

A MÚSICA CAIPIRA E SUA INCORPORAÇÃO
AO UNIVERSO RADIOFÔNICO
(SÃO PAULO — 1920-1950)

GENI ROSA DUARTE

A chamada *música caipira* (ou, como variante, *música sertaneja*), como gênero ou conjunto dentro da música popular brasileira, tem sido objeto de discussão de inúmeros estudiosos, dentro dos campos da musicologia, da história, da etnomusicologia, da sociologia, dentre outros campos do conhecimento. Meu objetivo, neste artigo, é problematizar algumas das posições assumidas por autores que abordam essa questão, discutindo a constituição de marcos delimitativos de períodos ou gêneros, os quais sinalizam questões como autenticidade, hibridizações, mudanças, etc., e nesse sentido avaliar o potencial dessas mudanças enquanto definidoras de práticas culturais populares significativas. Tomo, como ponto de partida, a indefinição dos termos caipira/sertanejo como demarcador de conjuntos específicos de peças musicais ou autores, com a perspectiva de apreender, historicamente, a sua constituição. Finalmente, procuro apontar o significado de algumas mudanças no campo da música popular mais ligado às classes populares, as quais apontam para constituição de focos de resistência no universo urbano.

Num livro publicado recentemente, *Música caipira – da roça ao rodeio*, a jornalista Rosa Nepomuceno (1999) propôs-se a construir

um panorama amplo daquilo que seria chamado hoje de música caipira ou sertaneja. Sem preocupações de delimitar correntes ou influências, ela fez um levantamento de músicos agrupados sob essas denominações, que abarcava desde os cururuieiros, catireiros, violeiros, etc., de influência regional, do passado e do presente, até artistas vindos para o rádio ou nascidos sob sua égide, e mesmo músicos de formação erudita que passam a se dedicar ao cultivo da viola enquanto instrumento. Ou seja, desde referências a Ézio, já falecido, conhecido cururuieiro da região de Sorocaba, a artistas como Bráz da Viola e sua orquestra de violeiros de Osasco, Roberto Corrêa, Almir Sater, Rolando Boldrin, Renato Teixeira e outros, passando pela pantaneira Helena Meirelles, abarcando Jararaca e Ratinho, Raul Torres, Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho, João Pacífico e outros, até Tonico e Tinoco, Millionário e José Rico, Tião Carreiro, Sérgio Reis, chegando a Xitãozinho e Xororó. Em suma: desde artistas que desenvolveram carreira no início do século, em espaços populares e emissoras de rádio, mesclados com outros que se apresentam nas televisões, com um aparato tecnológico bastante significativo.

Os critérios adotados pela autora para a escolha dos músicos caminha do tradicional ao moderno, do que deve ser preservado àquilo que se apresenta mudado. Percebe-se, grosso modo, uma delimitação de épocas, iniciando com os tempos do rádio (1920-1930), com um apogeu (1940-1950), um "descenso" (1960) e um "renascimento" (a partir de 1970), seguido de uma "internacionalização de linguagem" nos anos 1980-1990. Nessa última fase, situam-se as duplas agrupadas sob a denominação de *sertanejo pop*, ou seja, das que se servem fundamentalmente da mídia televisiva para cultivar um estilo que se aproxima, em termos de figurino e consumo, do *country* norte-americano.

Sob um outro prisma, Martha Tupinambá de Ulhoa toma como referência essa mesma produção musical, voltando-se para o aparecimento de novos estilos, e não necessariamente para a sua substituição ou extinção. Considerando que há uma permanência e simultaneidade desses estilos ainda hoje, essa autora propõe uma divisão temática estruturada da seguinte forma: "De 1929 até 1944, como música caipira ou música sertaneja raiz; do pós-guerra até os anos 60, numa fase de transição; e do final dos anos 60 até a atualidade,

como música sertaneja romântica." As mudanças apontadas se devem, segundo a pesquisadora, à introdução de outros instrumentos que não os originalmente utilizados (acordeom, harpa), à introdução de novos ritmos (guarânia e polca de influência paraguaia, corrido e canção rancheira de influência mexicana, e outros, derivados destes hibridizados com a catira e recortados, entre muitos outros), e a partir dos anos 60 à utilização de guitarras elétricas e da incorporação de influência do "ritmo jovem", ou seja, da Jovem Guarda. Mais recentemente, a influência de outros ritmos internacionais, e do estilo *country* norte-americano. Apesar disso, a autora assume que "existe uma concepção 'nativa' do que seja música sertaneja de qualidade, uma estética da música sertaneja", "uma unidade e coerência interna no gênero, seja no estilo tradicional seja no moderno" (ULHOA, 2004, p. 60).

Ao mesmo tempo em que essa produção sinaliza mudanças, é significativo, também, que mesmo as composições mais antigas, dos anos 1930-1950, continuem a ser gravadas pelas duplas mais modernas, sob a denominação de *música-raiz*, estabelecendo, portanto, uma linha evolutiva assumida por muitos pesquisadores que se debruçam sobre esse conjunto.

Rosa Nepomuceno parte ainda da constatação de um universo caipira que vai sendo, pouco a pouco, tragado pelo progresso, pela urbanização. Pressupondo que a "música caipira" representa aquilo *que restou* desse passado, volta-se, claramente, para a busca e preservação da cultura popular "autêntica". A grande ameaça a essa cultura passa ser a mídia, que retira a autenticidade das produções musicais; restam, como baluartes da preservação, aqueles que permanecem imunes à civilização, distanciados fisicamente delas (comunidades rurais que ainda preservam tradições), bem como aqueles que conhecem os perigos da descaracterização e colocam-se, intelectualmente, em sua defesa – como instrumentistas de formação erudita, como Roberto Correa ou Almir Sater.

Já para Martha Tupinambá de Ulhoa, é a permanência da produção caipira/sertaneja ainda hoje em alguns centros que interessa, como em Uberlândia, MG, objeto de sua análise. Não se preocupa em discutir critérios de autenticidade, mas práticas de representações ligadas a questões de produção e recepção das músicas sertanejas.

No entanto, seja na defesa do "autêntico" em vias de extinção ou na alegoria das "permanências" de resquícios da música caipira nas gravações atuais, o que se percebe é que ambas as autoras partem do mesmo marco definidor do "nascimento" da música de massa ou, de modo inverso, de "óbito" da música autenticamente caipira. Esse marco – 1929 – refere-se à primeira gravação de um conjunto de discos, realizada pelo jornalista, escritor, radialista, folclorista Cornélio Pires, com o conjunto de músicos do interior paulista que ele apresentava nas suas "conferências caipiras". Portanto, a produção e recepção das músicas nos limites da reprodutibilidade mecânica – o disco e, como decorrência, o rádio. No total, foram gravados então cerca de cinquenta disco de 78rpm, em duas séries: humorística e folclórica. Delas faziam parte tanto recitativos, histórias de caipiras, anedotas ou casos de conteúdo político, como modas de viola, músicas tradicionais do interior paulista e do nordeste, valsas, canções, sambas e suas variações, marchas, até peças tradicionais recolhidas, como as toadas de mutirão e outras.

A novidade que a série trazia, entretanto, era a gravação das modas de viola e outras peças do cancionário rural paulista interpretadas por cantores e duplas não profissionalizados, embora em muitos casos bastante conhecidos nos seus locais de origem. Faziam parte desse grupo alguns que trabalhavam na lavoura, como os irmãos Mariano e Caçula, Ferrinho, que fazia dupla com o motorista Zico Dias, Antonio Godoy e mulher, a Caipirada Barretense, Arlindo Santana, artesão que fabricava "pios" de pássaros, cujos sons apareceram em muitas das gravações, etc. Ao lado desses amadores, apresentavam-se artistas mais consagrados, como Paraguassu (o radialista e cantor paulistano Roque Ricciardi), que se apresentava com o novo pseudônimo alternativo de *Maracajá*, Raul Torres, cantando emboladas e apresentado como *Bico Doce e sua Gente do Norte*, além da participação em diversos números de humorismo e recitativos de Sebastião Arruda, conhecido ator de cinema e teatro.

A gravação desses discos vinha na confluência de alguns movimentos que se processavam no interior dos setores urbanos e cultos na época, muito especialmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro. Em primeiro lugar, a discussão sobre o caipira, como produtor cultural e como trabalhador, tendo como pólo mais evidente, nesse

sentido, a figura do Jeca Tatu construída literariamente por Monteiro Lobato, mas presente em todo o imaginário, através da veiculação da figura no teatro e no cinema. Por outro, o interesse pela produção *autêntica*, de *raízes rurais*, objeto da atenção de folcloristas, de músicos mesmo de formação erudita, ou interessados no processo de nacionalização da música brasileira nos moldes propostos pelo movimento modernista. Além disso, junto com o aumento do fluxo migratório para as capitais, ocorria, no período, a estruturação da programação radiofônica e o crescimento do número de emissoras, não só no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas em muitas outras capitais e cidades do interior, a par do interesse das fábricas de discos pelos artistas regionais (DUARTE, 2000).

A preocupação de Cornélio Pires, através das suas "conferências caipiras", realizadas nos espaços de elite da cidade de São Paulo, era mostrar o universo rural paulista, procurando provar a especificidade cultural dos seus habitantes. Jornalista com significativa atuação na imprensa, preocupava-se, através da sua obra, principalmente com a questão da moralização dos costumes políticos, contrapondo assim o "caipira ingênuo" à sanha dos coronéis que dominavam a política. Mostrando a produção cultural do caipira paulista, colocava em questão também a posição de São Paulo como eixo dessa renovação política, que deixou claro ao fundar e dirigir a revista *O Sacy*, em 1926, e posteriormente aderir ao ideário do Partido Democrático.

O sucesso das gravações que patrocinou, contudo, abriu as portas de emissoras de rádio e de gravadoras para muitos dos artistas da sua *troupe*, antes conhecidos apenas nas suas regiões de origem. Nos anos seguintes, a atividade radiofônica paulista conheceria uma significativa expansão, tanto no número de emissoras como no alcance das transmissões; esses novos profissionais teriam um lugar nessas mudanças.

Assumindo exatamente esse marco – 1929 – e voltando-se para a produção musical popular que crescia respaldada pelos meios de comunicação, o pesquisador José Ramos Tinhorão estabeleceu cisões entre uma música "autêntica" e uma outra produto da indústria cultural. Essa cisão separava os próprios músicos, pois ela se dava no momento em que eles penetravam no universo do rádio e do disco; em decorrência disso, segundo ele, a música caipira autêntica se *transformava* em

música popular urbana de estilo sertanejo, descaracterizada enquanto arte, tornando-se simples *mercadoria de consumo*. Em obra em que discutia as diferentes vertentes da produção musical popular brasileira, chegou mesmo a delimitar a data de nascimento *música sertaneja como mercadoria*: 27 de outubro de 1929, data da primeira gravação pela RCA Victor feita por Olegário José Godoy Manuel Rodrigues Lourenço (a dupla Olegário e Lourenço, ou Mandi e Sorocabinha, da *troupe* de Cornélio Pires) (TINHORÃO, 1986, p. 191). Em outras palavras: a questão da autenticidade era colocada exatamente na relação com a mídia, independentemente da qualidade musical, da procedência e da própria carreira do artista.

Olegário José de Godoy, o Sorocabinha, contou, em depoimento concedido em 1991 e registrado no Museu da Imagem e do Som de São Paulo - MIS-SP, como conheceu Cornélio Pires - que foi quem lhe deu o apelido de Sorocabinha - e como passou a participar das apresentações da sua "*troupe*" na capital. Era violeiro e participante assíduo das festas populares da região onde morava - Piracicaba, SP.. Foi convidado para fazer figuração nas *conferências caipiras*, segundo ele, a fim de fazer uma demonstração do folclore paulista, porque a capital estava "invadida pela música argentina". Seu parceiro, Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi, era professor e diretor de escola rural, e compositor de modinhas. Ao gravarem, adotaram os nomes de Mandi e Sorocabinha, trocados outras vezes por Olegário e Lourenço.

Com o sucesso da *turma Cornélio Pires*, Mandi conseguiu que outra gravadora, a RCA Victor, do Rio de Janeiro, se interessasse pela divulgação de uma outra "*turma caipira*", que passou a produzir *A Turma Caipira Victor* também fez sucesso, abrindo novos caminhos para gravações regionais.

No seu depoimento, Sorocabinha, avaliando sua carreira, destacou que sempre fora assíduo participante das festas tradicionais da sua região, principalmente na festa de Santa Cruz, que durava quarenta dias, e na qual ele não faltava nenhuma noite, reafirmando assim sua origem ligada às tradições populares. Referiu-se a várias dessas festas, como a de São João, na qual primeiramente se tirava "*licença de santo*", ocasião em que este era rodeado pelos cantadores e homenageado; posteriormente, o santo era coberto com uma toalha e seguiam-se os desafios, a catira, a caninha-verde, etc. Contou com

orgulho que era músico respeitado nos "desafios", torneios poéticos em que os cantadores mediam sua capacidade de improvisação, sendo muitas vezes "*desafiados*" por outros cantadores através dos jornais locais.

Sorocabinha confessou que, com o sucesso das gravações, passou a compor já no formato temporal do disco - perto de três minutos. A gravação firmava um determinado *padrão*, colocando limites à improvisação, característica desse tipo de música quando executado ao vivo. Revelou que não gostava de repetir suas gravações, e se irritava quando seus ouvintes pediam exatamente o que tocava no rádio ou no disco. A dupla chegou a gravar perto de sessenta e duas músicas até 1937, e Sorocabinha, mudando-se para São Paulo, apresentou-se com a família, durante um tempo, em programa na Rádio Difusora de São Paulo.

Apesar dessa inserção no mundo do disco e do rádio, Sorocabinha condenava determinadas mudanças que eram introduzidas na música caipira, como o uso de violão e acordeão. No depoimento citado, criticou Raul Torres por ter introduzido o violão, *instrumento urbano*, no lugar da viola tradicional caipira, bem como a utilização que outras duplas passaram a fazer da "*sanfona*", outro instrumento não tradicional. Criticou também Tonico e Tinoco, por usarem violão e viola combinadas. Assegurou que cantava o samba paulista, por exemplo, com reco-reco, cuica (ou puita), caixa, duas violas, pandeiro, ou seja, com os instrumentos tradicionalmente aceitos.

Em outros termos: Sorocabinha apresentava-se como defensor de uma vertente da música caipira que se voltava para questões de preservação da autenticidade dessa produção. No entanto, foi desqualificado como descaracterizador por Tinhorão, a partir de um critério que desconsidera a própria obra, mas se volta para relações externas a ela. Significativamente, o pesquisador participou como entrevistador desse depoimento de Sorocabinha no MIS-SP, demonstrando, aparentemente, desconhecer que os "autênticos" Mandi e Sorocabinha eram os mesmos Olegário e Lourenço.

Waldenyr Caldas, outro estudioso da música popular, também distinguiu a música *caipira* da música *sertaneja*, tendo como parâmetro o mercado. No volume intitulado *O que é música sertaneja* (1986), procurou, de início, delimitar os contornos no interior dos quais se

constituiu a cultura caipira e, conseqüentemente, a sua música.

Referiu-se primeiramente aos imigrantes que vieram para o interior do estado de São Paulo, durante o ciclo do café. Seus usos, costumes e tradições se juntaram aos dos negros e indígenas, e, por um processo de "hibridismo cultural", possibilitaram o aparecimento de uma terceira vertente - a "cultura brasileira". A partir disso, afirma, "as bases da nossa cultura popular estão estreitamente ligadas às manifestações culturais do indígena, do negro e do imigrante europeu". Assevera que as danças e canções, "introduzidas no Brasil em épocas diferentes", passaram por transformações, adaptaram-se às diferenças regionais, e integraram-se à "cultura rústica", ou seja, "ao estilo de vida do homem do interior paulista".

Considerando que essa música "nunca aparece apenas enquanto música", o autor destaca sua importância no lazer, no ritual religioso, nas festas tradicionais cristãs e na produção econômica, através do "mutirão". Sua principal "função", no entanto, consistia em agir como "elemento agregador da própria comunidade, mantendo-a coesa através da prática e da preservação dos seus valores culturais", servindo como forma de resistência "à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial".

A partir dessas considerações, o autor descreve o que ele considera como "características da música caipira": função agregadora dentro da comunidade, anonimato, criação coletiva. A meu ver, excluía desse universo musical aquelas produções que fugiam a essas condições - modas de viola, desafios e outras formas, através das quais cantadores e violeiros ficaram célebres. Além disso, essa música, para esse autor, tem sempre acompanhamento vocal, e é cantada coletivamente; de duração longa, é monótona e repetitiva, sendo mais rítmica do que melódica, tendo em vista "seus componentes formais": viola-triângulo, adufe, rabeca, reco-reco de chifre, surdo, caixa, tarol e pandeiro, referindo-se ainda à "forma nasalada de cantar, herança da cultura musical africana" (p. 14-16).

Tais características tornariam essa música imune ao universo do disco, uma vez que não poderiam ser consumidas enquanto produtos em si. A conclusão lógica é que essa "cultura caipira", transitória e extremamente frágil, só existiu enquanto certas condições foram mantidas: isolamento, relações tradicionais de trabalho, relações

religiosas fixas e tradicionais, presentes nas festas do calendário religioso (apoiadas, por certo, no que se denomina "catolicismo rústico"). Seu "produto", do ponto de vista musical, constituiu o que se denomina "folclore" - entidade imutável, acima da experiência comum dos homens, vista enquanto "acervo de produtos acabados e cristalizados, alheios às mudanças das condições de vida dos seus produtores", como acentua Magnani (1986, p. 26) onde qualquer modificação é lida como "descaracterização".

Considerando, como acentuou Caldas, que essa tradição caipira foi formada a partir de influências "trazidas" até o homem do interior — "danças e canções como o recortado, folia do Divino, cana-verde, fofa, chula, dança de São Gonçalo (portuguesas), congada, batuque, lundu (africanas), cururu, catira ou cateretê (indígenas), a tarantela (italiana), o fandango (espanhol) e outras" — mas preservadas numa situação de isolamento, conclui-se que a transformação trazida pelo rádio é desagregadora dessa cultura.

Qualquer mudança "transformava", portanto, essa música produzida nos confins rurais em produto, em "mercadoria", isto é, em "música sertaneja". Esta última, produzida "no meio urbano industrial pela indústria do disco", segundo o autor, "tornou-se mais melódica e menos rítmica", passou a apresentar "um discurso profano", etc. Perdeu, portanto, sua "autenticidade", transformando-se, simplesmente, em produto. Em compensação, o autor reconhecia que a música caipira continuava a ser produzida - ou, acrescentaríamos, reproduzida, repetida: "a música caipira permanece em seu estado original (em certos casos com pequenas transformações), na condição de folclore das regiões Sudeste, Sul e Centro-oeste do país." (p. 30-31)

O sociólogo José de Souza Martins (1975), ao analisar o universo da música caipira distinguindo-a da sertaneja, tomou como ponto de partida as condições sociais sob as quais ambas eram produzidas. No caso da primeira, levou em consideração as relações econômicas "pelas quais concretamente" se determinava "o mundo do caipira", as quais eram distintas das típicas relações de mercado: "a mercadoria da sociedade caipira é o excedente e a sua economia é a economia do excedente, que engendra a sociedade e a cultura do excedente." Fora, portanto, das relações de mercado, gerava-se "um universo flexível de absorção de crises, irregularidades e tensões", que fazia com que o

mundo caipira não se desorganizasse necessariamente nem quando havia uma crise econômica no conjunto da sociedade (p. 106).

A produção do excedente, segundo o autor, não excluía o caipira do universo regido pelo capitalismo, uma vez que ela proporcionava um tipo peculiar de acumulação de capital no meio urbano, garantindo produtos mais baratos à custa da remuneração do trabalho em bases monetárias. O excedente procede, segundo Martins, “de uma inclusão interativa do caipira na sociedade capitalista: justamente porque não é produzido como mercadoria, não implica necessariamente na interdependência e nas relações implícitas na divisão social do trabalho, mas porque é demandado como mercadoria necessária, sob essa forma de produção ‘sem custos’ (especialmente monetários).” (p. 107)

Por outro lado, a desestruturação desse mundo caipira se daria exatamente a partir da introdução das relações capitalistas, ou seja, quando os setores rurais se voltaram para a produção de mercadoria, não mais para a produção de excedentes. Isto é, quando o sitiante perdeu a posse da terra e passou a trabalhar por dinheiro.

Martins situou a produção da música caipira no interior de dois ciclos: “de um lado, o ciclo da natureza, com a sucessão das estações do ano, e de outro, o ciclo das comemorações litúrgicas do catolicismo”, cada passo do primeiro ciclo estando referido aos momentos do segundo, um explicando-se pelo outro. (p. 108) Portanto, a música caipira se caracterizaria exatamente pelo seu valor de uso, pela sua situação dentro dessa rotina ritualizada da vida rural, e se esgotaria na sua qualidade de valor de uso. (p. 112) Mesmo as modas-de-viola, compostas e executadas pelos cantadores, referindo-se a acontecimentos do cotidiano compartilhados por autor e ouvintes, não teriam razão de ser fora das condições nas quais o acontecimento relatado teria sido gerado e das condições nas quais a música era compartilhada. “Ela só é significativa para os que viveram o acontecido.” (p. 113)

Para Martins, portanto, a produção da música caipira estaria restrita no espaço e no tempo, ou seja, às áreas onde persistiriam as relações tradicionais de produção, voltadas para a economia de subsistência, para vinculações pessoais entre os indivíduos envolvidos, etc., e enquanto durassem essas condições. O rádio, portanto, mais do que causa, seria uma consequência da introdução de relações de

produção para o mercado. Poderíamos até supor, entre outras consequências desorganizadoras do universo caipira, a escolarização, o consumo de produtos não artesanais fabricados no meio urbano, etc.

Há, no entanto, algo que merece ser discutido aqui. De forma geral, tais análises consideram dois conjuntos diversos e autônomos: a música produzida pelos “caipiras” (autênticos); e a produzida pelo universo do rádio e do disco, ou seja, a sertaneja. Esta, ao contrário da primeira, teria autores, e destinar-se-ia ao consumo das massas urbanas provindas do meio rural ainda não inteiramente integradas a esse universo - detentoras de uma “cultura rústica”. Em outros termos: além da cisão entre a música caipira e a sertaneja, haveria uma outra cisão entre a música popular urbana, destinada ao consumo das camadas perfeitamente integradas ao mundo urbano, e a música sertaneja, ou música urbana de estilo sertanejo, destinada ao consumo das camadas urbanas marginalizadas. Portanto, agrupar-se-ia num conjunto homogêneo toda a produção gravada de 1929 até os nossos dias - ou, pelo menos, de mais de cinco décadas - sob o nome de *música sertaneja*.

Um dos pontos a discutir, a esse respeito, é quanto à premissa do isolamento absoluto das populações interioranas praticantes dos ritmos e festividades rurais. Em análises como as de José de Souza Martins, mais do que duas realidades econômicas, esses dois mundos - rural e urbano - apresentam-se como dois conjuntos constituídos de elementos não intercambiáveis, no que diz respeito a costumes e valores, o que se torna problemático à medida em que se visualiza que o período pós 1930 é caracterizado por profundas mudanças na estrutura social e econômica do campo e da cidade. As situações de mudanças foram vistas não como transformação, mas como perda da pureza original do homem do campo, transformado simplesmente em consumidor. Nesses termos, negar a possibilidade de transformação dessa cultura é negar a essa população o direito a ter *história*.

Maria Cristina C. Wissembach, estudando as populações rurais já no período posterior à abolição, quando uma quantidade significativa de libertos incorporou-se às populações livres pobres já fixadas, alertou para a necessidade de relativizar a questão do isolamento. Por um lado, a produção de suas roças e criações, assim como do artesanato de palha e barro, foram responsáveis pelo abastecimento de centros

urbanos, com seus produtos vendidos nas feiras e mercados, objeto das tentativas de controle por parte das autoridades locais. Por outro, segundo a autora, "o isolamento social e físico foi igualmente relativizado pela análise da dinâmica da sociabilidade desses grupos e por sua integração a unidades maiores através de caminhos que os ligavam às cidades mais próximas e às mais distantes e da rede ferroviária que passaria a cortar o país a partir dos anos finais do século XIX." (1998, p. 63)

Ao mesmo tempo, salienta esta autora, descrições sobre crenças e valores do mundo caipira provinham de duas fontes: dos cronistas e viajantes que procuravam enaltecer os valores da vida rústica como solução onírica ao ritmo urbano, e dos sanitaristas que denunciavam os males e doenças que assolavam as populações rurais. Portanto, descrições que punham em relevo justamente os fatores do isolamento, desconsiderando as "intersecções entre a mobilidade e a sobrevivência de brancos pobres, mestiços e forros". (idem, p. 59)

Os contatos dos pesquisadores com essas fontes, por outro lado, privilegiaram a questão da *recolha* de materiais musicais, efetuando uma escolha entre aqueles considerados *não contaminados*. Há que se considerar, ainda, que, se por um lado, a gravação dos primeiros discos de música caipira dilatou o universo de escuta musical desses gêneros, a expansão do rádio e do disco, mesmo lenta, ampliava a difusão, inclusive no interior do estado, de outros gêneros considerados "urbanos" - sambas, marchas, canções, valsas, poicas, etc. Essa difusão superava a transmissão puramente mecânica: ouvindo, as pessoas aprendiam as músicas e as cantavam, ensinando então a outros - e muitas vezes introduziam nelas inequívocas mudanças, que dificultavam mesmo a atribuição de autoria.

Mas mesmo o filão *música sertaneja* não era novidade no espaço urbano. Muitos compositores, desde os primeiros anos do século XX, se destacaram com canções, toadas, choros, xotes, emboladas, etc., referindo-se muitas vezes a um sertão idílico, possibilitando uma crítica do modo de vista artificial do universo urbano. Além disso, muitas vezes a fala do caipira ou do sertanejo era utilizada para fazer a crítica dos costumes políticos, especialmente das eleições manobradas pelas forças políticas tradicionais, pelos coronéis, pela força do dinheiro. Assim, muitos dos cantores e compositores que

migraram posteriormente para o rádio já tinham tido experiência em espaços como teatros de revista, cafés, teatros, circos, etc., representando tipos populares entre os quais o caipira.

Um nome de destaque no cenário artístico paulista nessa época foi Raul Torres. Vindo de Botucatu para São Paulo por volta de 1920, trabalhou como carroceiro e lenheiro de trem, apresentando-se como amador em espaços como cafés, teatros, salas de espera de cinemas, até ingressar como contratado no rádio. A princípio, cantava emboiadas por influência de músicos nordestinos e pelo contato com migrantes no seu cotidiano de trabalho, chegando a formar vários conjuntos; depois, aderiu à música caipira, cantando em duplas com seu sobrinho Serrinha (Antenor Serra) e mais tarde com Florêncio (João Batista Pinto). Foi, por muitos anos, apresentador de programas de rádio, em diversas emissoras; um dos mais famosos dessa *fase caipira* foi *Os Três Batutas do Sertão*, com Florêncio e Rielli (José Rielli), que permaneceu no ar por mais de trinta anos.

Muitos dos seus sucessos foram assinados com João Pacífico - João Baptista da Silva. Este também foi um compositor eclético, tendo composto e gravado tanto músicas sertanejas, quanto emboladas, rancheiras, música para carnaval, sambas, valsas, tendo até ganho uma medalha de ouro pela marcha *Treze listas*, homenageando Guilherme de Almeida no concurso realizado por ocasião do quarto centenário da cidade de São Paulo. Teve ainda alguns outros parceiros além de Raul Torres, como o Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Luizinho (Luiz Raymundo), Jacob do Bandolim, o maestro Portinho, etc.

Em depoimento ao MIS - Museu da Imagem e do Som de São Paulo, João Pacífico destacou a interposição de sua obra entre o universo rural e o urbano. Trouxe para suas composições observações do cotidiano das populações rurais e das pequenas cidades do interior paulista, mas negou que tenha vivenciado essas situações: "É tudo imagem", ressaltou. Na mesma entrevista, quando perguntado sobre como queria ser lembrado, respondeu: "como alguém que viveu no asfalto e escreveu sobre o sertão", com plena consciência de sua posição enquanto compositor urbano.

Dos músicos amadores incorporados à *troupe* de Cornélio Pires, alguns se profissionalizaram, chegando a alcançar bastante sucesso no rádio e no disco. Foi o caso de Mariano (Mariano da Silva) e Caçula

(Rubens da Silva), dois irmãos lavradores da região de Piracicaba, que gravaram principalmente modas de viola e outros ritmos bem representativos do interior paulista. A dupla teve uma carreira curta, mas pontuada de sucessos, tendo atuado no rádio e no teatro, e realizado uma excursão por diversas regiões do país, percorrendo também algumas cidades estrangeiras. Posteriormente, separaram-se; Caçula tornou-se fazendeiro em Olímpia, SP, e Mariano permaneceu por mais tempo na vida artística, tendo se destacado em programas radiofônicos caipiras formando duplas, trios e quartetos com outros parceiros, como Cobrinha (Victorio Ângelo Cobra), Serinha (Antenor Serra), Rielinho (Osvaldo Rielli), etc. Aliás, a troca de parceiros era constante entre essas duplas caipiras (bem como a troca de pseudônimos), mesmo porque muitas delas viveram processos de semi-profissionalização – continuando a exercer outras profissões, além do trabalho artístico.

Percebe-se, portanto, que a inserção das gravações pioneiras de Cornélio Pires se fazia num universo musical que não primava pela homogeneidade. A programação radiofônica desses primeiros anos era bastante amadora, feita ao vivo. As apresentações traziam as marcas dos diversos espaços musicais que a cidade comportava – cantavam-se e tocavam-se desde serenatas, valsas, polcas, toadas, etc. até músicas das diversas colônias estrangeiras da cidade.

Aos poucos, foram se firmando nas emissoras de rádio programas mais definidos, principalmente em torno de alguns nomes, que agregavam em torno de si outros artistas: Cornélio Pires, Raul Torres, Arioaldo Pires (com o pseudônimo de Capitão Furtado) e outros, misturando às vezes música e humorismo. Muitos desses programas eram apresentados ou recebidos como de conteúdo regional ou folclórico, ou de variedades, apresentando músicas, “causos”, ditos populares, para aqueles que se interessavam por “coisas nossas”. Alguns deles eram feitos nos auditórios das emissoras, apresentando não apenas músicas caipiras ou regionais, mas música popular de uma forma geral, tanto nas emissoras paulistas como cariocas.

O objetivo desses primeiros programas, portanto, era veicular elementos do universo rural, vistos como mais “autênticos” em comparação com a vida urbana, mostrando as raízes da nacionalidade fincadas no campo, firmando uma noção de *identidade*. Visavam atingir

sobretudo o público urbano. Dessa forma, ao lado da profissionalização da atividade radiofônica, com a estruturação dos programas em horários definidos e a ampliação do alcance das emissoras de rádio, dava-se a incorporação de novos artistas, provindos do interior do Estado, muitos deles revelados em programas de calouros, como a dupla Tonico e Tinoco.

Os irmãos João Salvador e José Perez – depois Tonico e Tinoco – eram filhos de um imigrante espanhol. Criados na roça, conviveram com diferentes influências musicais. Os avós maternos eram sanfoneiros, assim como os tios. Ainda crianças, tiveram contato, entre outros, com o violeiro Virgílio de Sousa, que fabricara ele mesmo sua viola e compunha modas humorísticas, “criticando coisas erradas”. Aprenderam a tocar por intuição, segundo contavam, e por algumas orientações dos violeiros locais. Posteriormente, tiveram como professor de violão Bonifácio Bonetti, o maior violonista da região onde moravam, que tocava o repertório de Canhoto.

Cantando juntos desde crianças, os irmãos participavam das festas tradicionais dos locais onde moraram. Faziam serenatas, animavam bailes, inclusive os de carnaval, realizados na “*tuia*” (celeiro). E incluíam no seu repertório sucessos do rádio e do disco, ouvidos muitas vezes, como contavam, pela janela aberta da casa do administrador a fazenda.

Depois das primeiras experiências em cantar nas rádios do interior, já morando em São Paulo, começam a participar dos programas de calouros. Obtiveram êxito exatamente participando de um concurso promovido pelo Capitão Furtado no programa *Arraial da Curva Torta* pela Rádio Difusora, realizado com o objetivo de substituir a dupla Palmeira e Piraci, que haviam sido contratados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Foram contratados pela emissora, cantando quando eram escalados. Foram “batizados” como Tonico e Tinoco pelo Capitão Furtado, que não aceitava o nome espanhol. Começaram a fazer alguns *shows*, em cinemas, clubes, circos. Gravaram o primeiro disco, cantando o cateretê *Invêis de me agradecê*, do Capitão Furtado.

Passaram a percorrer o Brasil todo, fazendo shows em cinemas, praças, estádios, ginásios e circos, além dos programas de rádio. Nos circos, primeiramente se apresentavam cantando, o que não era comum para as duplas caipiras. Depois, já proprietários circenses, encenaram

muitas peças, baseadas nos seus sucessos no rádio,

O repertório da dupla, desde o início, foi bastante eclético, e formado a partir das fontes as mais variadas. O primeiro grande sucesso foi a toada *Chico Mineiro*, recitativo seguido de música. Segundo depoimento de Tônico, a idéia surgiu a partir de um poema apresentado pelo então porteiro das *Associadas*, Francisco Ribeiro, no programa *Arraial da Curva Torta*. Tônico lembrou-se das várias versões que conhecia da história contada por seu pai, do patrão que descobre que seu boiadeiro, assassinado durante uma viagem, era seu irmão de sangue: "se era em São Paulo, chamava-se Chico Paulista; se era Goiás, era Chico Goiano - mas a história era sempre a mesma". Tônico propôs ao autor dos versos algumas mudanças e aproveitou a melodia de uma música muito antiga cantada pelo pai.

Gravaram também músicas que já cantavam, como amadores, nos bailinhos e festas na roça: o arrasta-pé *Cana-verde*, outro grande sucesso, a toada *Morte da caboclinha*, a moda de viola *Sertão do Laranjinha*, etc. Ou em serenatas, caso da valsa *Adeus, bela* - a respeito da qual Tinoco conta: "Nosso pai cantava essa valsa centenária na roça. Naquela época, era conhecida como *Triste Lembrança*". Outras valsas tradicionais também foram gravadas, como *Saudades de Matão* (registrada como de autoria de Raul Torres e Jorge Galatti - em outras gravações aparece também o nome de Antenógenes Silva), *Saudades de Ouro Preto* (apresentada como sendo de autor desconhecido, mas que em outras gravações aparece com a autoria de Alvarenga). Ou a moda de viola *Padecimento*, feita a partir de música composta - e cantada, nos tempos da vida em fazenda - pelo pai de Tônico e Tinoco. Outras músicas, principalmente modas de viola, foram compostas a partir de histórias tradicionais, algumas contadas pela avó Isabel, outras baseadas em contos tradicionais

A trajetória da dupla sinaliza, portanto, a difusão de um tipo de música popular incorporando elementos da vivência de populações migrantes de várias regiões do país - do sul, sudeste e centro-oeste, principalmente, através de ritmos os mais variados, novas instrumentações, etc. Na impossibilidade de uma divulgação nacional mesmo pelo rádio, a dupla viajava e se apresentava em lugares os mais diversos. Com isso, incorporavam também influências, distanciando-se, em parte, da música interiorana paulista.

Música caipira (ou seja, do interior de São Paulo e parte do sudeste) ou sertaneja, de preservação de raízes rurais? No depoimento de João Pacífico ao MIS-SP, foi-lhe perguntado qual a sua posição com relação aos termos caipira e sertanejo, utilizados para distinguir as diferentes vertentes dessa produção. Na sua resposta, ele esboçou caminhos partindo do local e do regional em direção ao nacional, que refletiam a difusão para camadas mais amplas da população: "Música caipira tinha um quê de Jeca Tatu, era só para o caboclo. Depois evoluiu, falava sertanejo, abrangia todo o sertão, nordeste, sul etc."

A expressão "depois evoluiu" não demarcaria uma mudança valorativa, para melhor, e nem mesmo temporal, no sentido que vieram primeiro uns e depois outros. Na verdade, João Pacífico vislumbrava a própria expansão do universo musical através do rádio e do disco para camadas mais amplas da população, que por sua vez incorporaram mudanças a essa produção.

Nesse sentido, podemos apontar alguns dos momentos em que a música caipira / sertaneja, enquanto prática popular, "se realiza *no interior* de uma sociedade que é a mesma para todos, mas dotada de sentidos e finalidades diferentes para cada uma das classes sociais", nos termos expressos por Chauí, ou seja, "as formas pelas quais a cultura dominantes é aceita, interiorizada, reproduzida e transformada, tanto quanto as formas pelas quais é recusada, negada e afastada, implícita ou explicitamente, pelos dominados" (1993, p. 24).

Uma outra questão a ser colocada, referida à escuta e produção da música popular, diz respeito à compreensão do que seja exatamente essa *cultura popular*, num universo que vai sendo permeado cada dia mais pelos meios de comunicação de massa. A polissemia do termo torna-se evidente: de um lado, numa perspectiva conservadora, torna-se reserva de tradições, foco de brasilidade, e nesse sentido, guardiã do passado; num outro sentido, propõe-se como algo muito frágil, dependente de condições econômicas que conduzem ao seu desaparecimento, ou à sua descaracterização, tão logo algumas mudanças se insinuem nessa base material. No primeiro sentido, ela se torna dependente da cultura erudita, que toma o popular como matéria prima para a sua constante renovação. Nesse segundo sentido, cultura popular torna-se equivalente, então, de cultura de massa, lixo cultural, torna-se mercadoria.

Num sentido e noutro, a cultura popular, travestida de cultura de massa, é despida de um conceito fundamental, que é o de luta de classes. Apesar de toda a crítica ao conceito de cultura popular, ele tem a vantagem de assinalar, conforme Marilena Chauí, exatamente aquilo que a ideologia dominante procura esconder, ou seja, “a existência de divisões sociais, pois referir-se a uma prática cultural como Popular significa admitir a existência de algo não-popular que permite distinguir formas de manifestação cultural numa mesma sociedade”. O que possibilita pensar situações “nas quais as práticas populares se relacionam com as expressões dos meios de Massa, aproximando-se ou distanciando-se delas, incorporando-as com modificações ou recusando-as”. (CHAUÍ, 1993, p. 28).

Pensar a cultura popular não como um conjunto disperso de práticas dotadas de lógica própria, mas como “uma lógica que se constitui *durante* os acontecimentos, *durante* a ação”, como propõe Chauí, implica em pensar a música popular também no terreno do relacional, da atribuição de sentidos, para além da materialidade da obra mesma. Significa pensá-la enquanto “esforço para capturar a experiência, determinando-as como visível, pensável ou dizível”, “no campo constituído por ela e seus destinatários, campo criado a partir dela com eles, aos quais se dirige” (CHAUÍ, 1982, p. 92).

Em primeiro lugar, a produção musical popular rearticula formas de olhar o trabalho e o trabalhador, possibilitando uma reavaliação do próprio sentido da migração do mundo rural para o mundo urbano. Uma quantidade significativa das músicas gravadas pela dupla Tonico e Tinoco, principalmente as compostas por Anacleto Rosas Jr., direcionadas basicamente para um público morador da cidade, abordava exatamente a questão do trabalho rural. Mas o fazia desconstruindo relações forjadas no viver urbano, que pressupunham a ordem e a disciplina como valores fundamentais. A isso, as composições contrapunham valores referidos ao universo da pecuária, da lida com boi, do ser boiadeiro, do ser carreiro, nas quais estava muitas vezes presente a nostalgia pelas mudanças introduzidas pelo “*progresso*” no mundo rural.

Embora fosse desenvolvida, nos meios patronais, uma crítica à irracionalidade da pecuária extensiva, a lida com gado era valorizada como possibilidade de independência frente às forças do mercado de

trabalho (“quem quiser ser meu patrão, me ofereça mais dinheiro”- diz a letra de *Cavalo Preto*, de Anacleto Rosas Jr.). Mais do que a possibilidade de mobilidade, de “não ter paradeiro”, lidar com gado implicava conhecimentos especializados, que “construíam um nome”: “eu sou muito conhecido...”. Essa competência se expressava nos símbolos do trabalho, ligados inclusive à tradição gaúcha: a capa, o pelego, o laço. Mais: à liberdade de horários, de controle rígido do tempo, a um ritmo irregular de trabalho, como apontou E. P. Thompson (1998) ao se referir às formas de trabalho anteriores à disciplina fabril. A valorização da independência implicava até mesmo a negação da possibilidade de posse daquilo que em última instância a negaria - no caso, a vida familiar, que redundaria no sedentarismo e no trabalho continuado e controlado.

À independência - em relação ao patrão, à família e ao lugar de moradia - se junta a *paixão* - no caso, lidar com burro bravo exprimia uma possibilidade de controle das forças da natureza que tirava do trabalho seu caráter rotineiro, repetitivo. Essa possibilidade de “*dómar a natureza*” também aparecia em outra música do mesmo autor acima, baseada na história que o pai lhe contava, em que um burro *assassino* (que já matou alguém) foi amansado pelo peão, e se tornou um animal tão bom e tão valorizado que o novo dono rejeitou até mesmo a oferta de compra feita pelo filho do patrão (*Burro Picaço*, gravada por Palmeira e Luizinho, e posteriormente regravada por Tonico e Tinoco).

A questão da regulamentação do trabalho rural, ou da falta de regulamentação, no caso, foi poucas vezes abordada diretamente na música caipira/sertaneja. Um dos exemplos em que essa questão aparece é na composição *Boi de Carro*, de Anacleto Rosas Jr. e Tinoco. De uma forma fatalista, assim como o boi, o homem também se sentia explorado, trazendo no corpo as marcas deixadas pelo trabalho duro e continuado, para terminar a vida sem dinheiro, esperando a vez de morrer. Ambos, companheiros na desgraça e no abandono, *ruminavam* o desprezo do não reconhecimento após trinta anos de trabalho, um mandado para o matadouro, outro descartado por não servir mais para as tarefas.

Essa falta de proteção aos direitos do trabalhador partia da pressuposição de que o mercado de trabalho rural era um espaço “*diferente*”, não polarizado em termos de classes sociais, mas

regulamentado em termos de uma pretensa “*harmonia*” entre direito de propriedade e condições de vida e de trabalho. Se se admitia a extensão de alguns direitos ao trabalhador urbano, o mesmo não acontecia com o rural, desqualificado em termos de competência, higiene e capacidade laborativa.

Em decorrência dessa desqualificação, compreende-se que a “*competência profissional*” do trabalhador se expressasse, em termos de música, no “*saber fazer*” ligado às coisas da pecuária (amansar burro bravo, conduzir boiada, por exemplo), e não no domínio da lida com a terra, campo da ciência agrícola experimental.

Eram raras, todavia, as músicas em que essa oposição patrão/empregado se apresentava de forma tão nítida como em *Boi de carro*. Muitas vezes o que apareceu era a oposição entre um roceiro e um ricaço, por exemplo, que transcendia muitas vezes o mundo do trabalho, e se expressava em comportamentos e padrões culturais. Em *Rei da Guasca*, outra composição de Anacleto Rosas Jr., o compositor referia-se ao roceiro que chicoteava o ricaço que lhe desrespeitara a mulher. Teria se inspirado num caso presenciado em Taubaté. Embora ambos, roceiro e ricaço, ocupassem o mesmo espaço geográfico, havia uma distância social muito grande entre eles, expressa pelo roceiro em termos morais. A letra expressa o reconhecimento, por parte do delegado, do direito do roceiro contra o ricaço: *Cabocro vai embora / mas deixe seu relho / pra servi de espelho / da grande lição / que pra esse home / sirva de exemplo / em muié dos otro / não por mais a mão*.

Essa mesma oposição pode ser detectada em outras composições, não só em termos econômicos, mas também culturais, como na conhecida *Rei do Gado*, de Teddy Vieira, gravada originalmente em 1946. A composição narrava um embate entre um rico plantador de café da região de Ribeirão Preto, identificado como *grã-fino*, e um criador de gado da região de Andradina, de perfil identificado com a lida com gado. As oposições foram construídas ao nível da linguagem - champanhe/pinga, fazendeiro/peão, almofadinha/tipo rampeiro. Embora se resolvessem aparentemente em termos econômicos - a riqueza do rei do café *versus* a riqueza do rei do gado - o embate se dava no reino dos valores, entre duas visões de mundo que se definiam enquanto opostas. Assim, um fazendeiro não deixava de ser considerado quase *peão* apesar da riqueza amealhada; em outros

termos, essa riqueza não garantia a entrada no mundo da *grã-finagem*. Estamos em presença de universos culturais não explicáveis apenas em termos econômicos, nos quais as polarizações são múltiplas e assimétricas.

Em segundo lugar, os programas caipiras / sertanejos no rádio inverteram a lógica educativa proposta pelas *classes cultas* para o rádio, adaptando-o a outras finalidades. As populações dos locais mais distantes, que incorporaram esse meio de comunicação no seu cotidiano, reinterpretaram seu sentido original. Podemos mesmo dizer que o fato dos programas caipiras terem passado a ser apresentados pelas duplas, mesmo sem o necessário traquejo radiofônico, não somente os aproximou de novos ouvintes, mas implicou em mudanças outras nessa relação. O rádio passou a assumir novas funções no cotidiano dessas populações, o que foi expresso de forma muito significativa por Tinoco:

Quando não havia DDD, nem muito avião, assim, que carta demorava a chegar, nos nossos programas nós dizia: alô, Paraná, alô, Minas Gerais, Fulano de Tal operado, Fulano de Tal vai casar amanhã, venha para cá, escreva... então essa comunicação nós dava imediata, era o único modo de comunicar assim cidades longe, estados...

Finalmente, as práticas musicais, através do circo-teatro, feito a partir dos sucessos do rádio, reatualizaram as formas de participação da população nos espaços e no cotidiano da cidade, criando novas possibilidades frente às suas dificuldades de inserção nos espaços tradicionais.

Mesmo apoiando-se nos sucessos do rádio, o circo-teatro tinha uma autonomia exatamente enquanto espetáculo. Na reelaboração dos melodramas, recontados a partir dos sucessos radiofônicos, incorporava não só aquilo que o teatro tradicional havia rejeitado como “alienado” e “popular” (DUARTE, 1995, p. 227), mas também aquilo que o rádio rejeitara enquanto tal. Restabelecendo relações antes presente na música tradicional nas festas e espaços rurais, ele se valia de padrões não-verbais, que ultrapassavam as possibilidades do rádio enquanto veículo; valia-se da emoção, impulsionada e controlada