seu texto Cândido fala do fonógrafo, eu ampliei um pouco as possibilidades em função das recentes formas de registro desenvolvidas, mas que não alteram as características que o autor apontou.

²²² Ferrete, J. L. op. cit, p. 48.

²²³ Cândido, Antônio. Literatura e sociedade, p. 33.

esforço individual do artista, é a sociedade que condiciona o espaço e as técnicas com as quais ele expressa seu trabalho, bem como “atribui um papel específico ao criador de arte (...) e define a sua posição na escala social”.²²⁴ Assim, temos duas influências sociais atuando sobre a obra.

Em primeiro lugar, as técnicas de comunicação que se relacionam diretamente com a forma da obra de arte. Minha leitura sobre este aspecto pode ser ilustrada e resumida da seguinte forma: os pintores só pintam quadros nas sociedades onde os quadros existem. Em outras palavras, o artista se apropria das formas de expressão presentes em sua sociedade, mesmo para experimentar novas formas ele parte dos preceitos já conhecidos. Pensando neste tema, em relação à música, retorno à introdução, em que a composição só é definida e reconhecida como música a partir dos critérios (fundamentais e periféricos) sociais mais ou menos compartilhados e que são frutos do aprendizado social.

Em segundo, há a posição do artista, sobre a qual minha leitura me leva a considerar que existem duas determinações sociais. Observando sobre um determinado foco, percebe-se que a sociedade define, em uma primeira instância, a existência da posição de artista criador e, em um segundo patamar, as relações entre o artista e o público ou entre o artista e seus pares, que determinam se ele é ou não artista e, por isso, digno de ocupar a posição. Além destes dois, há um outro aspecto social que atua diretamente sobre o conteúdo da obra, referente a valores e ideologias presentes na sociedade. Na minha leitura observo que, seja para reforçar ou rebater os valores estabelecidos, em uma determinada sociedade, o conteúdo da obra prescinde destes valores. Tal como a forma, estes valores devem encontrar ressonância com o público ao qual se dirige a “comunicação simbólica”, o público não precisa estar de acordo com eles, comum em obras que tenham como objetivo mudar ou questionar os valores vigentes, mas precisa ao menos reconhecê-los.

Observando esta última perspectiva, convém salientar que Cândido não considera apenas a influência dos fatores sociais sobre a arte, mas também percebe que a obra de arte é capaz de operar mudanças ou reforçar o estabelecido.

“(...) a arte é social nos dois sentidos: depende da ação dos fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.”²²⁵

Retorno a esta perspectiva para pensar em meu objeto. Sob este ângulo, as representações do rural na moda de viola não só podem ser expressões das representações vigentes ou estar em sintonia com elas, mas também alterar²²⁶ a percepção geral (pelo menos de seu público) que se tenha do rural ou do que é o rural.

Partindo destes princípios, Cândido propõe que as investigações das influências da sociedade sobre a obra devem observar como fatores mais decisivos: a estrutura social, que interfere sobre a posição do artista e do público; os valores e ideologias, que atuam sobre o

²²⁴ idem, p.22.

²²⁵ idem, p. 19.

²²⁶ Dentro das medidas já discutidas anteriormente.

conteúdo da obra; e as técnicas de comunicação que atuam sobre a forma. Com esta abordagem o autor pretende tratar os fatores sociais como elementos “internos” da obra, identificar a participação destes fatores na constituição da obra em sua estrutura. Ele reconhece, no entanto, que os fatores sociais não os únicos presentes na obra, de forma que eles não representam a compreensão total da obra. De qualquer modo, no desejo de buscar os elementos internos a sociologia se confunde com a crítica literária, mas para esta os fatores sociais não os únicos elementos.

Para uma compreensão mais clara da contribuição dos fatores sociais como elementos internos da obra, cito um trecho de *Cândido* se referindo à poesia Nuer (mencionada por Evans-Pritchard em seu trabalho sobre este grupo). Tendo em vista que o gado é um tema recorrente na moda de viola, o trecho não poderia ter sido mais acertado.

“A interpretação do mundo se liga à presença do gado; este é de tal modo importante para a sobrevivência do grupo, que passa a constituir um aspecto decisivo da sensibilidade individual. A este título, é usado no plano estético como ambientação de outras emoções, mais particulares e contingentes; é usado, pois, como recurso de estilo. A essa altura, não estamos mais considerando o traço social como assunto; estamos interpretando-o como componente da estrutura das obras.”²²⁷

Tendo em vista este trecho (que na verdade é fruto de um trabalho diferente por se tratar de um grupo primitivo, mas que ilustra a forma de abordagem a que pretendo chegar), pode-se afirmar que o uso de uma metodologia que parta dos princípios indicados aqui é capaz de dar elementos para se identificar as representações do rural em um nível mais profundo. Além de buscar adaptar esta forma de trabalho aos meus objetivos e objeto, é importante colocar uma questão à luz das informações sobre os fatores sociais, tentarei, neste sentido, identificar em que medida as representações do rural contribuem para a estrutura da obra.

Com base nas observações de *Cândido* identifiquei três pontos-chave para a compreensão dos elementos sociais que cercam a moda de viola e que podem condicionar as representações do rural presentes nas composições: o contexto de produção, o público e os artistas.

O primeiro corresponde ao contexto e aborda dois momentos: o contexto das primeiras gravações da moda de viola e o ambiente das rádios e gravadoras no período em que foi composta a maior parte das músicas selecionadas. No momento inicial pretendo observar a inserção da moda de viola no universo das rádios, circos e gravadoras, dando ênfase para os aspectos das técnicas de comunicação às quais a música teve que se adaptar e a construção de uma posição social de artista que permitiu que tal tipo de música obtivesse este espaço. Neste último aspecto, pretendo utilizar uma abordagem aproximada²²⁸ a que Pierre Bourdieu²²⁹ utilizou para apresentar o contexto de estabelecimento do campo literário na França do século

²²⁷ *Cândido*, Antônio. op. cit, p. 55.

²²⁸ Em proporções consideravelmente menores, pretendo ser breve e sem a profundidade a que chegou o autor francês.

²²⁹ Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. 2ed. São Paulo. Companhia das letras. 2005.

XIX, ou seja, observar processos sociais mais amplos, que criam determinadas situações, e articular com as ações dos artistas condicionadas pelas posições que eles ocupam no campo.

Após isso, pretendo abordar um segundo momento, quando são compostas ou gravadas as modas de viola selecionadas. Neste momento, o trabalho de Bourdieu também será uma referência, de modo a identificar as disputas no campo, bem como as influências de outros campos e do público, para se chegar tanto aos valores e à ideologia, presentes nas músicas e que segundo Cândido são condicionantes do conteúdo das obras (e obviamente das representações), bem como as influências que as obras exercem sobre o próprio campo e as outras obras. Para abordar este ponto-chave terei como fonte principal as informações obtidas na entrevista com Stanganelli e o livro autobiográfico de Tonico e Tinoco.

O segundo ponto corresponde ao público. Cândido aponta que é importante conhecer a posição do público, na medida das relações em que este estabelece com a obra e o artista (nos moldes já indicados). O que é importante para perceber a influência que este pode exercer, nas representações do rural, é determinar sua origem e composição, de modo a se estimar os contatos que eles têm do mundo rural, as representações que possuem sobre este espaço, sua distância da origem social dos artistas (que será examinada no ponto seguinte), a sua posição nos grandes centros urbanos ou a forma como estes são incorporados a eles. Para tanto vou utilizar como fonte os trabalhos de Caldas e Martins, bem como os dados de distribuição da população do IBGE.

O terceiro ponto corresponde à trajetória dos artistas. Deve-se destacar que não se deseja aqui apreender aspectos individuais dos artistas, especificamente dos compositores das modas de viola selecionadas, mas perceber sua origem social, as origens das representações que têm do rural, seu aprendizado social da música, as semelhanças e diferenças com o público e como ocupam posições no campo onde está inserida a moda de viola. Os artistas selecionados são Raul Torres, Adauto Ezequiel (Carreirinho), Teddy Vieira Azevedo, Osvaldo Franco (Dino Franco) e Francisco Gottardi (Sulino).

CAPÍTULO III – A MODA POR FORA

“É isto que o povo quer,
é isto que o vou cantar.
O povo quer alegria,
alegria eu vou mandar.
Eu canto o que o povo pede, o que
eu peço o povo dá.”
 (“É isto que o povo quer” – Lourival dos
Santos, Carlos Compri e Tião Carreiro)

1. Proposta de Análise

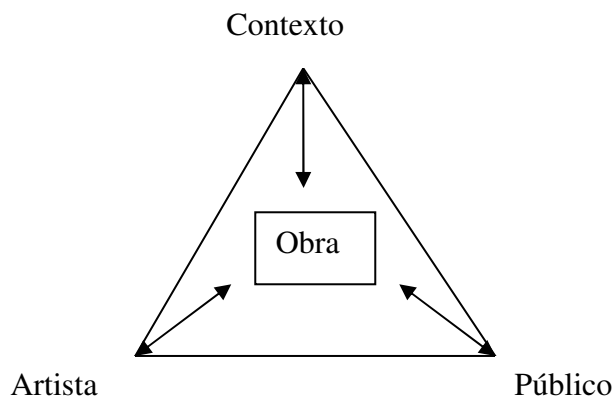
Como visto no capítulo anterior, o objetivo desta parte é identificar os aspectos sociais presentes nos elementos que foram definidos como contexto, público e artistas, que, em maior ou menor grau, condicionam as modas de viola e, conseqüentemente, as representações do rural presentes nesta qualidade de música. Também se observou que este modelo de análise é fruto de algumas adaptações realizadas a partir da metodologia proposta por Antônio Cândido para a investigação das obras literárias. Estas adaptações foram realizadas com base na leitura que tenho do texto de Cândido, balizada pelas características do contexto musical onde está inserido o meu objeto e, finalmente, em função do próprio objeto. Uma vez definidas as três categorias gerais de tipos de influência social sobre a música e os elementos que as compõe, eu precisava de uma definição de critérios mais precisa, que indicasse uma forma de abordar e lidar com estes elementos, me atendo somente aos aspectos necessários e relevantes para a análise. Observando que a noção de campo de Bourdieu poderia me auxiliar na compreensão tanto da constituição de um espaço social delimitado que comporta os agentes envolvidos com este tipo de música quanto da dinâmica das influências destes agentes entre si, além dos fatores externos, optei por utilizar, como inspiração para abordar os elementos, o livro *As regras da arte* do referido autor.

Na sua proposta metodológica, Cândido aponta que a comunicação artística possui três pontos fundamentais, a saber: o público, o artista e a obra. Tratando como comunicação ele indica duas seqüências de transmissão. Na primeira, observa-se que o artista tem acesso à sua obra através do público, na medida em que do o ponto de vista social sua obra só se concretiza de fato como obra de arte sob o olhar (no caso do meu trabalho, ouvidos) do público. Assim, se tem uma linha de transmissão: Artista – Público – Obra. Tendo em vista esta linha e o papel que o público representa nela, é possível perceber a dinâmica de um primeiro mecanismo de influência entre estes pontos. Sendo a resposta do público a forma pela qual o artista percebe a sua obra, pode-se afirmar que a recepção do público à obra exerce grande influência sobre o artista, condicionando a leitura que este faz sobre sua própria obra e conseqüentemente sobre as obras que ele produzirá a seguir. Além disso, o público pode interferir na determinação da posição do artista, como mencionado. Em relação à segunda linha de transmissão, Cândido revela que a ligação do público com o artista é estabelecida a partir da obra: Artista – Obra – Público. Nesta linha observa-se que como o público percebe o artista através da obra, esta é o meio pelo qual o artista pode exercer influência sobre o público, visto que a obra tem este potencial, como já indicara Cândido, o exercício desta influência pode ser concretizado.

Fazendo uma analogia com um campo eletromagnético, pode-se afirmar que o público, o artista e a obra são como partículas que exercem forças umas sobre as outras influenciando mutuamente suas trajetórias. Tratando estes elementos como partículas: “a” (artistas), “p” (público) e “o” (obra), observa-se que existem, em se tratando das relações entre as partículas, duas leis físicas operando neste campo. A primeira diz que a partícula “o” causa um feito sobre a “p” (recepção da obra pelo público) e como resultado desta força a “p” exerce uma força sobre a partícula “a”, já a segunda lei afirma que a partícula “a” atua sobre a “o” (quando o artista cria a obra) e esta exerce força sobre a partícula “p”, formando um circuito.

Continuando a analogia pode-se afirmar que esta correlação ocorre sob as forças do próprio campo que exerce influência sobre as partículas, assim como é influenciado por elas. Este campo é o contexto. Como visto, para Cândido o contexto é capaz de influenciar a obra,

mas também pode receber influência desta. Inserindo esta informação e utilizando uma ótica a partir da obra, que é onde está o objeto do meu trabalho, pode-se chegar ao seguinte esquema.



Nesta situação observa-se que a obra influencia e é influenciada pelo contexto, pelo público e pelo artista. À primeira vista pode-se imaginar que este esquema é impreciso ou incoerente com a leitura de *Cândido* que apresentei aqui, pois não são indicadas as influências que o artista recebe do público e do contexto. Na medida em que coloco a obra como central, as relações e influências são percebidas na própria obra, como se o contexto e o público, que na realidade se expressam através do artista, fossem contribuintes. Quando se transpõe esta perspectiva para as representações do rural, pode-se ver o esquema da seguinte forma: o artista contribui com as representações que obteve ao longo de seu aprendizado social, o contexto com aquelas presentes no ambiente de produção e o público contribui, na medida em que pode reconhecer ou não o rural da música, em função de representações do rural que compartilha.

2. Contexto

Neste tópico serão abordados dois momentos: a formação do campo artístico no qual se insere a moda de viola, com ênfase para as representações do rural existentes neste período e as características deste campo no período aproximado em que foram compostas modas de viola selecionadas. Boa parte do tópico tratará do período de estabelecimento do campo, pois estou considerando a perspectiva de Bourdieu que afirma:

“Somente uma análise da gênese do campo (...) pode levar a uma compreensão verdadeira da fórmula geradora que está no princípio da obra.”²³⁰

Se para muitos dos autores que discutem o tema o campo da música sertaneja geral nasceu com as gravações de Cornélio Pires, não vejo porque situar ou atribuir a sua origem a um

²³⁰ Bourdieu, Pierre. 2005. p. 63.

momento diferente. O que cabe aqui, exatamente, são três perguntas. Quais condições sociais e históricas permitiram a abertura deste espaço? Como se via o caipira na época? Quais as características do campo na época de seu surgimento?

Como afirmou Caldas, São Paulo é o “quartel-general da música sertaneja”, sou obrigado a concordar. Se hoje a cidade é o local onde se concentra a maior parte das gravadoras que tem a música mais próxima do sertanejo moderno como um dos principais produtos, no passado foi a cidade que primeiro abriu as portas das gravadoras e rádios, o que posteriormente também ocorreu no Rio de Janeiro.

Segundo a historiadora Geni Rosa Duarte, a cidade de São Paulo, no início do século XX estava em franca expansão. Não só eram atraídos à cidade migrantes de outras cidades, estados e regiões, como também migrantes de outros países. A expansão e a migração não eram fenômenos restritos a esta cidade, a capital do país (Rio de Janeiro) também apresentava crescimento populacional, como mostra a tabela V

Tabela V – População total por ano

Cidades	Ano da pesquisa ²³¹			
	1 872	1 890	1 900	1 920
Distrito Federal	274.972	522.651	691.565	1 157 873
São Paulo	31.385	64.934	239.820	579 033

.Fonte: IBGE

Os dados do IBGE confirmam as observações feitas por Duarte, contudo, observa-se que o crescimento foi maior no final do século XIX que no início do século posterior. Para uma comparação mais precisa entre as cidades e os períodos de crescimento, calculei, a partir dos dados, as taxas médias de crescimento anual de população que integram a tabela VI.

Tabela VI – Taxas anuais médias de crescimento.

Cidades	Período		
	1872 – 1890	1890 – 1900	1900 – 1920
Distrito Federal	5	3,2	3,4
São Paulo	5,9	26,9	7,1

Fonte: Calculado a partir de dados do IBGE

As taxas apresentadas por São Paulo, com destaque para o período 1890-1900, foram muito superiores às apresentadas pela capital do país. Nota-se que apesar de o crescimento de São Paulo continuar nos primeiros anos do século XX, é bem inferior ao registrado entre 1890-1900. Com taxas de crescimento médias de 26,9% ao ano, pode-se estimar que no início do século XX São Paulo é uma cidade bem diferente daquela de dez anos antes.

Conforme indica Duarte, o crescimento das cidades é atribuído principalmente à migração. Considerava-se que o Rio de Janeiro recebia fluxos migratórios originados no país e São Paulo era alvo da migração oriunda de outros países, com destaque para a Itália. Na tese de

²³¹ A pesquisa do censo de 1910 não foi realizada, como não queria trabalhar com estimativas populacionais, optei por passar dos resultados de 1900 para 1920.

Duarte também existem indicações que os italianos poderiam não ser o maior grupo de imigrantes, mas certamente era o que mais se fazia notar. Para avaliar esta situação, uso mais uma vez os dados do IBGE.

Tabela VII – Nacionalidades dos desembarcados nos portos de Santos e Rio de Janeiro (1910).

Nacionalidades	Portos	
	Rio de Janeiro	Santos
Brasileiros	25 529	2 914
Alemães	3 367	1 390
Franceses	1 591	635
Espanhóis	5 515	14 289
Inlgeses	1 659	778
Italianos	5 046	10 901
Portugueses	20 335	9 246
Outros europeus	4122	2137
Anglo-americanos	740	50
Hispano- smericanos	1074	365
Japoneses	21	926
Turco-árabes	2 614	2 495
Africanos	9	24
Outros	15	23
Sem especificação	3 780	0
Não determinada	30	1 658

Fonte: IBGE

Tendo-se como referência os desembarques realizados em 1910, a percepção da composição da massa de migrantes que incrementou as populações dos centros urbanos de São Paulo e Rio de Janeiro parece confirmada. No Rio de Janeiro, a maior parcela de desembarcados é de passageiros brasileiros, mas percebe-se que o número de passageiros portugueses também é muito superior às outras parcelas. No porto de Santos, o maior número de passageiros é de origem espanhola e o segundo de italianos, somente em relação as estas nacionalidades o número de desembarcados em Santos foi superior aos do Rio de Janeiro. A proporção maior de espanhóis é um indicativo da observação que apontava que os migrantes italianos podiam não ser o maior grupo de estrangeiros a residir em São Paulo, mas eram certamente os mais percebidos. Contudo, os dados de passageiros desembarcados em Santos devem ser vistos com cautela, pois muitos dos imigrantes poderiam se dirigir para outras áreas, além da capital do estado. É notório que imigrantes de diversas nacionalidades aqui aportavam para tentar a sorte no trabalho das lavouras de café no estado de São Paulo.

De qualquer modo, estes dados oferecem indicações do momento histórico da cidade, apontado por Duarte. A cidade se encontra em expansão e recebendo fluxo considerável de imigrantes. Além das roupas e da esperança de uma vida melhor, os migrantes (tanto

estrangeiros como nacionais) traziam sua cultura musical que se unia e mesclava à música já executada na capital paulista. Segundo os levantamentos de Duarte, existiam vários grupos musicais que se apresentavam pela cidade em contextos diferentes. Tais grupos foram responsáveis pelo surgimento de músicos e compositores profissionais como Paraguassú e Adoniram Barbosa (a título de exemplo), que ficaram conhecidos para além da cidade. Entre os sons presentes na cidade, se destacam as serestas e sambas, bem como a música de origem italiana tocada nas festas religiosas realizadas por esses migrantes e seus descendentes.

Como apontado no segundo capítulo, uma das marcas do final do século XIX e das primeiras décadas do XX foi a discussão sobre a identidade nacional. Se a identidade nacional era ligada ao mito fundador das três raças e encontrada sob a sua forma pura, segundo as perspectivas, apontadas no primeiro capítulo, em manifestações folclóricas rurais, a cidade de São Paulo, com a urbanização crescente e a percepção de marcante presença italiana na música e na fala, carecia de uma referência desta identidade e ninguém cumpria melhor este papel que a figura do caipira ou, pelo menos, as representações de caipira que apareciam em revistas, jornais, na música, no cinema, no teatro, no teatro de revista, nas emissoras de rádio e em apresentações pela cidade afora.

Voltando um pouco à abordagem de Gonçalves,²³² pode-se pensar que o que traz a representação do caipira à cidade de São Paulo é justamente a percepção de sua ausência, neste ambiente moderno e cosmopolita. O que o torna peça importante da identidade nacional, nos grandes centros, é a sua distância destes centros. Como afirma o autor em sua leitura de Susan Stewart²³³

“É a distância espacial ou temporal em relação aquilo que eles significam (que pode ser o passado, o popular, o primitivo, o exótico, o autêntico) que os faz desejáveis e, conseqüentemente, alvo das práticas de apropriação, restauração e preservação.”²³⁴

Assim, o caipira é valorizado em São Paulo como representativo do folclore e cultura nacional, fruto da união das três raças originais. Visto como oposto à cidade, o caipira também era utilizado como recurso narrativo para falar da cidade, mais especificamente dos males da modernidade e urbanização, bem como para criticar os rumos da política e os políticos. Da mesma forma como Montesquieu usa no seu livro *Cartas persas*, personagens de origem arábica para descrever e criticar a vida social de países da Europa, o caipira, por ser considerado distante e desconhecedor desta realidade, é utilizado para falar da cidade e da política. O estranhamento que este²³⁵ tem em relação aos processos políticos e à vida na cidade permite que sua fala seja considerada imparcial e seus julgamentos sejam realizados com base na virtude moral que se atribui ao campo. Embora possa se entender esta virtude como reflexo da autenticidade ou da proximidade com a identidade nacional, é importante lembrar que a atribuição de alguma superioridade moral ao campo (ou rural, ou algum termo equivalente) não é restrita ao Brasil do início do século XX, como nos indica Williams.

²³² Gonçalves, José Reginaldo. 2002.

²³³ A obra que ele faz menção é Stewart, Susan. *On Longing: narratives of the minature, the gigantic, the souvenir, the collection*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984.

²³⁴ Gonçalves, José Reginaldo. op cit, p 25.

²³⁵ Aqui me refiro à personagem caipira e não o caipira de fato.

“O contraste retórico entre a vida urbana e a campestre é certamente tradicional: Quintiliano utiliza-o como primeiro exemplo de uma tese convencional, e os contrastes entre a ganância e inocência, com essas localizações características, são comuns na literatura grega tardia e na latina.”²³⁶

A presença deste caipira personagem era forte na cidade. Nos livros, nas revistas, no teatro, no cinema e obviamente na música. Em relação a esta última forma de expressão, há um elemento que se destaca. Apesar de a música do caipira despertar muitos interesses urbanos, tanto que folcloristas e modernistas se deslocavam para locais tidos como habitat caipira para registrá-la, ela não era, como foi dito anteriormente, considerada como arte. Os temas, que se atribuíam relações com o caipira, serviam de inspiração para os artistas radicados em São Paulo. Além disso, várias músicas, cuja origem era supostamente o folclore caipira, eram adaptadas a critérios periféricos do público urbano. Assim, pode-se afirmar que quem circulava entre as expressões urbanas não era o caipira, mas uma determinada idéia ou representação de caipira.

Um dos principais divulgadores do caipira em São Paulo foi Cornélio Pires, que escreveu livros e artigos sobre o caipira (estes últimos na revista *O Pirralho*, de Oswald de Andrade, e posteriormente na revista *O Sacy*, do próprio Cornélio) realizava apresentações contando histórias e cantando músicas, com músicos caipiras.²³⁷ Ele apresentava vários aspectos do que considerava importante no mundo caipira, indicava sua diversidade, mas também o utilizava para falar da cidade e da política. Motivado pela resposta do público que via suas apresentações, Cornélio Pires resolve gravar discos com anedotas e músicas deste mundo, estas últimas seriam executadas por alguns cantores urbanos e, uma novidade, pelos próprios músicos considerados caipiras, que acompanhavam Cornélio nas apresentações.

Neste ponto, cheguei a uma história contada por quase todos os autores que tratam do tema. A gravação dos discos, em vários momentos, aparece como mito fundador não só da música mais próxima da categoria música caipira, mas também da sertaneja geral. Aqui observo a história como a abertura de um novo campo da música gravada em disco. Como conta a maioria dos autores, Cornélio Pires entrou em contato com Wallace Downey que havia chegado ao Brasil em 1928 e exercia uma função (há uma certa divergência sobre a função exercida, para Ferrete era o diretor e para Nepomuceno, o engenheiro de gravação) na diretoria da gravadora Columbia, representada no Brasil pela Byington & CIA (também encontrei referência como CIA Byington Ltda.), utilizando seu sobrinho Ariovaldo Pires (futuro Capitão Furtado, já citado neste trabalho) como intérprete. Após o contato, Downey indicou que Cornélio conversasse com Byington Jr, presidente da empresa. Byington não demonstrou interesse em gravar os discos, mas Cornélio disse que pagaria as gravações, o empresário respondeu que a prensagem mínima era de mil discos e que precisaria do pagamento em dinheiro a ser efetuado no mesmo dia. Segundo se conta, Byington acreditava que Cornélio estava fazendo uma besteira, os discos não venderiam e ele perderia dinheiro. Cornélio conseguiu um empréstimo e retornou com o dinheiro, encomendou a gravação de cinco discos com prensagem de cinco mil discos para cada,

²³⁶ Williams, Raymond. op. cit, p. 69

²³⁷ Consta ainda que em 1922 ou 1923 Cornélio fez o filme *Brasil Pitoresco*, onde exibia manifestações folclóricas, segundo uma página de rede mundial de computadores o filme apresentava aspectos de Santos –SP, Rio de Janeiro, Bahia e estados do Norte e Nordeste. Ainda se atribua a ele o filme *Vamos Passear*, sobre o folclore paulista.

o selo do disco teria uma cor (vermelha) diferente do padrão da empresa, os números de série também diferentes e somente Cornélio poderia vendê-los. Byington argumentou que nem os artistas mais conhecidos tinham tiragem de cinco mil discos, mas realizou o trabalho. Em maio de 1929 os discos estavam prontos, Cornélio vendeu todos os vinte e cinco mil e, segundo consta, houve intensa procura pelo produto nas lojas do ramo e até mesmo na fábrica. Conforme conta Ferrete, Cornélio colocou os discos em dois carros e seguiu em direção a Bauru, antes de chegar a esta cidade já havia vendido todos e pediu nova prensagem. Cornélio voltou à empresa para gravar novos discos e a Columbia aceitou o negócio, mas também passou a distribuir e vender os discos.

Cada disco (78 rpm) possuía duas faces com uma música em cada lado. Segundo uma página dedicada à dupla Tonico e Tinoco, mas que traz informações em geral sobre a música mais próxima à categoria caipira, as gravações foram:

Tabela VIII – Discos Cornélio Pires 1ª e 2ª séries – maio e outubro de 1929

Número	Face	Título	Tipo	Gravação
Primeira série (maio de 1929)				
20001	1	Aneodotas Norte Americanas	Aneodotas	Cornélio Pires
20001	2	Entre Italiano e Alemão	Aneodotas	Cornélio Pires
20002	1	Simplicidade	Aneodotas	Cornélio Pires
20002	2	Numa Escola Sertaneja	Aneodotas	Cornélio Pires
20003	1	Coisas de Caipira	Aneodotas	Cornélio Pires
20003	2	Batisado do Sapinho	Aneodotas	Cornélio Pires
20004	1	Desafio entre Caipiras	Não identificado	Turma Caipira Cornélio Pires
20004	2	Verdadeiro Samba Paulista	Não identificado	Turma Caipira Cornélio Pires
20005	1	Aneodotas Cariocas	Aneodotas	Cornélio Pires
20005	2	Danças Regionais Paulistas	Cana verde e cururu	Turma Caipira Cornélio Pires
Segunda série (outubro de 1929)				
20006	1	Como Cantam Algumas Aves	Imitação	Arlindo Sant'Anna
20006	2	Jorginho do Sertão	moda de viola	Mariano e Caçula ²³⁸
20007	1	A Fala dos Nossos Bichos	Imitação	Arlindo Sant'Anna
20007	2	A Moda do Peão	Moda de viola	Cornélio Pires e a Turma
20008	1	Os Cariocas e Portugueses	Aneodotas	Cornélio Pires
20008	2	Mecê Diz Que Vai Casá	Moda de viola	Zico Dias e Sorocabinha ²³⁹
20009	1	Triste Abandonado	Moda de viola	Zico Dias e Sorocabinha
20009	2	No Mercado dos Caipiras	Aneodotas	Cornélio Pires
20010	1	Agitação Política em São Paulo	Aneodotas	Cornélio Pires
20010	2	Cavando Votos	Aneodotas	Cornélio Pires

Fonte: <http://www.widesoft.com.br/users/pcastro4/discocp.htm>

²³⁸ Pertenciam ao grupo que se apresentava junto com Cornélio Pires. Segundo o dicionário Cravo Albin eram irmãos e trabalhavam na lavoura em Piracicaba-SP, em 1934 saíram da Turma Caipira Cornélio Pires e continuaram a atuar profissionalmente na música como uma dupla, a dupla se separou por volta de 1939. Segundo Duarte Caçula se tornou fazendeiro em Olímpia – SP, abandonando a música profissional. Mariano permaneceu na carreira formando outras duplas.

²³⁹ Também faziam parte da turma de Cornélio, o primeiro era motorista e o segundo, trabalhador rural. Segundo o dicionário Cravo Albin e Duarte há uma incorreção, Sorocabinha fazia dupla com Mandi (diretor de colégio) e Zico Dias com Ferrinho (trabalhador rural).

Como se pode observar, os ritmos tidos como caipiras foram gravados somente em uma das faces da primeira série. Nesta face, antes da execução da música, Cornélio Pires anuncia: “Danças regionais paulistas: a cana verde.”²⁴⁰ Depois entra a música que dura cerca de um minuto e vinte segundos, a seguir Cornélio anuncia “cururu”. O tom de registro folclórico é muito claro. Nas músicas “Verdadeiro Samba Paulista”²⁴¹ e “Desafio Entre Caipiras”²⁴² há somente a narração do título das músicas. Apesar das condições ruins destas gravações foi possível perceber que ambas se distanciam um pouco dos ritmos atribuídos aos caipiras, não identifiquei o som de viola e de um modo geral as melodias lembram mais as músicas urbanas de inspiração caipira, já descritas aqui. Na segunda série a moda de viola se destaca, sendo gravada o mesmo número de vezes que as anedotas, que são maioria na primeira série. Nas modas de viola a narração indica o nome da música e o ritmo (geralmente, moda de viola paulista ou somente moda de viola). Segundo alguns levantamentos, as gravações de Cornélio na Columbia chegam até o disco 20.052, outros já indicam 20.047.

Existem, entretanto, alguns aspectos desta história que acredito não tenham sido explorados devidamente. Embora eles também não o sejam neste trabalho, considero importante apontar tais elementos na medida em que possam ser relevantes para a realização de outras pesquisas, mais centradas em Cornélio Pires ou na introdução deste tipo de música no meio da indústria cultural. De acordo com Aramis Millarch,²⁴³ jornalista e crítico de música e cinema, a família Byington, de origem norte-americana, era radicada no Brasil desde o início do século e tinha negócios na área de máquinas de escrever, aparelhos elétricos importados e artigos de aço. Quem convenceu a família a abrir uma representação da Columbia no Brasil foi justamente Wallace Downey²⁴⁴, que chegara em São Paulo em 1928 com o objetivo de realizar filmes musicais no país. Com a abertura da companhia Downey assume o cargo de supervisor artístico. Curiosamente, Millarch (que não menciona os discos de Cornélio) indica que a primeira prensagem de discos da Columbia saiu em maio de 1929, juntamente com a encomenda de Cornélio Pires. Outro fato que me chama a atenção são os musicais de Downey serem a transposição para o cinema de ritmos brasileiros, com destaque para o samba, sendo Downey a fazer o primeiro musical brasileiro: *Coisas Nossas* (1931). Acredito que em função do interesse de Downey pela música brasileira ou mesmo pelo cinema ele pode ter tido contato com Cornélio Pires, que resultou na gravação dos discos.

A partir da história da gravação da “série vermelha”²⁴⁵ é possível retirar algumas considerações relevantes para a compreensão do estabelecimento do campo. Em primeiro lugar, foi possível perceber não apenas na cidade de São Paulo, mas também no interior paulista, existia interesse e público para este tipo de música, o que Cornélio já deveria saber em função dos resultados de suas apresentações. No entanto, o aspecto mais importante que marcou este

²⁴⁰ Coleção José Ramos Tinhorão. Acervo Instituto Moreira Salles.

²⁴¹ *idem*

²⁴² *idem*

²⁴³ Millarch, Aramis. *Jornal o Estado do Paraná*. Seção de música. 17 de março de 1991.

²⁴⁴ No livro *Grandes Personalidades da História do Cinema Brasileiro* é confirmada a data de chegada de Downey e seu objetivo no país. Posteriormente Downey iria desempenhar um papel importante na história do cinema brasileiro como precursor dos musicais da Atlântida e cineasta dos filmes de Carmen Miranda. Nos seus filmes musicais, onde se executam músicas e ritmos nacionais, diz-se ter nascido o gênero musical carnavalesco. O motivo da vinda de Downey ao país, e o fato de ele ter convencido Byington a investir na gravadora são indicados por Ferrete.

²⁴⁵ Como ficaram conhecidos os discos em função da cor do selo.

campo, de modo a permanecer nas gerações posteriores, é a sua inserção como produto comercial.

Desde a primeira série de gravações o desempenho das vendas de disco mostrou-se um elemento importante neste campo. Não quero com isso afirmar que a motivação de Cornélio Pires fosse o retorno financeiro, mas somente nas bases em que este campo foi constituído, um bom desempenho nas vendas era fundamental para a permanência da atividade. A filial nacional da gravadora Columbia, independentemente das posições ou simpatias de Downey ou Byington em relação à música ou mesmo à figura de Cornélio, funcionava como empresa capitalista, sendo a projeção de lucros ou vendas o critério principal para definir que músicas seriam gravadas. Assim, a gravação das músicas, anedotas e imitações, relacionadas ou próximas ao mundo caipira, se tornou interessante para empresa somente após o bom desempenho das vendas realizadas por Cornélio Pires. Este evento também estimulou a abertura de outros espaços em iguais condições. No ano seguinte, conforme conta Duarte, as gravadoras Parlophon e RCA Victor já contavam com artistas “caipiras”,²⁴⁶ boa parte proveniente da Turma Caipira Cornélio Pires, para gravar discos similares aos da Columbia e concorrer no mercado que se mostrou rentável. A partir destes fatos, é possível perceber que o desempenho perante o público se torna um ponto determinante para definir o espaço do artista, bem como sua posição no campo. Não se descarta que valores como autenticidade, ligados de alguma forma à percepção do rural como manifestações folclóricas (como comprovam as narrações de Cornélio), possam também influir nesta posição, mas, como visto, a permanência de um artista neste campo se relaciona com sua capacidade de criar produtos que caíam no agrado do consumidor.

Duarte indica que a ampliação das emissoras de rádio em São Paulo bem como o aumento das horas de programação, este tipo de música encontra um espaço maior no rádio. Estima-se que em função da percepção da existência de consumidores para este tipo de música, as emissoras de rádio passaram a contratar artistas com tais características. Inicialmente os programas eram apresentados por artistas que já possuíam trajetória no rádio como Raul Torres ou que eram conhecidos, como o próprio Cornélio Pires. Com o crescimento do espaço, alguns artistas considerados caipiras, além de cantar suas músicas nas emissoras, passaram a apresentar programas. Segundo ainda aponta Duarte, estes programas foram alvo de críticas. Poderia se aceitar as músicas executadas pelos próprios, pois estas ainda carregavam um teor folclórico. Contudo, a fala dos caipiras, não raro era inadequada ou incoerente com a representação construída nas décadas anteriores, quando o caipira era o personagem utilizado para se falar sobre a cidade.

“Essa música poderia ser ouvida, como o era eventualmente, enquanto parte do folclore, mas a linguagem que vinha com essas duplas caipira ‘autêntica’, ou formadas por migrantes, não podia ser absorvida pelo universo ‘culto’ do rádio. (...) A presença do caipira nos programas humorísticos, dentro do modelo idealizado no teatro de revista, não era novidade. Mas o caipira que aí aparecia era o elemento crítico, o contraponto ao urbano, representando um olhar particular sobre as questões da

²⁴⁶ Uso o termo entre aspas para indicar que estes artistas não eram necessariamente caipiras, alguns eram de cidades menores ou mesmo da capital.

cidade. O mesmo não se dava quando, ao lado da música autêntica, o caipira era ‘autorizado a falar’.”²⁴⁷

Apesar das críticas os programas continuaram, alguns apresentados pelos considerados caipiras ou por intermediários como Cornélio Pires e Raul Torres, que, apesar de atuarem também como autores e intérpretes da música associada ao folclore, sabiam falar aos ouvidos “cultos” da cidade. Como aponta o radialista Arnaldo Leitão (atuante no rádio desta época) em uma entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo em 1984, citada por Duarte.

“Bom, a música caipira em si mesma é muito agradável, né? Tem um fundo folclórico, dizem bem as raízes nacionais (...) Então logicamente a dupla caipira deveria interessar ao ouvinte e inclusive à crônica, aos jornalistas e intelectuais, se veiculassem exclusivamente a música caipira, a música sertaneja, a nossa música de raiz. Mas não, essas duplas, trios sertanejos, eles eram autorizados a falar, e falando eles pronunciavam muita tolice, muita obscenidade, contavam ‘piadas de sal grosso’, porque o público deles era um público assim de C e D, né? E que só compreendiam o ‘sal grosso’. Então não era justo que todo mundo ficasse sujeito a esse ‘sal grosso’ inadvertidamente, não é? (...) Mas alguns artistas sertanejos eram muito bons. O Raul Torres, por exemplo, é um clássico no gênero. É um dos melhores. Ele tinha um trio e o Raul Torres não falava muito mas outros falavam e diziam tolices e todo mundo se zangava na ocasião por isso, e também um pouco de preconceito, né? Era vontade de malhar porque eles eram pobres e de certa maneira indefesos. Mas na malhação existia uma justificativa. Era... pornofonia, como se poderia dizer, pornofonia da parte deles.”²⁴⁸

Conforme assinala Duarte, inicialmente o rádio atingia somente as parcelas mais abastadas da cidade de São Paulo, mas a partir da expansão do veículo se tem novos públicos, com um poder aquisitivo mais baixo e formação social bem diferente. Pelo que indica a fala do radialista, o público, que enxergava na música a manifestação do folclore e da identidade nacional, não tinha afinidade com este caipira, ele não atendia às suas expectativas do que o caipira representava e deveria ser. Avalio que a imagem do caipira construída a partir de sua ausência não teve como resistir à presença de um caipira que não correspondia ao caipira personagem. Assim, este público se afasta do consumo deste produto. Como aponta Caldas esta vertente da música é considerada como “produto de baixo valor”. O público cuja satisfação se torna fiel da balança é outro consideravelmente diferente do anterior, são as classes sociais mais baixas da cidade, muitos migrantes do interior ou descendentes destes migrantes, que freqüentam os auditórios dos programas de rádio, onde, como visto, era o ponto fundamental para decidir que artistas desse gênero gravariam discos, era a consagração ou a derrota.

²⁴⁷ Duarte, Geni Rosa. op.cit, p.137.

²⁴⁸ Centro Cultural São Paulo. Arquivo Multimeios. Fita nº. 1581-1582 (lado b) - Depoimento de Arnaldo Câmara Leitão, 14/06/1984. Apud Duarte, Geni Rosa. op. cit, p. 137.

Com a expansão do rádio para municípios do interior ainda na década de 1930, tanto pela ampliação do sinal como pela inauguração de emissoras em cidades menores, a música chega aos ouvidos daqueles que nas cidades eram considerados caipiras, mas, como observado, não equivaliam às representações do caipira personagem. Na entrevista com Roberto Stanganelli, perguntei qual era a referência musical das duplas que chegavam a São Paulo com o objetivo de se tornarem profissionais da música, ele me respondeu prontamente “o rádio”. Se por um lado tais músicos já vinham com um aprendizado musical coordenado com o que se tocava no rádio a título de música de origem caipira, por outro, eles já estavam familiarizados com este ambiente quando tocavam nas rádios do interior. Enquanto no primeiro momento existia a figura de Cornélio Pires para introduzir os músicos na indústria do disco e do rádio, agora eles vinham até a cidade de São Paulo buscar este espaço.

A primeira implicação desta realidade diversa recai sobre a própria música, pois se no momento anterior as músicas deveriam atender às expectativas e percepções do que um determinado público considerava como folclórico ou autêntico caipira associado a uma identidade nacional, neste os padrões são diferentes, estão estabelecidos nas músicas presentes nos rádios e discos. O que este outro público, por vezes vindo de áreas rurais, considera legítimo em termos de música pode não ser semelhante ao que o público anterior considerava.

Neste sentido, as representações do rural devem estar de acordo com o que esse público considera como rural. Isto necessariamente não quer dizer que a música seja mais próxima ou mais afastada da categoria música caipira, até porque a percepção deste público pode ser formada em uma conjugação da sua experiência pregressa com o rural e dos padrões apresentados pelas músicas executadas no rádio e que também contribuem para seu aprendizado social da música, tanto na cidade como no campo. De qualquer modo, deve-se salientar que as representações não comportam o rural em sua totalidade e, assim, tal como o público anterior, existe uma seleção de elementos deste rural. O que pode diferir, na verdade, são os elementos selecionados. Se no momento anterior o público precisava perceber uma distância entre a música e seu universo urbano e moderno, neste o público precisa, de alguma forma, se sentir mais próximo e se identificar com a música, em termos similares aos que Sant’Anna apresenta (visto no primeiro capítulo). As narrações ao estilo Cornélio Pires não fazem sentido, uma vez que o público não precisa ser apresentado à música nem enxergá-la como elemento de um folclore exótico e distante. Obviamente, isto não significa uma ruptura imediata com a música executada durante a década de 1930, principalmente por duas razões.

Em primeiro lugar, esta música ainda guarda elementos do momento anterior, sendo em alguma instância importante considerá-la como folclore e componente de uma identidade brasileira. É de esperar que isto ocorra, uma vez que ela se estabeleceu desta forma e pode ser vista do mesmo modo, tanto por profissionais envolvidos em sua produção como parcelas do público. A mais forte evidência disso é a presença de indicações dos ritmos nos discos.

A segunda razão é que o público e os artistas identificaram, nesta música, elementos que permitiram sua compreensão como música de origem rural. Independente das semelhanças²⁴⁹ ou diferenças que ela pode ter tido da música executada nos bairros rurais, fazendas e cidades

²⁴⁹ Pode-se estimar que a música guardava muitas semelhanças com música das áreas rurais, na medida em que eram executadas muitas vezes por habitantes destes locais, com a viola como instrumento principal ou único, com ritmos locais, aspectos que reforçavam sua classificação como folclore. No entanto, o que quero realçar no momento é que ela era considerada rural, apesar de sofrer necessariamente algumas adaptações como a redução do tempo de duração.

pequenas, ela foi reconhecida como uma expressão com a qual os ouvintes se identificavam, pelo menos em algum nível. Um bom exemplo desta identificação está na história da primeira apresentação da dupla Tonico e Tinoco em uma rádio do interior de São Paulo, narrada por Tinoco.

“Descemos com nossas violinhas encardidas e nos dirigimos para o estúdio, onde o diretor falou: ‘Quando aquela luz vermelha se acender, vocês começam a cantar, e vejam se não erram’. Cantamos uma música do Cornélio Pires, ‘Jorginho do Sertão’.”²⁵⁰

Neste período a dupla cantava em festas religiosas e em atividades de lazer, na fazenda onde trabalhavam e na região. A escolha da música de Cornélio Pires indica que eles tinham como referência a música executada no momento anterior, a reconheciam como música relacionada ao rural e ao mesmo tempo como música característica do ambiente das rádios. Assim como esta dupla, os violeiros que Stanganelli mencionou buscavam chegar às rádios e gravadoras com músicas adaptadas a esta realidade.

Ao observar este aspecto, podem-se levantar duas questões. Em que medida a música do rádio e dos discos alterou a música executada nas áreas rurais? Se a música anterior era reconhecida como rural por este público, quer dizer que ela manteve as mesmas características?

Em relação à primeira questão, retorno (mais uma vez) aos foliões de Alto Belo, mencionados no trabalho de Elizete Ignácio dos Santos, em que a execução de um tipo de música não implica no fim da execução do outro. Na verdade, não há alteração, são dois tipos de música diferentes realizados em contextos diferentes. Já com relação à segunda, afirmo que tal como os padrões anteriores o principal elemento é a percepção do público. Uma vez dada a diferença entre as percepções e expectativas dos públicos, é de esperar que as interpretações sejam diferentes e que os pontos ou imagens valorizados nas músicas sejam diferentes também (o que, aliás, torna importante conhecer o contexto, o público e os artistas para se identificar as representações). Assim, a partir da ressonância das composições com este público, os compositores tentam seguir aquelas que causaram melhor resposta deste público (como já afirmara Martins), de modo que os elementos que são mais valorizados, nesta percepção, tendem a se tornar mais comuns que aqueles que eram valorizados por outro público, modificando com o passar das composições a música.

Não quero com isso menosprezar a capacidade de influência da indústria cultural, na medida em que o próprio controle da oferta de música pode condicionar as opções do público, mas como já afirmei é difícil mensurar em que medida a indústria segue o gosto de seu consumidor ou o controla.

Talvez o ponto mais importante desta discussão da diferença entre o primeiro e o segundo momento seja a permanência do bom desempenho nas vendas de disco, assim como audiência em rádio como ponto determinante (mas não único) da posição do artista no campo. Partindo deste enfoque é possível compreender como o campo está configurado e de que forma se entra, se estabelece e ocupa posições.

O ano de 1942 pode ser considerado como o marco em que ocorreu a estréia da dupla Tonico e Tinoco no universo das rádios e gravadoras. Apesar de terem realizado uma

²⁵⁰ Tonico e Tinoco. Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal – Tonico e Tinoco a dupla coração do Brasil. 2.ed. São Paulo. Ática. 1984. p. 31

apresentação em uma rádio em São Miguel e participado de pelo menos dois concursos em outros programas de rádio na capital, foi a partir de sua apresentação no programa de rádio *Arraial da Curva Torta*, apresentado por Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), que eles passaram a integrar o campo da música ao qual me refiro aqui. A leitura da inserção da dupla neste campo me levou a compreender vários aspectos de seu funcionamento, em função disso, ao descrever o campo, por mais de uma vez utilizarei esta dupla como referência.

Se no momento anterior as gravações de Cornélio Pires possibilitaram que ele e outros integrantes de sua Turma Caipira assumissem espaços no rádio. Neste momento, a relação se inverteu. O bom desempenho medido pela resposta do público no rádio é que é determinante para se gravar um disco. Neste sentido, os concursos realizados nos programas de auditório no rádio eram a porta de entrada neste campo. As emissoras de rádio, na época, contavam com elencos de artistas contratados que eram escalados para participar dos programas. Os artistas podiam ser fixos em determinados programas e participar de outros em função da escala, mas existia uma determinada posição que parece ser a melhor a que um artista poderia chegar na programação da emissora, a função de apresentador de programa. Chama a atenção que o programa é tratado como se fosse extensão ou propriedade do apresentador, no caso do programa *Arraial da Curva Torta*, esta associação era ainda mais forte, pois o apresentador, Ariovaldo Pires, era também o criador do programa (quando saiu da emissora ele levou o nome do programa para outra). No entanto, há de se perceber que Ariovaldo Pires tinha uma trajetória muito peculiar. Ele começara sua carreira no rádio no segundo semestre de 1929. Depois de servir de intérprete entre seu tio (Cornélio Pires) e Wallace Downey, este último o contratou como secretário, no mesmo ano o grupo Byington coloca em atividade uma emissora de rádio que havia adquirido em 1927. Downey assume a direção da rádio e Ariovaldo Pires o auxilia, realizando testes com o som e escrevendo textos de humor para a estréia da programação. No dia da estréia o artista contratado para fazer um papel de fazendeiro, no texto de Ariovaldo, não pôde comparecer e o próprio autor o substitui, tornando-se fixo no papel. Depois disso ele passa por outras rádios em São Paulo, vai atuar nas rádios do Rio de Janeiro e retorna a São Paulo, quando cria o referido programa. Posteriormente, ele assume cargos de direção em emissoras de rádio. Apesar da trajetória de Ariovaldo Pires, ainda considero que, no geral, a posição mais elevada na programação era a de apresentador de programa.

A contratação de um artista por uma emissora de rádio garantia que este receberia ganhos fixos pelo menos durante a validade de seu contrato. Além disso, a notoriedade proporcionada pela presença no rádio fazia com que o espaço dos circos, situados na cidade de São Paulo²⁵¹ e em vários locais no país, se abrisse para os artistas. A renda adicional, somada a necessidade de dedicação de tempo para realizar as apresentações em locais diferentes, permitia que os artistas pudessem viver exclusivamente da música. Mesmo quando conseguiram posição fixa em dois programas da rádio, Tônico e Tinoco mantinham atividades não relacionadas com a música. O primeiro trabalhava como *office-boy* em um escritório e o segundo como carregador em um depósito. No período de férias dos seus respectivos trabalhos, eles realizaram uma excursão se apresentando em cidades do interior de São Paulo, percebendo os ganhos que tiveram com a atividade, os empregos foram definitivamente abandonados.

A contratação por uma emissora não garantia, como visto, que o artista pudesse viver exclusivamente de música nem garantia sua permanência na atividade. Após terem sido

²⁵¹ Segundo Tinoco. op. cit., p. 53. Na década de 1950 a cidade de São Paulo contava com cerca de 200 circos, o que garantia espaço para os artistas.

contratados, Tonico e Tinoco assinaram um contrato de três meses, ao término deste assinaram um de dois anos, onde os ganhos eram consideravelmente maiores. Observa-se que os padrões citados anteriormente permanecem, de forma que o elemento determinante seja a percepção que se tem da receptividade do público em relação ao artista. Estimo que existam, basicamente, duas formas que podem auxiliar a projeção da aceitação ou rejeição do público: as reações do auditório e a audiência dos programas.

Contudo, a consolidação de um artista neste campo era dada pela gravação do disco. Embora lidasse com um período posterior, Martins aponta a importância desta realização de uma forma que também é válida para o momento que está se tratando aqui.

“(...) o disco é uma espécie de condição necessária para conseguir a aceitação do público e dar continuidade à carreira artística, isto é efetivar, a profissionalização dos cantores. (...) o disco é a peça mais importante, não só por que dele deve provir uma parte substancial dos ganhos dos artistas, mas também porque por ele se estabelece o padrão de produção da música sertaneja e do seu desempenho em termos comerciais.”²⁵²

Da mesma forma como o sucesso de vendas de Cornélio Pires proporcionou à gravadora a indicação da viabilidade do investimento, a popularidade de determinado artista no rádio fornece indicativos da possibilidade de retorno do investimento da gravadora. Além disso, a presença do artista no rádio garante a divulgação do disco para o público interessado. Do ponto de vista do artista, o disco permite que sua obra alcance as áreas onde o sinal da emissora, ou emissoras, na qual ele atua não consegue chegar. Isto ocorre tanto pela aquisição do disco por moradores destas áreas como pela possibilidade de emissoras de rádio de cidades menores incluírem a execução do disco nas suas programações. Como resultado prático desta ampliação do raio de atuação do artista pode-se ter o aumento de convites para a realização de apresentações, o que pode resultar no crescimento dos ganhos e no aumento do número de admiradores, que, como foi dito, pode melhorar sua posição no campo.

O trabalho no rádio, pelo menos nesta época, aparece como pré-requisito para a gravação do disco, sendo ao mesmo tempo o local onde o artista pode adquirir e tornar evidente o seu capital de público, bem como continuar seu aprendizado da música realizada nestas condições (que como se observou pode ter tido início quando o artista ouvia o rádio). No entanto, ao se chegar no espaço das gravadoras podem ter que ajustar a obra e o modo de execução, tanto a música já realizada neste espaço ou as formas consideradas como bem-quistas pelo público quanto às condições técnicas existentes. Dois anos depois de sua contratação pela emissora de rádio, a dupla Tonico e Tinoco recebe, por intermédio de Ariovaldo Pires, um convite para gravar um disco. É difícil precisar a real influência de Ariovaldo Pires²⁵³ neste processo, pois, como será visto a seguir, além do bom desempenho com o público, existem outras variáveis que podem influenciar a gravação ou não do disco, bem como a permanência do artista no campo. No dia da gravação, a dupla cantou tão alto que danificou o microfone da gravadora. Não fosse a boa resposta do público à dupla e, talvez, a influência de Ariovaldo Pires, que tinha uma posição

²⁵² Martins, José de Souza. op. cit, p. 122.

²⁵³ Segundo informa Ferrete, Ariovaldo afirmou que conseguiu “a duras penas” que a dupla gravasse uma face do disco, que tinha na outra uma dupla bem conhecida.

destacada no campo, a gravação não se concretizasse. Como conta Tinoco, o diretor da gravadora mandou que eles procurassem uma escola de canto, o que eles fizeram. Apesar de terem experiência e público no rádio, suas vozes ainda precisaram ser adaptadas às condições de gravação.

Quando anunciou o convite à dupla, Ariovaldo Pires recomendou que eles gravassem a música “Invêis de me Agradecê” de sua própria autoria. A recomendação ou indicação de determinadas composições era comum neste campo. Sempre tendo em vista a projeção do que agradaria o público, profissionais de gravadoras e rádios apresentavam composições tidas com promissoras. Como afirma Caldas²⁵⁴, a determinação das músicas era fruto do trabalho de profissionais especializados, que inclusive determinavam o que os compositores produziram. Não se pode precisar se este fenômeno se mostrou mais comum no período no qual Caldas escreve (década de 1970). Conforme relatou Stanganelli, a base para a escolha das músicas estava mais relacionada com a experiência e sensibilidade de profissionais da área da música, mas que não possuíam uma formação específica perceber as tendências do público. Por outro lado, a indicação das músicas, pelo menos à época, não parecia ser, na maior parte dos casos, uma imposição da direção das gravadoras. Contudo, pode-se estimar que pela experiência que produtores e diretores tinham no campo, suas indicações eram acatadas, uma vez que assim como eles os artistas queriam que seus discos tivessem boas vendas, até pelas razões já indicadas aqui. No entanto, a escolha da música mesmo quando realizada por um profissional respeitado, não era certeza de sucesso. Como conta Stanganelli, Teddy Vieira Azevedo, diretor da área sertaneja da gravadora Chantecler (que antes operava com o nome de Continental) e compositor renomado, já que várias de suas músicas foram as preferidas do gosto do público, indicava músicas para os artistas contratados pela gravadora, embora suas indicações fossem acatadas até pela posição que ocupava no campo como compositor, nem todas tiveram a resposta esperada.

As indicações, entretanto, não se resumiam à escolha das músicas, mas também a outros fatores como o ritmo, imagem e até o nome da dupla. Segundo indicou Stanganelli, tais escolhas eram determinantes no desempenho do artista. Assim, a posição do artista, como também do produtor, compositor e diretor, podia ser relacionada à sua capacidade de reconhecer o que seria do gosto do público. Deve-se salientar que os possíveis contribuintes de indicações formavam um grupo muito amplo e heterogêneo, de admiradores a funcionários das rádios e gravadoras. Na leitura de Stanganelli os fatores não eram dissociados, o saber escolher consistia em perceber uma determinada conjugação dos fatores que resultava na boa resposta do público. Entretanto, dois fatores se destacavam dos demais, a escolha da dupla e da música adequada para a dupla.

Em primeiro lugar tinha-se o fator de escolha das duplas, reunidas as vozes dos artistas tinham que criar uma harmonia e equilíbrio, adequados aos ouvidos do público. Na tentativa de buscar a conjugação apropriada, muitas vezes as duplas trocavam de parceiros, experimentando múltiplas formações. Stanganelli contou uma história exemplar deste tipo de situação, Francisco Gottardi era reconhecido como compositor, mas ele e seu parceiro de dupla (Amélio Posso) não conseguiam ocupar posições no campo. Em um dado momento eles desistiram. Para se sustentar Gottardi trabalhava dirigindo um táxi pelas ruas de São Paulo. Um dia um conhecido que também fazia parte do campo recomendou que fizesse dupla com José Rosante, pois suas vozes

²⁵⁴ Caldas, Waldenyr. *Acorde na aurora*. p. 5.

se encaixavam. Gottardi entrou em contato com Rosante e eles cantaram junto ao lado do táxi estacionado. A percepção da harmonia entre as vozes pareceu acertada, eles chamaram mais um músico e formaram um trio, mais tarde ficou apenas a dupla, que alcançou um lugar de destaque.

Em segundo havia a escolha da música, pois, assim como era necessário que as vozes formassem um conjunto agradável à percepção do público, deveriam se encontrar músicas adequadas a este conjunto. Os três elementos, a primeira voz, a segunda voz e a música deveriam formar uma unidade. A grande referência na habilidade de escolha para Stanganelli era a dupla Tonico e Tinoco. Eles, na sua visão, sabiam escolher que músicas ficaram afinadas com o gosto do público quando cantada pelo conjunto de suas vozes. A harmonia entre as vozes e as escolhas adequadas fizeram com que esta dupla se destacasse, em muito, das demais.

Outro fator, que aparece de forma não menos importante, mas que parece influenciar menos é o nome da dupla. Conforme conta Tonico²⁵⁵, em meio a um dos ensaios para o programa Arraial da Curva Torta, Ariovaldo Pires afirmou:

“Não está certo, uma dupla original, com vozes gêmeas e um nome espanhol: Irmãos Perez. O nome de vocês tem que ser gêmeo também: que tal se a partir de hoje vocês passassem a se chamar Tonico e Tinoco?”²⁵⁶

Como se pode perceber a sugestão foi aceita. No caso de Francisco Gottardi e José Rosante houve um processo curioso. Quando esta formação da dupla foi realizar sua primeira apresentação em um programa de auditório, substituindo uma dupla que saía do programa, o apresentador veio com uma idéia para atrair atenção do público sobre a dupla, seria o público, através de cartas, que indicaria o nome da dupla. O nome vencedor da escolha foi Sulino (Gottardi) e Marrueiro (Rosante).

Percebendo que até o nome das duplas pode ser definido por indicações, que são aceitas em função da expectativa que se tenha uma melhor resposta do público, me vem a questão: será que existe alguma concessão que não seja aceita embora possa resultar em maior vendagem de discos? Será que a gravadora tem o poder de impor mudanças nas duplas justificando aumentar o público?

Na minha visão, seria ingênuo afirmar que todas as indicações para as duplas eram opcionais, como também o seria afirmar o contrário. Há de se levar em conta, em primeiro lugar, que os artistas não são tratados da mesma forma, na medida em que possuem capitais de público diferentes. Assim, as pressões para se adotar um determinado ritmo ou música no repertório podem ser diferentes, tendendo a ser mais intensas sobre aqueles cujo capital é menor. Na verdade isto é uma tendência, o que não impede que elas ocorram de modo intenso sobre aqueles considerados em posições privilegiadas (até porque tal posição se relaciona com a vendagem de discos, o que pode variar). No entanto, coloquei a distinção para salientar que quando as pressões são fortes sobre as posições mais elevadas, pode ser que elas já tenham se dado de modo ainda mais forte nas demais posições. Sobre a pressão, Tinoco tem um relato esclarecedor sobre a década de 1960.

²⁵⁵ Tonico e Tinoco. op. cit, p. 42.

²⁵⁶ idem.

“O espaço nas rádios para as duplas sertanejas começou a diminuir: era só música jovem [jovem guarda] (...) Os diretores da gravadora Chantecler, com a qual tínhamos contrato, falaram: ‘Nas próximas gravações que vocês fizerem, vão ter de modificar o estilo ou então gravar modas sertanejas com letras jovens e guitarras elétricas, pois os tempos mudaram e é isso que está vendendo’. Nós dissemos: ‘Não aceitamos nenhuma das propostas’. Eles pontificaram: ‘Então vocês não vão gravar mais’. Retrucamos: ‘Então vamos rescindir o contrato’. Ficamos dois anos sem gravar. Nesse meio tempo, porém, o estilo jovem foi enfraquecendo (...) e nós voltamos a gravar, desta feita na Continental”.²⁵⁷

Como se observa a redução do público ou a projeção da redução do público, reduz o capital simbólico de público dos artistas, de forma que crescem as pressões da gravadora para ir tentar buscar o que eles consideram como o gosto do público. Por outro lado, mesmo nesta situação, não são todos os artistas que aceitam as indicações. Apesar de desejarem buscar o gosto do público, existe um limite para as concessões que eles estão dispostos a fazer. Por isso nem todos os artistas seguiram o rumo traçado pelos sucessos de Léo Canhoto e Robertinho, na década de 1970, por Chitazinho e Xororó, na década de 1980. Os padrões musicais no campo podem ter mudado, mas a música executada por aqueles que não seguiram este rumo não foi transformada, como já afirmei, ela passou a ocupar outros espaços.

Conclui-se a partir da descrição do campo que as representações do rural presentes na música devem estar próximas das expectativas e representações do público, dado seu papel no campo. Embora a necessidade desta aproximação já tenha sido indicada em outros pontos, agora se tem uma noção do que significa esta relação no interior do campo. Na medida em que os compositores têm sua posição definida pela aceitação da música, a ressonância entre suas representações e as do público é um elemento decisivo para sua permanência.

A inserção da atividade na empresa capitalista faz com que a vendagem e a audiência operem de modo decisivo na composição do campo. Afinal, independentemente dos valores outros que os envolvidos no campo possam atribuir aos produtos, é necessário que a atividade seja sustentável do ponto de vista da economia capitalista, ou seja, não só capaz de recompor o montante de recursos investidos nela, mas que propicie o lucro. Por outro lado, não se pode deixar de considerar que outras variáveis podem influenciar a permanência ou não de determinado artista no campo. Como, por exemplo, as relações pessoais. Um exemplo claro deste tipo de variável pode ser a relação pessoal entre quem contrata e o contratado. Quando o responsável pela contratação tem alguma relação de afinidade ou rivalidade com algum artista em particular, a avaliação sobre o desempenho deste artista com o público pode ser influenciada por esta relação. Apesar desta possibilidade, é possível perceber que o principal determinante ainda é a projeção da resposta do público. Deste modo, pode-se dizer, nos termos de Bourdieu, que este campo não tem autonomia, na medida em que é condicionado por elementos externos ao campo, como pode ser definido o público, mesmo neste caso onde o que exerce o controle não é o público, mas a percepção do gosto do público. No entanto, além do público, o campo

²⁵⁷ idem, p. 61

também é submetido ao que Bourdieu chamaria de “campos de poder”.²⁵⁸ Nas palavras do autor:

“O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente).”²⁵⁹

Pode-se dizer que tal como o campo literário estudado por Bourdieu, o campo da música, observado aqui, “ocupa uma posição dominada”.²⁶⁰ Nota-se que, neste caso, o campo pode estar submetido, principalmente, a dois agentes ou instituições. Os anunciantes das emissoras de rádio, no plano econômico, e o Estado, no plano político. Em relação aos anunciantes é possível afirmar que este grupo é a fonte de renda que mantém as emissoras de rádio. Da dependência econômica da emissora deriva o poder do anunciante. Pensando em termos de uma lógica econômica capitalista pode-se dizer que a relação é muito simples, a única preocupação dos anunciantes é a manutenção da audiência, enquanto ela estiver alta, principalmente em meio ao público-alvo do anunciante, não só a emissora o mantém como também atrai outros anunciantes, sem interferências do patrocinador sobre o patrocinado. Contudo a realidade se mostra diferente, por vezes, os anunciantes podem interferir sobre os programas, mesmo quando a audiência não está comprometida. Um caso claro deste tipo de intervenção ocorreu com Ariovaldo Pires, na sua estréia no rádio. Como dito anteriormente, ele assumiu uma personagem no rádio porque o artista contratado, e que gozava de uma reputação maior que Ariovaldo Pires, não pôde ir. Conforme conta Ferrete, o anunciante não permitiu que o artista escolhido assumisse posteriormente a posição de Ariovaldo Pires, pois a substituição não seria “justa” com este último. Como se pode observar, a motivação da intervenção não derivou de questões relacionadas com o ganho econômico, mas questões morais do anunciante. Cabe salientar que tal patrocinador era a empresa de máquinas de escrever que também pertencia ao grupo Byington Ltda., que era dono da rádio.

Em relação ao Estado deve se levar em conta dois fatores: primeiro, o fato de a rádio não ser uma propriedade da emissora, mas uma concessão do governo; em segundo, que durante a época que defini como o segundo momento o Estado era dotado de instrumentos legais para exercer a censura sobre as emissoras de rádio e gravadoras de disco. A primeira preocupação que normalmente se tem ao falar sobre censura é a possibilidade de o Estado proibir a expressão de pensamento que seja contrário ou que faça críticas ao regime. É possível imaginar que esta também fosse a prioridade dos censores da época. Durante a entrevista que fiz com Stanganelli abordei o tema, ele informou que desconhecia alguma intervenção da censura sobre alguma obra, em função da expressão de determinado ponto de vista político ou crítica social que fosse considerado como oposição ao estado. Em se tratando deste tipo de música, neste período, conta ele que a principal preocupação era com referências jocosas de alguma conotação sexual²⁶¹.

²⁵⁸ Bourdieu, Pierre. 2005. op. cit, p. 244.

²⁵⁹ idem.

²⁶⁰ idem

²⁶¹ Contudo a dupla Alvarenga e Ranchinho, próximos ao humor do caipira personagem, compunham sátiras cujo principal alvo eram os políticos e o governo. Segundo Nepomuceno, na época do Estado Novo a dupla chegou ser detida quatro vezes pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Mas após uma apresentação, no palácio

Segundo o entrevistado, alguns artistas e compositores apresentavam músicas com um tom humorístico baseado na possibilidade de se ter uma interpretação em que são realçados aspectos sexuais, ou como Stanganelli definiu “músicas de duplo sentido”, nestas composições se tinha, no conteúdo dúbio ou no uso de cacofonia, referências de cunho sexual cuja menção era proibida pelos órgãos censores. Estimo que a própria transgressão com o subterfúgio do duplo sentido fazia parte do aspecto cômico das composições.

De qualquer modo, conclui-se que a permanência do artista no campo é decidida, em última instância, pela direção da emissora, uma vez que ela assume a função de interpretar e perceber, através dos índices de audiência, dos totais de venda de disco, assim como o volume de cartas de admiradores destinadas a um determinado artista, ou pedidos de execução de músicas deste artista a resposta do público. Uma vez que a decisão passa pela direção da emissora, percebe-se que a capacidade do artista em definir sua posição no campo é muito limitada. Apesar de se esforçar para estar adequado, dentro de determinados limites (como observado nem todos artistas se submetem a todas determinações das gravadoras), ao gosto do público é necessário que a reação positiva deste último seja percebida pela direção da emissora ou da gravadora.

Por fim, é conveniente assinalar que antes mesmo da década de 1960, segundo o depoimento de Tinoco surgem mudanças²⁶² no padrão musical do campo, já existem diferenças que vão se acentuar ao longo do tempo. Na perspectiva de Ribeiro, a inserção da televisão trouxe uma série de modificações, principalmente a decadência dos programas de auditório no rádio e o fim de boa parte dos circos e cinemas que serviam de espaço para apresentações. Todos estes três correspondiam a elementos importantes do campo, pelo menos no segundo momento apontado aqui. Como também aponta Tinoco:

“Com o surgimento da televisão os circos e cinemas foram enfraquecendo, pois muitos artistas se transferiram para o novo veículo de comunicação.”²⁶³

Assim, embora tenha situado este momento, aproximadamente, entre o início da década de 1940 e o final da década de 1950, sou consciente de que nos anos finais de 1950 ela já se encontrava em modificação. Da mesma forma como considero que nas proximidades do início da década de 1940, há a possibilidade de permanência de vários aspectos específicos do momento anterior. Considero que em função do caráter mutável, comum em aspectos sociais, uma vez que estão em constante modificação, qualquer forma de delimitar ou demarcar determinado período sempre implica reduções, contudo, como trabalho com um período aproximado, sem precisão em seus extremos, não acredito haver implicações graves.

do Catete, para o presidente (que supostamente achou as sátiras a seu governo engraçadas) a dupla não foi mais incomodada.

²⁶² É correto afirmar, como Tinoco o fez, que tais mudanças foram efêmeras na década de 1960, mas eram indícios de mudanças que estariam por vir de modo permanente na década seguinte. Associadas tanto às mudanças no país e no público, como já indicara Ribeiro, como ao desejo das gravadoras de expandir o público dos artistas considerados sertanejos.

²⁶³ Tonico e Tinoco. op. cit, p. 53.

3. Público

Se no primeiro momento havia, como visto, parcelas do público intelectualizadas e de camadas altas da sociedade paulistana, interessadas nos aspectos folclóricos da música e acostumadas a um caipira personagem, crítico da cidade e da política, no segundo, este público se reduziu quando os “caipiras” egressos da Turma de Cornélio passaram a falar no rádio. Nada poderia ser mais distante do caipira personagem, presente nas expectativas deste público. A astúcia, a autenticidade, a firmeza moral e simplicidade que o diferenciava dos tipos urbanos foi substituída, nas palavras do radialista Arnaldo Leitão, pelo “sal grosso”. Seguindo a interpretação do radialista, este caipira, aos olhos do público culto e abastado, estava mais próximo das classes subalternas urbanas que se podia supor. Eram estas classes que percebiam algo de cômico no humor destes artistas. Sem o intermédio daqueles que sabiam a língua das classes mais letradas e que realçavam os aspectos que tais classes esperavam ver, o caipira revelava aspectos que não eram dignos de orgulho ou admiração. Neste sentido, o caipira de Pires se parecia cada vez mais com o caipira de Lobato²⁶⁴. Ao invés de ser um indicativo da identidade nacional, que deveria ser preservado da modernização, se tornava algo que prioritariamente deveria ser modernizado. Voltando à interpretação de Leitão, observa-se que enquanto a música do caipira era admirada como manifestação folclórica nacional, o caipira representava a pobreza e ignorância.

De certo modo, acredito que, para tais grupos, o caipira sempre guardou esta dupla feição. Como afirma Duarte, se em algum momento lhe atribuía astúcia na crítica política, também se considerava que seu voto era controlado pelo coronel, se ele tinha uma posição distanciada das decisões e rumos da política, isto também era indicativo de uma posição subalterna, à margem dos centros decisórios do poder. Duarte aponta para esta duplicidade quando declara:

“A literatura paulista, nesse sentido, discutia a figura do caipira em função das suas qualidades, mas também dos seus defeitos – alguns autores realçam estes, outros aquelas. Podemos perceber esses aspectos opostos em dois personagens literários: o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, e o Juca Mulato, de Menotti del Picchia. (...) O primeiro discutiu a fundo os defeitos do caipira, (...) Incapaz de pensar, de agir, de falar, improdutivo para o trabalho, parasita, perdido nos grotões (...) seria um personagem destinado à eliminação, dentro do projeto de modernidade paulista. (...) A essa figura contrapõe-se (não constituindo necessariamente uma negação) a visão do Juca Mulato, de Menotti Del Picchia, contemplativo, conformista, cismarento, sentimental e ligado às coisas da natureza. Esse era o caipira capaz de sonhar, de cantar, de produzir cultura, sem deixar de lado suas raízes.”²⁶⁵

Para alguns autores, entretanto, o consumo da música associada ao rural paulista era prioritariamente realizado por pessoas imersas ou próximas deste universo. Segundo Caldas, nos

²⁶⁴ Refiro-me principalmente ao texto Urupês.

²⁶⁵ Duarte. op. cit, p. 81.

momentos iniciais da gravação deste tipo de música em disco, o público consumidor era formado principalmente por pessoas de áreas rurais ou de cidades menores. Ele afirma que “(...) no início o principal consumidor era o homem do interior e do meio rural (...)”.²⁶⁶

Em certa medida sou levado a concordar com Caldas, pois nada impedia que habitantes do interior ou de áreas rurais, como ele mesmo diz, pudessem adquirir os discos, na medida em que tivessem recursos financeiros²⁶⁷ para tanto e dispusessem do aparelho para tocá-los. Também foram observados dois indícios deste tipo de consumo.

Em primeiro lugar, como contara Ferrete, Cornélio Pires colocou os discos em carros e foi vendê-los em cidades do interior, onde obteve um desempenho formidável. Em segundo, o fato de que nas suas primeiras apresentações no rádio (tanto em São Miguel como no concurso na capital) Tonico e Tinoco executaram músicas de Cornélio Pires, provando que tinham algum contato com os discos produzidos inicialmente.

Contudo, como se observou neste capítulo, a representação do caipira, presente nestas músicas, estava mais próxima do caipira personagem, que era familiar às classes letradas da capital (como também das cidades grandes do Estado), com as quais Cornélio Pires dialogava, seja por seus textos (no “Pirralho” e, posteriormente, no “Sacy”), seus livros, suas “conferências caipiras” e seu programa de rádio. De modo que, mesmo que (hipoteticamente) não fosse o maior público consumidor, pode-se dizer que o produto parecia mais voltado para o consumo desta classe, correspondendo aos aspectos que tal classe valorizava na música.

Se no ocaso deste momento a música ainda é valorizada, no momento seguinte ela acaba por ser associada também aos aspectos negativos do caipira e ao “sal grosso” de quem a consome. Assim, uma série de atributos depreciativos recai sobre a música. Falando sobre esta época, Tinoco aponta para dificuldades de aceitação da música no seio da indústria cultural, apesar desta obter ganhos com o gênero musical. Nas palavras do compositor e intérprete:

“Naquela época, porém, tinha-se que ir ‘no peito’ mesmo. As dificuldades eram imensas. O gênero sertanejo lutava sozinho, sem muito apoio das rádios. Muitas pessoas tinham vergonha de dizer que gostavam de nossa música: compravam o disco e diziam que era para a empregada.”²⁶⁸

A partir desta fala é possível perceber a associação da música presente no fluido entre a música caipira e o sertanejo moderno com as classes sociais com menor poder aquisitivo. Observando as falas relacionadas a esta associação é difícil precisar se os atributos negativos relativos à música são transferidos para as classes mais baixas ou se ocorre o inverso. Apesar das vendas de disco e da existência de anunciantes para programas de rádio relacionados com a música tornarem o produto economicamente sustentável, a fala de Tinoco deixa transparecer que mesmo para os profissionais da indústria cultural (emissoras de rádio e gravadoras) tal tipo de música não é valorizada. Dá a impressão de que a despeito da resposta do público, traduzida em lucro para as empresas, nem todas as companhias e profissionais

²⁶⁶ Caldas, Waldenyr. O que é música sertaneja. p. 139.

²⁶⁷ Convém citar que os discos resultantes da iniciativa de Cornélio Pires eram dois mil-réis mais caros do que o preço praticado, normalmente, para a venda de discos. Este valor mais elevado foi uma decisão do próprio Cornélio Pires.

²⁶⁸ Tonico e Tinoco. op. cit, p. 50.

gostavam de ser associados a esta música. Embora se trate de empresas capitalistas é possível perceber que existem questões de ordem não econômica, talvez mais relacionadas com prestígio social e posições dentro do campo da música ou arte, de um modo geral (não somente aquele estudado aqui). Partilhando de uma perspectiva próxima a de Tinoco, Caldas apresenta a perspectiva de críticos musicais sobre este tipo de música (que, como visto, ele chama de sertaneja).

“Considerada cafona e dirigida a um público de baixa renda, ela resistiu durante cinquenta anos ao preconceito dos críticos mais severos (...) Havia sempre um motivo para pichá-la. Quando não eram letra e melodia, tida como ‘pobres, inexpressivas e redundantes’, o arranjo musical a voz da dupla, os instrumentos, enfim, alguma coisa estava ‘errada’ e não satisfazia aos especialistas do assunto.”²⁶⁹

A avaliação de Caldas é coerente com a identificação que faz do público que consumia esta música logo nas primeiras gravações. Na perspectiva deste autor, desde a inserção desta música até a época em que ela conquista novos espaços (que seria aproximadamente o intervalo 1929-1978) não houve, por parte dos críticos musicais, momentos em que ela fosse valorizada (exceto no curto período em que foi associada ao movimento musical definido como tropicália), ou que de alguma forma estive em sintonia com as percepções destes críticos e suas formas de classificar e avaliar a música. Seguindo a perspectiva de Caldas, na qual os principais consumidores eram as populações rurais (fazendo um uso abrangente do termo me refiro tanto às áreas de produção agropecuária e sociabilidade caipira ou aproximada, quanto às pequenas cidades), conclui-se que, com o processo de migração ao longo do período a que me refiro, boa parte do público consumidor passa a se concentrar nas áreas urbanas. Tendo como base os dados o IBGE é possível perceber este movimento.

Tabela IX – Distribuição da população urbana e rural (em %) nos estados do “Lençol Caipira”

Estados	Ano/Situação					
	1940		1950		1960	
	Urbano	Rural	Urbano	Rural	Urbano	Rural
São Paulo	44,1	55,9	52,6	47,4	62,8	37,2
Minas Gerais	25,0	75,0	29,8	70,2	39,8	60,2
Goiás	17,2	82,8	20,2	79,8	30,7	69,3
Mato Grosso	29,8	70,2	34,1	65,9	40,0	60,0
Paraná	24,5	75,5	25,0	75,0	30,9	69,1

Fonte: IBGE

É possível avaliar que no período houve crescimento da proporção da população urbana em todos os estados. Contudo destaca-se o estado de São Paulo, que já apresentava, em 1940, a menor diferença entre as proporções. Nas décadas seguintes, a maior parte da população do

²⁶⁹ Caldas, Waldenyr. O que é música sertaneja?. p. 125.

estado passou a se concentrar nas áreas urbanas. Se Caldas está correto em afirmar que o público consumidor se encontra nas áreas rurais, no período inicial, pode-se estimar que boa parte deste público passou a residir nas áreas urbanas, aumentando, nestes locais, se não o consumo, pelo menos o interesse na música de origem rural.

Mesmo que a migração de habitantes das áreas rurais para as urbanas não tenha alterado significativamente os padrões de consumo da música associada ao rural na cidade, parto do princípio que o consumo desta música cresceu de forma absoluta, uma vez que a capacidade de consumo dos habitantes de áreas rurais pode ser muito limitada.

Para provar este ponto vista, vou partir dos mesmos pressupostos com os quais Martins opera a classificação dos migrantes consumidores do tipo de música tratado aqui (esta classificação será apresentada logo a seguir). Em primeiro lugar, observa-se que o consumo da música, nas condições descritas, exige que o consumidor detenha ou tenha acesso a determinados bens de consumo, a saber, o rádio ou aparelho de tocar discos. Como visto no primeiro capítulo, Martins trabalha com a definição cultura caipira de Cândido. Ele percebe que os membros deste grupo somente realizam trocas com a economia de mercado quando dispõem de excedente de produção. Observando que a maior parte da produção é de subsistência e que esse grupo vive sob o que Cândido chamou de “mínimo vital”, presume-se que dificilmente seus membros possam gerar excedente o suficiente para adquirir os bens de consumo necessários para consumir os produtos musicais.

Uma vez que se trata aqui não apenas do caipira, mas do rural como um todo, é possível ampliar um pouco o foco e observar, de modo geral, o potencial de consumo dos tipos de ocupantes que, segundo Cândido,²⁷⁰ povoaram as áreas da cultura caipira. Existem basicamente dois tipos subdivididos.

Moradores “transitórios” – aqueles que não têm título de propriedade da terra ou qualquer garantia de permanência. Estão divididos em três grupos:

- “nômade” – Ocupa a terra “precariamente”, não permanece muito tempo no mesmo local. Talvez o que mais se assemelhe ao caipira do artigo “Velha praga” de Monteiro Lobato.
- “agregado” – Ocupa a terra com permissão do proprietário, não chega a pagar pelo uso da terra como moradia ou área de produção, mas pode ter que realizar algumas tarefas a pedido do proprietário.
- “posseiro” – Ocupa a terra sem a permissão do proprietário, muitas vezes nem conhece a situação legal da terra.

Moradores “permanentes” – estes têm a posse legal da terra e são divididos em dois grupos. Embora a princípio o tamanho da terra possa ser utilizado como diferencial entre os grupos, Cândido prefere se referir ao uso de mão-de-obra familiar:

²⁷⁰ Cândido, Antônio. *Parceiros do rio Bonito*. p. 59-60

- “sitiante” – geralmente se refere ao dono cuja propriedade é considerada pequena ou média, mas a diferença mais marcante é o uso de mão de obra familiar.
- “fazendeiro” – geralmente se trata de proprietário cuja terra é considerada média ou grande. No entanto, a principal diferença é a contratação de mão-de-obra.

Destes somente o “fazendeiro” parece ter condições para adquirir os bens de consumo e conseqüentemente os produtos musicais. A possibilidade de contato dos outros tipos com a música, no contexto da indústria cultural, é condicionada à ida a locais, públicos ou particulares, onde existem tais bens de consumo. Para ilustrar esta situação utilizo (mais uma vez) a trajetória da dupla Tonico e Tinoco. Segundo Tinoco, falando sobre a época em que trabalharam em uma fazenda em São Manuel: “Em toda região havia apenas dois rádios: um na sede da fazenda e outro na estação [ferroviária].”²⁷¹ Cabe salientar que categoria na qual se encaixavam os irmãos Perez não se encontra entre aquelas indicadas por Cândido. Eles eram o que pode se chamar de colonos, ou seja, trabalhavam em fazendas durante a colheita do café. Nas fazendas, além dos ganhos referentes ao trabalho na colheita de café, era permitido que a família plantasse em terras determinadas pelo proprietário. Ao fim de cada colheita a família se deslocava para outra fazenda em busca de pagamentos melhores pelo trabalho.

Como se observa o consumo de mercadorias da indústria cultural pelos habitantes de áreas rurais podia ser muito reduzido. Principalmente se levar em conta que os estudos de Antônio Cândido, assim como os relatos de Tinoco, são contemporâneos do período a que me refiro aqui. Sob esta perspectiva, pode-se confirmar que o processo migratório para as cidades grandes contribuiu para o aumento do consumo da música a que se atribui origem rural. Para analisar o consumo da música, que ele chama de sertaneja, Martins estabelece uma classificação orientada pela relação entre o tempo de residência do migrante na cidade grande e usa capacidade de consumos. Na minha leitura esta relação está baseada no seguinte princípio, enquanto a maior parte dos habitantes das áreas rurais, com destaque para o caipira, produz valores de uso, a maior parte dos habitantes da área urbana produz valores de troca. Assim, ao chegar à cidade, os egressos do campo não têm estoques de valores de troca e passam a formá-los na medida em que trabalham, sendo integrados à economia de mercado presente na cidade. Seguindo este princípio, Martins, embora reconheça a heterogeneidade social e espacial dos consumidores, concentra suas observações no público que migrou do campo para a cidade (mais especificamente São Paulo). É importante destacar que o foco neste público se deve também à falta de informações precisas sobre a participação dos habitantes nascidos na cidade neste mercado, bem como os habitantes das demais regiões onde há consumo deste produto musical. Como descreve Martins:

“Infelizmente, quase não disponho de material adequado para definir o peso que a população paulistana tem no consumo dessa música e muito menos para definir o peso dos vários setores da população. Da mesma forma, as indicações sobre a importância da população do restante da

²⁷¹ Tonico e Tinoco. op. cit, p. 31.

área em que circula a música sertaneja (regiões de São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso e Paraná).²⁷²

Na percepção de Martins tal público é integrado às cidades na base da pirâmide social, em outras palavras, os migrantes do interior chegam à cidade e vão fazer parte, na maioria dos casos, das classes mais baixas, residindo, no caso de São Paulo, nas áreas periféricas da cidade. Do ponto de vista teórico, este fato decorre da falta de estoques de valores de troca que poderiam ser cambiados por bens e serviços.

O autor²⁷³ divide público consumidor migrante em três tipos. Em primeiro lugar, ele coloca os migrados recentes, que correspondem àqueles que chegaram há pouco tempo na cidade grande e não se incorporaram ao mercado consumidor da música, pelas razões abordadas acima. Nas palavras do próprio Martins:

“Não possuem, pois, certos bens, como o rádio e a vitrola, que são essenciais para a integração no universo da música sertaneja, sujeitos a audições ocasionais em casa de parentes, amigos ou vizinhos.”²⁷⁴

Em segundo, estão aqueles que se incorporaram parcialmente ao mercado, não dispõem de vitrola, mas possuem rádio. Embora não adquiram os discos, podem ser o público-alvo dos anunciantes, de modo que sua audiência é importante no contexto do rádio. A percepção que os profissionais das emissoras têm das respostas deste grupo podem influenciar a permanência e o desempenho de determinados artistas e composições no campo, de forma a atingir tanto intérpretes como compositores.

Em terceiro, estão os consumidores que migraram há mais tempo e têm, portanto, condições de ter rádio e vitrola. Nesta medida, estão capacitados a consumir plenamente a música, tanto os programas de rádio como os discos. Nestes termos, posso afirmar que a percepção que se tem da resposta deste grupo tem um poder de influenciar o campo maior que as anteriores, pois além de atuar sobre as músicas e artistas nas emissoras de rádio, também o faz em relação às gravadoras.

Apesar das diferenças entre os grupos existem espaços, onde eles podem exercer uma influência equiparada e mais direta. Tais espaços são os circos e, principalmente, os programas de auditório do rádio. Neste sentido, aparece um outro ponto determinante da influência do público sobre o campo, a proximidade entre estes consumidores e o centro geográfico do campo. Embora outras cidades possam ter migrantes com capacidades de consumo proporcionais aos migrantes rurais da cidade de São Paulo, estes últimos destacam-se, pois se ambos os grupos são equivalentes em consumo, não o são em capacidade de influência.

Como se observou, São Paulo poderia ser considerada, como aponta Caldas, o “quartel-general” da música sertaneja geral, e, portanto, os habitantes desta cidade têm maiores condições de ocupar os espaços, onde é exercida a influência do consumidor, como os programas de auditório do rádio e os circos, que, conforme já demonstrado, desempenham

²⁷² Martins, José de Souza. op. cit, p. 118

²⁷³ Embora a análise tenha sido feita pelo autor observando da década de 1970, os princípios apontados e suas implicações são válidos para o período entre o início da década de 1940 e o final da década de 1950.

²⁷⁴ Martins, José de Souza. op. cit, p. 117.

importantes papéis no campo. Nestes locais, as relações do público tanto com o artista quanto com as obras apareciam com maior clareza.

Além disso, o público presente na cidade pode se tornar uma referência para os profissionais das gravadoras e emissoras de rádio comporem suas percepções sobre as demandas e preferências do público consumidor em geral. Na entrevista com Stanganelli, o produtor revelou que Teddy Vieira realizava pesquisas informais sobre venda de discos. Era costume, do então diretor da área sertaneja da gravadora Chantecler, ir às lojas de disco e perguntar sobre o desempenho dos discos do seu setor. Mesmo no caso desta pesquisa informal há uma forte possibilidade de se projetar os índices de consumo da cidade de São Paulo para um universo mais abrangente.

Como a presença dos consumidores na cidade de São Paulo era um fator importante para os desdobramentos do campo, resta ainda saber o papel e as características dos consumidores nascidos em São Paulo. No entanto, assim como Martins, eu não disponho de informações que possam indicar com alguma precisão o papel destes consumidores, sua proporção ou composição. Apesar disso, é possível perceber alguns indicativos. Levando-se em conta as falas de Tinoco e de Arnaldo Leitão, pode-se estimar que a proporção de consumidores paulistanos nas classes mais abastadas ou intermediárias entre estas e classes de baixo poder aquisitivo tende a ser reduzida, na medida em que este tipo de música passou a ser depreciada, principalmente, nestas classes, sendo associada a baixos níveis de renda e instrução. Se, conforme creio, em algum momento as classes mais letradas da cidade valorizaram este tipo de música e deixaram de consumi-la, na medida em que o caipira, que passou a falar, além cantar, se afastou da representação de caipira que estas classes nutriam, é possível avaliar que, ao longo deste período, com o surgimento de composições que poderiam não corresponder a que tais classes consideravam como popular ou folclórico, elas deixaram de apreciar, definitivamente, a música.

A tarefa de buscar com mais precisão a participação dos nativos de São Paulo como público desta música é um ponto a ser pesquisado por mim ou outros pesquisadores. No momento basta saber que, ao observar as representações do rural, terei em mente que para os emigrados do campo podem existir aspectos que mereçam ser lembrados e outros esquecidos.

4. Artistas

De uma forma geral, ao me referir aos artistas neste capítulo e ao longo do trabalho, concentrei mais o foco nos intérpretes. Nesta última parte, entretanto, quando me refiro a artistas, estou tratando dos compositores, apesar de muitos deles também serem intérpretes das suas obras e das obras de outros, para evitar confusões os compositores serão referidos pelos nomes que utilizaram no registro das obras. Como as modas de viola que pretendo observar foram gravadas em momentos diferentes por vários intérpretes, devo considerar a possibilidade de variações na forma de execução (dentro dos limites rígidos impostos pelo próprio ritmo) e na leitura ou interpretação das representações presentes, dadas por possíveis mudanças no público e pelo caráter de “narrativa” das obras. No entanto, se há algo mais ou menos permanente ou constante nestas músicas são as descrições, componentes das representações do rural, que os compositores colocaram nas letras. Assim, uma compreensão mesmo que breve das trajetórias destes compositores pode fornecer, durante a leitura das letras das modas de viola, indicativos para a identificação dessas representações.

Antes de iniciar a leitura das trajetórias destes compositores há uma ressalva a ser feita. Em muitos casos me deparei com modas de viola que tinham mais de um compositor, no entanto, durante a entrevista com o produtor musical Roberto Stanganelli, ele afirmou que muitas vezes os compositores incluíam nomes de profissionais das gravadoras com os quais tinham relações de afinidade, como forma de demonstrar estima ou amizade por aquela pessoa. No entanto, este trabalho não corre o risco de dedicar tempo para aqueles que de fato não participaram da composição das músicas. Os nomes selecionados aparecem, também, em outras músicas e gozam de notoriedade como compositores.

A disposição dos nomes a seguir obedeceu à ordem alfabética. Deste modo evita-se induzir o leitor ao estabelecimento de alguma forma de hierarquia que não cabe e nem tampouco é o objetivo desta parte do trabalho.

Adauto Ezequiel

Segundo o dicionário Cravo Albin, Adauto Ezequiel nasceu no município de Bofete, em 1921. Ele não vivia na sede municipal pois, segundo consta, seu pai era sitiante. Diz-se que os primeiros contatos de Adauto com a música ocorreram através de um vizinho do sítio de seu pai, que era tropeiro e violeiro. Apesar de não aprovar que o filho fosse violeiro, como indica o dicionário, seu pai lhe deu uma viola de presente, com a qual ele se apresentou pela primeira vez na sua formatura do primário, onde executou a moda de viola “Minha Vida”, em 1936.

Estes primeiros dados me chamam muita atenção, principalmente por sua família ser sitiante em Bofete, onde entre 1948 e 1954, Antônio Cândido fez as pesquisas que deram origem ao livro *Parceiros do Rio Bonito*. É possível estimar que a categoria sitiante, utilizada no dicionário, seja próxima a definição de Cândido, uma vez que o autor chegou a esta após estudos realizados neste município. Apesar de o boi não figurar papel importante no trabalho de Cândido, as modas de viola de Adauto Ezequiel, selecionadas para este trabalho, têm no gado e no trabalho com o gado os temas principais. Deve-se ainda ressaltar que os primeiros contatos com o instrumento musical deram-se por intermédio de um tropeiro, que em função de seu trabalho circula por várias áreas e localidades do “lençol caipira”, e às vezes até fora dele.

Após a boa aceitação na festa de formatura, Adauto se torna profissional da música, atuando em festas e circos em Sorocaba, cantando as músicas de Raul Torres. Em 1946 ele parte para São Paulo, onde forma várias duplas e se apresenta nas emissoras de rádio, no entanto, nenhuma das duplas dura mais que um ano. Por volta de 1947, ele forma dupla com o músico Lúcio Rodrigues, juntos eles são o Zé Carreiro (Lúcio) e Carreirinho (Adauto), apesar do nome, indica Ribeiro, Adauto nunca conduziu um carro de boi. A origem do nome foi um concurso realizado pela Rádio Record, que havia contratado a dupla que trabalhava com outros nomes. Na Rádio Record a dupla se destaca e em 1950 grava seu primeiro disco, onde uma das faces era a moda de viola “Ferreirinha” e na outra, o cururu “Canoeiro”. As duas músicas tiveram boa resposta do público, mas a primeira teve mais destaque, rendendo a Adauto um grande destaque como intérprete e, principalmente, como compositor. Foram criadas várias modas de viola, por vários compositores diferentes, que eram continuações ou respostas à música de Adauto.

Como se observa, Adauto como intérprete seguiu o caminho apontado como entrada no campo. Após encontrar o encaixe apropriado entre as vozes da dupla, o reconhecimento no rádio

o leva gravar o disco. Destaca-se que a moda de viola “Ferreirinha” colocou Aduino, como compositor em uma boa posição no campo. Ribeiro indica que na perspectiva de Stanganelli, “Ferreirinha” serviu de modelo para todas as modas de viola que viriam a seguir. No livro de Ribeiro ainda há uma informação importante, um colecionador tem o caderno (versão impressa) no qual foi escrita a moda de viola. No original a música possui mais de duas centenas de estrofes, destas apenas algumas foram utilizadas na música gravada, caso contrário, teria um período de duração muito superior ao que cabe em uma face de um disco de 78 rpm.

Chama a atenção que este método de trabalho parece mais adaptado às modas de viola presentes no que Martins chama de música caipira. Como indicado na introdução, segundo Tinoco, as modas de viola neste contexto são chamadas de “romance” e podem ter horas de duração. Assim, embora Aduino trabalhasse no que Martins chamou de música sertaneja, suas referências no modo de compor parecem mais relacionadas e adaptadas ao contexto da cultura caipira.

O desempenho do compositor Aduino também se destaca pela quantidade de músicas compostas e gravadas, tanto que as fontes divergem do número. Segundo Ribeiro, ele compôs cerca de 2.000 músicas, metade das quais gravadas por ele ou por outros. Já o dicionário Cravo Albin faz referência a um total de 1.600 músicas gravadas.

Francisco Gottardi

Em algumas fontes as referências a Francisco Gottardi estão incompletas, pois assinalam como se ele estivesse vivo, mas o compositor faleceu em 2005, enquanto eu definia uma série de aspectos desta dissertação. Avalio que a entrevista com o compositor seria muito elucidativa, já que sua trajetória o levou a ser diretor artístico do departamento sertanejo da gravadora RGE (1978-1982)²⁷⁵ e um dos fundadores do ECAD, além de presidente do júri dos festivais sertanejos da rede Record e escritor de peças para circos. Durante a entrevista, Stanganelli informou-me que Gottardi (conhecido como Sulino) tinha uma capacidade mental privilegiada e uma percepção clara do meio.

Nascido em Penápolis, interior de São Paulo, desde cedo Gottardi mostrou habilidade musical, como conta Mugnaini, aprendendo a tocar cavaquinho com sete anos de idade. Ao 18 ele segue para São Paulo onde forma uma dupla, ao que parece a experiência não chega ao resultado desejado. Para se sustentar ele dirige, como já informado, um táxi pelas ruas de São Paulo. No entanto, não perde o contato com o meio. Apesar de não estar gravando ou tendo uma música gravada, considero que ele ainda estava situado, neste campo, na medida em que se relacionava com ele e com seus membros. Um conhecido informa a ele que José Rosante está sem dupla e que na sua percepção as vozes dos intérpretes se encaixam bem. Eles se juntam ao sanfoneiro Castelinho e formam o trio em 1945, quatro anos mais tarde o sanfoneiro deixa o grupo e fica somente a dupla. Neste mesmo período a dupla, tendo conquistado espaço no rádio, grava seu primeiro disco.

Os nomes Sulino e Marrueiro, que em si já carregam referências ao trabalho com o gado, foram escolhidos em um concurso num programa de rádio. Segundo Stanganelli, Gottardi nunca tivera contato com o criador do nome da dupla, até um dia, decorrido muito tempo de carreira, após uma apresentação, um senhor se apresenta a eles. Gottardi fica surpreso e pergunta porque

²⁷⁵ Mugnaini jr, Ayrton. op. cit, p. 173

ele não havia aparecido antes. O senhor responde que tinha vergonha, pois deu à dupla o nome dos bois que puxavam o arado em sua propriedade.

Nota-se que a primeira experiência musical do compositor é com um cavaquinho. Segundo Ribeiro, as obras de referência deste compositor são duas modas de viola, “Nelore Valente” e “Herói Sem Medalha”, ambas selecionadas para análise no capítulo seguinte.

Osvaldo Franco

Segundo Mugnaini Júnior, Osvaldo Franco nasceu em Paranapanema (SP), onde foi trabalhador rural até os doze anos de idade, quando se dedicou a carreira artística. Desde pequeno suas referências musicais eram Tonico e Tinoco e Raul Torres. Em 1950, chega a São Paulo e ao longo da década seguinte forma várias duplas, com nomes diversos. Somente em 1968 assume definitivamente o nome Dino Franco. Conhecido como intérprete e compositor, em 1972 assume o cargo de diretor do setor sertanejo da Chantecler.

O que chama a atenção é que no período em que ele atua no campo aparecem novas propostas musicais mais próximas da categoria sertanejo moderno. O compositor é conhecido pelas modas de viola, mas também compôs músicas que se inserem em pontos diferentes do fluido entre a música caipira e o sertanejo moderno, sendo até hoje requisitado para compor músicas que se encaixam em diferentes pontos. Em 1979, gravou um disco com as músicas mais conhecidas entre aquelas próximas da categoria música caipira.

Raul Montes Torres

Se a atuação de Osvaldo Franco em meio às grandes gravadoras de disco ultrapassou o período determinado, a atuação de Raul Montes Torres começou bem antes.

Como conta Paulo Freire,²⁷⁶ Raul Montes Torres nasceu em Botucatu, interior de São Paulo, em 1906. Desde cedo mostrou interesse pela música acompanhando batuques. Na década de 1920, morando em São Paulo, ele convive com migrantes do Norte, Nordeste e do interior de São Paulo, com esse grupo de origem diversa ele canta vários tipos de música como modas de viola, batuques, cururus e outros. Nesta época, ele começa a se apresentar em teatros e cinemas da cidade, sendo convidado para participar do grupo Batutas Paulistanos. Após assistir a uma apresentação do grupo pernambucano Turunas da Mauricéia, Torres se interessa em compor emboladas e é convidado para participar do grupo Turunas Paulistas. Em 1927 ele é contratado para compor o elenco da Rádio Educadora Paulista, que, segundo Paulo Freire, é a primeira emissora de rádio do estado. Ao ouvir uma apresentação do grupo Turunas Paulistas Cornélio Pires convida Torres para gravar uma face de um de seus discos, lançados pela Columbia, e ele grava uma embolada, utilizando o pseudônimo “Bico Doce”. Neste mesmo ano é contratado pela Gravadora Parlophon (depois vai para Odeon e em seguida para a RCA Victor). Apesar de gravar vários tipos de música, Torres é conhecido pelas emboladas. Em 1930 ele é contratado pela Rádio Record, onde tem seu próprio programa.

²⁷⁶ Freire, Paulo. Eu nasci naquela serra – a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. Ed Paulicéia. São Paulo. 1996.

Olhando o campo da música de forma mais abrangente e não só a música de origem rural paulista (ou caipira), é possível ver que Torres ocupava uma posição privilegiada, sendo disputado por emissoras de rádio e gravadoras de disco.

Em 1937 sua carreira se modifica, segundo Paulo Freire, tendo como parceiro de interpretação musical o sobrinho Serrinha, que tocava viola, e de composição, o “homem do campo”²⁷⁷ João Pacífico, Torres passa a compor e gravar, com maior frequência, ritmos originários da cultura caipira. Neste período ele compõe a moda de viola “Boiada Cuiabana”, incluída nas músicas selecionadas para este trabalho. Para compor a moda, Torres acompanha uma comitiva de gado de São Paulo até Mato Grosso. Em conjunto com Pacífico, Torres lança o estilo “falar e cantar”, que mistura música e declamação. Esta que seria uma de suas marcas principais, inclusive presente na moda de viola “Boiada Cuiabana”, vira um estilo muito difundido na época.

Em 1942, em função de brigas, a dupla Raul Torres e Serrinha termina. Torres continua priorizando composições associadas ao caipira, com um novo parceiro de nome Florêncio. Até a sua morte, em 1970, Torres na parceria com Pacífico, na composição, e Florêncio, na execução das músicas, produz e executa composições que viraram referência, situadas em pontos diferentes no fluido entre a música caipira e o sertanejo moderno. Contudo, a moda de viola que mais se destacou foi “Boiada Cuiabana”.

Teddy Vieira de Azevedo

Como visto, todos os compositores citados até aqui eram também intérpretes. No caso de Teddy Vieira, contudo, é diferente, desde o princípio ele se firmou como compositor e no interior das gravadoras se tornou diretor do setor sertanejo, primeiro na Columbia e posteriormente na Chantecler. É importante destacar que em ambas as funções ele alcançava as posições mais elevadas do campo.

Teddy Vieira nasceu em Itapetininga (SP), em 1922, segundo o dicionário Cravo Albin, ele se mudou para São Paulo a fim de concluir seus estudos e aos dezoito anos fez sua primeira composição. Aos vinte e dois foi contratado como compositor pela gravadora Columbia, onde se tornou diretor artístico (em 1956), depois foi contratado também como diretor artístico da Chantecler. Conforme conta Ribeiro, existe uma grande quantidade de músicas assinadas por Teddy Vieira, com uma variedade muito grande de parceiros. Isto se deve ao fato de que vários compositores quando tinham dificuldades em concluir ou mesmo desenvolver a idéia de uma música buscavam o compositor. Não foram poucas as músicas deste compositor, ou arrumadas por ele, que obtiveram boas respostas do público. Neste sentido, o capital do compositor se mistura ao capital do diretor artístico, pois, por ser considerado um compositor acima da média, as recomendações ou indicações de músicas eram bem aceitas pelos artistas. Tendo em vista, a leitura que venho fazendo, credito o capital (de compositor e diretor) de Teddy Vieira não só a seu talento individual como artista, mas também a sua capacidade de perceber a visão do público e ter ressonância com suas representações. Contudo, como me informou Stanganelli, nem sempre as projeções que Vieira tinha da percepção do público era acertada, às vezes o desempenho de uma música podia superar ou não corresponder às suas expectativas.

²⁷⁷ Freire, Paulo. op. cit, p. 71

Na entrevista com Stanganelli foi possível perceber também que em muitos casos as relações de Vieira com os artistas não se limitavam a relações de trabalho no interior da empresa. Não foram poucas as ocasiões em que ele comprava instrumentos musicais e prestava outros auxílios para artistas em dificuldades ou no início da carreira.

CAPÍTULO IV – LENDO AS MODAS

“Quando eu pego na viola
Primeiro pego no braço
Ai, adespóis peço licença
Para ver que é que eu faço.”
 (“Quando Eu Chego no fandango” –
recolhida em Barra do Ararapira, Ilha do
Superagüi, Guaraqueçaba – PR)

1. Primeiras Letras

Munido das informações sobre o contexto, os artistas e o público, examinadas no capítulo anterior, pretendo passar à leitura das modas de viola selecionadas e a partir daí identificar as representações do rural. Todas as discussões anteriores tiveram como objetivo chegar a este capítulo. Na verdade, as primeiras linhas escritas no projeto de dissertação já tinham como destino chegar a este ponto. Aqui se coloca à prova a possibilidade do uso de modas de viola como documento para auxiliar a percepção de representações coletivas do rural, principalmente no período em que as músicas foram compostas, levando-se em conta que tais representações deveriam, pelos motivos descritos, ser mais ou menos compartilhadas com parcelas da população que consumiam estas músicas. Além disso, trabalha-se com a idéia de as músicas poderem ter contribuído para a construção, divulgação e reprodução de determinadas representações. Neste sentido, a moda de viola perde o caráter de objeto estético, de minha apreciação, e torna-se objeto de estudo, não só para as ciências sociais, mas também para a história e a psicologia social. A apropriação da moda de viola, como objeto de estudo para estas disciplinas, talvez implique levantamentos e análises diferentes das propostas neste trabalho, mas acredito que as conclusões a que cheguei sobre o objeto e os elementos associados a ele poderão também contribuir para as outras disciplinas.

Com o objetivo de evitar que a ordem das músicas selecionadas seja associada a algum tipo de hierarquia ou linha evolutiva, fiz questão de organizá-las a partir dos compositores e, assim como no capítulo anterior, relacionar estes compositores em ordem alfabética. Apesar de reconhecer a possibilidade de uma música influenciar as outras, não quero aqui propor nenhum tipo de quadro que aponte um determinado caminho de desenvolvimento ou processo que, além de contraditório com a minha perspectiva sobre o gênero musical, poderia induzir a interpretação a reduções e projeções apressadas.

Devo salientar que não foi respeitada a métrica original das letras. Com o objetivo de facilitar a leitura e a localização de determinados pontos realçados na análise das obras, dividi, em algumas modas, as estrofes em conjuntos menores. Nos casos onde o desmembramento em estrofes menores prejudicaria o ritmo da leitura, mantive algumas estrofes maiores.

2. Letras Compostas por Adauto Ezequiel

Catimbau

Compositores: Adauto Ezequiel e Teddy Vieira de Azevedo

I

Tive leno num romance
De um casal de namorado.
De Rosinha e Catimbau
Dois jovens apaixonado

II

Rosinha família rica
Catimbau era um coitado.
Capataz de uma fazenda
Mas trabalhador honrado.

III

Adomava burro bravo
No laço era respeitado.
Um caboclo destemido
Ai, por todo era admirado, ai

IV

Catimbau encontrô Rosinha
Lá no arto do espigão.
Por se ver os dois sozinho
Quis pruveitar da ocasião.

V

Catimbau pediu um beijo
Rosinha disse que não, ai.
Ela bem tava querendo
Mas não deu demonstração.

VI

De tanto que ele insistiu
Ela deu uma decisão.
Vamos deixar pra outro dia
Ai, para as festas de São João, ai

VII

Passaram esses cinco mês
Chegou o esperado dia.
Rosinha tava mais linda
Como uma flor parecia.

VIII

A festa tava animada
Todos com grande alegria.
Quando o pai de Rosa veio
Perguntando quem queria

IX

Mostrar ciência no laço
Pra laçar o boi ventania
Os vaqueiros amedrontado
Ai, todos eles se escondia, ai

X

Chamaram então Catimbau
Mas ele não atendeu.
Rosinha disse, meu bem
Vai fazer o pedido meu.

XI

Catimbau é corajoso
Mas nessa hora tremeu, ai.
Depois de um sorriso amargo
Pra Rosinha arrespondeu

XII

Eu vou laçar esse touro
pra te mostrar quem sou eu
Mais depois eu quero o beijo
Ai, que você me prometeu, ai

XIII

Catimbau mais que depressa
No seu bragado amontou.
Chegou à espora no macho
E a laçada ele aprontou.

XIV

A laçada foi certa que
O povo se admirou, ai
Catimbau foi infeliz
O bragado se atrapalhou

XV

O laço fez uma vorta
No seu pescoço enrolou
Com o bialo que o boi deu
Sua cabeça decepou ai

XVI

Trouxeram a cabeça dele
Rosinha nela pegou.
Chorando desesperada
Desse jeito ela falou.

XVII

Catimbau, prometi um beijo
Receba agora eu te dou, ai.
Na boca do seu amado
Tristemente ela beijou.

XVIII

Este é fim de uma história
Dando provas que se amou
Rosinha e Catimbau
Ai, que a morte separou, ai

Esta moda de viola, em especial, é fruto da parceria de dois compositores relacionados neste trabalho. Eu poderia ter relacionado esta música entre as composições de Teddy Vieira, mas optei por colocá-la aqui. Infelizmente, não me foi possível determinar o ano de criação da música, mas posso afirmar, com relativa segurança, que ela foi feita no intervalo entre a entrada de Adauto Ezequiel no universo das gravadoras (1950) e a morte de Teddy Vieira (1965).

Diferente de outras modas de viola que apontam nos primeiros versos o local onde se passa a história, esta troca a identificação do local pela identificação da fonte. Tendo em vista a impressão de realidade das modas de viola, chama a atenção em “Catimbau” um certo distanciamento do narrador, quando afirma no primeiro verso que a história saiu de um “romance”. Neste caso, o romance não parece ser uma forma de se referir às narrativas orais, mas a um livro. Se, como foi dito, o termo romance servia para se referir à música assemelhada da moda de viola, como indicara Tinoco, aqui ele aparece associado à literatura moderna. Além de afastar o narrador, o fato de ter sido extraída de um livro apresenta a indicação que a história pode ter sido concebida fora do universo onde se passa a música. Ao mesmo tempo esta referência situa o narrador em uma cultura letrada. Se no período estudado, como em outros, se associa à vida no campo (mais especificamente o camponês) ou ao migrante rural de baixa renda a incapacidade de ler, o narrador se afasta destas determinações ao se colocar como leitor de peças literárias. Contudo, a referência ao romance carrega uma oposição ainda mais forte. Segundo Benjamin, o romance moderno pela sua natureza se distingue da “narrativa”, que, como observado na introdução, se aplica à moda de viola. Enquanto a origem do romance moderno é o “indivíduo isolado”,²⁷⁸ a “narrativa” é retirada da experiência “e incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.²⁷⁹ Observa-se, então, que a moda de viola “Catimbau” apresenta dois movimentos. Em primeiro lugar, o narrador se distancia ao deslocar a história para o romance, fruto do trabalho “isolado”. Em um segundo momento, ao transformar a história em literatura oral, a conta como se fosse experiência, conferindo

²⁷⁸ Benjamin, Walter. O narrador... p. 201

²⁷⁹ idem.

características da “narrativa” como a meticulosidade ao contar o “extraordinário e o miraculoso” e deixar os detalhes do “contexto psicológico da ação” para a interpretação do ouvinte. Assim, se tem uma leitura “narrativa” de um romance moderno.

Na história narrada destacam-se alguns aspectos que oferecem indicativos de representações sobre o rural: a diferença entre classes sociais, o trabalho, a valentia e o tempo. O primeiro a aparecer, e também o mais explícito, é a diferença social entre Rosinha e Catimbau. Logo na segunda estrofe, o primeiro e o segundo versos indicam as diferenças através da oposição dos termos “rica” e “coitado”, que acabam por revelar a oposição entre uma classe de patrões e outra de empregados. Enquanto Rosinha é filha de um fazendeiro, Catimbau é um empregado (capataz). Se nos primeiros versos (da segunda estrofe) o narrador coloca Catimbau em uma posição inferior (“coitado”) a Rosinha, no último verso desta estrofe e na estrofe seguinte ele reconduz Catimbau a uma equivalência com Rosinha, como estava marcada na primeira estrofe, onde eles formam um casal.

À primeira vista o aspecto que pode equiparar o casal é o trabalho. Logo após marcar a diferença entre Rosinha e Catimbau, o autor coloca que este último é um “trabalhador honrado”. Chama, também, a atenção o uso de uma conjunção adversativa (“mas”), o que contrapõe a inferioridade de Catimbau à sua honradez. Do modo como está construída a letra da música fica a impressão de que apesar de Catimbau ser empregado, uma categoria social inferior à de fazendeiro na hierarquia social, a sua honradez no trabalho lhe confere um valor de outra ordem, que permite dar um tipo de compensação à sua posição inferior. Se Martins está correto ao afirmar que o público deste tipo de música é formado predominantemente por trabalhadores, pode-se estimar que há uma ressonância entre o discurso da música e este público. Apesar de apontar uma diferença entre a “rica” e o “coitado”, a letra da música percebe na honra uma forma de equiparar, pelo menos no campo moral, o patrão e o empregado. Se no segundo verso da segunda estrofe Catimbau é um “coitado”, como também o seria o público ouvinte de mesma posição social, ao final da estrofe ele é um “trabalhador honrado”, o que pode conferir valor não só a Catimbau, mas também aos ouvintes identificados com esta categoria.

No entanto, para estar plenamente equiparado a Rosinha, ser o “trabalhador honrado” não é valor suficiente, pois, na estrofe seguinte (a terceira) o autor destaca Catimbau dos trabalhadores honrados em geral e lhe confere atributos, ainda relacionados ao trabalho, valorizados como heróicos. Nos dois primeiros versos da segunda estrofe são descritas duas atividades que parecem fazer parte de seu trabalho ou do seu cotidiano, que são domar burros e laçar. Enquanto a primeira atividade é descrita, na segunda se faz referência ao reconhecimento social (“respeitado”) da habilidade do protagonista. É praticamente inevitável associar a atividade de domar burros ao controle da natureza. Ao domar um burro, Catimbau força o animal a ter comportamentos e reações adaptadas às atividades humanas. Ele subjuga a natureza, representada pelo animal, substitui o instinto pelo condicionamento. Esta atividade toma ares de desafio, onde o domador coloca em risco sua vida, como ocorre no desafio proposto pelo pai de Rosinha. O ato de laçar, que também pode ser observado como controle sobre a natureza, é valorizado de forma similar. Além do indicativo de prestígio desta atividade na terceira estrofe, na nona há o desafio proposto pelo pai de Rosinha, a “ciência no laço”. Neste sentido, a atividade de laçar é valorizada não apenas como habilidade, mas, principalmente, pela coragem. Em meio aos outros vaqueiros que praticam a “ciência do laço”, Catimbau se destaca por ser “destemido” (terceiro verso da terceira estrofe) que o torna alvo de admiração, como aponta o quarto verso. O destaque de Catimbau é fortalecido quando se indica, na nona estrofe,

que os vaqueiros fugiram ao desafio, e resolve-se propor o desafio a Catimbau. No entanto, o herói primeiramente se esquivava do desafio, o que dá um indicativo que ele sabe que o desafio envolve um risco muito elevado. Quando o autor insere Rosinha no desafio, no momento em que ela pede que ele aceite. O desafio toma outra dimensão. Até este momento Catimbau é valoroso, mas não suficiente para se equiparar com Rosinha e estabelecer um vínculo de parentesco com o fazendeiro. O autor passa a impressão que com a conquista do desafio Catimbau irá gozar de prestígio suficiente para que sua relação com Rosinha seja socialmente aceita. Apesar de saber que o resultado final pode não lhe ser favorável (“Mas nessa hora tremeu”, segundo verso da décima primeira estrofe), Catimbau sabe que a conquista da moça passou a depender deste desafio. No terceiro verso da décima primeira estrofe, o “sorriso amargo” é um prenúncio da morte e indicativo da relutância de Catimbau, mas o que também lhe confere aspecto de herói é saber que provavelmente irá morrer e estar disposto ao sacrifício pelo amor de sua amada. No entanto, antes de ir para seu calvário ele confirma que esta é a prova definitiva do seu valor (“pra te mostrar quem sou eu”) e que depois de vencido o desafio Rosinha o aceitará definitivamente (“Mas depois eu quero o beijo”).

Como visto, o trabalho é fonte de prestígio. Mas o trabalho com a doma de animais e com o gado se destaca das demais atividades. Na letra de música observada, estas atividades são consideradas heróicas, em que o vaqueiro desafia a natureza e a morte. Na própria festa de São João, onde Catimbau encontrou a morte, existia uma platéia assistindo e se admirando com a sua tentativa de laçar o boi Ventania, como indicado na décima quarta estrofe. Neste momento se percebe a dimensão da valorização da atividade, na medida em que a reprodução de uma tarefa cotidiana do vaqueiro é introduzida no contexto da festa, sendo alvo de atenção dos participantes.

Apesar do destaque de Catimbau como laçador e domador de burros, na letra também há um indicativo da distância que se interpõe entre ele e Rosinha. Não posso afirmar com precisão se tal separação está relacionada com a diferença de classe ou com a separação de entre os sexos, ou por ambas razões, o certo é que ela existe. Na quarta estrofe o autor narra o encontro dos dois e dá a impressão que é raro o encontro entre o casal, sem a presença de outras pessoas, como indicado no quarto e no quinto versos desta estrofe “Por se ver os dois sozinho, quis aproveitar da ocasião”. Como indica o último verso, sem os olhos da sociedade, o capataz quer se aproximar da filha do fazendeiro. Apesar de também querer beijá-la, Rosinha demonstra querer o beijo lícito, do ponto de vista social, a se realizar não em um encontro acidental, escondido de todos, mas em um evento social, a festa de São João. Se o casal é apartado, seja em função da posição social ou do sexo, a festa aparece como espaço compartilhado, onde é permitida a interação entre diferentes classes e sexos. É interessante destacar que é justamente neste espaço, sob os olhos de todos, que Catimbau irá tentar provar o seu valor. Contudo, quando Rosinha marca o beijo para a festa há outro indicativo da vida rural, a forma de marcar o tempo. A festa, além de espaço de convívio social, é uma referência temporal importante, de forma que auxilia os habitantes deste local a ordenar o tempo. Para que o ouvinte tenha consciência do tempo transcorrido entre o encontro e a festa, o narrador indica que haviam se passado cinco meses (no primeiro verso da sétima estrofe). Se o tempo de duração deste período pode ser considerado relativamente longo pelos ouvintes, este aspecto pode ser indicativo de dois fatores. Em primeiro lugar, a possibilidade de o autor utilizar a duração do período como evidência da intensidade do afeto entre o casal, pois, estariam dispostos a esperar cinco meses para selar a relação com o beijo. Em segundo, a possibilidade de o tempo ser relativo, ou seja, os habitantes

do espaço rural percebem o tempo de modo diferente dos habitantes das áreas urbanas, onde se estima estivesse boa parte dos consumidores.

Tendo em vista estes aspectos, é possível identificar algumas representações do rural presentes na moda de viola “Catimbau”. Em primeiro lugar, o rural é considerado como local onde há uma forte separação de classes, contudo, o trabalho com o gado é valorizado a ponto do vaqueiro destacado em seu conhecimento (“ciência do laço”) e valentia goza de prestígio equivalente aos proprietários dos bois, sendo a valentia um atributo individual reconhecido e recompensado pelo coletivo. Apesar desta separação observa-se que existem espaços para o convívio e trocas entre estas classes, como a festa de São João.

Em segundo lugar, existe uma forte coerção social. No encontro entre Rosinha e Catimbau só foi possível que ele pedisse o beijo por não ter ninguém observando. Mesmo assim tal coerção se fazia presente, na medida em que era importante para Rosinha ter o aval social para o relacionamento e na busca deste aval, possibilitado pelo prestígio que o capataz obteria com a conquista do desafio, Catimbau encontra a morte.

Em terceiro lugar, no espaço rural o tempo é percebido de forma diferente dos espaços urbanos e orientado pela ocorrência de determinadas manifestações culturais, como no caso a festa de São João. Do ponto de vista dramático, o tempo de espera e a necessidade de desafios para a realização do amor realçam a intensidade do sentimento.

Boi Soberano

Compositores: Adauto Ezequiel, Isaltino

Gonçalves de Paula e Pedro Lopes de Oliveira.

I

Me alembro e tenho saudade
Do tempo que vai ficando
Do tempo de boiadeiro
Que eu vivia viajando

II

Eu nunca tinha tristeza
Vivia sempre cantando
Mês e mês cortando estrada
No meu cavalo ruano

III

Sempre lidando com gado
Desde a idade de 15 ano
Não me esqueço de um transporte
Seiscentos bois cuiabano
No meio tinha um boi preto
Por nome de Soberano

IV

Na hora da despedida
O fazendeiro foi falando
Cuidado com esse boi
Que nas guampas é liviano

V

Esse boi é criminoso
Já me fez diversos danos
Toquemos pela estrada
Naquilo sempre pensando

VI

Na cidade de Barretos
Na hora que eu fui chegando.
A boiada estourou ai
Só via gente gritando.
Foi mesmo uma tirania
Na frente ia o Soberano.

VII

O comércio da cidade
As portas foram fechando
Na rua tinha um menino
de certo estava brincando

VIII

Quando ele viu que morria
De susto foi desmaiando
Coitadinho debruçou
Na frente do Soberano

IX

O Soberano parou, ai
Em cima ficou bufando.
Rebatendo com o chifre
Os bois que vinha passando.
Naquilo o pai da criança
De longe vinha gritando

X

Se esse boi matar meu filho
Eu mato quem vai tocando
E quando viu o filho vivo
E o boi por ele velando

XI

Caiu de joelho por terra
E para Deus foi implorando
Salvai meu anjo da guarda
Desse momento tirano

XII

Quando passou a boiada
O boi foi se retirando
Veio o pai dessa criança
E me comprou o Soberano
Esse boi salvou meu filho
Ninguém mata o Soberano

Tendo em vista o andamento da música e sua associação, em termos narrativos, com a organização das idéias apresentadas, optei por manter algumas estrofes como sextilhas, em vez de organizar a letra somente em quadras, como fiz com a música anterior (“Catimbau”). Segundo Sant’Anna,²⁸⁰ a letra desta música é composta por quatro oitavas e quatro sextilhas, para a melhor compreensão da análise dividi as oitavas em quadras.

O primeiro aspecto que se destaca nesta letra é o narrador assumir a posição, ou melhor, a voz da personagem que conduz a boiada. Se na música anterior o narrador é distante da história, nesta ele atua em seu núcleo central. Ele apresenta a música como uma experiência própria. Logo nas primeiras estrofes ele indica este aspecto. Observa-se que esta lembrança está associada a um tempo que ele trata de modo saudoso ou nostálgico. Como indicado no primeiro verso da primeira estrofe “Me alembro e tenho saudade”, e no primeiro e segundo versos da segunda estrofe “Eu nunca tinha tristeza, vivia sempre cantando”. O que ressalta a saudade desta atividade é sua perda, pois ao localizar as lembranças no “tempo de boiadeiro” (no terceiro verso) pode-se estimar que tal tempo passou (“vai ficando”), seja pelo narrador ter abandonado a atividade ou por ela não existir mais. Ainda estimando que boa parte do público era migrante de áreas rurais, pode-se supor que os ouvintes poderiam identificar a saudade de sua terra de origem²⁸¹ com a saudade expressa pelo narrador, mesmo que o ouvinte não tenha sido boiadeiro a sensação de perda lhe é familiar e a história como “narrativa” é agregada a sua própria experiência. No entanto, a saudade do narrador não é relacionada com um local específico, mas justamente o aspecto nômade da atividade de boiadeiro. Se em “Catimbau” o trabalho com o gado é valorizado em parte por envolver desafios mortais e valentia, em “Boi Soberano” o valor está associado a possibilidade de viver em circulação em cidades (Barretos, no caso), campos, fazendas e estradas. O autor ressalta isto no quarto verso da primeira estrofe (“Que eu vivia

²⁸⁰ Sant’Anna, Romildo. op. cit, p. 322.

²⁸¹ Uso o termo de forma abrangente, de modo que pode se referir a locais, atividades, pessoas, modo de vida etc.

viajando”) e no terceiro verso da segunda estrofe (“Mês e mês cortando estrada”). O valor da atividade, neste caso, não está em seu reconhecimento social, mas na realização da atividade em si, no prazer que se atribui a ela. Estou me referindo à abordagem da letra desta música em especial, pois até a atribuição de prazer á atividade é componente de seu reconhecimento ou valorização social. Em um sentido mais amplo, pode-se afirmar que a saudade do narrador é de uma atividade na qual ele se via realizado. Entre os indicativos da alegria de ser boiadeiro, destaca-se também os segundo verso da segunda estrofe (“Vivia cantando”). Neste sentido, o narrador associa a música ao cotidiano do boiadeiro. A presença da música nesta função nômade não é um elemento desconhecido para Adauto Ezequiel que, como visto, teve contato²⁸² com a música tocada na viola por intermédio de um vizinho do sítio do seu pai, que era tropeiro (também um trabalho nômade) e tocava o instrumento. Além disso, o nomadismo da atividade é o que permite que ele tenha a experiência que se traduz em história. Por outro lado, a atividade de condução de boiada torna a história possível, tal como um narrador o boiadeiro conduz a personagem principal a seu destino.

Na terceira estrofe (primeira sextilha) ele aponta que em todos os momentos que transportou gado, desde os “15 anos”, um chama a atenção em especial, o transporte da boiada, em que estava o boi Soberano. Em primeiro lugar, percebe-se que Soberano é o único boi a ser nomeado, o restante do gado é tratado de modo geral, como bois “cuiabanos”. Se nesta estrofe o boi é destacado do restante da boiada, na quinta estrofe lhe é atribuída uma característica humana o fato de ser “criminoso”. Esta característica que dá ao boi uma feição antropomórfica é justamente que o destaca do restante da boiada e lhe faz ter um nome. Em torno desta característica, os boiadeiros têm expectativas em relação ao comportamento do boi, como se observa no quarto verso da quinta estrofe “Naquilo sempre pensando”. Quando, na sexta estrofe, ocorre o estouro da boiada, as expectativas parecem se confirmar como indicado no sexto verso, “Na frente ia o Soberano”. Nesta estrofe chama a atenção a escolha das palavras: para indicar a situação de terror instalada na cidade, o autor usa o termo “tirania” que se relaciona ao significado do nome do boi, que parece liderar o rebanho. Assim como na letra “Catimbau” a morte parece associada ao trabalho com o gado, desta vez quem está em risco é a população da cidade bem como seu cotidiano, representado pelo comércio que fecha as portas, no segundo verso da estrofe seguinte. Assim, são apontadas duas características da cidade, a concentração de população e a existência de estabelecimentos comerciais, destacando as diferenças entre este local e aqueles que os bois costumam estar, nos currais, nos pastos, nas estradas e nos campos de uma maneira geral.

Ainda que os boiadeiros não sejam ameaçados pelo estouro da boiada, não estão livres do risco de morrer, como deixa claro o pai do menino que é salvo pelo boi Soberano, no segundo verso da décima estrofe, “Eu mato quem estiver tocando”. Neste caso, não se responsabiliza o gado, neste sentido o rebanho é uma força de potencial letal da natureza que deveria ser controlada pelos boiadeiros, fazendo parte de sua função arriscar a vida para exercer este controle como o fizera Catimbau. Na visão do pai, o boi não assume aspecto antropomórfico. Este vai assumir, quando salva o menino.

No salvamento ocorre a reversão de duas expectativas. Em primeiro lugar as expectativas dos boiadeiros, que vêem o boi antropomórfico, que possui aspectos negativos da humanidade, em resumo, a capacidade de cometer crimes e danos com consciência dos

²⁸² Não quer dizer que foi o único ou primeiro contato com a música, mas que ocorreu antes de o compositor se dedicar à viola.

resultados de seus atos. Em segundo a visão do pai, que não conhece nenhuma referência do boi, percebe a boiada como um todo e uma ameaça à vida de seu filho. Após salvar o menino, o boi ganha ares de instrumento divino, pelo qual se opera um milagre, o que o livra da morte.

De um modo geral, é difícil precisar em termos de rural e urbano onde se passa a história. No início há um prólogo, em que fica impreciso o local de onde fala o narrador. A única informação presente é que ele está afastado do ambiente social onde se passa a história. O ouvinte pode interpretar de duas formas, ou o narrador se afastou por ter envelhecido, ou por ter migrado para um lugar onde não se realiza tal atividade. Entretanto, o mais importante, tendo em vista o ouvinte, é a identificação do ouvinte não com o narrador, mas com a saudade que ele manifesta. Se experiência do trabalho com a boiada não é compartilhada, a experiência da nostalgia é.

O começo da história ocorre em uma fazenda, ponto de origem do Soberano e da boiada. Este local pode facilmente ser associado com um espaço rural, que também seria o ponto de origem dos próprios boiadeiros. Depois de passar pela estrada, de acordo com o prólogo é o ambiente do boiadeiro, a boiada chega a Barretos. Apesar de se considerar que neste local era comum a entrada de boiadas com o mesmo destino da contada na história,²⁸³ percebe-se que as ruas com transeuntes, crianças brincando e estabelecimentos comerciais não são o ambiente mais propício para a passagem dos bois. Com o estouro da boiada parece que os boiadeiros não conseguem exercer plenamente o controle sobre o rebanho neste ambiente como o faziam na estrada, haja vista, que não se relata incidentes até o local. Apesar de se considerar que a passagem de bois poderia fazer parte do cotidiano daquele espaço, há um conflito entre a atividade e a ocupação urbana. Ao ver o filho ameaçado, o pai percebe a boiada e os boiadeiros como um conjunto, tanto que sua vingança pela morte do filho recairia sobre os condutores do gado, que como parte do conjunto seriam responsáveis por manter a harmonia com o local por onde transitam.

Pensando nas representações do rural nesta letra conclui-se que, em primeiro lugar, o rural pode não ser um espaço geográfico determinado, mas uma atividade. Neste sentido, a atividade funciona como um rural em trânsito, a área rural é circunscrita à boiada e aos boiadeiros que a controlam. Este rural é harmônico com o espaço externo quando passa por estradas e fazendas, mas pode entrar em conflito ao passar por áreas urbanas.

Em segundo lugar, o rural parece ser mais próximo da natureza como o boiadeiro é da boiada. Observando a natureza de tão perto os animais se humanizam seja para o lado terrível, quando o boi parece liderar o estouro da boiada, ou para o lado altruísta, quando o boi protege o menino. Em relação a este último, cabe salientar que o boi se aproxima da divinização, atuando como instrumento de um milagre e “anjo da guarda”.

Por último, o rural é uma lembrança do tempo de um modo de vida que agrada e realiza o narrador. Não pelo isolamento em algum local aprazível, mas por circular entre mundos.

²⁸³ Segundo conta Ribeiro, a entrada de boiadas em Barretos era realmente comum em função de um importante frigorífico localizado nesta cidade.

FERREIRINHA

Autor: Adauto Ezequiel

I

Eu tinha um companheiro
Por nome de Ferreirinha
Nós lidava com boiada
Desde nós dois rapazinho

II

Fomos buscar um boi bravo
No campo de Espriadinho
Eram 28 quilômetros
Da cidade de Pardinho

III

Nós chegamos no tal campo
Cada um seguiu prum lado
Ferreirinha foi num potro
Redomão muito cismado

IV

Já era de tardezinha
Eu já estava bem cansado.
Não encontrava o Ferreirinha
Nem o tal boi arribado

V

Naquilo avistei o potro
Que vinha vindo assustado
Sem arreio e sem ninguém
Fui ver o que tinha se dado

VI

Encontrei o Ferreirinha
Numa restinga deitado
Tinha caído do potro
E andou pro campo arrastado

VIII

Quando avistei Ferreirinha
Meu coração se desfez
Eu rolei do meu cavalo
Com tamanha rapidez

IX

E chamei ele por nome
Chamei duas ou três vez
E notei que estava morto
Pela sua palidez

X

Pra deixar meu companheiro
É coisa que eu não fazia
Deixar naquele deserto
Alguma onça comia

XI

Estava ali só eu e ele
Deus em nossa companhia
Vieram muitos pensamentos
Só um é que resolvia

XII

Pra levar meu companheiro
Veja quanto eu padeci
Amarrei ele pro peito
Numa árvore suspendi

XIII

Cheguei meu cavalo
Embaixo e na garupa desci
E com cabo dum cabresto
Amarrei ele ne mim

XIV

Saí praquela estrada
Tão triste tão amolado
Era um frio do mês de junho
Seu corpo estava gelado

XV

Já era uma meia-noite
Quando eu cheguei no povoado
Deixei na porta da igreja
E fui chamar o delegado

XVI

A morte deste rapaz
Mais do que eu ninguém sentiu
Deixei de lidar com gado
Minha inclinação sumiu

XVII

Quando lembro essa passagem
Franqueza me dá arrepio
Parece que a friagem
Das costas ainda não saiu

Nesta terceira moda de viola, de autoria de Adauto Ezequiel, a morte ou o limiar da morte aparece mais uma vez. Nota-se que nas três modas é após a morte ou no seu limiar que as personagens mostram seu sentimento e altruísmo com grandeza e plenitude. Na primeira moda de viola (“Catimbau”), o herói para conquistar o amor entra em uma luta na qual sabe que poucas chances de vencer, mas a prova máxima do amor ocorre quando Rosinha beija os lábios da cabeça (decepada) de Catimbau. O aspecto chocante desta imagem é recurso do autor para mostrar a grandeza do amor de Rosinha. Já na segunda moda, a iminência da morte de uma criança o boi, considerado “criminoso”, se põe a protegê-la, desafiando a massa dos outros bois. Nesta última moda, a morte do companheiro aparece como uma prova definitiva da amizade, o protagonista vence desafios para levar o corpo do amigo morto até o povoado. Antes de concluir que esta é uma característica do autor, devo ressaltar que em outras modas a morte ou a proximidade da morte pode não ter este aspecto. Contudo há de se reconhecer que as músicas compostas por Adauto Ezequiel que mais se destacaram em termos de regravações são as que carregam este elemento em comum.

Talvez entre todas as modas de viola selecionadas para este trabalho “Ferreirinha” tenha sido a mais citada ao longo dos capítulos. Além de ser, como aponta Stanganelli, uma moda de viola que se tornou referência para as demais, “Ferreirinha” apresenta uma descrição minuciosa de modo a formar uma imagem clara na mente dos ouvintes ou como já apontara Ribeiro, é “uma reportagem perfeita”. Contudo, os detalhes descritos aproximam a moda mais da “narrativa” que do texto informativo, como se observou na introdução.

O primeiro ponto que se destaca nesta letra é a amizade entre Ferreirinha e o narrador da história. Como indicado, nos dois últimos versos da primeira estrofe (“Nóis lidava com boiada, desde nós dois rapazinho”) a amizade foi construída ao longo de anos de companheirismo no trabalho. O tempo de existência e o contexto de formação desta amizade são fundamentais para o ouvinte a dimensão do impacto desta perda e a empatia com o narrador. Mais adiante o autor coloca outros elementos dramáticos para reforçar isto quando o narrador descobre o amigo morto. No segundo verso da oitava estrofe ele coloca “Meu coração se desfez”, a seguir ele demonstra o medo e a resistência do narrador em aceitar a morte, “Chamei ele por nome, chamei duas ou três vez”. Com uma idéia da dimensão da amizade o ouvinte pode compreender o esforço do narrador para retirar o amigo daquele local, como apontam os dois primeiros versos da décima estrofe (“Pra deixar meu companheiro é coisa que eu não fazia”) e os dois primeiros da décima segunda (“Pra levar meu companheiro, veja quanto eu padeci”). Contudo, o principal

sacrifício da amizade é o contato físico com o cadáver do amigo, como indicado nos dois últimos versos da décima quarta estrofe (“Era um frio de mês de junho, seu corpo estava gelado”), que ao final gera seqüelas como nos dois últimos versos, “Parece que a friagem, das costas ainda não saiu”. Apesar disto, a principal confirmação da ligação entre estas personagens está na décima sexta estrofe. Nos primeiros versos indica-se que o narrador era a pessoa mais próxima de Ferreirinha, “A morte deste rapaz, mais do que eu ninguém sentiu”, e nos últimos o impacto da perda, “Deixei de lidar com gado minha inclinação sumiu”. Em relação a estes versos pode-se dizer que, tendo-se em vista todos os aspectos heróicos e do prazer apontados nas modas anteriores, têm-se uma noção do que representa para o narrador desistir da atividade. Esta moda de viola rendeu uma série de outras modas funcionando como continuações da história. É comum se creditar isso ao bom desempenho de “Ferreirinha”, contudo creio que este não é o único fator. Ao fim de “Ferreirinha” o narrador deixa a atividade e carrega fisicamente a dor da perda. Considero que a angústia atingiu ouvintes tanto do público como de outros compositores, ainda que tenham aceitado a perda de Ferreirinha não aceitaram a perda da plenitude do narrador, e surgiram composições em que este volta a trabalhar com o gado. Assim, a meu ver, torna-se evidente que era compartilhada a valorização desta profissão como local privilegiado para o herói da moda de viola.

Apesar do companheirismo evidente na lida com o gado, a moda de viola “Ferreirinha” ressalta um aspecto solitário. Antes mesmo da morte de Ferreirinha surge na terceira estrofe um indicativo da solidão do trabalho, “Nós chegamos no tal campo, cada um seguiu prum lado”. Embora companheiros, a busca do boi é solitária, cada um parte para um lado, procurando sozinho pelo animal. Após a morte de Ferreirinha a solidão e o isolamento se tornam plenos, como é indicado no quarto verso da décima estrofe (“Deixar naquele deserto”) e nos dois primeiros da estrofe seguinte (“Estava ali só eu e ele, Deus em nossa companhia”).

Outro aspecto importante é a relação com a natureza, se em “Boi Soberano” a proximidade com a natureza faz com que se humanize os animais, em “Ferreirinha” a proximidade traz a possibilidade de perdê-la. Na natureza o corpo de Ferreirinha nada mais é que alimento para outros animais, como aparece no último verso da décima estrofe (“Alguma onça comia”). A alternativa do narrador para manter o caráter humano do cadáver do amigo é levá-lo para o seio da cultura e civilização representados pelo “povoado”, pela “igreja” e pelo “delegado”, todos citados na décima quinta estrofe.

Em terceiro, e último lugar, há um aspecto já observado na introdução. A referência espacial como forma de dar verossimilhança a história narrada e torná-la o relato de uma experiência. Neste caso, o autor cita, na segunda estrofe, três referências espaciais. Na primeira, ele aponta o “campo de Espraiadinho”, conforme pude observar Espraiadinho era o nome de uma fazenda no município de Pardinho-SP, ainda hoje o local é conhecido em função da música. Na segunda indicação ele informa a distância da fazenda à sede municipal (28 quilômetros) e por último o nome da cidade. Segundo consta, estas informações são procedentes. Deve-se destacar que antes de se tornar músico profissional Adauto Ezequiel morou e trabalhou (como pedreiro) nesta cidade, como indica Ribeiro.

A primeira representação do rural, destacada nesta moda de viola, é o rural como espaço para o estabelecimento de fortes relações de amizade. Forjada em um ambiente do trabalho com o gado, que na percepção do autor o risco de morrer é uma constante (como também se observou nas modas de viola anteriores e se confirmou nesta), a amizade é uma extensão da própria interdependência entre os companheiros, exigida pelo trabalho. Neste sentido, o trabalho

com o gado, e o mundo rural do qual ele faz parte, é valorizado também por forjar relações sólidas.

Para o público que migrou de áreas rurais esta representação se integra ao conjunto de elementos do rural que se observa por uma perspectiva nostálgica, como tivesse perdido tal elemento na mudança para a cidade grande. No entanto, deve-se ressaltar que tal tipo de amizade pode existir somente no plano ideal. Mesmo que os ouvintes não tenham tido uma amizade similar ou próxima a esta podem se identificar com a música, a ressonância não é com o fato narrado especificamente na música, mas o sentimento de saudade e perda expresso na composição, que como na música anterior torna comum a experiência.

Nesta moda de viola o rural aparece como local de perigo, principalmente pela proximidade do mundo natural. Ao contrário de algumas as letras de música, deste mesmo compositor, onde a proximidade da natureza representa a tranquilidade e a pureza, na moda de viola “Ferreirinha” aproxima-se da natureza é se expor aos riscos. Se por um lado o público migrante pode expressar saudade do campo se identificando com as músicas cujas descrições apresentam a natureza como espaço de beleza e equilíbrio, por outro lado, aquelas que apontam os desafios e riscos envolvidos na proximidade com a natureza podem auxiliar a valorizar a imagem do habitante do campo, como quem toma atitudes heróicas ao desafiar estes perigos presentes no cotidiano.

3. Letras Compostas por Francisco Gottardi

Herói Sem Medalha

Autor: Francisco Gottardi

I

Sou filho do Interior
Do grande Estado mineiro
Fui um herói sem medalha
Na profissão de carreiro.

II

Puxando tora do mato
Com doze boi pantaneiro
Eu ajudei desbravar
Nosso Sertão brasileiro

III

Sem vaidade eu confesso
Do nosso imenso progresso
Eu fui um dos pioneiros.

IV

Vejam como o destino
Muda a vida de um homem
Uma doença malvada
Minha boiada consome

V

Só ficou um boi mestiço
Que chamava Lobisome
Por ser preto igual carvão
Foi que eu pus esse nome

VI

E pouco tempo depois
Eu vendi aquele boi
Pros filhos não passar fome.

VII

Aborrecido com a sorte
Dali resolvi mudar
E numa cidade grande
Com a família fui morar.

VIII

Por eu ser analfabeto
Tive que me sujeitar
Trabalhar no matadouro
Para o pão poder ganhar

IX

Como eu era um homem forte
Nuqueava o gado de corte
Pros companheiros sangrar.

X

Vejam bem a nossa vida
Como muda de repente
Eu que às vezes chorava
Quando um boi ficava doente

XII

Ali eu era obrigado
Matar a rês inocente.
Mas certo dia o destino
Me transformou novamente

XIII

O boi de cor de carvão
Pra morrer nas minhas mãos
Estava na minha frente

XIV

Quando eu vi meu boi carreiro
Não contive a emoção
Meus olhos encheram d'água
O pranto caiu no chão.

XV

O boi meu reconheceu
E lambeu a minha mão.
Sem poder salvar a vida
Do boi de estimação

XVI

Pedi a conta e fui embora
Desisti na mesma hora
Dessa ingrata profissão.

Coerente com o princípio de propiciar uma leitura clara da moda e ao mesmo tempo seguir o padrão rítmico apresentado, optei por dividir as estrofes em quadras, como já venho fazendo, e em tercetos.

De uma forma geral pode-se dizer que a moda de viola “Herói Sem Medalha” aborda a dificuldade de adaptação do migrante rural à realidade da cidade grande. Neste sentido, o primeiro ponto a ser destacado é a diferença entre o papel do narrador na cidade e no campo. Na primeira estrofe o papel do carreiro no campo é indicado já no terceiro verso, “Fui um herói sem medalha”. Apesar de seu heroísmo não contar com o reconhecimento oficial representado pela medalha, o narrador tem consciência de sua posição, como afirma nos dois últimos versos da segunda estrofe “Eu ajudei desbravar nosso sertão brasileiro”. Neste trecho também chama a atenção a existência de um espaço que se difere do rural e do urbano, o “sertão”. Na letra da música o termo parece se referir aos espaços não atingidos pela civilização ocidental, na sua vertente urbana ou rural, também parece equivalente ao termo “deserto” encontrado na moda de viola “Ferreirinha”. O “sertão” é uma área para se “desbravar”, ou seja, tornar possível a sua

ocupação e apropriação pela civilização, a este processo o narrador chama de “progresso” e é justamente a sua participação neste processo que lhe confere o título de herói, como indicado nos dois últimos versos da terceira estrofe, “Do nosso imenso progresso eu fui um dos pioneiros”. A falta de reconhecimento do heroísmo do carreiro é passível de ser interpretada uma representação do papel exercido por ocupações rurais de expandir a área dominada pela civilização. Se no espaço rural o carreiro tinha pleno domínio de sua função, na cidade seus conhecimentos e habilidades não têm serventia e ele não é dotado das capacidades de ler e escrever, fundamentais para a vida na cidade, como indicado nos dois primeiros versos da oitava estrofe, “Por eu ser analfabeto tive que me sujeitar”. Neste local a única habilidade proveitosa é a sua força física, como aparece no primeiro verso da nona estrofe, “Como eu era um homem forte”. Neste sentido, o seu trabalho pode ser comparado ao trabalho dos bois de seu carro, que, incapazes de conduzir o carro, dispõem somente da força física para puxá-lo. Se Soberano humanizou-se, neste caso o carreiro perde sua humanidade assemelhando-se aos bois. No momento em que encontra o seu boi, ele reconquista sua humanidade, como indicado na décima quarta estrofe, “Quando vi meu boi carreiro não contive a emoção, meus olhos encheram d’água, o pranto caiu no chão”. Na estrofe seguinte fica claro que ele precisava ser reconhecido como carreiro e herói, os dois primeiros versos indicam este reconhecimento “O boi me reconheceu e lambeu a minha mão”. Como se o boi, elemento de sua vida anterior, fizesse o carreiro lembrar quem era. Contudo, seu heroísmo não tem valor ou espaço na cidade grande onde ele é controlado, mas não tem poder de controlar, assim “Sem poder salvar a vida do boi de estimação”, a única saída foi “Pedi a conta e fui embora”.

O segundo ponto que merece destaque é relativo à transformação de animais e homens, dependendo do espaço. Na área rural, o carreiro ver os seus bois humanizados, conforme citado nos dois últimos versos da décima estrofe “Eu que às vezes chorava quando um boi ficava doente”. No entanto, na passagem para a cidade o seu sustento não depende mais da vida dos bois, mas de sua morte. Apesar disso, ele ainda guarda elementos de sua perspectiva anterior, mas é incapaz de controlar sua condição, como indicado nos dois primeiros versos da décima segunda estrofe “Ali eu era obrigado matar a rês inocente”. Deve-se salientar que mesmo no espaço rural ele chega a uma situação em que é incapaz de controlar seu destino como indicado nos dois primeiros versos da quarta estrofe, “Vejam como o destino muda a vida de um homem”.

Nesta moda de viola o foco está muito mais sobre o migrante rural do que o rural propriamente dito, mas mesmo assim é possível perceber alguns indicativos de como o rural é representado. Em primeiro lugar, é um espaço que contribui com o “progresso”, responsável pela expansão da civilização, mas não reconhecido, o mesmo ocorre com os migrantes cujos conhecimentos ou habilidades não são valorizados na cidade. Eles, neste caso, servem apenas como força bruta, análogos aos animais de tração que costumam controlar em seus locais de origem. Estimo que esta percepção deveria ter ressonância, especialmente, em meio aos migrantes que se sentiam desvalorizados nas áreas urbanas. No entanto, como já referido em relação a outras modas de viola, o mais importante não é que o público tenha passado por uma experiência similar, até porque a situação da moda de viola é extrema (tal como as histórias das modas anteriores), mas a partir de sua experiência possa compreender e ter empatia com a história da moda que torna sua a experiência narrada.

Por outro lado, tem-se novamente um rural onde a proximidade dos animais faz com que estes tenham uma feição humana. Apesar disso, o valor principal e a prioridade para o homem

do campo é o sustento da família. Embora o carreiro tivesse um vínculo com os seus bois, principalmente com o único sobrevivente, e dada a importância que seu trabalho tinha para ele, com as dificuldades incidindo sobre a família não lhe resta opção, como indicado na sexta estrofe “E pouco tempo depois, eu vendi aquele boi, pros filhos não passar fome”.

Uma última representação do rural é a idéia de que esta área seja um espaço intermediário entre a civilização e o sertão. Neste sentido, o rural é, a partir do sertão, a fronteira e o ponto de expansão da civilização. Considero esta perspectiva comum na época e continua a existir nos dias de hoje. Já a partir das áreas urbanas, o rural pode ser o ponto mais aproximado do sertão. Esta perspectiva encerra duas feições, por um lado, o rural é mais próximo à natureza e à autenticidade. Em relação a esta última pode-se dizer que ela parte da premissa que a sociedade moderna e capitalista tem uma tendência a eliminar o autêntico. Assim, o rural que guarda uma certa distância desta sociedade mantém autenticidade. Por outro lado, o rural pode ser visto como espaço semicivilizado ou rústico, como aponta Antônio Cândido.

NELORE VALENTE

Autores: Francisco Gottardi e Antônio Carlos da Silva

I

Na fazenda que eu nasci
Vovô era retireiro
Bem criança eu ajudava
A prender o gado leiteiro

II

Um dia de manhã cedo
Vejam só que desespero.
Tinha um bezerro doente
E a ordem do fazendeiro

III

– Mate já esse animal
E desinfete o mangueiro
Se essa doença espalhar
Poderá contaminar
O meu rebanho inteiro

IV

Eu notei que o meu avô
Ficou bastante abatido
Por ter que sacrificar
O animal recém-nascido.

V

Nas lágrimas dos seus olhos
Eu entendi seu pedido
Pus o bichinho nos braços
Levei pra casa escondido

VI

Com ervas e benzimentos
Seu caso foi resolvido
Com carinho eu lhe tratava
E o leite que o patrão dava
Com ele era dividido

VII

Quando fazendeiro soube
Chamou o meu avozinho.
Disse: – Você foi teimoso
Não matando o bezerrinho.

VIII

Vai deixar minha fazenda
Amanhã logo cedinho.
Aquilo feriu vovô
Como uma chaga de espinhos.

IX

Mais há sempre alguém no mundo
Que nos dá algum carinho.
E sem grande sacrifício
Vovô arrumou serviço.
Ali no sítio vizinho

X

Em pouco tempo o bezerro
Já era um boi herado
Bonito forte e troncudo
Mansinho e muito ensinado.

XI

Automóvel do atoleiro
ele tirava aos punhados.
Por isso na redondeza
ficou bastante afamado.

XII

Até que um dia, à noitinha
Um homem desesperado
Gritou pedindo socorro
Seu carro caiu no morro.
Seu filho estava prensado

XIII

O carro da ribanceira
O boi conseguiu tirar
O menino estava vivo
Seu pai disse a soluçar

XIV

– Qualquer que seja a quantia
Esse boi eu vou comprar
Eu disse: – Ele não tem preço
A razão vou explicar

XV

A bondade do vovô
Veio seu filho salvar
Esse nelore valente
É o bezerrinho doente.
Que o senhor mandou matar.

Logo de início é possível perceber que esta moda de viola traz uma atividade nova, o retireiro. Nas modas anteriores já se observou as atividades de boiadeiro (vaqueiro é tratado como similar na moda “Catimbau”) e carreiro. O retireiro, conforme aponta a letra da música, trabalha com gado leiteiro, atuando como empregado do fazendeiro que é proprietário do rebanho e do estabelecimento rural, onde a atividade ocorre. No decorrer da letra são apresentados alguns aspectos desta atividade.

Na primeira estrofe o autor indica que ainda criança começa a trabalhar com o gado leiteiro, como aparece nos dois últimos versos, “Bem criança eu ajudava a prender o gado leiteiro”. Este serviço, classificado como “ajuda”, permite a criança o aprendizado da atividade que no futuro poderá desempenhar esta função para sustentar sua família, podendo contar inclusive com a “ajuda” de seus filhos nos mesmos termos.

No segundo verso da terceira estrofe aparece um local de trabalho importante para o retireiro, “E desinfete o mangueiro”. No livro *Dialeto caipira*²⁸⁴, Amadeu Amaral define como mangueiro o local onde se recolhe o gado. Tendo em vista que todo o gado permanece neste local, o fazendeiro teme que a doença do bezerro contamine o restante do rebanho, como informado nos três últimos versos, ainda da terceira estrofe, “Se a doença espalhar poderá contaminar o meu rebanho inteiro”.

²⁸⁴ Amaral, Amadeu. *Dialeto caipira*. P. 108

Já na sexta estrofe há um indicativo que o proprietário do rebanho permite que o retireiro se aproprie de uma parte do leite retirado. Como mostrado no quarto verso “E o leite que o patrão dava”. Além disso, o retireiro reside na fazenda onde trabalha, tanto que ao perder o emprego o avô do narrador perde também a moradia, como aparece no primeiro verso da oitava estrofe “Vai deixar minha fazenda”.

O poder de decisão está nas mãos do fazendeiro. Quando o avô do narrador é mandado embora justamente por desobedecer às determinações do fazendeiro, como indicado nos versos finais da sétima estrofe “Disse: – Você foi teimoso, não matando o bezerrinho”. Contudo credito a razão a um conflito de perspectivas. Enquanto o fazendeiro percebe o gado como fonte de renda, produto ou mercadoria, o narrador e o avô, até pela proximidade e convívio cotidiano com os animais, percebem como criaturas vivas, de forma que desenvolvem empatia com estes animais. Estas diferenças se tornam aparentes a partir do nascimento do bezerro doente. Na terceira estrofe o fazendeiro dá a ordem: “Mate já este animal e desinfete o mangueiro”. Na quarta estrofe tem-se a reação do avô do narrador “Ficou bastante abatido”. E na estrofe seguinte fica evidente a consternação “Nas lágrimas dos seus olhos, eu entendi o seu pedido”. Na sexta estrofe o autor dá destaque para a forma como o bezerro é tratado, que é com “carinho” e ainda recebe parte do leite dispensado para a família (que aparentemente são apenas o avô e o neto). Nas estrofes finais, após o boi salvar o filho do fazendeiro, este ainda lida com o animal como produto ou investimento, como apontado nos dois primeiros versos da décima quinta estrofe “– Qualquer que seja a quantia esse boi eu vou comprar”. A fala do narrador mostra mais uma vez a diferença das perspectivas “Eu disse: – Ele não tem preço”. Na estrofe final o narrador declara a “razão” do boi não ter preço, “A bondade do vovô veio seu filho salvar”. Inicialmente interpreta-se que o que de fato salvou o filho do fazendeiro foi o sentimento de compaixão do avô do narrador que o levou a salvar o bezerro. Se o boi Soberano foi um instrumento da misericórdia divina, o Nelore Valente foi instrumento da misericórdia do avô.

No entanto, para uma compreensão mais precisa utilizo como referência o “Ensaio sobre a dádiva” de Marcel Mauss.²⁸⁵ Partindo desta perspectiva, o salvamento da vida do filho do fazendeiro é um presente do retireiro, este presente guarda algo do doador, no caso a “bondade”. Neste sentido, o fazendeiro deve retribuir com “bondade”, e não com dinheiro, que conforme se viu ao longo da história é colocado em oposição à “bondade”, não podendo ser seu equivalente e por isso não há forma de câmbio. O boi pode ser observado como o bezerro acrescido da compaixão inicial que levou o retireiro a salvar sua vida e todo o “carinho” com que ele foi criado, este carinho do retireiro e do neto se expressam na “mansidão”, na força e na valentia do boi. Se por um lado o fazendeiro não pode, pelos menos com dinheiro, comprar o boi, por outro lado, o fato dele ter punido o retireiro pela atitude que acabou retornando como salvamento de seu filho o coloca numa situação ainda mais inferior do ponto de vista moral, de modo que não há contraprestação possível. No caso da moda “Boi Soberano”, não é o dinheiro do pai do menino que retribui a vida salva, mas o fato dele salvar a vida do boi do matadouro a partir da compra do animal.

Cabe ainda a identificação de outras perspectivas contraditórias. Ao mandar que o retireiro sacrifique o bezerro e “desinfete o mangueiro”, o fazendeiro pode basear sua decisão

²⁸⁵ Mauss, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas in *Sociologia e Antropologia*. Ed, COSAC & NAIFY. 2003. São Paulo.

em conhecimentos da medicina moderna, para qual a doença do bezerro pode ser incurável (ou o custo da cura supera os ganhos financeiros em potencial do bezerro) e contagiosa. Já o retireiro pode conhecer métodos de cura baseados em saberes “populares” ou “tradicionais”,²⁸⁶ que podem salvar a vida do bezerro, mas não aceitos ou compreendidos pelo fazendeiro. Como se observa nos primeiros versos da sexta estrofe “Com ervas e benzimentos seu caso foi resolvido”, o retireiro utilizou-se de tais práticas para curar o bezerro doente.

Voltando o foco das atenções para as representações do rural mais especificamente, pode-se afirmar que o rural na letra desta música pode ser observado como um espaço onde operam tanto relações econômicas modernas, personificadas pela figura do fazendeiro, como relações de troca e reciprocidade reguladas por princípios morais, personificadas pelo retireiro. Enquanto o primeiro detém poder e dinheiro, o segundo é detentor dos valores morais. Desta forma, tem-se a idéia de que em meio aos trabalhadores “honrados” (como o termo é usado em “Catimbau”) do campo há uma predominância dos valores morais em detrimento dos valores de outra ordem.

4. Letra Composta por Osvaldo Franco

TRAVESSIA DO ARAGUAIA

Autores: Osvaldo Franco e Décio dos Santos.

I

Naquele estradão deserto
Uma boiada descia
Pras bandas do Araguaia
Pra fazer a travessia

II

O capataz era um velho
De muita sabedoria
As ordens eram severas
E a peonada obedecia

III

O ponteiro moço novo
Muito desembaraçado
Mas era a primeira viagem
Que fazia nesses lados

IV

Não conhecia os tormentos
Do Araguaia afamado
Não sabia que as piranhas
Era um perigo danado

²⁸⁶ Uso os termos “populares” e “tradicionais” da mesma forma apontada por Catelan.

V

Ao chegarem na barranca
Disse o velho boiadeiro
– Derrubamos um boi n'água
Deu a ordem ao ponteiro

VI

Enquanto as piranhas comem
Temos que passar ligeiro
Toque logo esse boi velho
Que vale pouco dinheiro

VII

Era um boi de aspa grande
Já ruído pelos anos
O coitado não sabia
Do seu destino tirano

VIII

Sangrando por ferroadas
No Araguaia foi entrando
As piranhas vieram loucas
E o boi foram devorando

IX

Enquanto o pobre boi velho
Ia sendo devorado
A boiada foi nadando
E saiu do outro lado

X

Naquelas verdes pastagens
Tudo estava sossegado
Disse o velho ao ponteiro
Pode ficar descansado

XI

O ponteiro revoltado
Disse: – Que barbaridade
Sacrificar um boi velho
Pra que esta crueldade

XII

Respondeu o boiadeiro
Aprenda essa verdade
Que Jesus também morreu
Pra salvar a humanidade

Nesta moda de viola o narrador volta a se distanciar da história, ele se coloca como testemunha e não como personagem, mas como ainda é fruto de sua experiência, o distanciamento é consideravelmente inferior àquele observado na moda “Catimbau”. Apesar de mais próximo que o narrador de “Catimbau”, está mais distante que os narradores das demais modas observadas. O narrador é uma testemunha da história, como se percebe no início do relato “Naquele estradão deserto, uma boiada descia” (primeiro verso da primeira estrofe).

O primeiro ponto que se destaca na moda de viola de Osvaldo Franco é a rígida hierarquia entre os boiadeiros (também referidos como peões). Como apresentado na segunda estrofe, “As ordens eram severas e a peonada obedecia”. Nos dois versos anteriores ele indica que liderança se legitima com base na experiência do líder (“O capataz era um velho de muita sabedoria”). Em contraponto ao velho capataz e sua sabedoria há outro personagem, o ponteiro “moço novo” (primeiro verso da terceira estrofe) que está em sua “primeira viagem” na região (terceiro verso, da terceira estrofe). Tem-se a impressão que justamente pelo seu desconhecimento, sua inexperiência, o ponteiro possui condições de questionar as ações do capataz. Deve-se salientar que embora não concorde com o capataz, o ponteiro cumpre a ordem e lança o boi à morte, o que reforça o aspecto rígido da hierarquia.

Apesar de ter cumprido a ordem o ponteiro discorda e sente necessidade de questionar o capataz. O que ele faz após a boiada cruzar o rio e o capataz afirmar que agora ele poderia ficar “descansado”, o que dá a impressão de um tipo de autorização para o questionamento (uma pausa nas “ordens severas”) que ocorre a seguir, como indicado na décima primeira estrofe “Sacrificar um boi velho, pra essa crueldade?”. O capataz busca na moral religiosa o princípio que justifica o sacrifício de um para salvar uma coletividade e passa a mensagem ao ponteiro, de modo análogo a uma relação entre mestre e pupilo, “Aprenda essa verdade, que Jesus também morreu pra salvar a humanidade”, na décima segunda e última estrofe. O capataz equipara o boi à divindade.

No entanto, é possível perceber que outras ordens de pensamento também estão em jogo ao se escolher o boi para a imolação, como fala o capataz ao ponteiro antes da travessia do rio, mais especificamente nos dois últimos versos da sexta estrofe, “Toque logo esse boi velho, que vale pouco dinheiro”. Tendo em vista a discussão presente na moda anterior, na qual se valoriza a conduta moral e a proximidade dos animais em prejuízo da visão dos animais como valor monetário, percebe-se que, além de poder representar a existência de dois conjuntos de valores, a colocação desta fala pode ter como objetivo causar no ouvinte um efeito similar ao experimentado pelo ponteiro, fazendo com que o público se identifique, pelo menos temporariamente, com esta personagem. A identificação com o ponteiro pode fazer com que o público sinta, de modo mais evidente, o impacto da lição ensinada pelo capataz na última estrofe.

Percebe-se que quanto maior o choque causado pela morte do boi, maior o efeito desejado. Assim, pode-se observar uma série de descrições que aumentam a empatia do ouvinte com o boi e com seu sofrimento, por exemplo, “Já ruído pelos anos o coitado não sabia do seu

destino tirano” (sétima estrofe), “Sangrando por ferroadas” (oitava estrofe), “As piranhas vieram loucas” e “Ia sendo devorado” (nona estrofe).

A presença de um elemento narrativo que cause um impacto maior no ouvinte tem sido observada em outras composições já apresentadas neste capítulo. Se nesta moda é a comparação do boi com Cristo, em “Ferreirinha” é a menção à “friagem nas costas”, em “Catimbau” é o beijo na cabeça decepada e em “Nelore Valente” é a revelação que o boi é o bezerro doente.

O rural desta moda de viola também sugere um espaço de regras sociais rígidas. Neste local, em meio a um grupo de trabalho como é o caso dos boiadeiros da moda, há uma hierarquia também rígida, onde a posição superior é ocupada pelo mais velho, na medida em que ele tenha experiência e conhecimento para exercer a função de liderança. Tal hierarquia se relaciona com o próprio processo de aprendizado da profissão. Ao compartilhar o mesmo espaço de trabalho, os mais jovens têm sua formação a partir da realização prática das tarefas, da observação dos mais velhos realizando as tarefas e de informações ou lições que os mais velhos prestam aos mais novos.

Neste sentido, volto a repetir que entre o capataz e o ponteiro há uma relação de mestre e pupilo, que se torna evidente na moda, pois durante todo o tempo há um diálogo entre estes dois, desde a ordem para enviar o boi para a morte, na quinta estrofe (“Derrubamos um boi n’água”), até a lição final do capataz, na décima segunda estrofe.

5. Letra Composta por Raul Montes Torres

BOIADA CUIABANA.

Autor: Raul Torres

I

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

II

Meu patrão foi embarcado
Na linha Sorocabana
Capataz da comitiva
Era o Juca Flor da Fama
Fui tratado pra trazer
Uma boiada cuiabana

III

No baio foi João Negrão
No tordio Severino.
Zé Garcia no alazão
No pampa foi Catarino
A madrinha e o cargueiro
Quem puxava era um menino

IV

Eu saí de Lambari
Na minha besta ruana.
Só depois de trinta dias
Que cheguei em Aquidauana.
Lá fiquei enamorado
De uma malvada baiana.

V

Ao chegar em Campo Grande
Num cassino eu fui chegando.
Uma linda paraguaia
Na mesa estava jogando.
Botei a mão na algibeira
Dinheiro estava sobrando.

VI

Ela mandou me dizer
Pra que eu fosse chegando
Eu mandei dizer pra ela
Vá bebendo, eu vou pagando
Eu joguei nove partidas
Meu dinheiro foi andando

Declamado:

A lua foi se escondendo, vinha rompendo a manhã.

Aquela morena faceira, trigueira cor de romã.

Soluçando, me dizia: – Muchacho leva-me contigo que te darei toda
minh'alma, todo o mi amor, todo mi carinho, toda mi vida.

Os boiadeiros, no rancho, estavam prontos pra partida.

Numa roseira cheirosa os passarinhos cantavam.

Minha besta ruana parece que adivinhava, que eu sozinho não partia,
meu amor me acompanhava.

VI

Eu parti de Campo Grande
Com a boiada cuiabana
Meu amor veio na anca
Da minha besta ruana.
Hoje tenho quem me alegra
Na minha velha choupana.

Conforme conta Paulo Freire²⁸⁷, para compor “Boiada Cuiabana” Raul Torres viajou junto com uma comitiva no Mato Grosso. Durante a viagem ele fez uma série de anotações que resultou nesta moda de viola. Já Ribeiro²⁸⁸ conta que esta música (assim como outras compostas por Torres) serviu de referência para vários compositores. Existem divergências sobre a data de composição desta música, Tônico²⁸⁹ afirmava que ele e seu irmão ouviam esta música em 1935 num gramofone existente em uma fazenda onde trabalhavam, o disco fazia parte das gravações de Cornélio Pires. Segundo Paulo Freire²⁹⁰, a música só foi composta após a formação da dupla Raul Torres e Serrinha, em 1937. Ele também afirma que o lançamento da música em disco se deu logo após a sua composição. Segundo os dados do dicionário Cravo Albin, a música foi gravada pela primeira vez em 1938. Para dirimir dúvidas pesquisei, no acervo do Instituto Moreira Salles, as gravações de Cornélio Pires. Descobri que em agosto de 1930 foi lançado um disco, com o número de série 200031, que em uma das faces continha uma música com o mesmo título (“Boiada Cuiabana”), mas não se trata da composição de Torres, assim, conclui que data da composição foi provavelmente em 1938.

A leitura de Antônio Cândido sobre os Nuer,²⁹¹ citada neste trabalho, parece se adequar ao rural descrito nesta moda de viola. O trabalho com o boi condiciona as demais relações do protagonista, a viagem para buscar a boiada é sobreposta à busca por uma companheira. As histórias não ocorrem em paralelo, são coincidentes. O narrador só encontra sua companhia quando chega ao ponto onde encontra a boiada. Na viagem de volta ele traz a boiada e sua companheira, como indicado na sexta estrofe “Eu parti de Campo Grande com a boiada cuiabana, meu amor veio na anca da minha besta ruana”.

Como indicado anteriormente, a presença de referências espaciais ou geográficas é muito comum em modas de viola, o que confere uma impressão de realidade à história narrada, de experiência. No caso de “Boiada Cuiabana”, existem várias referências, que torna possível identificar o trajeto de ida dos boiadeiros até Campo Grande. A menção aos locais faz com que a moda se assemelhe a um relato de viagem, que no caso consiste na ida a Campo Grande. Os pontos marcados na letra da música são o sertão do Mato Grosso (no quarto verso da primeira estrofe), que é um referencial geral ao destino da viagem; Lambari (primeiro verso da quarta estrofe), o ponto de origem; Aquidauana (quarto verso da quarta estrofe), um ponto intermediário e onde o narrador encontra uma mulher, mas que não se torna a companheira procurada como indicado ao final da estrofe, “Lá fiquei enamorado de uma malvada baiana”; Campo Grande, onde ele encontra a boiada e também a companheira.

²⁸⁷ Freire, Paulo. op. cit, p.70.

²⁸⁸ Ribeiro, José Hamilton. op. cit, p.45.

²⁸⁹ Tônico e Tinoco op. cit, p.208.

²⁹⁰ Freire, Paulo. op. cit, p. 70.

²⁹¹ Não exatamente sobre o grupo, mas sobre o trabalho de Evans-Pritchard.

De um modo geral, pode-se dizer que a história fala pouco do trabalho de transporte de gado, que é a razão pela qual os boiadeiros estão em viagem. Os elementos apresentados se concentram, principalmente, na referência aos locais por onde passam, no encontro da companheira e na descrição da composição da comitiva (nome dado à caravana de boiadeiros). Como já mencionei os outros itens me atenho ao terceiro.

Por meio da composição da comitiva é possível ver com clareza as divisões sociais existentes no mundo dos boiadeiros. Em primeiro lugar, o narrador separa o patrão dos empregados. Como indicado nos dois primeiros versos da segunda estrofe “Meu patrão foi embarcado, na linha Sorocabana”. Percebe-se que o patrão não viaja junto com os boiadeiros contratados para trazer a boiada. Ele não participa do trabalho e cotidiano dos boiadeiros. Tendo em vista a malha ferroviária da linha Sorocabana, pode-se supor que o patrão inicia a viagem a partir de São Paulo. Deve-se destacar que a menção à linha é interessante, pois o compositor trabalhou nesta ferrovia até se aposentar. Mesmo nos períodos em que tinha muitos compromissos relacionados com a música, como apresentação de programas de rádio, apresentações em espaços públicos, gravação de discos e composições, Torres continuava a trabalhar na companhia.

Uma vez separado o patrão do restante das personagens, Torres apresenta a composição da comitiva. Em primeiro lugar, ele apresenta o capataz, no terceiro e quarto versos da segunda estrofe “Capataz da comitiva, era o Juca Flor da Fama”. Logo nos versos a seguir ele se apresenta, indicando o motivo de integrar a comitiva “Fui tratado pra trazer uma boiada cuiabana”. Na sequência ele apresenta os boiadeiros, identificando-os a partir das montarias. Os animais, neste sentido, funcionam não só como meio de transporte, mas também como parte da identidade do boiadeiro, pelo menos no contexto da comitiva. Como indicado na terceira estrofe:

“No baio foi João Negrão
No tordio Severino.
Zé Garcia no alazão
No pampa foi Catarino
A madrinha e o cargueiro
Quem puxava era um menino”

Deve-se ressaltar que no caso do “menino” o seu tipo de transporte é também um indicativo de sua função na comitiva, sendo responsável por prover a alimentação do grupo. Observando atentamente a divisão apresentada por Torres, pode-se dizer que ele representa a própria hierarquia das personagens. Em primeiro lugar ele cita o patrão, em seguida o capataz, depois os boiadeiros em geral (é difícil avaliar se a letra também indica uma hierarquia interna neste grupo) e o menino, que ocupa uma posição mais baixa. Estimo que tal posição seja proporcional a um pupilo ou aprendiz, termo similar ao observado na moda de viola “Nelore Valente”.

Pensando em representações do rural, pode-se afirmar que o espaço rural de “Boiada Cuiabana” é dominado pela atividade de gado e se estende, pelo menos, do sul de Minas Gerais (“Lambari”) até as áreas no interior do estado do Mato Grosso (que na época da música não era dividido). As áreas urbanas são inseridas neste contexto como ponto de encontro e trocas, com destaque para os negócios com o gado e afetos ou desafetos amorosos. Os locais destes

encontros e trocas podem ser espaços próprios para lazer como aparece nos dois primeiros versos da quinta estrofe, “Ao chegar em Campo Grande, num cassino eu fui entrando”. Os convívios possibilitados por estes encontros ampliam a abrangência espacial das relações dos boiadeiros do rural, como visto na letra da música são indicadas ligações com a Bahia e o Paraguai. As semelhanças com o rural dos boiadeiros de “Boi Soberano” são explícitas, no entanto não se pode afirmar que isto deriva unicamente do fato de as músicas lidarem com a mesma atividade. Há de se considerar a possibilidade de “Boiada Cuiabana” servir de referência para a abordagem desta atividade, bem como influenciado o destaque que as comitivas e a lida com o gado de forma geral têm na temática da moda de viola.

Neste mundo rural há uma clara distinção de classes e funções. A figura do patrão parece distante deste mundo rural, circulando, principalmente, pelas áreas urbanas, onde realiza seus negócios. Em relação aos boiadeiros observa-se que também existem distinções, segundo as funções que exercem. Na música eles foram divididos em três classes, o capataz e o menino que personalizam seus extremos, e os boiadeiros em geral. Com estes o boiadeiro narrador tem uma proximidade maior, tanto que seus nomes são indicados na moda, o que não ocorre com o menino, o capataz e muito menos com o patrão.

A descrição dos boiadeiros pode guardar ainda um aspecto revelador. A comitiva pode, de certa forma, ser uma representação do Brasil. Como se observou as montarias correspondem a uma expansão da identidade do cavaleiro. À exceção do cavalo pampa, cujo nome é associado à região Sul²⁹² do país, os animais são destacados a partir de sua pelagem. O cavalo baio²⁹³ leva o boiadeiro João Negrão, a montaria é de pelagem castanha e o cavaleiro supostamente negro; o cavalo tordilho, de pelagem negra com manchas brancas, leva o cavaleiro Severino, que em função do nome, pode-se estimar de origem nos estados da região Nordeste; Zé Garcia utiliza o cavalo alazão, cuja pelagem é caracterizada por ser avermelhada. A partir destas informações pode-se especular que a pele do cavaleiro tem relação com a pelagem do animal. No caso do primeiro, pode-se supor a associação do castanho com a pele negra em relação aos cavaleiros associados a regiões do país (Severino e Catarino²⁹⁴), seus cavalos têm pelagem com manchas de cor diferente da cor principal indicando talvez a mestiçagem. No último conjunto, formado por Zé Garcia e o cavalo alazão, é possível supor os tons avermelhados do cavalo uma alusão à pele do europeu.

Se a comitiva carrega ares de representação racial e regional do Brasil, é possível perceber que o componente indígena (aquele do mito das três raças) e as regiões Norte e Centro-Oeste não estão representadas (como o narrador é de Minas Gerais, considera-se a região Sudeste representada). A ausência destes componentes pode ser explicada se levarmos em conta que, neste período, diversas áreas destas regiões não eram consideradas como integradas ao país, como nação. No mesmo ano em que a música foi composta o governo lançou um projeto denominado Marcha para o Oeste, que visava a promover a ocupação e o “desenvolvimento”²⁹⁵

²⁹² A designação pampa para o cavalo deriva do fato de esta raça ter sido levada do Rio Grande do Sul para São Paulo, de onde se espalhou para o resto do país, conforme indica o portal de cavalos pampa na rede mundial de computadores (<http://www.cavalospampa.com.br/origem.html>). No Rio Grande do Sul a raça de pelagem com manchas era chamada tobiano.

²⁹³ As descrições das pelagens foram retiradas do dicionário Aurélio (6ª edição, revista e ampliada)

²⁹⁴ Não seria absurdo propor que o nome “Catarino” seja uma alusão ao estado de Santa Catarina.

²⁹⁵ Garfield, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. Rev. bras. Hist., São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em:

destas regiões. O índio, assim como essas áreas, era visto como habitante a ser integrado à nação. É difícil avaliar em que medida a viagem de Raul Torres foi inspirada, ou não, por esta política ou pelas discussões da época, contudo, é possível perceber que a comitiva representativa do Brasil tem um perfil integrador, tanto com as cidades por onde passa quanto pelos contatos com a baiana e, principalmente, a paraguaia que é levada para o centro de onde partiu a comitiva. Se por um lado a moda indica Campo Grande como um espaço urbano, por outro, as áreas do estado do Mato Grosso podem ser vistas como não-civilizadas, como aparece na primeira estrofe (“Pro sertão de Mato Grosso”) são definidas como “sertão”.

6. Letras Compostas por Teddy Vieira de Azevedo

BOIADEIRO PUNHO DE AÇO

Autores: Teddy Vieira de Azevedo

I

Me criei em Mato Grosso,
Laçando potro e dando repasso
Meu velho pai pra lidar com boi
Desde pequeno guiou meus passos

II

– Meu filho, o mundo é uma estrada
cheia de atalho e tanto embarço.
Mas se você for bom no cipó
Na vida nunca terás fracasso

III

Com vinte anos parti
Foi na comitiva de um tar Inácio.
Senti o nó me apertar a garganta
Quando meu pai me deu um abraço

IV

– Meu filho, Deus lhe acompanhe
São esses os votos que eu lhe faço.
E como prêmio do teu talento
Lhe presenteio com esse meu laço

V

Por este Brasil afora,
Fiz como faz as nuvens no espaço.
Vaguei ao léu conhecendo terras
Sempre ganhando dinheiro aos maços

VI

Meu cipó em três rudia
Cobri a anca do meu picaço,
Foi o que me garantiu o nome
De boiadeiro punho de aço.

VII

De volta pra minha terra
Viajava a noite com um mormaço.
Naquilo eu topei com uma boiada
Beirando rio vinha passo a passo

VIII

Um grito de boiadeiro
Pedindo ajuda cortou o espaço.
Eu vi que o peão que ia rodando
Saltei no rio com o meu picaço.

IX

A correnteza era forte
Tirei o cipó da chinha do macho.
E pelo escuro ainda consegui
Laçar o peão por um dos seus braços.

X

Ao trazer ele na praia
Meu coração se fez em pedaço.
Por um milagre que Deus mandou
Salvei meu pai com seu próprio laço.

Nesta moda o rural também aparece identificado com a atividade de boiadeiro, no entanto, foram identificadas algumas particularidades na sua abordagem, com destaque para indicações de relações domésticas do boiadeiro, seu aprendizado e ganhos financeiros. Embora a letra da moda também trate de viagens em comitiva, deve-se destacar que das dez estrofes

somente em duas o protagonista está fora de seu local de origem. Quanto às estrofes restantes, pode-se dizer que nas quatro primeiras ele está na sua terra e nas quatro finais ele está retornando. De um modo geral, pode-se perceber como nas outras modas que abordam o tema, a sucessão de eventos da história é condicionada às próprias características da atividade, o boiadeiro tem seu momento de aprendizado, parte para participar de comitivas, em que suas habilidades são julgadas pelos outros boiadeiros, e retorna à sua terra.

Assim como em “Catimbau”, podem ser encontradas nesta moda indicações das tarefas realizadas pelo boiadeiro. Logo após a apresentação do local (elemento já analisado), no segundo verso da música, o narrador informa duas atividades da profissão, “Laçando potro e dando repasso”. Conforme revela Amadeu Amaral²⁹⁶, repasso é o ato de montar equinos não domados. Assim, percebe-se que como Catimbau o boiadeiro deve ser capaz de lidar com montarias não domadas e saber laçar.

Nesta moda as atividades são aprendidas no local de residência do boiadeiro a partir do contato e convívio com um boiadeiro mais experiente. No caso o pai do narrador, como se observa nos dois últimos versos da primeira estrofe, “Meu velho pai para lidar com boi, desde pequeno guiou meus passos”. É possível estimar que tal aprendizado tenha se dado a partir da “ajuda” do filho no cumprimento das tarefas do pai, de modo similar ao observado em “Nelore Valente”.

Na segunda estrofe permanecem sendo apresentados os ensinamentos do pai. Só que desta vez ele apresenta uma compreensão da vida a partir de uma ótica imersa na atividade, como aparece nos dois primeiros versos, “– Meu filho, o mundo é uma estrada, cheia de atalho e tanto embaraço”. A resposta para as dificuldades na vida e na profissão, que se confunde com a própria vida, está na própria atividade, como o pai indica nos dois últimos versos desta estrofe “Mas se você for bom no cipó, na vida nunca terás fracasso”. Neste sentido, o sucesso na vida é o sucesso na atividade. De acordo com a própria letra, o sucesso na atividade pode ser traduzido como ganhos em dinheiro e respeito dos boiadeiros, as indicações deste sucesso aparecem no último verso da quinta estrofe “Sempre ganhando dinheiro aos maços” e nos dois últimos da sexta, “Foi o que me garantiu o nome de boiadeiro punho de aço”. O bom desempenho na execução das tarefas, com destaque para a habilidade de laçar (ou “ciência do laço” como referido em “Catimbau”), trouxe como resultado o sucesso do protagonista. Tal habilidade parece associada, por um lado, ao aprendizado e conhecimento do mestre e, por outro, à habilidade individual do pupilo. Este último aspecto é destacado nos versos finais da quarta estrofe “E como prêmio do teu talento, lhe presenteio com esse meu laço”. Novamente, pensando em uma perspectiva aproximada das proposições de Mauss, pode-se interpretar que o objeto carrega elementos do doador, assim o laço do pai carrega a experiência do próprio pai como boiadeiro e obviamente sua habilidade de laçar. Neste sentido, a passagem pode ser interpretada como se o laço fosse uma representação do conhecimento do pai. Apesar de o filho ter seu próprio “talento” ele carrega os ensinamentos e a história de boiadeiro do pai. Esta forma de entendimento me parece acertada, principalmente quando se chega aos momentos finais da história. Quando o filho retorna, o laço também retorna sob a forma de retribuição ao seu dono original, como indicado no último verso “Salvei meu com seu próprio laço”. Resgatando a série de eventos, o pai ensina ao filho os conhecimentos da lida com o gado, com destaque para a “ciência do laço” e dá o laço ao filho reconhecendo “talento” deste, assim, o laço representa o

²⁹⁶ Amaral, Amadeu. op. cit.

conhecimento do pai e a habilidade do filho. Nas suas viagens de boiadeiro, o filho utiliza o laço que passa a ser uma extensão de si mesmo, na medida em que é em função do laço (que ele chama de “meu cipó”) que ele é nomeado “Boiadeiro Punho de Aço”. O laço se torna depositário também de elementos do filho. Ao retornar ele salva o pai com o laço, assim, retribui o que foi lhe dado através do laço (que volta a ser do pai, pois ele se refere como “seu próprio laço”).

Além do laço, existem dois elementos que retornam junto com o boiadeiro narrador e atuam no salvamento do pai: a montaria e a bênção divina. Em relação ao segundo, o boiadeiro recebe a bênção na mesma estrofe que recebe o laço, “– Meu filho, Deus lhe acompanhe”. Na última estrofe a influência divina parece associada ao destino marcada no penúltimo verso, “Por um milagre que Deus mandou”. Já em relação à montaria, ela aparece como depositária do laço na sexta estrofe, “Cobri a anca do meu picaço”,²⁹⁷ e na nona estrofe durante o salvamento, “Tirei o cipó da chinha do macho”.

O rural nesta moda aparece como um local onde, sob os olhos da divindade, as ações consideradas boas retornam inevitavelmente (“destino”) em escala maior ao sujeito da ação (como observado no caso do pai). Da mesma forma, como a habilidade do boiadeiro é recompensada com dinheiro e respeito. Além disso, o espaço doméstico é o local privilegiado para a formação e preparação do indivíduo para o mundo.

O MINEIRO E O ITALIANO

Autores: Teddy Vieira de Azevedo e Nelson Gomes

I

Um mineiro e o italiano
Vivia às barras dos tribunais
Numa demanda de terra
Que não deixava os dois em paz
Só em pensar na derrota
O pobre caboclo não dormia mais
O italiano roncava
Nem que eu gaste alguns capitais
Quero ver este mineiro
Voltar de a pé pra Minas Gerais

²⁹⁷ Segundo Amaral, “picaço” corresponde a um cavalo escuro com a frente e as patas alvas. Amaral, Amadeu op. cit, p. 127.

II

Voltar de a pé pro mineiro
Seria feio pro seus parentes
Apelou pro advogado fale
Pro juiz pra ter dó da gente
Diga que nós semo pobre
Que meus filhinhos vivem doente
Um palmo de terra a mais
Para italiano é indiferente
Se o juiz me ajudar a ganhar
Lhe dou uma leitoa de presente

III

Retrucou o advogado
O senhor não sabe o que está falando
Não caia nessa besteira
Senão nos vamo entrar pro cano
Este juiz é uma fera
Caboclo sério e de tutano
Paulista da velha guarda
Família de 400 anos
Mandar a leitoa pra ele
É dar a vitória pro italiano

IV

Porém chegou o grande dia
Que o tribunal deu o veredicto
Mineiro ganhou a demanda
O advogado achou esquisito
Mineiro disse ao doutor
Eu fiz conforme lhe havia dito
Respondeu o advogado que juiz
Vendeu eu não acredito
Jogo meu diploma fora
Se nesse angu não tiver mosquito

V

De fato falou o mineiro
Nem mesmo eu tô acreditando
Ver meus filhinhos de a pé
Meu coração vivia sangrando
Peguei uma leitoa gorda
Foi Deus no céu me deu esse plano
De uma cidade vizinha
Para o juiz eu fui despachando
Só não mandei no meu nome
Mandei no nome do italiano

Deixando um pouco de lado a temática dos bois e boiadeiros, a nona moda de viola selecionada para este trabalho trata, em tom jocoso e irônico, de uma disputa de terra. Na moda, a figura do narrador é distanciada, contudo, a maior parte da letra corresponde às falas de uma das personagens em litígio e seu advogado. Apesar de apenas duas personagens terem fala na história, são envolvidas o mineiro e seus parentes, o italiano, o juiz e o advogado do mineiro. De um modo geral, pode-se afirmar que a moda conta a história do uso de um subterfúgio para ganhar uma questão judicial. Examinando bem as informações reveladas na história, pode-se observar que o mineiro e seu advogado sabiam que, do ponto de vista legal, estavam errados e perderiam a causa. Os indícios que comprovam este fato são o mineiro querer apelar para a piedade do juiz, conforme aparece no quarto verso da segunda estrofe (“Pro juiz pra ter dó da gente”), no quinto e no sexto (“Diga que nós semo pobre, que meus filhinhos vivem doente”); ele considerar subornar o juiz (“Lhe dou uma leitoa de presente”); o advogado considerar estranho a vitória, no quarto verso da quarta estrofe (“O advogado achou esquisito”). Apesar de o ato ser ilícito, o autor coloca uma série de evidências que pode propiciar ao ouvinte uma identificação com o mineiro ou uma compreensão que leve a crer que o mais justo, sob a ordem de outros valores morais, seria o mineiro ganhar o litígio. Ainda na primeira estrofe ele opõe as duas personagens enquanto o mineiro está preocupado, “O pobre caboclo não dormia mais” (sexto verso), o italiano está tranqüilo (“O italiano roncava”). Este último não necessita da terra, seu objetivo é prejudicar o mineiro como se observa nos dois últimos versos da estrofe “Quero ver este mineiro voltar de a pé pra Minas Gerais”. Na quinta estrofe, o mineiro apresenta uma justificativa para o golpe que pode também conquistar a simpatia do ouvinte, “Ver meus filhinhos de a pé, meu coração vivia sangrando”. Além destes elementos, deve-se ressaltar que em nenhum momento há referência à família do italiano.

Outro elemento que chama a atenção nesta moda é que a principal preocupação do mineiro não é exatamente a perda da terra, mas a humilhação de ter que voltar sem nada para sua terra de origem, o pior desta humilhação é impô-la a sua família, como indicado nos primeiro e no segundo versos da segunda estrofe, “Voltar de a pé pro mineiro seria feio por seus parentes”. Por outro lado, o desejo do italiano não é ganhar mais ou menos com este pedaço de terra, mas impor a humilhação ao mineiro. Assim, nenhum dos dois personagens é guiado por princípios associados à sociedade moderna e capitalista como vantagem econômica ou como defesa dos direitos (relativos à propriedade). Eles são motivados por questões como honra e prestígio, que não atingem somente os indivíduos, mas também suas famílias (apesar de a

família do italiano não ser citada), por isso tais personagens se assemelham ao que Mauss chamaria de “pessoas morais”.²⁹⁸

Analisando as proposições de Mauss, pode-se condiderar a leitoa como contraprestação do favor que o juiz prestaria, e que o mineiro quer é transferir a relação da esfera jurídica para a pessoal entre ele e o juiz, não como indivíduos, mas como “pessoas morais” envolvidas em uma relação de reciprocidade. Observando com mais detalhe as propostas da personagem (apelar para piedade do juiz e dar a leitoa) ainda sob esta ótica, percebe-se que elas fazem parte de um mesmo conjunto de trocas. Se na letra da música a personagem tivesse apenas tentado apelar para a compaixão do juiz, sem a sugestão da doação da leitoa, o Mineiro poderia ter ficado em uma situação moralmente inferior²⁹⁹, indigna. Ao apresentar a contraprestação, mesmo que o juiz fosse motivado por “pena” sua ação seria retribuída, deixando mineiro em uma situação mais próxima da posição do juiz. O advogado de mineiro, como alguém familiarizado com a percepção moderna, indica a diferença das percepções. Aquilo que mineiro considera como uma retribuição o juiz consideraria como ofensa, que acabaria por indispor o magistrado com o querelante. A escolha deste tipo de animal reforça a comicidade da obra, sendo considerado como valor por mineiro mas dificilmente pelo juiz. Aliás, o aspecto cômico da obra está baseado na diferença de perspectiva entre o juiz e o protagonista com ênfase para o desconhecimento (ingenuidade) que este último tem da perspectiva do magistrado, mas, como na tradição da representação do caipira personagem, o seu distanciamento permite que ele identifique formas de lidar com este sistema diferente das utilizadas por aqueles que estão envolvidos como seu advogado.

Cabe destacar que a modernidade ou os padrões modernos nesta letra são associados a uma elite, como aponta o advogado “paulista da velha guarda, família de quatrocentos anos”. A referência ao tempo de existência da família parece se relacionar com o termo “quatrocentão”. Como visto no terceiro capítulo, a cidade de São Paulo recebia nas primeiras décadas do século XX um grande contingente de imigrantes. Nesta época, conforme observado em uma reportagem da Folha de S. Paulo,³⁰⁰ foi criado o termo “quatrocentão” como forma de diferenciar a elite local dos imigrantes ou seus descendentes em ascensão social que ocupavam posições de poder. Assim, o termo passou a designar a elite urbana supostamente formada por descendentes dos primeiros colonizadores a ocupar o local que deu origem à cidade. Voltando à moda, o juiz não só é colocado como parte da elite urbana da capital, mas serve como justificativa para que este siga com rigor os preceitos da lei e da justiça formal e moderna. Contudo, deve-se salientar que a moda não trata o juiz como um tipo ideal de burocrata moderno³⁰¹, uma vez que ao receber a doação do animal supostamente enviada por italiano o juiz reverte a decisão em favor de mineiro. Em outras palavras, ele utiliza seu poder legal para responder a uma ofensa, a tentativa de suborno com uma leitoa.

Assim, entende-se que as representações do rural desta moda apresentam um espaço em que estas relações entre “pessoas morais” são comuns e importantes ou mais importantes que as relações consideradas modernas. Observa-se que os apreciadores esta moda devem em alguma medida partilhar estes princípios no sentido de considerar justo o resultado da história, que

²⁹⁸ Mauss, Marcel. op. cit, p. 190.

²⁹⁹ Obviamente na percepção do ouvinte da moda.

³⁰⁰ Toledo, José Roberto de. Os primeiros colonizadores têm milhares de descendentes espalhados pelo país. F. de São Paulo. 28 de novembro de 2003.

³⁰¹ Este tipo corresponde aos preceitos indicados por Weber (1999) p. 198-233.

termina com a vitória (moral) de mineiro. Vê-se por oposição que o espaço urbano e moderno é representado na moda pela figura do juiz, que segue os princípios modernos e detém o poder sobre o espaço rural. Neste caso, a cidade não é fonte de corrupção, apenas opera com princípios diferentes.

Nesta moda ainda se percebe o resgate parcial do caipira personagem, já examinado anteriormente. O primeiro elemento comum entre mineiro e este caipira é a conjugação de ingenuidade e astúcia, onde esta última permite que ele manipule os princípios modernos a seu favor. Um segundo elemento é a oposição entre o migrante estrangeiro e o caipira. Como nos textos do passado (muitos de Cornélio Pires) que queriam contestar a visão de que o imigrante era superior ao caipira nativo, mineiro é o herói e vence a disputa.

REI DO GADO

Autor: Teddy Vieira de Azevedo

I

Num bar de Ribeirão Preto
Eu vi com meus olhos esta passagem
Quando champanha corria
A rodo no alto meio da grã-finagem

II

Nisto chegou um peão
Trazendo na testa o pó da viagem
Pro garçom ele pediu uma pinga
Que era para rebater a friagem

III

Levantou uma armofadinha
E falou pro dono: - eu tenho má fé
Quando um caboclo que não se enxerga
Num lugar deste vem por os pés

IV

Senhor que o proprietário
Deve barrar a entrada de quarqué
E principalmente nesta ocasião
Que está presente o rei do café

V

Foi uma sarva de parma
Gritaram viva pro fazendeiro
Quem tem bilhões de pés de cafés
Por esse rico chão brasileiro

VI

Sua safra é uma potência
Em nosso mercado e no estrangeiro
Portanto, vejam que este ambiente.
Não é pra qualquer tipo rampeiro

VII

Com um modo bem cortês
Respondeu o peão pra rapaziada
Essa riqueza não me assusta
Topo em aposta qualquer parada

VIII

Cada pé deste café eu amarro
Um boi da minha envernada
E pra encerrar o assunto eu garanto
Que ainda me sobra uma boiada

IX

Foi um silêncio profundo
O peão deixou o povo mais pasmado
Pagando a pinga com mir cruzeiro
Disse ao garçom pra guardar o trocado

X

Quem quiser meu endereço
Que não e faça de arrogado
É só chegar lá em Andradina
E perguntar pelo rei do gado

Como indicado por Ribeiro, Teddy Vieira era muito procurado por compositores com dificuldades em escrever sobre determinado tema ou concluir as suas composições. Em alguns casos, quando a música exigia muitas alterações ou o compositor tinha apenas uma idéia, ele também assinava a composição. Devido à sua posição no campo, pode-se estimar que muitos compositores gostariam de ter o nome associado a Teddy Vieira ou simplesmente incorporar contribuições de Vieira à música, tendo em vista a expectativa sobre a percepção deste sobre o que agradava ou não ao público. No caso da moda de viola “Rei do Gado” ocorreu uma história peculiar. Conforme contava Tonico³⁰², o compositor João Alves apresentou a Vieira uma moda de viola de sua autoria chamada “O Grã-fininho”. Vieira gostou da música mas não da letra, então, ele propôs a Alves trocar a música (sem a letra) pela moda de viola “O Tropeiro”, de

³⁰² Tonico e Tinoco. op. cit, p. 88.

autoria de Vieira. Tudo acertado, Vieira compõe outra letra e nasce a moda de viola “Rei do Gado”. Acredito que o acordo tenha sido possível por duas razões. Em primeiro lugar, tão importante quanto a moda em si (ou até mais) era a resposta do público, que tinha importância fundamental no campo. Em segundo, a posição de Vieira no campo fazia com que se considerasse as suas composições um grande potencial para o sucesso.

Há também outro detalhe sobre esta moda de viola que chama a atenção. Segundo conta Nepomuceno,³⁰³ a personagem principal que dá título à música, foi inspirada em uma pessoa real, o fazendeiro Moura Andrade, fundador da cidade de Andradina no interior de São Paulo, próxima à fronteira com o estado de Mato Grosso.

Observando a letra percebe-se de imediato dois detalhes comuns a outras modas, em primeiro lugar a menção a um local determinado, no caso o município de Ribeirão Preto, e em segundo, que o boiadeiro ou peão de boiadeiro volta a ser a figura central. Nesta moda, entretanto, há uma (outra) particularidade se comparada às outras modas selecionadas para este trabalho, o peão também é patrão, mas em vez de circular preferencialmente por áreas urbanas, como observado na moda “Boiada Cuiabana”, este patrão parece seguir junto com a comitiva, partilhando do mesmo tipo de roupa, da mesma poeira e gostos (“pinga”) que normalmente se atribui aos empregados. Estimo que tais características permitam uma identificação, pelo menos parcial, do público apontado como consumidor deste tipo de música com o protagonista. Também considera-se que a humildade do patrão e fato de ele ter humilhado os outros padrões podem ser dignos de admiração pelos ouvintes.

Tendo em vista os aspectos deste público, os ouvintes podem com facilidade projetar a situação vivida pelo protagonista, sendo, em um primeiro momento, admoestado por um dos presentes no bar, mais especificamente a personagem Armofadinha. Na terceira estrofe essa personagem faz as primeiras provocações, “Quando um caboclo que não se enxerga num lugar desse vem pôr os pés”. Ele continua na estrofe seguinte, “Deve barrar a entrada de quarqué”, no segundo verso. Além desta personagem especificamente, o protagonista é hostilizado por vários presentes que apóiam a fala de Armofadinha, no primeiro verso da quinta estrofe, “Foi uma sarva de Parma”. Por fim Armofadinha ainda faz outra provocação no último verso da sexta estrofe, “Não é pra quarqué tipo rampeiro”.

O mesmo público que tende a se identificar com o protagonista com a situação humilhante, provavelmente deve sentir-se vingado com o prosseguimento da história. Se a riqueza, traduzida como produção ou bens, é um valor que diferencia a “grã-finagem” de um “quarquê”, o protagonista reverte a situação ao indicar que tem mais posses e produção que o “rei do café”. Desta forma, ele diminui o “rei do café” e, por conseqüência, aqueles que o acompanham. Cabe destacar que isto ocorre não apenas pelo protagonista ter superioridade moral, como visto em “Nelore Valente”, mas por ele ter a riqueza que é considerada como superioridade por seus rivais. Apesar de ser patrão o “rei do gado” pode ser percebido como herói pelos ouvintes, na medida em que ele redireciona, nos mesmos termos a humilhação que sofrera para a parcela da classe patronal que tentou humilhá-lo.

Observando as representações do rural, concluo que nesta moda há dois tipos de patrão do meio rural. Aquele que se mantém próximo ao empregado, partilhando de algumas características com este e aquele que é mais distante, interagindo preferencialmente com aqueles que considera seus comuns, sejam rurais ou urbanos. Enquanto o primeiro é valorizado neste

³⁰³ Nepomuceno, Rosa. op. cit, p. 149.

meio, o segundo é considerado perverso e não raro é penalizado de alguma forma pelo retorno de suas ações ruins. Percebe-se, em função das muitas regravações de modas de viola com essas características (como “Nelore Valente” e “Boiadeiro Punho de Aço”), que esta circularidade, tanto positiva (quando de uma boa ação retorna um prêmio) como negativa (quando de uma ação ruim retorna uma punição) dá uma impressão de justiça apreciada pelos ouvintes.

CAPÍTULO V – CONCLUSÃO

“Subo serra, desço serra
Vejo terra, vejo céu
Vejo o mato, só não vejo o fim da estrada.”
 (“Fim da Estrada”, João Pacífico)

1. O Rural na Moda

Tenho como objetivo apresentar neste último capítulo alguns aspectos das representações do rural mais ou menos comuns nas letras de música selecionadas. De modo geral, foi possível avaliar que tais músicas não apresentam uma representação única do rural, contudo, é possível perceber a existência de alguns elementos que perpassam as modas assumindo uma relevância maior do que outros. Como já dito anteriormente, a presença de elementos comuns pode se relacionar diretamente com as características do campo onde está inserida a música, apesar disso, também se observa que esses elementos podem ser mais ou menos explorados em cada uma das letras das músicas. Assim, algumas músicas podem apresentar a mesma temática, mas abordagens diferenciadas, ressaltando um ou outro aspecto.

Apesar das diferenças entre as modas selecionadas, pode-se afirmar que pelo menos as representações do rural presentes nestas modas se afastam de representações muito comuns³⁰⁴ que colocam o rural como espaço de paz, inocência e tranquilidade, mais próximo de uma idéia de paraíso. Em termos gerais, as representações destacadas neste capítulo apresentam um rural mais complexo, se por um lado tem sofrimento, dor, morte rivalidade e opressão, por outro, existe a superação dos desafios, a justiça do destino que pune os maus e premia os bons e a forte ligação entre as pessoas, seja pela amizade, pelo sangue ou pelo amor. Em nenhum momento acreditei que tais representações pudessem dar conta ou formar um rural em sua totalidade ou fossem condizentes integralmente com algum lugar real, elas são na verdade a seleção e a interpretação de alguns elementos conjugadas com a idealização de outros. Em ambos os casos, as representações, independente de serem críveis ou não, encontram ressonância no seu público que vê o rural desta maneira ou gostaria de lembrar dele assim.

Antes de prosseguir um esclarecimento. Assim como as modas apresentam representações próximas ou comuns, elas também apresentam elementos particulares ou que aparecem em algumas, mas não em outras. A partir de ocorrência ou não de determinados indícios do rural, poder-se-ia determinar que não há um rural, mas vários rurais. Em vez disso, proponho trabalhar com uma determinação geral do rural cujas delimitações tenham flutuações suficientes para comportar os diferentes elementos apontados nas modas. Faço isso por algumas razões. Em primeiro lugar, este tipo de interpretação pode induzir que cada moda, ou grupo de modas, apresenta um rural em sua totalidade, que como já foi dito não condiz com o que foi observado. Em segundo, me interessam muito mais os elementos comuns ou frequentes nas modas que podem estar relacionados com o próprio campo e com os aspectos sociais circundantes aqui definidos como o público, o contexto e a trajetória do artista. Em terceiro, uma identificação atomizada das representações (neste caso, individuais) nada revelam sobre representações compartilhadas com o público, os outros artistas e os profissionais envolvidos no campo.

³⁰⁴ Uma grande quantidade de exemplos deste tipo de visão do rural pode ser encontrada nas obras literárias analisadas por Raymond Willians. Esta visão também é encontrada em outras músicas comportadas entre a música caipira e o sertanejo moderno, até mesmo em modas de viola, mas as músicas tidas como referência que foram relacionadas aqui carregam representações de ordem diferente.

2. Siga o Boi

Ao ler as modas de viola, principalmente aquelas em que o trabalho com o boi é determinante para a história narrada, é possível perceber como a citação de Cândido sobre os Nuer pode, tomada as devidas proporções, se enquadrar nesta realidade. Contudo, se o boi é central no mundo dos Nuer, não se pode dizer o mesmo do rural do “lençol caipira”. A presença deste trabalho nas modas não é reflexo direto de sua ocorrência³⁰⁵ no rural, mas na verdade fruto de uma seleção. Conforme aponta Brandão, os trabalhos em comunidades rurais podem ser observados e classificados de diferentes formas, alguns tipos de trabalho “são tidos como mais importantes quando realizados e inesquecíveis quando recontados.”³⁰⁶ Eu queria poder relacionar a presença preponderante do trabalho com o gado nas modas de viola com a importância que lhe é atribuída, mas não posso na medida em que o próprio autor o faz.

“(...) há uma saga de interminável de modas de viola, antigas e atuais, a respeito do trabalho bruto do homem com o gado. Fazendeiros (...), boiadeiros e peões, são os heróis das músicas que todos ouvem e alguns cantam”.³⁰⁷

Relendo as modas de viola é possível perceber dois níveis em que o boiadeiro é valorizado, primeiro, entre os próprios boiadeiros, como visto em “Boiadeiro Punho de Aço” e segundo, em meio à população em geral, como observado em “Catimbau”. A valorização pode se traduzir em ganhos para o boiadeiro, mas o ganho fundamental de onde derivam os outros é o prestígio, que na moda “Catimbau” aparece sob os seguintes termos: “era respeitado”, “era admirado”, “destemido” e “corajoso”. A partir do prestígio, o boiadeiro pode “ganhar dinheiros aos maços”, conquistar o amor da filha do fazendeiro ou talvez até se tornar um patrão acima dos outros padrões como o “Rei do Gado”.³⁰⁸ Se por um lado a profissão descrita nas modas gera este prestígio, por outro, o boiadeiro cavalga ao lado da morte. Nas modas “Catimbau”, “Boiadeiro Punho de Aço”, “Travessia do Araguaia”, “Boi Soberano” e, obviamente, “Ferreirinha” existem situações de morte ou quase-morte causada por forças da natureza como os próprios bois, as piranhas, a correnteza dos rios e cavalos não domados.³⁰⁹ A existência destas adversidades e a superação fazem parte dos atributos heróicos do boiadeiro. Neste sentido, ao lado das suas habilidades, a coragem de enfrentar os desafios é um elemento fundamental para se obter o prestígio dentro e fora da comitiva.

Além dos boiadeiros, outras profissões que lidam com o gado foram encontradas nas modas selecionadas, a saber: o retireiro e o carreiro. Aparentemente este segundo é mais

³⁰⁵ É possível se estimar que em muitas destas áreas exista a atividade agrícola, contudo, a pecuária como tema mostrou-se muito mais explorada nas modas de viola. Existem em proporção menor modas que narram outras atividades, como é o caso de “Jorginho do Sertão” (a primeira moda gravada em disco) onde se trata do trabalho com café, mas tais temáticas não foram encontradas nas modas mais gravadas.

³⁰⁶ Brandão, Carlos Rodrigues. A partilha da vida. Geic. Cabral Editora p. 172

³⁰⁷ idem p. 173

³⁰⁸ Não considero absurdo estimar que muitas interpretações da moda “Rei do Gado” possam entender que o protagonista já foi um peão, pois, se participa do transporte dos animais, ele pode ter aprendido executando as tarefas como os outros peões.

³⁰⁹ Ferreirinha segue em um cavalo “redomão”, que segundo Amaral, significa um animal não domado completamente.

destacado, pois está presente no nome artístico de vários músicos como Tião Carreiro, Zé Carreiro, Carreirinho.³¹⁰ Como a coragem e a valentia são atribuídas ao boiadeiro, a afeição aos animais é relacionada ao carreiro e ao retireiro. Da mesma forma, os animais com que estes atuam são considerados mansos e bons. Um elemento comum entre estas profissões é a formação. Em todos os casos apresentados a formação se dá pelo trabalho. Ainda jovens, os homens do rural passam a trabalhar com os mais velhos aprendendo com eles a profissão. Este aprendizado pelo seu próprio caráter não confere certificado, de forma que as habilidades principalmente do peão de boiadeiro são sempre postas à prova, mesmo trabalhadores afamados como Catimbau têm de provar não só a habilidade, como também a coragem. No entanto, fora de seu mundo rural, as habilidades e a fama de herói desaparecem, como o carreiro de “Herói Sem Medalha” ou como o boiadeiro saudoso de “Boi Soberano”. Sob esta ótica, é fácil imaginar as associações que permitem a ressonância desta música com um público supostamente migrante de áreas rurais. O ouvinte que migrou do campo ou que reside nele pode não ter sido boiadeiro, carreiro ou retireiro, mas, conforme os critérios de seleção das modas já descritos, parece responder bem ao tipo de música que narra as aventuras e desventuras destas personagens. É difícil avaliar se eles já tinham algum tipo de admiração por estes tipos de profissão, ou se as referências das próprias modas de viola ajudaram a perceber tais personagens como heróis em potencial. No entanto, observa-se que a forma da moda de viola como “narrativa” contribui de modo decisivo para a incorporação das “coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.³¹¹

Pensando sobre a área rural dos boiadeiros cabe uma pequena diferenciação. Até o momento tratei como equivalentes as profissões de boiadeiro e vaqueiro, mas agora é necessário discriminá-las. Enquanto o vaqueiro, como Catimbau, trabalha em um local específico, uma fazenda, o boiadeiro trabalha no transporte de gado, nas comitivas. O boiadeiro como habitante do mundo rural e de um imaginário de rural não é isolado, ele circula por vários lugares tidos como rurais ou urbanos e se relaciona com eles. Esta circulação permite que ele vivencie muitas aventuras, ou seja, testemunha de aventuras dos outros, podendo variar seu papel na moda, sendo herói ou narrador.

3. Espaços

Uma estratégia interessante para se compreender uma idéia de rural mais ou menos compartilhada por meio destas modas é observar as suas limitações. Assim, entendendo o rural como lugar onde se realizam as práticas cotidianas apresentadas nas modas, o que não é o rural são justamente os espaços diferenciados deste a partir de indícios presentes nas letras. Deste modo podem-se definir dois espaços, o sertão e a cidade.

O primeiro se refere àqueles locais onde há predomínio das forças da natureza. Considerado longe da civilização e da cultura, morrer neste local é ser absorvido por ele. Para uma compreensão mais objetiva deste tipo de espaço, basta dizer que ele pode corresponder a:

- **Campo da Fazenda Espraidinho** – Local onde morreu Ferreirinha. Os dois boiadeiros seguiram para este campo para encontrar um boi bravo, ou seja, aquele que fugiu dos domínios do homem, tornando-se selvagem. Quando o

³¹⁰ Como visto, este nome artístico foi escolhido a partir dos ouvintes de uma rádio.

³¹¹ Benjamin, Walter. O narrador. p. 201.

corpo de Ferreirinha é encontrado, torna-se necessário removê-lo, pois neste local ele seria devorado por animais selvagens.

- **Rio Araguaia** – As margens do rio são seguras para a condução do gado, mas o leito do rio é infestado de piranhas. Como os boiadeiros não têm como exercer controle sobre esta força, eles barganham com a natureza, utilizando um estratagema para chamar a atenção do cardume enquanto passam. Eles jogam um boi na água, de forma aproximada ao sacrifício. À medida que as piranhas comem o boi, eles passam por outro lado.
- **Sertão bravo** – Na moda “Herói Sem Medalha” a descrição deste espaço é mais precisa, de onde até tirei o termo. O sertão corresponde ao local aonde a nação (ou civilização) ainda não chegou. As árvores³¹² representam obstáculos à ocupação humana, que pode se caracterizar por plantações ou pastagens, o que torna o carreiro um “pioneiro do progresso” é justamente a remoção das árvores derrubadas, possibilitando a expansão da civilização.

Já o espaço definido como cidades, é referente àqueles onde os elementos da civilização e da sociedade moderna são preponderantes. Vários elementos do cotidiano rural como o conhecimento ou o prestígio, relativo ao trabalho com o boi, podem não valer neste local. Um valor reconhecido é a posse de dinheiro ou algo que o valha. Nas modas observadas este tipo de local pode corresponder a:

- **Cassino em Campo Grande** – Apesar de encontrar sua amada neste local, o boiadeiro de “Boiada Cuiabana” só começa a se relacionar com os presentes no local a partir do uso do dinheiro para pagar bebidas à paraguaia e jogar.
- **Bar de Ribeirão Preto** – O “rei do gado” foi hostilizado neste local por estar vestido como peão de boiadeiro, de forma que o prestígio da profissão não era reconhecido por aqueles que o hostilizaram. Contudo, ele reverteu a situação ao se apresentar como detentor de posses, posição respeitada por eles. O consumo de champanha no local também pode ser um indicativo de suas ligações com a sociedade moderna.
- **Cidade Grande** – Quando o carreiro de “Herói Sem Medalha” se muda para a cidade grande, seu prestígio de pioneiro não é considerado e suas qualificações profissionais não são adaptadas ao cotidiano do trabalho neste local.
- **Ruas de Barretos** – As ruas de Barretos não são próprias para a condução do gado pela quantidade de pessoas e construções, como visto na moda “Boi Soberano”.

³¹² Uma vez derrubadas são chamadas toras, como o carreiro se refere.

- **Povoado** – Após o resgate do corpo de Ferreirinha do sertão, seu companheiro o levou para o povoado, local em que na moda representa a civilização e a cultura, com instituições como a Igreja e a polícia, responsáveis pelos procedimentos legais e religiosos para o sepultamento.

Observando as características destes locais e excluindo os que não se assemelham, percebe-se que de um modo geral o rural das modas de viola selecionadas pode ser referente a estradas, pastagens, sítios e fazendas.

4. Patrão e Patrões, Trabalhadores e Trabalhadores.

Em termos de hierarquia social, o rural das modas apresenta basicamente duas classes, os fazendeiros ou patrões e os trabalhadores de um modo geral. Nas possibilidades observadas nas modas selecionadas, estes últimos podem ser empregados fixos do fazendeiro como os vaqueiros, o capataz da fazenda e o retireiro ou trabalhadores contratados para cumprir determinadas tarefas, os boiadeiros (ou peões) e o capataz de comitiva. Já o carreiro, específico de “Herói Sem Medalha”, parece trabalhar de modo independente, ele pode retirar as “toras do mato” a pedido ou encomenda de algum fazendeiro ou vendê-las a compradores indefinidos.

Apesar de as diferenças serem grandes entre o conjunto dos trabalhadores e patrões, elas não são apresentadas como intransponíveis. Em três modas existe a possibilidade mesmo remota de um trabalhador virar patrão. Em “Catimbau” fica a impressão que, após vencer o desafio, o capataz teria prestígio (ou capital simbólico) suficiente para se casar com a filha do fazendeiro e selaria o compromisso com um beijo. De forma análoga aos contos de fadas, após vencer o desafio proposto pelo rei o cavaleiro poderia desposar a princesa e herdar o reino.³¹³ Contudo, a morte do pretendente durante o desafio não permita afirmar com certeza, ainda que o beijo de Rosinha seja um bom indício. Em “Boiadeiro Punho de Aço” pode-se estimar que ao ganhar dinheiro “aos maços”, o boiadeiro poderia ter recursos suficientes para adquirir uma propriedade. Em “Rei do Gado”, o uso de trajes de peão, ter aparentemente participado de uma comitiva e o gosto pela cachaça em meio a um ambiente que tinha champanha “a rodo” faz crer que o fazendeiro já havia sido boiadeiro.³¹⁴

As relações entre patrões e trabalhadores variam nas modas observadas. Com relação aos boiadeiros o patrão é praticamente inexistente. Em “Boiada Cuiabana” ele contrata os peões, segue de trem para fechar o negócio e não existem mais referências. Em “Ferreirinha”, “Travessia do Araguaia” e “Boiadeiro Punho de Aço” o patrão que encomenda as tarefas não chega a ser citado. Em “Boi Soberano” o fazendeiro alerta sobre o boi e não se têm mais referências. Uma vez que a contratação se resume à tarefa, é de esperar que não exista uma interação mais relevante entre os patrões e esses trabalhadores. Contudo, o tratamento dispensado ao “Rei do Gado” pode ser um indicativo da forma como os patrões lidam com estes

³¹³ Apesar de fazer esta analogia não quero buscar relações entre a história da moda e romances medievais ou equivalentes, trabalho já realizado (não para esta moda especificamente) por Romildo Sant’Anna. Basta saber que como “narrativa” a moda se assemelha a estas outras expressões.

³¹⁴ A título de curiosidade fiz uma pequena pesquisa sobre o Antônio Joaquim de Moura Andrade, pessoa em que o personagem foi inspirado. Ele de fato não parece ter sido boiadeiro, seu trabalho em fazendas antes de se tornar fazendeiro era como contador.

trabalhadores quando cruzam a distância que os separa. Por outro lado, em função das características do protagonista, pode-se especular que sua forma de se relacionar com os peões seja diferente.

De volta ao foco para as relações entre patrões e empregados fixos, existem duas situações diferentes. Em “Catimbau”, o fazendeiro apesar das diferenças (“rica” x “coitado”) parece partilhar de alguns elementos culturais presentes na população em geral. Ele participa e interage com os vaqueiros na festa de São João, e parece valorizar e admirar a função dos vaqueiros, já que propõe um desafio para que estes mostrem a “ciência do laço”. Entretanto, isto não quer dizer que ele aceitaria um vaqueiro como genro, mas o comportamento de Rosinha em insistir que o amado aceite o desafio dá indicativos do contrário. Já em “Nelore Valente” o fazendeiro vê de forma diversa do retireiro, ele avalia as situações as quais é exposto em termos de ganhos ou perdas econômicas e demite o retireiro por este não obedecer a uma ordem, também orientada pela sua suposta racionalidade econômica. No entanto, na mesma moda há outro patrão, um sitiante que contrata o retireiro por motivações não econômicas, mas pelo “carinho”. Assim, pode-se afirmar que os conflitos entre empregados fixos e patrões nestas modas derivam das diferenças de perspectivas.

Observando as hierarquias internas dos grupos é possível perceber uma diferença muito grande. Em meio aos trabalhadores a hierarquia se relaciona com o conhecimento e a capacidade de trabalho dos envolvidos. Em geral, a liderança é exercida pelo trabalhador mais experiente com quem os trabalhadores mais novos aprendem a trabalhar, mas há espaço para aqueles trabalhadores que mostram habilidades ou coragem excepcionais. Estes podem assumir ou não a chefia do grupo, mas são respeitados e em casos como o “Boiadeiro Punho de Aço” recebem ganhos melhores por isso. Já em meio aos patrões a hierarquia é definida em função dos bens ou produção que estes apresentam.

6. Eu e a Moda de Viola

Nem de longe se esgotam aqui as discussões possíveis sobre o assunto, mas acredito que ao longo destas páginas eu tenha mapeado e discutido as questões e os temas mais importantes em relação à observação e análise deste objeto ou do estudo da música em geral, com enfoque das ciências sociais. Contudo, mesmo tendo discutido alguns pontos à exaustão (tanto minha como do leitor), percebe-se que ainda existem muitos aspectos a ser explorados, se não por mim, por outros pesquisadores. Durante o processo percebi que muitos pontos poderiam ser aprofundados, mas me vi obrigado a deixá-los de lado, pelo menos por enquanto, sob o risco de perder o foco do trabalho. Além disso, o aprofundamento de muitas destas discussões exigiriam, até porque merecem, a inclusão de uma carga de leitura e de levantamentos de dados, de modo a comprometer o tempo e a energia, dedicados a outros pontos de igual importância. O mais árduo deste processo não foi o desenvolvimento das discussões que coloquei aqui, mas foi ter de abdicar de uma série de outras. Espero ter contribuído tanto nas discussões sobre música, como nas discussões sobre representações do rural, principalmente nos pontos em que estes enfoques se tocam ou onde apresentam interseções.

Já na introdução é possível perceber a existência de elementos que podem ser desenvolvidos em trabalhos ou produtos mais específicos. Entre estes destaco alguns. Em primeiro lugar, a ferramenta teórica denominada como critérios periféricos e fundamentais. Esta

forma de classificar o modo como se escuta a música e seus componentes sociais têm muitas limitações, mas neste trabalho me serviu principalmente nos momentos iniciais como meio de explicitar algumas idéias e pressupostos que guiaram meu olhar ao longo do processo. Além desta ferramenta, percebi que a discussão sobre a dinâmica, sobre as influências entre a indústria cultural e seu público consumidor, sob a luz das mudanças na própria música, deve ser discutida com maior propriedade, o que não me foi possível em função dos motivos que já coloquei.

No primeiro capítulo, percebo que as discussões sobre folclore, patrimônio e música e seus reflexos nas classificações utilizadas para o tipo de música que estudei e de uma forma geral, também merecem um aprofundamento maior, principalmente, em relação às perspectivas de Garcia Canclini e José Reginaldo Gonçalves, bem como a noção de autenticidade. Os desdobramentos desta discussão e um diálogo mais próximo com o trabalho de Elizete Ignácio dos Santos poderiam proporcionar novos elementos para a classificação da música localizada no fluído entre música caipira e sertanejo moderno. Apesar de não me propor nem querer apresentar mais uma classificação em meio àqueles que discutem este tipo de música, acredito que minhas reflexões poderiam contribuir também com esta discussão.

Em relação ao segundo capítulo, considereei positivo trazer o texto de Antônio Cândido (Literatura e sociedade) para este debate e promover o uso conjugado com Pierre Bourdieu (Regras da arte), que se mostrou um desafio e uma tarefa interessante do ponto de vista teórico. Contudo, esta ferramenta híbrida também é passível de um estudo mais aprofundado, de forma a se buscar um ajuste mais harmônico e, conseqüentemente, um uso mais integrado das perspectivas dos autores. Também reconheço as limitações das fontes que utilizei, contudo, todas serviram de modo satisfatório aos meus objetivos neste trabalho.

No terceiro capítulo, a utilização predominante de fontes secundárias e bibliográficas foi capaz de fornecer elementos para a realização do capítulo seguinte, mas para o emprego mais amplo deste material, percebo que será necessária a incorporação de mais dados. Em relação ao público esta característica é mais evidente. Apesar de o trabalho de Martins ter proporcionado dado material suficiente, é necessário um trabalho mais detalhado sobre a composição do público desta música, tanto da época que abordei como antes e depois.

Em relação ao quarto capítulo quero deixar claro que existem aspectos e indícios de representações que não foram explorados até o limite, pois exigiriam uma atenção mais específica com a inclusão de várias outras fontes bibliográficas. Mais uma vez julguei a contribuição que uma exploração mais aprofundada de tais aspectos propiciaria para o resultado final do trabalho e optei por me ater aos elementos mais relevantes, tendo em vista meus objetivos. O mesmo pode ser dito em relação aos aspectos apontados no início deste capítulo.

Encarei este processo de trabalho como uma jornada repleta de desafios pessoais e científicos (se é que eles podem ser dissociados), talvez por isso o tenha escrito na mesma ordem em que ele está organizado. Contrariando um sábio costume, não deixei a introdução para escrever depois do trabalho concluído. Agora que ao chegar à página final me voltam as perguntas do início, mas acredito que em nenhum momento o apreciador prejudicou o trabalho do cientista assim como o cientista, não interferiu sobre o prazer de ouvir as modas de viola. Para reiterar esta última afirmação, assim que terminar, eu vou ouvir uma das músicas que analisei, mas o resultado da experiência não será publicado aqui ou em outro lugar este vou guardar para mim.

Ao longo desta jornada também foi possível conhecer um pouco melhor o meu gosto por este tipo de música, se iniciei minha apreciação no rádio do meu pai, que o tempo já fez em pedaços, não foi só por isso que continuei a ouvir. Reconheço que as perspectivas folcloristas e modernistas (que há muito admiro) que atribuem valor à “cultura popular” e se preocupam com sua continuidade encontram eco dentro de mim, mas não acredito que a música caipira, que escapa à minha classificação, acabe tão fácil assim e tampouco a música sertaneja geral mais próxima da categoria caipira. Neste sentido, partilho da percepção de Canclini.

Enquanto escrevo sei que em algum lugar distante da capacidade de recepção da minha televisão e do meu rádio e dos megaeventos de música alguém deve estar tocando uma viola, de preferência uma moda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W. Crítica Cultural e Sociedade; A Indústria Cultural; Sobre Música Popular. *in* Theodor W. Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais nº 54. Cohn, Gabriel (org). São Paulo. Ática. 1986.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Canção Regionalista em Tempos de Pós-Modernidade. *In* Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004.

_____. Cultura e Identidade nos Sertões do Brasil: representações na música popular.

AMARAL, Amadeu. O Dialeto Caipira. Amadeu Amaral - Obras de Amadeu Amaral - 4.^a edição - Editora Hucitec/INL-MEC - 1982. Disponível na página: <http://www.biblio.com.br/conteudo/AmadeuAmaral/modialetocaipira.htm>. Acessado em Junho 2007.

ANDRADE, Mário de. Dicionário Musical Brasileiro. São Paulo. Ed. da Universidade de São Paulo. 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. *in* A Idéia do Cinema, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, pp. 55-95. Disponível na página: http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin_06.htm. Acessado em Novembro de 2007.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *in* Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BARISON, Osvaldo Luís. O Inconsciente da Moda. *In* Psicologia USP vol.10 n.1 São Paulo. 1999.

BOURDIEU, Pierre. A Economia das Trocas Simbólicas. 3^aed. São Paulo. Perspectiva, 1992.

_____. As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo. Companhia das Letras. 2005.

_____. Algumas Propriedades dos Campos; O Mercado Lingüístico; Uma Ciência que Perturba. Por uma sociologia dos Sociólogos. *In* Questões de Sociologia. Rio de Janeiro. Marco Zero. 1983.

BRANDÃO, Carlos R. A partilha da vida. Geic. Cabral editora.

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

_____. O Que é Música Sertaneja. São Paulo. Círculo do Livro s/d.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade 8ª ed São Paulo. Publifolha 2000.

_____. Parceiros do Rio Bonito. São Paulo. 8ª ed. Duas Cidades. 1998.

CAMARA CASCUDO, Luis da. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo. Global Editora, 2000.

_____. Vaqueiros e Cantadores. São Paulo. Global. 2005

CATELAN, Álvaro. Viola caipira, viola quebrada: a cultura popular em debate. Goiânia. Kelps. 1989.

CARNEIRO, Maria José. Ruralidade: Novas identidades em construção (versão preliminar). In II Seminário sobre o Novo Rural Brasileiro. Campinas. NEA – Instituto de Economia – UNICAMP. 2001. Disponível na página: <http://www.eco.unicamp.br/nea/rurbano/textos/downlo/rurbzeze.html>. Acessado em Agosto 2007.

_____. Do Rural e do Urbano: uma nova terminologia para uma velha dicotomia ou a reemergência da ruralidade?. Disponível na página: <http://www.eco.unicamp.br/nea/rurbano/textos/congrsem/iisemina/mjose.htm>. Acessado em Agosto 2007.

COSME, Luiz. Dicionário Musical. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Livro. 1957.

DUARTE, Geni Rosa. Múltiplas Vozes no Ar: O Rádio em São Paulo nos 30 e 40. São Paulo. Puc-SP. 2000.

DURKHEIM, Émile. As Formas Elementares da Vida Religiosa (o sistema totêmico na Austrália). 2ª ed. São Paulo. Paulus. 1989.

_____. As Regras do Método Sociológico. 16ª ed. São Paulo. Companhia Editorial Nacional. 2001.

FERNADES, Florestan Folclore e Mudança Social da Cidade de São Paulo. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 2004.

FERRETE, J.L. Capitão Furtado: Viola Caipira ou Sertaneja? Rio de Janeiro. FUNARTE, 1985.

FLÓRIDO, Eduardo Giffoni. As Grandes Personagens da História do Cinema Brasileiro. 1930 – 1959. Rio de Janeiro. Fraha. 1999.

FREIRE, Paulo de Oliveira. Eu Nasci Naquela Serra... A vida de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo. Paulicéia. 1996

GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. Rev. bras. Hist. , São Paulo, v. 20, n. 39, 2000 .

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882000000100002&lng=en&nrm=iso>.

Acesso em: 02 Dec 2007. doi: 10.1590/S0102-01882000000100002

GRAZIANO, José. O Novo Rural Brasileiro. Disponível na página: <http://www.eco.unicamp.br/nea/rurbano/textos/congrsem/rurbano7.html>. Acessado em Agosto 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda – os discursos do patrimônio cultural no Brasil. 2ªed. Rio de Janeiro. UFRJ; IPHAN, 2002

_____. Ressonância, Materialidade, E Subjetividade: As culturas como patrimônios. In Horizontes Antropológicos. ano 11, n. 23, Porto Alegre. 2005

INÁCIO, Elizete. Música caipira e música sertaneja classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. Rio de Janeiro. 2005

JAMBEIRO, Othon. Canção Popular e Indústria Cultural. ?. São Paulo, 1971.

LOBATO, Monteiro. Velha Praga in Urupês. 37ªedição. São Paulo. Brasiliense. 1994.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In revista Debate e Crítica nº. 4, São Paulo. Hucitec. 1974.

_____. Capitalismo e Tradicionalismo. Estudos Sobre as Contradições da Sociedade Agrária no Brasil. São Paulo. Pioneira, 1975.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo. COSAC & NAIFY, 2003.

MARX, KARL. O Capital – Crítica da Economia Política. Livro 1 – O processo de produção do capital, volume I. 13ª edição. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil S.A. 1989

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O Conceito de Representações Sociais dentro da sociologia clássica in Textos em Representações Sociais. 7ª ed. Petrópolis. Ed. Vozes, 2002.

MILLARCH, Aramis. Jornal o Estado do Paraná. Seção de música. 17 de Março de 1991. Disponível: <http://www.millarch.org/ler.php?id=4891>. Acessado Outubro. 2007

MOSCOVICI, Serge. Das Representações Coletivas às Representações Sociais. In As Representações Sociais. Jodelet, Denise (org). Rio de Janeiro. EdUERJ, 2001.

MUGAINI jr., Ayrton. Enciclopédia das Músicas Sertanejas. São Paulo. Ed. Letras e Letras. 2001

NEPOMUCENO, Rosa. Da roça Ao rodeio. São Paulo. Editora 34, 1999.

PINHEIRO FILHO, Fernando. Representações em Durkheim. *In* Revista Lua Nova. nº61. São Paulo. 2004

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música. Questões de uma Antropologia Sonora. *In* revista de Antropologia. V. 44 nº 1. São Paulo. USP, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Bairros Rurais Paulistas. São Paulo. Duas Cidades. 1973.

RIBEIRO, José Hamilton. Música Caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo. Ed. Globo. 2006

SALEM, Helena. Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1987.

SANT'ANNA, Romildo. A moda é viola: ensaio do cantar caipira. Marília. Ed. Unimar, 2000

SPERBER, Dan. O Estudo Antropológico das Representações: problemas e perspectivas. *In* As Representações Sociais. Jodelet, Denise (org). Rio de Janeiro. EdUERJ, 2001.

THOMPSON. John B. Ideologia e Cultura Moderna. Petrópolis. Ed. Vozes. 2002

TONICO E TINOCO. Da Beira da Tuia ao Teatro Municipal: Tonico e Tinoco – A dupla croação do Brasil. São Paulo. Ática, 1984.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2000

_____. Os Mandarins Milagrosos: Arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro. FUNARTE; Jorge Zahar. 1997.

VILELA, Ivan. O Caipira e a Viola Brasileira. Disponível em http://www.ivanvilela.com.br/sobre/artigo_caipira.pdf, Acesso em Dezembro 2006

WEBER, Max. Economia e Sociedade – fundamentos da sociologia compreensiva. vol 2 . Brasília. Editora Universidade de Brasília. São Paulo. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 1999.

WILLIAMS, Raymond. Campo e Cidade: Na História e Na Literatura. Companhia da Letras. 1989.

ZAN, José Roberto. (Des) Territorialização: Novos hibridismos na música Sertaneja. *In* Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro. 2004.

Páginas da Rede Mundial de Computadores Consultadas:

Todas as páginas foram consultadas durante os anos de 2006 e 2007

Tonico e Tinoco - <http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/apresent.htm>
ECAD - <http://www.ecad.org.br/ViewController/Publico/Home.aspx>
ECADNET - <http://www.ecadnet.org.br/ecadnet/defaultFrm.aspx?timeout=S>
Dicionário Cravo Albin - <http://www.dicionariompb.com.br/>
Viola Capira - <http://www.violacaipira.com.br/musicabrasileira/>
Viola – Tropeira - <http://www.violatropeira.com.br/>
IBGE - <http://www.ibge.gov.br/home/>
SciELO - <http://www.scielo.org/>
Sítio Caipira - <http://eptv.globo.com/caipira/principal.asp>
Boa Música Brasileira - <http://paginas.terra.com.br/arte/boamusicabrasileira>
Planeta Rodeio - <http://www.planetarodeio.com.br> .
Clube Sertanejo - <http://www.clubesertanejo.com.br>.
Comitiva Sertaneja - <http://www.comitivasertaneja.com.br> .
Os Independentes - <http://www.independentes.com.br>
Club Cidade FM - <http://www.clubecidadefm.com.br>
Instituto Moreira Salles - <http://ims.uol.com.br/ims/>

ANEXOS

ANEXO I

Lista de músicas do acervo do Instituto Moreira Salles.

Título da Música	Ritmo	Intérprete	Ano	coleção
Os cariocas e os portugueses	Humor	Pires, Cornélio	1929	Humberto Franceschi
Mecê diz que vai casá	Moda de viola	Pires, Cornélio	1929	Humberto Franceschi
Cabocla malvada	Declamação	Arruda, Cornélio Pires	1930	Humberto Franceschi
A plantaforma do prefeito	Humor	Arruda, Cornélio Pires	1930	Humberto Franceschi
Que moça bonita	Rancheira	Raul Torres e Serrinha	1938	Humberto Franceschi
Dindo lelê	Cateretê	Raul Torres e Florêncio	1944	Humberto Franceschi
Rebatidas de caipira	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Astúcia de negro velho	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Simplicidades de caipira	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Numa escola sertaneja	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Batisado do sapinho	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Anedotas cariocas	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Danças Regionais Paulistas	Cana Verde/ Cururu	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Agitação política em são paulo	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Cavando votos	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Puxando a braza		Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
As três lágrimas		Arruda, Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Moda da revolução	Moda de viola	Arlindo Santana e Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Vida apertada		Arruda, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Cateretê Paulista	Cateretê	Arlindo Santana e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Nitinho soares	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O bonde camarão	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Só cabocro brasileiro	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Naquela tarde serena	Contra-dança mineira	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Toada de cururu	Contra-dança mineira	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
A briga dos veio	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Triste apartamento	Moda de viola mineira	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Purfiando	Desafio à viola	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O meu viva eu quero dá	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
Se os revoltoso perdesse	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
Nas aza de um beja-frô	Moda de viola mineira	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Bate palma	Contra-dança mineira	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Situação encrencada	Moda de viola	Caipirada Barretense e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Escoiêno noiva	Moda de viola	Caipirada Barretense e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Bigode raspado	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Estraguei a sapaia		Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Entre italiano e alemão	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Anedotas norte-americanas	Anedota	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Um baile na roça		Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Uma lição complicada		Arruda, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Triste abandonado	Moda de viola	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão

No mercado dos caipiras		Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
A fala dos nossos bichos	Imitações de animais	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Modo do pião	Moda de viola	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Como cantam algumas aves	Imitações de animais	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Jorginho do sertão	Moda de viola	Cornélio Pires	1929	José Ramos Tinhorão
Reculutamento	Samba do norte	Bico Doce (Raul Torres) e Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
Bom remédio	Anedota	Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
A minha garcinha branca	Toada mineira	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Toada de cana-verde	Toada de dança	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Recortado		Caipirada Barretense e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Nas touradas		Caipirada Barretense e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O zépilin	Moda de viola	João Negrão e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O submarino	Moda de viola	João Negrão e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Cabocla malvada	Declamação	Arruda, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
A plantaforma do prefeito	Pilhéria	Arruda, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Coração amaguado	Moda de viola	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Moda do rio Tietê	Moda de viola	João Negrão e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Campo fermozo	Moda de viola	Antônio Godoy e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O leilão das moça	Moda de viola	João Negrão e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Jardim florido	Moda de viola	João Negrão e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Folia de reis		Foliões do Zé Messias e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Cantando o aboio		Maracajá, Bandeirantes e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Toada de multirão		Zé Messias, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Passa morena	Contra-dança	Zé Messias, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
O jogo do bicho	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Armida		Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Futebol da bicharada	Moda de viola	Caçula, Mariano e Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Caipira velhaco		Arruda, Cornélio Pires	1930	José Ramos Tinhorão
Os descontentes...	Anedota	Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
Moda do pião	Moda de viola	Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
Fala de Cornélio pires		Cornélio Pires		José Ramos Tinhorão
O violeiro	Moda de viola (adaptação)	Patrício Teixeira	1928	Humberto Franceschi
Casamento	Moda de viola	Soares e Laureano	1931	José Ramos Tinhorão
Carta de amor	Moda de viola	lourenço e Olegário	1934	José Ramos Tinhorão
Minha noiva	Moda de viola	lourenço e Olegário	1934	José Ramos Tinhorão
Triste festa de são joão	Moda de viola	lourenço e Olegário	1934	José Ramos Tinhorão
São Paulo	Moda de viola	lourenço e Olegário	1934	José Ramos Tinhorão
Recordação de um beijo	Moda de viola	lourenço e Olegário	1935	José Ramos Tinhorão
Cheguei na casa da véia	Moda de viola	Raul Torres e Serrinha	1937	Humberto Franceschi
De terça pra quarta-feira	Moda de viola	Raul Torres e Serrinha	1937	Humberto Franceschi
Itália e abissínia	Moda de viola	Alvarenga e Ranchinho	1936	José Ramos Tinhorão
Chuvurada	Moda de viola	Mandi e Sorocabinha	1939	José Ramos Tinhorão

Festa no Tietê	Moda de viola	Raul Torres e Serrinha	1939	Humberto Franceschi
Racionamento da gasolina	Moda de viola	Alvarenga e Ranchinho	1942	José Ramos Tinhorão
Vida de boiadeiro	Moda de viola	Raul Torres	1942	José Ramos Tinhorão
Zona sertaneja	Moda de viola	Nhô Fio, Nhô Pai	1942	José Ramos Tinhorão
Moda das modas	Moda de viola	Cunha Júnior, Nhô Nardo	1942	José Ramos Tinhorão
Alvorada na fazenda	Moda de viola	Dupla Zoológica	1950	Humberto Franceschi
Julgamento do bode	Moda de viola	Dupla Zoológica	1950	Humberto Franceschi

ANEXO II

Lista de Modas de Viola de Tonico e Tinoco.

Título da Música	Ano de Gravação
Adeus, Campina da Serra	1953
As Três Cuiabanas	1975
Azul Cor de Anil	1973
Bico de Pena	1956
Boiada Cuiabana	1969
Boiadeiro Entrevado	1947
Boiadeiro Punho de Aço	1973
Bom Filho	1970
Bombardeio	1976
Campinas	1970
Casa Caipira	1976
Casinha Branca	1952
Castigo	1970
Castigo	1951
Coisas Nossas	1974
Criança do Sertão	1979
Criminoso	1964
Cuiabana	1951
Cuiabano	1945
Desengano	1953
Destino de Caboclo	1946
Dois Corações	1953
Falsidade	1969
Fandango Mineiro	1966
Ferreirinha	1962
Finado	1962
Fogo Na Serra	1975
Goiana	1948
João Boiadeiro	1961
Livro da Vida	1957
Mágoa de Cantadô	1954
Moda da Vida	1963
Moreninha	1960
Museu do Meu Sertão	1981
Padecimento	1958
Pião Vaqueiro	1946
Porto Esperança	1945
Princesa	1972
Princesa	1958

Querer Bem	1957
Rei do Gado	1959
Rio Pequeno	1952
Saracura Três Potes	1983
Segredo se Guarda	1970
Sertão	1973
Sertão do Laranjinha	1945
Sertão do Pé de Ipê	1965
Sonho	1954
Três Cuiabanas	1965
Três Fitas	1955
Triste Despedida	1960
Tristeza de Caboclo	1963
Tropeiro	1971
Viola e o Carro de Boi	1980
Violeiro	1967

ANEXO III

Lista de Músicas do tipo Sertaneja Geral, utilizadas.

Título da Música	Intérprete
Brasil Caboclo	Tonico e Tinoco
Sofrer Sozinho	Tonico e Tinoco
Antiga Viola	Tonico e Tinoco
Fim de Baile	Tonico e Tinoco
Recado	Tonico e Tinoco
Boi de Carro	Tonico e Tinoco
Rio Pequeno	Tonico e Tinoco
Velhas Cartas	Tonico e Tinoco
Maldita Cachaça	Tonico e Tinoco
Boiadeiro do Norte	Tonico e Tinoco
Que Lucro Dá	Tonico e Tinoco
Esqueça Coração	Canário e Passarinho
Primeiro a Esposa	Caçula e Marinheiro
Tenho Fome, Tenho Sede	Sulino e Marrueiro
Testamento de um Pobre	Silveira e Silveirinha
Beija-me com Ternura	Tíbagi e Miltinho
Todinha para mim	Caçula e Marinheiro
Um dia sentirá Saudade	José Bétio e Belmiro Macário
Bis para o amor	José Bétio e Ivan Souza
Saudades de Santos	José Bétio e Ivan Souza
Casinha Pequeninha	Caçula e Marinheiro
Passos da Vida	Tonico e Tinoco
Canta com a Natureza	Tíbagi e Miltinho
Hora da Ave Maria	Irmãs Galvão
Olhos Negros	Carolinae Robertinho
Adelita	Carolinae Robertinho
Sanfoneiro Feliz	Zé do Fole
Brasil Colonial	Roberto Stanganelli
Ninguém Pecou por ter Amado	Irmãs Celeste
Xotis do Tintureiro	Dupla Ouro e Prata
Lágrimas de Mãe	Martins Neto
Sagrado Amor	Tibagi e Miltinho
Sertaneja do meu Coração	Dudú Nunes
Paineira Velha	Tonico e Tinoco
Adeus, Morena, Adeus	Tonico e Tinoco
Filho de Carpinteiro	Tonico e Tinoco
O gondoleiro do Amor	Tonico e Tinoco
Arrasta pé na Tuia	Tonico e Tinoco
Meu Sertão	Tonico e Tinoco
Vida de Operário	Tonico e Tinoco
Boiadeiro Punho de Aço	Tonico e Tinoco
Burro Picaço	Tonico e Tinoco
Mourão da Porteira	Tonico e Tinoco

Chico Mineiro	Tonico e Tinoco
Adeus Mariana	Tonico e Tinoco
Folia de Reis (Pedido)	Moreno e Moreninho
Alma de caboclo	Moreno e Moreninho
Viola de Pinho	Moreno e Moreninho
Saber Perdoar	Moreno e Moreninho
Documento de Caboclo	Moreno e Moreninho
Capela de João Boiadeiro	Moreno e Moreninho
Canoeiro de Pirapora	Moreno e Moreninho
Berrante de Amor	Moreno e Moreninho
Saudades de Boiadeiro	Moreno e Moreninho
Cartinha Venturosa	Moreno e Moreninho
Dança de congo	Moreno e Moreninho
Canarinho Amarelinho	Moreno e Moreninho
Tirana Ingrata	Moreno e Moreninho
Eu Preciso de Você	Moreno e Moreninho
As flores	Moreno e Moreninho
Amor de Velho	Moreno e Moreninho
Rei Pelé	Moreno e Moreninho
Folia de Reis (Agradecimento)	Moreno e Moreninho
Adeus São Paulo Querido	Sulino e Marrueiro
Laço de Couro	Sulino e Marrueiro
Doce Paixão	Sulino e Marrueiro
A volta do Boiadeiro	Sulino e Marrueiro
A mulher do canoeiro	Sulino e Marrueiro
vizinha fuchiqueira	Sulino e Marrueiro
Belezas do Sertão	Sulino e Marrueiro
Laço de Amor	Sulino e Marrueiro
Chicote Tra-la-la	Sulino e Marrueiro
Festa no Céu	Sulino e Marrueiro
Florisbela	Sulino e Marrueiro
Lembrança	Sérgio Reis
Blusa Vermelha	Sérgio Reis
Pé de Cedro	Sérgio Reis
Comitiva Esperança	Sérgio Reis
Toró de Pranto	Sérgio Reis
Palavras de Amor	Sérgio Reis
Sonhos Guaranis	Sérgio Reis
Baldrana Macia	Sérgio Reis
Não quero Piedade	Sérgio Reis
Chalana	Sérgio Reis
Goiano Valente	Sérgio Reis
Trem do Pantanal	Sérgio Reis
Tardes Morenas de Mato Grosso	Sérgio Reis
Paloma Branca	Sérgio Reis
Terra Roxa	Tião Carreiro e Pardinho

Rei do Gado	Tião Carreiro e Pardinho
Herói Sem Medalha	Tião Carreiro e Pardinho
Ferreirinha	Tião Carreiro e Pardinho
Gato de Três Cores	Tião Carreiro e Pardinho
Catimbau	Tião Carreiro e Pardinho
Boiadeiro Punho de Aço	Tião Carreiro e Pardinho
Preto Inocente	Tião Carreiro e Pardinho
O Mineiro e o Italiano	Tião Carreiro e Pardinho
Travessia do Araguaia	Tião Carreiro e Pardinho
A Volta que o Mundo dá	Tião Carreiro e Pardinho
Boiada Cuiabana	Tião Carreiro e Pardinho
Exemplo de Humildade	Tião Carreiro e Pardinho
Três Cuibanas	Tião Carreiro e Pardinho
Mineiro do Pé Quente	Tião Carreiro e Pardinho
Canoeiro	Zé Carreiro e Carreirinho
A Morte do carreiro	Zé Carreiro e Carreirinho
Pirangueiro	Zé Carreiro e Carreirinho
Viajando a Cavalo	Zé Carreiro e Carreirinho
Duas Cartas	Zé Carreiro e Carreirinho
Saudades de Araraquara	Zé Carreiro e Carreirinho
Patriota	Zé Carreiro e Carreirinho
Bombardeio	Zé Carreiro e Carreirinho
Roceiro	Zé Carreiro e Carreirinho
Cruel Destino	Zé Carreiro e Carreirinho
Casinha de Páia	Rolando Boldrin
Pomba do Mato	Rolando Boldrin
Romance de uma Caveira	Rolando Boldrin
Vaca Estrela e Boi Fubá	Rolando Boldrin
Vide-Vida Marvada	Rolando Boldrin
Vou Buscá Boiada	Rolando Boldrin
Lá Vai minha Garça Branca	Rolando Boldrin
Coração de Violeiro	Rolando Boldrin
Recordação	Rolando Boldrin
Folha Seca	Rolando Boldrin
Caçada de Onça	Rolando Boldrin
Índia	Cascatinha e Inhana
Seresteiro da Lua	Pedro Bento e Zé da Estrada
Estrada da Vida	Milionário e Zé Rico
Cabecinha no ombro	Duo Guarujá
Canta Moçada	Tonico e Tinoco
Menino da Porteira	Luisinho e Limeira
Marvada Pinga	Inesita Barroso
Flor do cafezal	Cascatinha e Inhana
Pagode em Brasília	Tião Carreiro e Pardinho
Saudade de Minha Terra	Milionário e Zé Rico

Do Mundo nada se leva	Milionário e Zé Rico
Inversão de Valores	Milionário e Zé Rico
Filho de Ninguém	Milionário e Zé Rico
Coração de Pedra	Milionário e Zé Rico
De longe também se Ama	Milionário e Zé Rico
Rastro de Saudade	Milionário e Zé Rico
Jogo do Amor	Milionário e Zé Rico
Recordando a Infância	Milionário e Zé Rico
Berço de Deus	Milionário e Zé Rico
Cabelo Preto	Tião Carreiro e Pardinho
Florzinha do Campo	Tião Carreiro e Pardinho
Migalhas de Amor	Tião Carreiro e Pardinho
rasqueadinho do Adeus	Tião Carreiro e Pardinho
Pobre de Mim	Tião Carreiro e Pardinho
Chave do Apartamento	Tião Carreiro e Pardinho
Pagode na Praça	Tião Carreiro e Pardinho
Bombardeio	Mineiro e Manduzinho
Rio Pequeno	Mineiro e Manduzinho
Rei do Gado	Mineiro e Manduzinho
Situação engraçada	Mineiro e Manduzinho
toada de mutirão	Mineiro e Manduzinho
História de um Prego	Mineiro e Manduzinho
Besta Ruana	Mineiro e Manduzinho
Couro de Boi	Mineiro e Manduzinho
Carreira do Divino	Mineiro e Manduzinho
Moda da Revolução	Mineiro e Manduzinho
Morte de João Pessoa	Mineiro e Manduzinho
Violeiro Solteiro	Mineiro e Manduzinho
Barra Pesada	Mineiro e Manduzinho
Cruel Destino	Mineiro e Manduzinho
Pagode	Mineiro e Manduzinho
Rio de Lágrimas	Mineiro e Manduzinho
Cabobclo na Cidade	Dino Franco e Mouraí
Arreio de Prata	Tião Carreiro e Pardinho
Peão de Ouro	Pedro Bento e Zé da Estrada
Herói Sem Medalha	Pedro Bento e Zé da Estrada
A Viola e a Pesca	Goiano e Paranaense
A moça que dançou com o diabo	Vieira e Vieirinha
Capa do Viajante	Jacó e Jacozinho
Nelore Valente	Dino Franco e Mouraí
Sertão do Laranjinha	Tônico e Tinoco
Pescador	Cacique e Pajé
Preto Fugido	Zé Carreiro e Carreirinho
A Sementinha	Liu e Léu
Laço Justiceiro	Sulino e Marrueiro

Filho Adotivo	Jacó e Jacozinho
Legítimo Doutor	Liu e Léu
Besta Bailarina	Zilo e Zalo
Jack, o Matador	Leo Canhoto e Robertinho
Rock Bravo	Leo Canhoto e Robertinho
O Valentão	Leo Canhoto e Robertinho
Chumbo Quente	Leo Canhoto e Robertinho
A vaca foi para o Brejo	Tião Carreiro e Pardinho
Golpe de Mestre	Tião Carreiro e Pardinho
Hoje eu não Posso Ir	Tião Carreiro e Pardinho
Duelo de Amor	Tião Carreiro e Pardinho
O Pulo do Gato	Tião Carreiro e Pardinho
Menino da Porteira	Tião Carreiro e Pardinho
Alma de boêmio	Tião Carreiro e Pardinho
Boi Soberano	Tião Carreiro e Pardinho
Batistinha	Abel e Caim
O Peão e o Ricaço	Sulino e Marrueiro
Menino Caçador	Zezinha, Luizinho e Limeira
O castigo	Pardinho e pardal.