

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA

MIGUILIM FOI PRA CIDADE SER CANTOR
Uma antropologia da música sertaneja

Tese apresentada como requisito parcial para o doutoramento em Antropologia Social.
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
Centro de Filosofia e Ciências Humanas.
Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos.

Florianópolis
2009

RESUMO

Este texto apresenta uma etnografia do universo da música sertaneja, a partir de um estudo que articula seus dois aspectos: o de gênero musical, com características discursivas específicas e reconhecidas por uma comunidade de ouvintes; o de campo social, marcado por processos de autonomia, especialização, e cindido em disputas por legitimidade. A partir de um trabalho de campo realizado em diversos locais voltados para a música sertaneja, sobretudo em Curitiba-PR, este texto pretende contribuir para a compreensão da dinâmica e das características de um importante gênero musical praticado na sociedade brasileira.

Expressões-chave: a) música sertaneja b) música popular brasileira c) antropologia da música.

ABSTRACT

This text describes an ethnography of universe of *música sertaneja*, a kind of music very popular in Brazil, from a study that articulates its two aspects: as musical genre, with specific discursive characters, renown by a community of listeners; as social field, marked by process of autonomy, specialization, and divided by fights to legitimacy. From a fieldwork realized in many places related with *música sertaneja*, chiefly in Curitiba-PR, this text would like to contribute to a comprehension of dynamics and of characteristics of an important musical genre very played in Brazilian society.

Key-expressions: a) *música sertaneja* b) Brazilian popular music c) anthropology of music

Agradecimentos

Esta tese não poderia ter sido escrita sem a ajuda e o apoio de muitas pessoas e instituições que, em diferentes momentos, contribuíram para que o trabalho pudesse ser feito. Agradeço à CAPES e ao CNPq pela concessão de bolsas de doutorado a partir de outubro de 2004, sem as quais o trabalho não teria sido feito.

Ao PPGAS/UFSC, seus professores e funcionários, pelo ambiente que faz da antropologia algo, antes de tudo, agradável.

Aos professores Drs. Acácio Piedade e Miriam Hartung, que participaram da banca de qualificação do projeto de pesquisa, em dezembro de 2005.

Agradeço a três professores que marcaram minha formação pela sua seriedade e, sobretudo, pelas provocações intelectuais: Ciméa Bevilacqua, Marcos Lanna e Márnio Teixeira-Pinto.

Aos meus colegas de PPGAS, pelo companheirismo. Aos colegas de MUSA, pelos debates. Um agradecimento especial a Maria Eugênia Dominguez, minha amiga.

Aos meus alunos e colegas na UDESC/SC, FAP/PR e UNIOESTE/PR, pelo incentivo.

Em Florianópolis, agradeço a Alan Langdon, Jean Langdon, Tereza Franzoni, Marcela Dohms e Paulo Poli, Tiago Vehko. Em São Paulo, ao Homero e à Mariane; ao professor Marcos Napolitano. Em Pardinho-SP, ao poeta Carreirinho. Em Piracicaba, agradeço a Moacir Siqueira e aos funcionários da Secretaria de Cultura. Em Curitiba, agradeço à Patrícia Martins, Flávio Rocha, Grace Torres, Gustavo Portes, Grace Barros, Maikel Tavares, Grupo Viola Quebrada, Mauricy Pereira, Nélio Sprea. Um agradecimento aos professores do departamento de História da UFPR: Maria Luíza Andrezza, Ana Maria Burmester e Carlos Lima.

Um agradecimento mais do que especial para Valéria Oliveira Santos, a Val, porque continuamos a nos reinventar.

Esta tese não teria sido escrita sem o apoio afetivo de muitos amigos. Escreveria outra tese se nomeasse a todos. A Helder e Vanessa, Rodrigo Turin, Rafael Benthien e Fernando Nicollazi, Hilton e Jonas, agradeço não somente a amizade, mas também o

prazer da prosa que vai do campeonato brasileiro da terceira divisão à Guimarães Rosa. Agradeço também à Nicole Lima, Juliana Teixeira Lima, Paulo Marcel, Adelson Jantsch e Carolina Tedesco, Fernanda Magalhães, André Duarte e Maria Rita Cesar, Fernanda Boechat, Gabriela Azevedo, Luciana Falcon, Tatiane Limont, André Egg e Flaviana Martins – todos estes, com sua presença, foram importantes neste trabalho. *Muchas gracias* a Natalia Gavazzo, que me revelou outras Buenos Aires. Um agradecimento especial a três pessoas que, nos últimos dois anos, invadiram minha vida com muito bom humor e uma certa implicância: Letícia (Lê Cubas), Janaína e Ana Carla. Ao João (que, espero, um dia aprenda a ouvir jazz) vai mais do que um agradecimento: vai a certeza que teremos histórias para contar. Os últimos seis meses de escrita foram marcados pela presença intensa e afetuosa de Maíra Lour – a ela, meu obrigado.

À Teresa, Adão, Carolina e Allex: por serem os meus.

“Obrigado” é pouco para a dívida que tenho com Rafael José de Menezes Bastos. Mais do que teorias e fundamentos, sua orientação me ensinou algo excepcional: que o pensamento tem o seu tempo e que este deve ser respeitado.

E, por fim, agradeço a todas duplas, músicos, violeiros, aficionados, fãs, de música sertaneja com quem tive contato durante este trabalho. Tudo que escrevi se deve a eles.

Toledo-PR, fevereiro de 2009.

SUMÁRIO

Introdução	p. 8
Capítulo 1 Música – A Música Sertaneja Como Gênero Musical	p. 37
Capítulo 2 Lugares – Espaços e Eventos da Música Sertaneja no Meio Urbano	p. 73
Capítulo 3 O Campo da Música Sertaneja – Premissas Teóricas	p. 127
Capítulo 4 “Do Jeca Tatu às Emboladas” – O Caipira, o Sertanejo e a Constituição de um Campo Musical	p. 165
Capítulo 5 “Sertanejo é Sertanejo, Samba é Samba” – A Cristalização do Campo da Música Sertaneja	p. 233
Considerações Finais	p. 320
Bibliografia	p. 324

Lista de Canções do CD Anexo

Junto a este texto, segue anexo, um CD com muitas das canções citadas no trabalho. As gravações estão no formato MP3 e podem ser ouvidas em qualquer PC ou em aparelhos de som que reconheçam o formato.

Canções e Intérpretes

1. “O Menino da Porteira” – Luizinho e Limeira
2. “Divino Espírito Santo” – Torrinha e Canhotinho
3. “Viva a Vida” – Milionário e José Rico
4. “Cana Verde” – Tônico e Tinoco
5. “Chitãozinho e Xororó” – Zé do Rancho e Zé do Pinho
6. “Boneca Cobiçada” – Palmeira e Biá
7. “Fio de Cabelo” – Chitãozinho e Xororó
8. “Tem e Não Tem” – Tião Carreiro e Pardinho
9. “Tudo Certo” – Tião Carreiro e Pardinho
10. “Canta Moçada” – Tônico e Tinoco
11. “Chifre do Capeta” – Rei Gaspar e Baltazar
12. “Tristeza do Jeca” – Tônico e Tinoco
13. “A Caneta e a Enxada” – Zico e Zeca
14. “Cabocla Teresa” – Torres e Florêncio
15. “A Vizinha” – Jota Júnior e Rodrigo
16. “Boi Amarelinho” – Alvarenga e Ranchinho
17. “A Alma do Ferreirinha” – Zilo e Zalo
18. “Chico Mineiro” – Torres e Florêncio
19. “Mágoa de Boiadeiro” – Ouro e Pinguinho
20. “Romance de uma Caveira” – Alvarenga e Ranchinho
21. “Rio de Ouro” – Vieira e Vieirinha
22. “Quatro Coisas” – Vieira e Vieirinha

23. “Epifonema” – Dino Franco e Mouraí
24. “Meu Reino Encantado” – João Mulato e Douradinho
25. “Pagode” – Tião Carreiro e Pardinho
26. “Deus Menino” – Moreno e Moreninho
27. “Índia” – Cascatinha e Inhana
28. “Saudade da Minha Terra” – Belmonte e Amarai
29. “O Tropeiro” (El Bandolero) – Milionário e José Rico
30. “Tribunal do Amor” – Milionário e José Rico
31. “Passarinho do Peito Amarelo” – Tibagi e Miltinho
32. “Praia Deserta” – Milionário e José Rico
33. “Anjo Meu” – Tony & Bryan
34. “Fusão Preto” – Teodoro e Sampaio
35. “Dançando a Vanera” – Jota Júnior e Rodrigo
36. “Odeon” – Roberto Correa
37. “Meu Primeiro Amor” – Cascatinha e Inhana
38. “Índia” – Zelinda e Zelone
39. “Amor e Saudade” – Remédio e Veneno
40. “Ferreirinha” – Carreiro e Carreirinho
41. “La Paloma” – Cascatinha e Inhana
42. “Recordações de Ipacará” – Cascatinha e Inhana
43. “Gorrioncillo del Pecho Amarillo” – Miguel Aceves Mejia
44. “Amazonas Kid” – Léo Canhoto e Robertinho
45. “No Rancho Fundo” – Sílvio Caldas
46. “Country Roads” – Jota Júnior e Rodrigo
47. “Vai e Vem” – Jota Júnior e Rodrigo
48. “Galopeira” – Pedro Bento e Zé da Estrada

Introdução

“Quando se quer estudar os homens, é preciso olhar perto de si; mas para estudar o homem, é preciso aprender a dirigir para longe o olhar”. Esta citação de Rousseau, em seu “Ensaio sobre a origem das línguas”, deu a Lévi-Strauss (1993: 43) um mote para a definição de seu projeto teórico. Com ela, o antropólogo francês não somente homenageava um dos nomes do qual se apropriou em benefício de seu pensamento, mas também lembrava aos antropólogos a lição básica da disciplina: a articulação da unidade – o *“homem”* – com a diferença – o *“longe”*. Este olhar atento à distância, à alteridade, permitiria ao sujeito do conhecimento sua diluição – porque diante de outros cogitos – e posterior afirmação como um sujeito em uma relação com outros sujeitos. Um “cogito relacional”, portanto. Ao invés do “penso, logo existo”: outro pensa, logo existo. A meu ver, a beleza de tal construção deu à Antropologia a possibilidade de se constituir como um saber inclusivo com relação à humanidade – “uma filosofia com as pessoas dentro”, nas palavras de Tim Ingold (apud Viveiros de Castro 2002).

O trabalho que deu origem a este texto foi realizado com esta passagem de Lévi-Strauss em mente. E o mote, quase a desculpa, para “olhar o longe” foi a música. Uns olham as relações de gênero; outros, a violência; o lazer; a subsistência e a organização social; o parentesco ou a religião. Os temas são infínitos. O meu foi, em um sentido geral, a música. Mas não a música como aparece em manuais de estética e filosofia, um ente abstrato, relacionado com a produção de uma espécie de “catarse espiritual” a que a filosofia chamou de “experiência estética”. Este trabalho trata de uma música em sua manifestação concreta, na forma de um gênero musical, no uso que se faz dele para a construção de identidades, para a expressão de relações de poder, para a chancela de

discursos sobre a sociedade, na exibição de *status* social, enfim, em uma infinidade de usos e significados dados a um tipo de música específico. Esta atenção ao saber local, em certa medida, é a porta de entrada da antropologia neste trabalho. O local, aqui, tem um nome: música sertaneja. Porém, é possível **não** chamá-la de o objeto de estudo deste trabalho. O objeto, de fato, está nela. Contudo, também está além dela. Enfim, está nas suas notas e no que se discursa sobre elas, nos seus timbres e naquilo que ela nos revela sobre os que a ouvem. Talvez fosse mais preciso definir este trabalho como uma “antropologia **a partir** da música sertaneja”. Neste ponto de vista, vários objetos são passíveis de estudo: os ouvintes, os músicos, o Brasil e a própria música sertaneja.

“Olhar o longe” através da música e, particularmente, através da música sertaneja. A realização do trabalho que deu origem a este texto me ofereceu muitas questões para reflexão, relativa à natureza deste ponto de partida: música e, mais concretamente, música sertaneja.

Lembro-me de um comentário irônico e crítico de um amigo: “*Ao invés de aproveitar a música, você fica analisando*”. Nesta frase transparece uma das mais fortes representações sobre a música no pensamento ocidental: algo para ser aproveitado e não analisado; algo de usufruto, não de estudo. “Estudar música” tem, entre nós, muito mais o aspecto referente ao aprendizado das habilidades relativas à execução de algum instrumento, à composição ou orquestração. Mesmo o estudo da música no plano analítico – conjugado na idéia de uma musicologia – tem um *status* de um saber auxiliar ao que é de fato o nosso uso da música: o usufruto. A música, portanto, enquanto objeto de estudo sofre os efeitos da concepção romântica sobre a arte, tão presente no nosso pensamento que adquiriu força de senso comum. Nesta concepção, desenvolvida em um longo processo histórico que durou alguns séculos, mas cristalizada nos séculos XVIII e XIX, a arte perdeu seu caráter de objeto de uso e foi alçada à condição de expressão do

espírito, de tal ordem que ela se tornou um objeto “para além” da mera razão. Kant, Hegel, Schiller, Schopenhauer: os grandes nomes da filosofia do final do século XVIII e início do século XIX tomaram exatamente este ponto como objeto de desenvolvimento de suas diferentes teorias estéticas. Tratava-se da compreensão da natureza de algo que, para eles, não era redutível às leis da natureza. Recentemente, sociólogos como Norbert Elias (1995) ou Pierre Bourdieu (2007b) deram a este movimento, por reflexões distintas, o mesmo nome: a autonomia da arte. Tal autonomia, central para a compreensão de muito do que se pensou e escreveu sobre a arte nos últimos 150 anos – da idealização das belas-artes às teorias da cultura de massa – pôs a arte e, por extensão, a música, longe do alcance do saber científico. O máximo permitido aí eram análises da arte enquanto exercício de habilidades específicas, em um esforço que preservava concepções pré-modernas sobre a arte – a idéia de um ofício, de uma habilidade – mas que se resignava a isto: uma análise musicológica, por exemplo, da técnica contrapontística de Bach ou as orquestrações de Stravinski. Porém, era mantido o “mistério da arte” (“*ao invés de aproveitar a música, você fica analisando*”): como aquele contraponto ou orquestração produziam a experiência do belo fugia à possibilidade da análise. “Uma musicologia sem homem”, nas palavras de Menezes Bastos (1995).

A constituição das ciências humanas, no século XIX, deu-se de forma concomitante a este movimento epistemológico, de redução da arte, e mais particularmente a música, enquanto objeto de ciência¹. A antropologia não escapou a este dado, posto que sua origem se deu justamente neste momento de clivagem entre ciência e arte. Um bom exemplo disto é uma observação dos temas abordados nas

¹ Neste ponto, vale lembrar da estética proposta por Hegel, segundo a qual se há alguma forma de arte que está mais próxima do espírito e da experiência estética, exatamente por sua abstração (ausência de concretude), esta arte é a música. E, por isso mesmo, seu estudo se faz difícil do ponto de vista da ciência. Cf. Hegel (1946: 143-148).

clássicas monografias produzidas pela antropologia britânica na primeira metade do século XX. Guiados por um ideal de etnografia e atentos aos pormenores da vida cotidiana das sociedades que estudavam, é notável que poucas linhas tenham sido dadas à arte nas obras de Malinowski, Evans-Pritchard ou Raimund Firth. Não consigo imaginar, pela qualidade das monografias produzidas, que estes antropólogos não tenham visto nada que lhes parecesse arte, mas sim que o que lhes apareceu não era digno de nota. Dentro deste quadro, a música – classificada por nós como uma forma de arte – pouco ou quase nada aparece nestes relatos etnográficos e, exceção feita a alguns textos de Franz Boas ou algumas passagens de Firth, pode-se dizer que a antropologia, como um todo, pouca atenção dava à música. “Uma antropologia sem música”, uma vez mais nas palavras de Menezes Bastos (1995).

O confronto entre estas duas perspectivas, uma musicologia cega ao elemento humano e uma antropologia surda, revela uma clivagem que, neste trabalho, se revelará interessante. No primeiro caso, o da musicologia, está uma música que vai além do homem – a música de tradição clássica, desenvolvida entre os séculos XII e XIX – e que este só pode conhecer até certo ponto. Esta musicologia chega a dizer ao ouvinte: “posso te explicar as habilidades envolvidas na produção da música, nada mais. Há algo que nos escapa e que só podemos admirar”. No segundo caso, o da antropologia, é o oposto: a música não chega ao ponto de merecer análise. Ela está aquém do homem, pode-se afirmar. O entendimento sobre o homem ganhava novos elementos na descrição do *kula* ou do sistema de linhagens dos Nuer, mas o quê os trobriandeses ou os Nuer porventura cantavam ou tocavam nada acrescentava. Em ambas as perspectivas, o excessivo pudor do século XIX para com a arte: uma que se recusa a aprofundar a relação entre arte e homem, sob o perigo de poluir algo que beira o sagrado; outra que

se recusa a poluir algo que beira o sagrado descrevendo como alguns homens lidam com a arte. Em ambas, algo que beira o sagrado – a arte.

O mesmo pudor com relação à arte transparece nos estudos sobre um tipo particular de música que se tornou sinônimo de Música no século XX: a música popular². Esta, porém, já tem seu lugar marcado desde a sua origem: ela não é digna da grande música. Pecadora por natureza, porque fruto de condições específicas da sociedade moderna industrial, a música popular começou a ser estudada pelo seu pecado original: por ser uma mercadoria. E se no caso dos antropólogos a música por eles ouvida ainda podia se ancorar no rótulo de “exótica”, a música popular nem isto. A leitura de qualquer texto de Adorno devotado à música popular revela exatamente este valor negativo: objeto mercadológico, produtora de fetiche e fruto de um momento de “regressão da audição”.

Este quadro se alterou em grande medida a partir da consolidação da etnomusicologia como um saber específico, articulando musicologia e antropologia e colocando a música como chave central para o estudo de processos sociais. Ao mesmo tempo, uma antropologia e uma sociologia da música – respeitando antigas divisões epistemológicas (a antropologia para a música dos outros, e a sociologia para a nossa) – se desenvolveram sob matizes teóricos renovados. A partir daí, “uma antropologia sem música e uma musicologia sem homem”, nas palavras de Menezes Bastos (1995), foi superada graças a um movimento rumo a uma musicologia atenta às conexões sociais da música, quanto a uma antropologia que se tornou mais aberta ao código social representado pela música. No caso desta antropologia da música, pode-se citar trabalhos muito importantes que foram produzidos nas últimas três décadas, relativos a diferentes províncias etnográficas: África (Keil 1979), Oceania (Feld 1982), Terras Baixas da

² Por “sinônimo de Música” refiro-me ao peso que a música popular adquiriu na experiência musical das pessoas no século XX. Sobre este peso, cf. Menezes Bastos (1996) e Middleton (1990).

América do Sul (Menezes Bastos 1999b). Tais trabalhos não somente refletiram o novo estatuto da música no campo antropológico, como também produziram inovações teóricas que enriqueceram a disciplina. Agora, o que os Nuer por ventura cantam passou a ser altamente significativo.

No caso da música popular, legada no butim epistemológico à sociologia, uma forte tradição de estudos desenvolveu-se a partir dos anos 70, com trabalhos sobre jazz, rock, música para bailes e outros gêneros. É o caso, por exemplo, da produção veiculada por revistas como *Popular Music*, de edição inglesa, veiculada desde 1981, além de alguns clássicos estudos, tais como Frith (1981) e Waterman (1990). Além disso, e felizmente, o butim foi rompido e muitos trabalhos feitos por antropólogos passaram a trazer contribuições para o estudo da música popular produzida também em diferentes províncias etnográficas – uma observação rápida dos títulos publicados em revistas como *Latin America Music Review* ou *British Journal of Ethnomusicology* revela um campo de estudos altamente interdisciplinar: antropólogos, sociólogos, historiadores, etnomusicólogos, músicos. O importante a ser frisado aqui é que estes trabalhos resgataram o valor da música popular enquanto objeto de estudo, sobretudo como canal de expressão de diferentes processos sociais.

Mas se eu posso evocar este novo interesse das ciências humanas pela música para superar uma concepção romântica que não a admitia enquanto objeto de estudo, meu trabalho esbarrava nas queixas à segunda proposta: quando o foco era apresentado como a música sertaneja. Nos parágrafos acima, o meu amigo queixoso não tem, necessariamente, nacionalidade. A crítica “*ao invés de aproveitar a música, você fica analisando*” poderia vir de um belga, de um brasileiro, de um japonês ou de um nigeriano. Ao falar de música sertaneja, porém, o código comunicativo se alterava. A expressão “música sertaneja”, de saída, me localizava no espaço – algo curioso em

matéria de antropologia. A interlocutores brasileiros me eram dispensadas explicações básicas: a conversa tomava outros rumos, que explorarei mais adiante no texto. A interlocutores estrangeiros, alguns pouco ou nada íntimos com a cultura brasileira, eu sempre era solicitado a explicar o que era esta tal música sertaneja. Com estes últimos, não me estranhava sua curiosidade. O que me chamava atenção era a naturalização da expressão “música sertaneja” por parte de brasileiros. E tal naturalização, não sem freqüência, dava-se pelo signo de um certo repúdio, o qual ia além do mero gosto pessoal, apontando para uma negação da música sertaneja enquanto forma musical significativa³.

Em setembro de 2001, no Rio de Janeiro, foi organizado um simpósio intitulado “Decantando a República: um inventário histórico e político da música brasileira”, organizado por diversas instituições e que contou com a participação de historiadores, cientistas políticos, antropólogos, jornalistas, psicanalistas, filósofos, sociólogos e etnomusicólogos. Segundo consta do texto de apresentação dos três volumes lançados posteriormente com os trabalhos apresentados (Cavalcante, Starling e Eisenberg 2004), os participantes receberam uma lista de 22 canções sobre as quais poderiam discorrer relativamente ao tema que tratariam no simpósio. Infelizmente, no texto, não há a lista das canções, mas chama-me a atenção de que nos três volumes dedicados à relação entre a vida social brasileira na República e a música popular, nenhum participante tenha tomado a música sertaneja como tema. Ou nenhuma canção deste gênero foi relacionada ou nenhum pesquisador interessou-se por ela: em ambos os casos, a ausência é bastante significativa. Há textos sobre o sertão segundo Luiz Gonzaga, o

³ No segundo semestre de 2004, tive o prazer e a honra de conhecer pessoalmente Vincent Crappanzano, quando este autor de trabalhos muito comentados recentemente na antropologia passou por Florianópolis para algumas conferências. Em um evento de confraternização entre professores e alunos dei de presente a ele o CD de um duo do interior de São Paulo que interpretava canções da dupla Cascatinha e Inhana. Alguns colegas, estudantes de antropologia, em tom de galhofa (o que não deixa de ser significativo) me perguntaram se eu não tinha uma “*música brasileira melhorzinha pra dar*”.

malandro segundo Noel Rosa, o Brasil dos anos 80 através do Brock da época (Legião Urbana, Titãs, Barão Vermelho), o *manguebeat*, sobre o feminino na obra de Chico Buarque, ou a cordialidade brasileira através de uma canção de Paulinho da Viola. Mas nenhuma referência ao Brasil da festa de peão de Barretos; à música do imigrante do centro-sul nos anos 70 (duplas sertanejas como Milionário e José Rico, Teodoro e Sampaio, Léo Canhoto e Robertinho) ou ao “sertanejo universitário” que, nos anos 90, atraiu uma fatia grande do público jovem em grandes cidades brasileiras; nenhum destes fatos sociais aparece no texto.

Se não aparece como objeto de interesse da academia no Brasil, tampouco a música sertaneja cabe na visão que estrangeiros têm da música brasileira. Pegue-se, por exemplo, dois trabalhos recentes – McCann (2004) e Perrone e Dunn (2002) – e a ausência citada acima se repete, fato mais notável quando se observa que ambos tratam de uma visão panorâmica da música brasileira. Pois em ambos os panoramas criados, no passado para McCann, no presente para Perrone e Dunn, a música sertaneja simplesmente não existe. Escreve-se sobre o *manguebeat* pernambucano, o rock dos anos 80, o funk do Rio de Janeiro, mas nenhuma linha sobre Chitãozinho e Xororó, Tião Carreiro e Pardinho ou Zezé di Camargo e Luciano. Nas poucas vezes em que isto ocorre, a ascensão do sertanejo nos anos 90 é descrita como um movimento a mais e diluído perante o funk carioca ou o som de Chico Science & Nação Zumbi (Magaldi 1999).

Mormente, pensando nisto, esbarrei na teoria da conspiração: a música sertaneja representa um Brasil esquecido pelas elites, tanto econômicas quanto intelectuais. Este argumento é forte e é uma verdadeira litania entre muitos fãs de música sertaneja, sobretudo aquela conhecida por música sertaneja-raiz. Como todo senso comum, ele não é desprovido de concretude: de fato, a música sertaneja, desde as duplas mais

antigas, Raul Torres e Florêncio ou Tonico e Tinoco, até as modernas Bruno & Marroney ou Zezé di Camargo & Luciano, aponta para um lado da sociedade brasileira, o rural, que, ao longo da história republicana, foi remetido a segundo plano, quase negado⁴. Porém, como todo senso comum, ele deixa escapar diversos pormenores, como por exemplo, uma cisão entre as elites econômica e intelectual na segunda metade do século XX. Pois se a intelectualidade não se “lembra” da música sertaneja na hora de escrever seus textos, a classe média brasileira assumiu a música sertaneja nos anos 90: Zezé di Camargo & Luciano viraram tema de filme (bastante assistido) e a festa de peão de Barretos virou tema de novela das oito na maior rede televisiva do Brasil. Para desespero dos intelectuais, a elite brasileira que passeia em Miami escuta muita música sertaneja e, atualmente, um show de Chitãozinho e Xororó é feito em casas noturnas chiques de São Paulo ou Rio de Janeiro. Para desespero da música sertaneja, este fato a excluiu de vez (sobretudo aquela mais atual) dos interesses da academia – a não ser quando ela pode ser utilizada como índice para uma crítica das elites.

Neste último caso, a música sertaneja dos anos 90 é utilizada por acadêmicos e pesquisadores de música popular como a prova da pobreza intelectual das elites brasileiras. É o que transparece, por exemplo, não em um texto acadêmico, mas em um trabalho jornalístico sobre o rock brasileiro dos anos 80 (Dapieve 2000), no qual a ascensão mercadológica da música sertaneja, ou mais precisamente, sua apropriação pela classe média a partir da segunda metade dos anos 80, era o correspondente cultural da ascensão do conservadorismo político responsável pela eleição, em 1989, de Fernando Collor para a presidência do Brasil. Nesta perspectiva, o rock dos anos 80 é visto como a expressão de uma juventude de esquerda, enquanto Chitãozinho e Xororó são ícones da direita.

⁴ Sobre a visão do rural na sociedade brasileira ao longo do século XX, cf. o texto e algumas indicações bibliográficas de Almeida (1996).

Este “mau humor” dos intelectuais com a música sertaneja é anterior a sua ascensão mercadológica na década de 90. Se atualmente ela é tomada como o sinal do reacionarismo das elites – e é criticada em textos jornalísticos e evitada em trabalhos acadêmicos – antes dos anos 80 ela era criticada por ser uma expressão descaracterizada de trabalhadores urbanos recém emigrados do meio rural. De fato, os primeiros trabalhos na academia sobre o tema, feitos por autores como José de Souza Martins e Waldenir Caldas, nos anos 70, tomavam a música sertaneja como resultado de uma desarticulação da cultura caipira tradicional perante o movimento de urbanização. Um texto de Martins (1975) é bastante revelador desta tendência: nele, a música sertaneja dos anos 70 – bastante influenciada por uma mistura de rock, música paraguaia e música mexicana – era tomada como a expressão da alienação ideológica dos seus ouvintes – trabalhadores urbanos oriundos de zonas rurais. Aos intelectuais interessava apontar a grande descontinuidade entre a cultura caipira tradicional, representada por Tônico e Tinoco, e a cultura sertaneja moderna, representada nos anos 70 por duplas como Milionário e José Rico ou Léo Canhoto e Robertinho. A mesma descontinuidade aparecia no discurso jornalístico. Numa longa reportagem, a revista VEJA, em junho de 1978, chamava a atenção para a modernização da música caipira e sua descaracterização como música sertaneja⁵.

Assim, nesta perspectiva da academia, a música sertaneja que vale como objeto de estudo é a sua versão tradicional, denotada pelas expressões “música caipira” ou “música sertaneja-raiz”. E, aos poucos, um abismo foi criado entre a música sertaneja urbanizada e esta música sertaneja mais tradicional – um abismo de tal ordem que ambas são tratadas como gêneros distintos. A primeira geralmente é descrita com tintas

⁵ Intitulada “A Moda da Terra”, a reportagem, de oito páginas, trata da transformação da música sertaneja. O subtítulo diz: “*Industrializada há quase meio-século, a música sertaneja é hoje um negócio milionário onde a pureza fica por conta do ouvinte*”. Em meio a entrevistas como os sociólogos José de Souza Martins e Waldenir Caldas e com duplas como Tônico e Tinoco ou Cascatinha e Inhana, a reportagem mostra a face urbana da música sertaneja. Cf. REVISTA VEJA (1978)

negativas, como expressão da descaracterização das culturas tradicionais impostas pelo capitalismo; a segunda, com tintas positivas, como símbolo de resistência à transformação capitalista. Em suma, um objeto cindido em dois gêneros descontínuos.

Foi com esta descontinuidade em mente que durante 2006 e 2007 tomei como tarefa realizar uma pesquisa de campo no interior do universo da música sertaneja. Aos poucos, percebi que esta descontinuidade é muito mais sutil do que os trabalhos sobre o tema me apontavam. Ela aparece, de fato, em discursos de diferentes agentes no interior do universo estudado. Escutei várias vezes, entre músicos e aficionados, a respeito do sertanejo dos anos 90, que “*isto não tem nada a ver com música caipira e a verdadeira música do homem do campo*”; percebi como a descontinuidade entre música sertaneja-raiz e música sertaneja da década de 90 organiza muitas práticas e discursos de diferentes agentes. Mas percebi e escutei também, em diversos momentos, que para muitos há uma continuidade entre as duas. “*As duplas continuam*”, disse-me certa vez um violeiro de Curitiba. De fato, entre o sertanejo-pop, anos 90, de Zezé di Camargo e Luciano e as cana-verdes tradicionais cantadas por Tonico e Tinoco nos anos 40, mudou muita coisa: instrumentação, forma de interpretar, recursos de performance, temática das letras, estrutura das canções. Porém, o canto em duplas permaneceu. Ao mesmo tempo, espaços voltados para a música mais tradicional, como o programa de TV de Inezita Barroso, vez em quando recebem duplas que, na história da música sertaneja, aparecem como “culpadas” pela descaracterização do repertório tradicional, como Léo Canhoto e Robertinho, por exemplo. Em suma, em campo percebi que a separação entre música sertaneja e música caipira era muito mais sutil do que a bibliografia com a qual me armei para ir a campo apontava. Estudando aquele universo, passei então a pensar em como dar conta também de uma percepção de continuidade entre as diferentes músicas sertanejas.

Um ponto que me chamava atenção era que muitas das ferramentas teóricas que as ciências sociais usaram até então para o estudo das transformações de manifestações tradicionais eram pautadas por uma visão pessimista da história. O matiz com que José de Souza Martins e Waldenir Caldas tingiram suas análises de forma alguma era apanágio destes autores. Basta recuar no tempo e observar que, desde os anos 40, os estudos sobre as transformações de comunidades tradicionais – agrupadas historicamente no rótulo “estudos de comunidade” – eram bastante sombrios com relação à manutenção de padrões tradicionais de sociabilidade ou visão de mundo. Um exemplo clássico, relacionado à cultura caipira, é “Os Parceiros do Rio Bonito”, de Antônio Cândido, publicado em 1964, a partir de trabalho de campo feito em fins dos anos 40. Ao estudar a comunidade paulista de Bofete, Cândido descreve as transformações no modo de vida da população local, desde as mudanças em regras de casamento ou parentesco até alterações na forma de uso da terra. Naquele momento, conceitos como aculturação e sobrevivência (por influência de autores como Ralph Linton, Melville Herzkovitz ou Robert Redfield), organizavam estes estudos. Ou seja, havia uma percepção da realidade social em termos de descontinuidade, de forma que a permanência de elementos tradicionais era considerada em termos de mera sobrevivência, quase uma exotividade, na melhor das hipóteses um bastião de resistência.

A importância destes estudos para a compreensão da realidade social brasileira é incontestável. Porém, à medida que meu trabalho de campo se desenvolvia, tais ferramentas teóricas, ou ainda, tal visão sombria, me pareciam insatisfatórias, já que eu percebia também um caráter de continuidade em muito do que observava em campo. A cisão entre moderno e tradicional não resistia a apresentações onde era possível ouvir duplas interpretando canções atuais, ao som de um teclado eletrônico, para em seguida

ouvir outra dupla se apresentando no melhor estilo tradicional: com violão e viola, cantando em terças, em um estilo vocal alto e anasalado. Ademais, a descoberta de um verdadeiro “movimento” de revalorização do estilo tradicional caipira – com duplas em todo o Brasil, pesquisadores, intelectuais, radialistas, produtores – me fazia pensar: será apenas uma resistência? É possível observar este universo e dar conta tanto de suas transformações rápidas quanto daquelas que mal se percebe (como o canto em terças)? Vejo um cartaz dos anos 50 anunciando Vieira e Vieirinha; em seguida, vejo uma capa com uma dupla atual chamada Rick e Renner; escuto a primeira: violão, viola e passos de catira; escuto a segunda: guitarra, baixo, teclados, metais, *backing vocals* e passos de *Lindy Hop*, no melhor estilo Nashville (Texas). São diferentes, é verdade. Mas são duas duplas cantando em terças. Isto não mudou e para muitas pessoas, no campo, isto é altamente significativo.

Uma antropologia e uma etnomusicologia mais recente ofereceram-me algumas pistas para não reificar analiticamente – pois é disso que se trata – dicotomias que, de fato, existem no universo estudado, mas que de forma alguma o sintetizam. Uma vez mais, a experiência em campo, que descreverei abaixo, me exigiu observar a descontinuidade entre repertórios tradicionais e modernos, porém exigiu-me também pensar a sua continuidade. Boa parte da literatura sobre a música sertaneja enfatiza (e reforça) a descontinuidade. Caso eu me mantivesse apenas com a literatura sobre esta música, as chances de repetir tal reificação seriam altas. Porém, foi observando a literatura sobre outros temas e repensando o meu – algo comum nas ciências sociais, mas a meu ver mais intenso na antropologia⁶ – que pude chegar a respostas que me satisfaziam mais em termos da relação entre modernização e tradição.

⁶ Os dois capítulos finais deste trabalho, de cunho historiográfico, representaram um movimento pessoal de reaproximação com a história, disciplina de minha iniciação universitária. Graduei-me em história e “migrei” para a antropologia. Esta migração, ligada a uma série de questões pessoais, teve a ver também com um fascínio pelo que considerei como sendo uma “ambição” da antropologia, sua

Estes outros temas iam desde diferentes tradições musicais que também sofreram processos de modernização até etnografias sobre sociedades indígenas. No primeiro caso, dentre alguns, posso citar a leitura de dois trabalhos que também descreviam processos de transformação, devido à modernização e industrialização, em repertórios musicais: Turino (1993) e Waterman (1990). O primeiro descreve como a música é usada – e neste caso percebe-se como se recupera a dimensão da práxis de sujeitos na maioria das vezes descritos como vítimas – como canal de expressão da tradição entre imigrantes de origem andina em cidades peruanas. Ao mesmo tempo, o autor mostra como, nesta práxis, a própria música se transforma com a introdução de novos elementos, **mantendo, contudo, o seu significado de tradição**. De certa forma, os discursos descritos por Turino negam a mudança, mesmo que esta ocorra – algo que me lembra a criticada idéia de Lévi-Strauss de que algumas sociedades se apresentam “contra” a história (Charbonnier 1989). O texto de Turino convidou-me a pensar que não há contradição em um discurso que, diante de algo mutável, insiste em apresentá-lo como tradicional. E é isto que fazem os trabalhadores migrantes em cidades como Cuzco ou Lima: algumas de suas práticas musicais foram modificadas, mas elas ainda simbolizam tradição – fenômeno que foi altamente recorrente em meu trabalho de campo.

capacidade de articular diferentes províncias etnográficas em um todo teórico, capaz de permitir a observação comparada destas províncias. Isto me fascinava mais do que, como eu considerava à época, o excessivo zelo dos historiadores com o contexto, o detalhe. Quando li um texto de Lévi-Strauss (1996b) dedicado à relação entre as duas disciplinas, concordei de imediato com a aproximação que ele faz entre a história e a **etnografia**, ambas preocupadas com os mínimos detalhes da vida social, sendo assim diferentes de uma **etnologia** que, ao dar um salto comparativo, rumo para a **antropologia**. Minha migração teve muito a ver com isto: com o fascínio com este “salto comparativo”. O mais interessante na antropologia me parecia ser o exercício de uma leitura comum, independente do objeto estudado. Assim, leituras sobre xamanismo na Amazônia podiam trazer elementos significativos para o estudo de sociabilidades em uma metrópole. Este tipo de exercício me parecia muito menos comum na história, a qual, durante minha graduação, me foi apresentada altamente especializada em suas áreas.

Obviamente, o tempo me permitiu decantar as coisas e ver, também, na historiografia o referido exercício e descobrir que a antropologia “não compara tanto” (hoje em dia) quanto Lévi-Strauss propunha. Curiosamente, hoje em dia, talvez, com as discussões de uma antropologia pós-moderna muito atenta às suscetibilidades de seus “nativos” e, por isso mesmo, extremamente preocupada com a etnografia, a antropologia esteja mais próxima dessa história minuciosa da qual fugi do que de uma “sociologia comparada das sociedades”, como propunha Lévi-Strauss nos anos 40 e 50.

A mudança, por sua vez, aparece em primeiro plano na descrição que Waterman (1990) faz do *juju* nigeriano. As transformações sofridas por este gênero musical são denotativas de algo análogo ao que ocorreu no Brasil: o aprofundamento da inserção do país – no caso a Nigéria – no sistema capitalista mundial, no qual ocupa uma posição periférica. Ao mesmo tempo, ambos os países são centrais em suas regiões: assim como o Brasil com relação à América do Sul, a Nigéria é um dos pontos centrais de entrada em toda a África Ocidental. Pois o *juju* nigeriano, desde sua cristalização enquanto gênero musical urbano nos anos 30 – fruto da fusão de diversos gêneros tradicionais urbanos e rurais – sofreu transformações significativas relativas a processos como êxodo rural, inchaço urbano, constituição de um mercado de música popular – o que acarretou o surgimento, junto a este gênero musical, de um espaço de disputas simbólicas (Alaja-Browne 1989: 234) – e crescente influência de gêneros musicais estrangeiros, como o jazz e o rock. Obviamente, estas transformações têm especificidades relativas a um contexto único, o da história da Nigéria. Porém, ler sobre este gênero musical ajudou-me a ver em perspectiva as próprias transformações da música sertaneja: a sua relação intensa com o bolero a partir dos anos 50, a sua mistura profunda com determinados gêneros paraguaios, mexicanos e argentinos (guarânia, polca paraguaia, corrido e chamamé), a influência do rock e da música pop a partir dos anos 60, a mistura com ritmos mexicanos como a rancheira, dentre outros processos. O *juju* é apenas um exemplo ao qual outras leituras sobre diferentes gêneros tradicionais modernizados (Chá 1987 – sobre alguns gêneros folclóricos argentinos; Tysserand 1998 – sobre o *zydeco* norte-americano; Cortes 1990 – sobre a música tradicional da Guatemala; Pena 1987 – sobre a música de migrantes chicanos no norte do México e sul dos EUA; Bender 1991 – sobre as músicas populares na África não-saariana) se

somaram para me fornecer possibilidades analíticas relativas ao jogo entre modernidade e tradição.

A estas leituras sobre diferentes músicas populares, somaram-se outras relativas à própria forma como a antropologia e as ciências sociais tratam do capitalismo e dos seus correlativos processos modernizadores. Chamou-me muita atenção aquilo que Sahlins (2007c: 544-546) denominou “indigenização da modernidade” – a idéia de que o avanço do capitalismo, a despeito de sua violência, é percebido por esquemas culturais de cada sociedade. Esta idéia tem sido uma tônica no trabalho deste autor desde a segunda metade dos anos 70 (Sahlins 1990, 2002) e pode ser sintetizada no título de um de seus textos: “cosmologias do capitalismo” (Sahlins 2007b). Quando li pela primeira vez um ensaio de sua autoria que tem por título “O pessimismo sentimental: por que a cultura não é um objeto de em vias de extinção?” (Sahlins 1997a, 1997b) lembrei-me automaticamente de diversos textos sobre a música sertaneja, geralmente descrita em termos de uma progressiva decadência: tradicional em seus começos e completamente descaracterizada com o tempo. Nestas narrativas, conforme afirmei acima, a música sertaneja produzida pós-anos 60 aparece completamente corrompida, a prova mais evidente do processo cultural mais forte no interior do capitalismo: aquele que cria desenraizamentos e perda de autenticidade. A história da música sertaneja, portanto, seria a história do fim de tradições ancestrais, sendo que estas são reunidas em termos como “música caipira” ou “música sertaneja-raiz”.

Ortner (1984), em um balanço teórico da antropologia produzida desde os anos 60, comenta que, a partir daquela década, a teoria do “sistema mundial”, no qual o capitalismo aparece como sistema onipresente espacialmente, ganhou bastante espaço nas ciências sociais. A história, nesta perspectiva, seria sempre a história da ocidentalização de sociedades até então não-ocidentalizadas. Esta perspectiva, em certa

medida, aprofundava ainda mais a idéia – já criticada por Lévi-Strauss (1962) – de que o tempo do fim das diferenças estava se aproximando a passos largos. No entanto, já a partir dos anos 70, trabalhos sobre transformações sociais e culturais em sociedades em desenvolvimento, sobretudo na África, começaram a revelar que esta cristalização de um sistema mundial de fato ocorria, mas com matizes muito mais complexos do que os teóricos deste sistema imaginavam. As diferenças não estavam desaparecendo, pelo contrário: os processos de modernização de sociedades tradicionais ocorriam num jogo entre padrões modernos de organização e estar no mundo e padrões tradicionais. O vaticínio de Lévi-Strauss, de que o espraiamento do capitalismo não levaria ao fim das diferenças humanas, parecia se confirmar. Assim, ao invés de uma história pensada no modelo centro-periferia, os antropólogos começaram a descrever “etno-histórias”, ou seja, como os processos de transformação e modernização eram descritos pelos sujeitos que os viviam nos termos de suas próprias categorias. Esta perspectiva abriu novos caminhos para o estudo de sociedades localizadas em áreas periféricas no capitalismo mundial e vistas, até então, pelo signo da passividade. Nesse sentido, trabalhos como o de Gow (1991) em uma sociedade indígena na Amazônia; a coletânea de textos organizados por Cohn (1987) e que têm como objeto, sobretudo, a Índia; ou os trabalhos sobre as transformações modernas e sistemas simbólicos tradicionais (como a feitiçaria) em algumas sociedades africanas, desenvolvidos por Comaroff e Comaroff (1992), revelam como diferentes sociedades dão sentido, através de seus esquemas conceituais próprios, às transformações que o capitalismo lhes traz.

Todas estas leituras, portanto, deram-me a possibilidade de pensar a música sertaneja, surgida a partir da modernização (tomada aqui no sentido de inserção do universo capitalista através da tecnologia e da mercantilização), sem cair em um pessimismo sentimental relativo aos seus elementos tradicionais e nem em uma

dicotomia que, no limite, a nega enquanto objeto de estudo. Há elementos tradicionais – a viola, as duplas, subgêneros como a moda-de-viola, o cururu, o catira, o canto em terças, as temáticas campestres, as estruturas narrativas (canções sem refrão) – e há elementos acrescentados ao longo do tempo – harpas paraguaias, trompetes, guitarras, subgêneros como o pagode-de-viola, a guarânia, o batidão, as temáticas amorosas, novas estruturas narrativas – todas **co-existindo** em um universo que é constituído por múltiplos espaços: casas noturnas, bares, lanchonetes, rádios AM e FM, sites na *web*, programas de TV, revistas, lojas de vestuários, lojas de discos, dentre outros. Esta co-existência, muitas vezes, não é simples, e disputas por legitimidade são centrais neste universo – assim como em relação a qualquer gênero musical. No caso da música sertaneja, esta oposição se estrutura em torno de duas expressões “música sertaneja-raiz” e “música sertaneja”: a primeira se referindo a elementos tradicionais; a segunda aos modernos. Este é um dado do universo estudado. Do que procurei fugir foi a sua reificação enquanto eixo de análise. Somente isto me permitiu ouvir uma canção de Jota Júnior e Rodrigo (CD – faixa 47) e uma gravação de folia do divino por Torrinha e Canhotinho (CD - faixa 2), ou um corrido de Milionário e José Rico (CD - faixa 3) e uma caninha-verde de Tônico e Tinoco (CD- faixa 4), com a mesma atenção, sem negar epistemologicamente nenhum deles. Quanto às oposições e disputas de legitimidade, tomei-as como dados inerentes ao universo estudado. Para isto fiz uso do conceito de **campo** tal como utilizado por outro autor, Pierre Bourdieu. Mais adiante, em capítulos posteriores, meu uso deste conceito será explicitado.

Este trabalho, portanto, apresenta um exercício de observação, descrição e análise de um universo musical sob a luz da idéia de que nele há uma articulação, um jogo entre o moderno e o tradicional, que ora se opõem, ora se aproximam. Em 1996, Chitãozinho e Xororó, uma das duplas acusadas por muitos de “deturpar” a música

sertaneja tradicional e a primeira a aparecer em escala nacional no *boom* do gênero nos anos 90, gravou um CD (sinal de modernidade) somente com clássicos da música sertaneja: “Tristezas do Jeca”, “Saudade da Minha Terra”, “Luar do Sertão”. O próprio nome da dupla que, pronunciado, remete qualquer brasileiro com mais de 20 anos de idade à moderna música sertaneja – criticada pelo rótulo *breganejo*, ou seja, uma fusão entre “brega” e “sertanejo”⁷ – revela um jogo com a tradição. Ele mantém o tradicional estilo de nomenclatura das duplas, com dois pássaros típicos do Mato Grosso – nhambu chitã e nhambu xororó – e faz referência à tradição musical sertaneja: “Chitãozinho e Xororó” é um clássico do gênero, lançada em 1947, e gravada por várias duplas tradicionais, como Serrinha e Caboclinho ou Zé do Rancho e Zé do Pinho (CD - faixa 5). Ou seja, para uns Chitãozinho e Xororó remetem às mudanças; para outros, à tradição.

Este trabalho também foi um exercício de etnografia, à medida que me obrigou a levar a sério a idéia de um espaço simbólico, mais do que um espaço geográfico. O conceito de etnografia, tal como classicamente desenvolvido na Antropologia, desde as primeiras décadas do século XX, e consagrado pela antropologia britânica nos anos 20 e 30, pressupõe um estudo limitado a um espaço físico determinado: ilhas como Trobriand, Andaman; territórios com fronteiras naturais delimitadas, como o território

⁷ Um termo que por si oferece uma análise muito interessante sobre as relações sociais no Brasil e sobre a forma como uma parte da crítica musical lida com expressões musicais de grupos sociais mais desfavorecidos. Sobre o termo “brega”, cf. Araújo (1988). Para “breganejo”, cf. Mugnaini Jr. (2001: 61).

O que estou chamando de “moderna música sertaneja” neste parágrafo refere-se ao *boom* mercadológico da música sertaneja a partir da segunda metade dos anos 80 e que atravessaria os anos 90. Neste *boom*, as gravações de “Fio de Cabelo” (1982), por Chitãozinho e Xororó, e “Entre tapas e beijos” (1990), por Leandro e Leonardo, constituíram momentos importantes. Desde os anos 60, a música sertaneja estava relacionada a um público majoritariamente formado por pessoas de grupos sociais menos favorecidos. A idéia, pré-conceituosa, de uma “música para empregadas domésticas e caminhoneiros” é deste período – e o uso de “brega” para definir este repertório está ligado à relação entre a classe média e estas profissões citadas (Araújo 1988). “Fio de Cabelo” não fugiu a isto, mas chamou a atenção pela sua popularidade, como se a música sertaneja começasse a sair para além do seu público tradicional. Isto foi verificado de vez com o sucesso massivo, que abarcou também a classe média, de “Entre tapas e beijos”. Esta gravação deu início a um processo de transformação no *status* da música sertaneja, aparecendo agora como elemento de consumo de uma classe média que havia emergido socialmente durante o regime militar. Retornarei mais adiante a esta questão.

Nuer, Azande, Tallensi. Muitas vezes, a referência ao espaço físico já está explícito no título da obra: “Sistemas Políticos da Alta Birmânia”, “*African Political Systems*”, dentre outros. A maioria destes trabalhos começa com a descrição do espaço que delimita a sociedade a ser estudada. Assim, esta concepção geográfica de espaço, de território, é um referencial com o qual todo o antropólogo, em sua prática, se depara.

No entanto, os próprios estudos realizados no seio da disciplina exigiram o desenvolvimento de novas concepções de espaço. Uma determinada prática ou modo de pensamento podem ser tão amplos em termos de distribuição geográfica, que delimitá-los espacialmente se torna bastante difícil. Os atuais estudos de antropologia da religião, por exemplo, são bons exemplos disto. Trabalhos sobre as igrejas pentecostais, sobre o candomblé, tomam o espaço apenas como limite físico da pesquisa, mas não do objeto. Nesta perspectiva, o espaço geográfico é “quase um acidente”, sendo determinado pela prática estudada. Ou seja, realiza-se um estudo sobre determinada religião. Onde? Este dado é consequência do estudo e não pressuposto.

Isto é ainda mais premente quando se estuda um gênero musical que pode ser escutado em uma lanchonete na periferia de São Paulo, numa festa rural no interior de Minas, num clube no centro de Curitiba, em um programa de TV em Corumbá, em uma rádio AM de Araçatuba, ou seja, um gênero musical que, em termos geográficos, só pode ser pensado a partir de uma perspectiva trans-local. É certo que a música sertaneja está relacionada historicamente a um espaço regional preciso: o interior do centro-sul do Brasil, relativo às áreas de colonização paulista, como o interior dos estados de São Paulo e Paraná e estados como Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso e Goiás. Porém, é certo também que a música sertaneja não se resume a este espaço: sua história envolve transações relativas a lugares como o Paraguai, o México, os EUA e,

recentemente, o Japão⁸. Desta forma, um estudo da música sertaneja deve se pautar por uma palavra – fluxo – que, segundo Hannerz (1997), é central para uma antropologia na modernidade, uma antropologia que dê conta do quadro de transnacionalidade (nas palavras de Hannerz) ou de mundialização (nos termos de Ortiz 1994) do capitalismo tardio. Isto, de forma alguma, é privilégio da música sertaneja. Autores como Middleton (1990) e Menezes Bastos (1996, 1999a, 2004a) têm chamado a atenção para a exigência de uma atenção aos processos internacionais envolvidos na constituição da música popular no século XX. Este trabalho, como se revelará adiante, tem esta perspectiva como central.

Porém, a própria realização da etnografia levou em conta o caráter trans-local da música sertaneja. O trabalho de campo realizado ao longo de 2006 e parte de 2007 – além de informações obtidas durante a etnografia que deu origem a um texto anterior (Oliveira 2004) – foi realizado em cidades diferentes: Curitiba-PR, capital do estado do Paraná, e Pardinho, pequena cidade do interior paulista, Piracicaba e São Paulo. Na primeira, realizei um mapeamento do cenário local da música sertaneja, desde sua prática mais tradicional até duplas sertanejas mais modernas. Neste trabalho, descreverei este cenário, apontando como ele se organiza em torno de diferentes subcircuitos relacionados às diferentes músicas sertanejas ali praticadas. Ou seja, em Curitiba pude observar as nuances da cisão entre moderno e tradicional no universo da música sertaneja; ouvir como um subcircuito mais tradicional nega outros, mais abertos às influências externas; enfim, observar a música sertaneja fundamentando uma série de práticas que, entre si, ora se opõem, ora se aproximam. No interior de São Paulo, por

⁸Mugnaini Jr. (2001: 119-120) cita dados interessantes a respeito: algumas duplas, como Lourenço e Lourival, interessadas no mercado musical formado por descendentes de japoneses, grande no estado de São Paulo, lançou em 1988 o LP “Os Três Boiadeiros Japoneses”; logo em seguida, montaram uma dupla satírica chamada Toshiro & Tanaka. Ao mesmo tempo, duplas formadas por descendentes começaram a aparecer no cenário musical, tal como Nissei e Sansei. Também nos anos 90, apareceram gravações de clássicos sertanejos – como a guarânia “Índia” – interpretados em japonês por cantores populares entre a comunidade nipônica no Brasil, como Yoko Abe.

sua vez, a observação centrou-se num discurso mais tradicionalista da música sertaneja, a partir do acompanhamento de eventos como o Festival da Música de Raiz de Pardinho ou o festival de cultura tradicional “Revelando São Paulo”, realizado na capital. Neles, a música sertaneja de tintas mais tradicionais, a música sertaneja-raiz, ocupa o centro de todas as práticas e julgamentos dos outros repertórios. Por questão de espaço, preferi explorar o cenário curitibano (capítulo 2), usando os dados obtidos em São Paulo para iluminar algumas questões e estabelecer contrapontos.

O “ir a campo” envolveu, também, a escuta de material fonográfico, disponível em LPs, CDs e sites na internet; o acompanhamento de programas de rádio, seja ao vivo, durante a gravação, seja escutando através de um aparelho; o acompanhamento periódico de programas de TV. Desta forma, o objetivo foi dar conta mais dos espaços simbólicos ocupados pela música sertaneja do que de seu espaço geográfico. Em suma, a própria natureza do meu objeto de estudo exigiu-me uma adaptação do que seja o “trabalho de campo”, ou ainda, o alargamento do sentido desta idéia. Uma vez mais, o que será apresentado aqui deve ser lido como um exercício realizado dentro de preocupações recentes da antropologia, nas quais a idéia de etnografia é adaptada de acordo com as necessidades e os interesses do pesquisador (Giumbelli 2002: 93-95).

Teoricamente, esta etnografia se aproxima daquilo que Ginsburg, Abu-Lughod e Larkin (2002) trataram como *etnografia multi-situada* – a partir do conceito desenvolvido por Marcus (1998) – numa tentativa de dar conta de diferentes práticas surgidas com o capitalismo tardio, veiculadas por tecnologias de comunicação, como TV, rádio, internet, cinema, as quais possibilitam a tais práticas uma difusão espacial que não pode ser plenamente compreendida pelo clássico modelo de etnografia desenvolvida pela antropologia – este centrado numa concepção limitada de espaço. Assim, “*Media Worlds: an anthropology on new terrain*”, obra lançada por estes

autores em 2002, traz diversos exemplos etnográficos sobre a apropriação – termo central nesta obra – da mídia e das tecnologias de comunicação por diferentes tradições culturais, tais como o uso do vídeo pelos Kayapó, o universo de Bollywood (a indústria do cinema indiano) ou a popularização do rádio em Zâmbia. Todos estes trabalhos, por tomarem como centrais práticas que, **na sua constituição**, estão ligadas à mídia e à tecnologia, exigiram etnografias que se desdobrassem em diferentes locais geográficos e simbólicos, daí o caráter multi-situado destes trabalhos.

É importante observar também que o universo da música popular se constitui, por excelência, como um espaço internacional e, por si só, multi-situado. Uma compreensão mais adequada, por exemplo, da história do samba exige que o pesquisador mire lugares como Rio de Janeiro e Paris (Menezes Bastos 2004a); o mesmo se dá com gêneros como o tango (Archetti 2003b), o jazz (Atkins 2003) ou o *axé music* (Sansone 1997). Bender (1991), ao descrever o desenvolvimento das diferentes cenas musicais populares em toda a África não-saariana, comenta, por exemplo, que um estudo da música popular em toda a costa oriental africana deve observar também como esta se vincula à mídia indiana (através de estúdios de gravação, por exemplo). Guibault (1993), em seu estudo sobre o *zouk* caribenho, descreve como o *zouk* envolve uma rede que articula as Antilhas, gravadoras britânicas e francesas e pistas de dança em cidades como Paris, Londres e Berlim. Fenômeno similar ocorre quando Bigenho (2002) descreve a construção do discurso de autenticidade em torno da música boliviana e, neste processo, acompanha eventos na Bolívia e na França – onde a música boliviana é apresentada sob a categoria *world music*. A constituição desta última categoria – tão em voga nas últimas duas décadas – também levou à percepção, por parte de pesquisadores, de que o estudo localmente situado de gêneros musicais deveria ser repensado em termos mais flexíveis (Nettl 1986: 360-362).

Tal flexibilidade em termos de espaço, portanto, torna-se importantíssima no exercício da etnografia diante de discursos ou práticas mundialmente presentes, ou ainda, espacialmente onipresentes. É o que propõe Clifford (1997) ao analisar a construção de sentido em práticas espacialmente multi-situadas, tais como o trabalho sazonal ou o turismo. Em tais práticas, o agente constrói seus significados, sua percepção do mundo, através da viagem, do movimento. Diante de um cenário de movimentos migratórios, a etnografia deve se obrigar a considerar o espaço em sua multiplicidade geográfica e assumir, como o autor propõe, sua natureza de “*dweeling-in-travel*”, ou seja, uma compreensão que tem no movimento seu ponto fundador. E somente a partir desta perspectiva etnográfica é que aspectos mais recentes da modernidade, sobretudo as diferenças em seu interior, relacionadas não mais a fronteiras delimitadas por termos como nação-estado, sociedade, podem ser compreendidos. Como afirmam Gupta e Ferguson (1997a), uma etnografia no final do século XX deve repensar suas idéias sobre termos como cultura, poder e lugar. Uma etnografia multi-situada é o primeiro passo para isto, e os estudos sobre música popular e seus diferentes gêneros, conforme citei acima, têm assumido esta posição.

E viver a música sertaneja é uma experiência de estar, a todo instante, mudando de lugar, em diversos níveis. Em Curitiba, um freqüentador de determinados eventos relacionados a esta música, está sempre se deslocando no meio urbano, **em função da música**. Pela manhã está em uma quermesse de bairro, onde uma dupla vai tocar; à tarde, pode estar em um bairro do outro lado da cidade (tomar dois a três ônibus para isto), acompanhando uma dupla em uma lanchonete; à noite, por sua vez, em outro lugar, ouvindo um programa de rádio que é transmitido ao vivo de um bar onde duplas se apresentam. Ao mesmo tempo, pode estar em casa, deslizando o dial de seu rádio, buscando emissoras que toquem aquela música; ou pode estar ouvindo uma das

centenas de canções da música sertaneja que tematiza exatamente a viagem – “*Fizemos a última viagem, e foi lá pro sertão de Goiás, fui eu o Chico Mineiro, também foi o capataz*”. Em suma, o movimento é mais do que uma atitude epistemológica por parte do pesquisador – ele é constitutivo do próprio universo estudado. Estudar música sertaneja é perceber esta multiplicidade de espaços geográficos e simbólicos.

Por fim, este estudo também dialoga com uma antropologia da sociedade nacional – uma tradição de estudos extremamente importante dentro da antropologia praticada no Brasil – à medida que apresenta o discurso musical de um Brasil que não é aquele exibido oficialmente, ou ainda, aquele consagrado por símbolos como o samba, o futebol e o carnaval – o qual tem seus mitos e ritos descritos em trabalhos como, entre outros, os de DaMatta (1993a, 1997a e 1997c) e Vianna (2004). Este Brasil oficial – chancelado tanto pelo Estado quanto pela cultura popular – tem seu centro no Rio de Janeiro e musicalmente é representado pelo samba e pelo carnaval. O trabalho de Hermano Vianna, “*O Mistério do Samba*”, é justamente uma análise da construção desta representação. Obviamente, esta construção não existe sem oposições ou discursos contrários, mas é inegável que ela aparece como a principal referência quando se fala de Brasil: o Rio como centro e o restante do Brasil como periferia.

Tomar a música sertaneja como lugar de estudo me colocou, em certa medida, em um lugar ingrato. Tal música me levou a um Brasil que ia além de mitos poderosos, como aquele produzido por Gilberto Freyre, por exemplo. Este último transparece em muitos trabalhos sobre música no Brasil – embora não citado diretamente, é perceptível observar ecos de “*Casa-Grande & Senzala*” em trabalhos como os de José Ramos Tinhorão, por exemplo. Recentemente, isto se tornou ainda mais evidente: o elogio à mestiçagem, ao hibridismo, que aparece nos textos de Hermano Vianna, Charles Perrone, Christopher Dunn, dentre outros estudiosos da música brasileira. Em certa

medida, eles rebatem no plano musical a característica híbrida com a qual Freyre descreveu a sociedade brasileira. Nestes trabalhos, o eixo do que se chama música brasileira é o samba, com aberturas recentes para o maracatu (*manguebeat*) ou para a música do carnaval da Bahia (*axé music*). Estes trabalhos, em maior ou menor medida, se organizam em torno de uma relação espacial muito específica: aquela do Brasil litorâneo com o exterior, através do Atlântico, tendo o Rio de Janeiro como centro de referência e, a partir dos anos 90, abrangendo também Salvador e Recife.

A música sertaneja, contudo, aponta para outro Brasil, de outras conexões. Ao invés do Oceano Atlântico como eixo, os rios Paraná e Paraguai; ao invés do Rio de Janeiro olhando para Paris, Nova Orleans, Nova York ou Buenos Aires, esta conexão tem seu centro em cidades do centro-sul do país, tais como Piracicaba, Sorocaba, Botucatu e Araçatuba em São Paulo; Londrina, Maringá, Astorga ou Paranavaí, no Paraná; Corumbá, Ponta-Porã, Dourados, no Mato Grosso do Sul; Goiânia ou Cuiabá; e tais cidades miram lugares como o Paraguai (e suas guarânias e rasqueados), o México (e seus corridos e rancheiras) ou o norte argentino (com seus chamamés). Se o samba foi chancelado em Paris, como “música brasileira”, a música sertaneja, pode-se dizer, não chegou lá – no máximo, a Miami (uma vez mais, para desespero da intelectualidade...). Em suma, realizar um estudo tendo como foco a música sertaneja permitiu-me mirar um Brasil de outros mitos que não “Casa-Grande & Senzala”, mas o Brasil de “Caminhos e Fronteiras”, de Sérgio Buarque de Holanda; não o Brasil da carnavalização e do modernismo de 22, com seu discurso sobre o nacional, mas o Brasil do modernismo de 30, com sua ênfase no regional. Menos um Brasil mulato do samba do Estácio, e mais um Brasil mameluco de danças indígenas adaptadas por portugueses, tais como o cururu, o catira ou a dança-de-São-Gonçalo. Em suma, sugiro que a música sertaneja aponta para lados ocultos dessa lua chamada Brasil – menos o Brasil de

Macunaíma (malandro, preguiçoso e solar) e mais o Brasil de Miguilim, personagem de João Guimarães Rosa, melancólico e saudoso, e que um belo dia deixa o campo para ir para a cidade.

Este lado oculto relaciona-se a uma população muito específica, à medida que estudar a prática da música sertaneja me pôs em contato com uma face da sociedade brasileira que, percebi, dificilmente é captado pelas malhas teóricas das ciências sociais. Trata-se de um público marcado pela idéia de **transitoriedade**, ou seja, eles estão em constante movimento. São pessoas que nasceram no interior de São Paulo, moraram num sítio com a família, foram para uma cidade, depois para outra, voltaram para a cidade natal, migraram de novo; ao mesmo tempo, são pessoas que, nos seus termos, se definem profissionalmente como “*faz tudo*”, ou seja, não têm uma profissão definida. Em Curitiba, quando conversei com um violonista de nome artístico Itararé, 59 anos, natural de Japira-PR e que residiu em cidades (“*ah, um monte de lugar*”) de São Paulo, Mato Grosso e Uruguai; quando indaguei sua profissão, foi objetivo: “*tenho seis. Faço de tudo. Mecânico, elétrica, posto de gasolina, pinto, faço de tudo*”. Uma vez mais, é possível perceber como a idéia de constante movimento, citada acima, é central para a forma como muitas das pessoas com quem me deparei em campo dão sentido a suas vidas. Aqui não há aquela busca de estabilidade, tanto em termos de moradia quanto de trabalho, com a qual vários estudiosos da modernidade – como Giddens (1991) ou Perrot e Fugier (1987) – apontaram para o modo de sociabilidade moderno e burguês. Tudo provisório: onde se vive, o que se faz, com quem se vive⁹.

Exatamente por isto este público tende a escapar de redes analíticas cujas malhas operam com categorias dicotômicas: Casa Grande e Senzala, operário e patrão, centro e periferia, puro e alienado. Boa parte do público com o qual lidei para fazer este trabalho

⁹ Uma população de, inclusive, arranjos familiares e de residência provisórios – um dia se vive com a esposa numa cidade; em outra época, na casa de um primo e sua família; depois na casa de um irmão. Enfim, provisoriedade.

me trouxe a questão de como lidar com esta maleabilidade? Maleabilidade esta que se expressa na música: se vai a um encontro de violeiros em Curitiba e se escuta uma música que não é a música caipira, no sentido da pureza, exigida por uns; e nem o sertanejo-*country*, moderno, exigido por outros. Não é nenhum, nem outro. No mesmo evento, aparece uma dupla da forma mais tradicional possível, com violão e viola, cantando em terças, seguida de um canto solo que se faz acompanhar por um teclado eletrônico, sintetizando o som de trompetes, baixo e bateria – e é possível que este cantor apresente uma canção reconhecidamente mais tradicional do que a apresentada pela dupla anterior. É com esta maleabilidade que este trabalho procurará lidar.

No capítulo 1, apresento a música sertaneja enquanto gênero musical, analisando suas características discursivas a partir de elementos que me foram apontados em campo e também a partir de gravações de canções tomadas como exemplo. Conforme afirmei acima, este capítulo não é separado da etnografia, faz parte dele: o ir a campo envolveu, antes de tudo, muitas horas de audição de canções. No capítulo 2, chamado de “Lugares”, apresento uma descrição do cenário da música sertaneja em Curitiba, apontando comparativamente, em alguns aspectos, três subcircuitos deste cenário: o do sertanejo-*country* (considerado o mais “moderno”), o do sertanejo-*raiz* e o que chamo simplesmente de “sertanejo”. Cada um deles corresponde a diferentes práticas da música sertaneja. Ao mesmo tempo, revelo como entre eles ocorrem disputas por legitimidade.

Os capítulos seguintes – 3, 4 e 5 – são destinados a uma compreensão do universo cindido que apresentei em Curitiba. Para isso, faço uso do conceito de **campo**, a partir de leituras de Pierre Bourdieu. No capítulo 3, apresento estas leituras; conquanto nos capítulos 4 e 5, de acordo com a proposta de Bourdieu, apresento uma narrativa sobre a constituição do campo da música sertaneja.

Ao texto, estão anexos um CD e um DVD. O primeiro traz gravações que exemplificam uma série de passagens no texto (conforme já apontado nesta introdução) e que servirão como baliza para o desenvolvimento de diversos temas. Tais gravações foram tiradas de CDs e LPs da música sertaneja, a partir de minhas audições e a partir de indicações que recebi em campo. O texto, em diversos momentos, dialogará com as canções e fará referências diretas a aspectos de suas gravações. O recurso a transcrições, sempre que necessário para ilustrar algum ponto, também foi feito – porém, há várias passagens onde o diálogo do texto é feito diretamente com a música, através da gravação (passagens, por exemplo, onde o elemento a ser enfatizado era o timbre e não a melodia, de modo que uma transcrição para a partitura não seria o recurso mais interessante).

O DVD, por sua vez, traz uma cópia do documentário “Curitiba ao som da viola: uma canja no circuito da música sertaneja em Curitiba”, feito a partir de minha pesquisa, durante o segundo semestre de 2007 e lançado, em Curitiba, em julho de 2008. Este documentário procura mostrar alguns aspectos da prática musical sertaneja em Curitiba, a partir da observação de alguns eventos e lugares na cidade. A música sertaneja apresentada corresponde apenas a um dos subcircuitos do cenário sertanejo em Curitiba (há outros não mostrados no documentário, porém descritos neste texto), mas procura contribuir para a reflexão a respeito de subcircuitos similares em outras cidades brasileiras.

CAPÍTULO 1

A Música

A música sertaneja como gênero musical

Abordar a música sertaneja como gênero musical significa observá-la como um **conjunto estável de enunciados**, reconhecidos (e, portanto, chancelados) por uma audiência específica. Esta audiência, seu público, é formada por uma heterogeneidade de sujeitos que possuem uma competência variável no reconhecimento destes enunciados. Isto equivale dizer que uma exegese das formas e dos estilos dos enunciados típicos da música sertaneja varia de acordo com o grau de envolvimento dos sujeitos com o gênero, com sua posição no interior do campo social organizado em torno destes enunciados. Alguns violeiros, por exemplo, não diferenciam determinados estilos ou elementos estilísticos dentro da música sertaneja, conquanto outros são capazes de inúmeras categorizações. O que será apresentado neste capítulo é uma tentativa de lidar com esta heterogeneidade de exegeses e, por isso mesmo, ele pode ser lido como um modelo analítico, em um sentido análogo ao proposto por Lévi-Strauss (1996c: 315-320): um constructo em forma de sistema, por parte do antropólogo, de elementos tomados a partir do discurso estudado¹⁰.

De antemão, portanto, a própria idéia de modelo me permite sugerir que o que virá adiante é uma possibilidade dentre outras e que ele é aberto já na sua origem: sei de outros modelos de classificação do repertório sertanejo que diferem em vários pontos. Mas isto não aponta para nenhuma exclusão. Pelo contrário: sugere ainda mais o caráter dialógico do campo da música sertaneja. O que é uma moda-de-viola para uns, pode não

¹⁰ Obviamente, a analogia sugerida deve respeitar o ponto de partida da análise lévi-straussiana, desenvolvida em torno de objetos específicos, tais como parentesco e mitologia. Minha idéia de “modelo”, aqui, não vai tão longe, conforme se verá, nos níveis de análise, e interessa-me muito mais “a forma como se olha para o objeto” – este é o sentido da analogia.

ser para outros, e isto é motivo de discussão. É com esta heterogeneidade característica de qualquer sistema classificatório que este capítulo tenta dialogar.

Dissertar sobre um gênero musical tomando-o como um conjunto estável de significados remete a uma leitura particular de Bakhtin (2003a). Em um texto consagrado aos gêneros do discurso, Bakhtin os define a partir da idéia de uma estabilidade em termos de estilo, conteúdo temático e estrutura composicional. E tal estabilidade não prescinde do ente mais importante da análise bakhtiniana – o sujeito que faz uso do gênero. Neste sentido, como bem aponta Todorov (2003), ao recuperar este lugar do sujeito no uso do gênero discursivo, Bakhtin se afasta, dentre outras razões, de análises mais formalistas do discurso¹¹. Assim, ele toma o enunciado como unidade básica do discurso, este último visto como atividade responsiva, ou seja, que articula sujeitos no ato da emissão e da recepção, sendo que ambos os atos são **ativos**. A análise, a partir daí, dos gêneros discursivos se volta para um estudo dos seus enunciados constitutivos, observados a partir de seus elementos centrais – estilo, conteúdo temático e estrutura composicional– bem como para as condições de sua recepção.

É interessante comparar a proposta bakhtiniana com outra clássica nos estudos literários, consagrada no termo estruturalismo. A despeito da inexatidão deste termo – capaz de englobar autores extremamente díspares – é um ponto comum na literatura sobre o tema apontar a lingüística saussuriana como matriz analítica dos estudos estruturais. E dentro de tais estudos, alguns textos podem ser lidos como seminais, à medida que oferecem uma verdadeira “lição de método” – Lévi-Strauss (1996d, 1996e e 2004) e Barthes (1972) são exemplos disto. À luz do texto de Barthes, por exemplo, é

¹¹ Para críticas pontuais a estas análises formalistas, cf. Bakhtin (2003a: 270-272). Além disso, sugiro que Bakhtin antecipou, com uma saída possível, as críticas feitas à lingüística estrutural por Bourdieu (1998: 23-28).

possível observar diferenças de abordagens com relação àquela proposta por Bakhtin, sendo que tais diferenças serão interessantes aqui.

Barthes escreve seu texto em um compêndio que se propõe paradigmático – uma coletânea de exercícios da análise estrutural aplicada à literatura, ao jornalismo, ao cinema, ao humor e outros campos. Este autor não centra sua análise no termo “enunciado”, visto, por Bakhtin, como o ato dialógico por excelência; mas sim no termo “narrativa”, observada a partir de uma presumida universalidade. Assim, Barthes se permite – usando a oposição saussuriana entre *langue* e *parole* – observar que a infinitude das narrativas (*parole*) se monta sobre uma *langue* comum, pressupondo, a partir daí, que há uma estrutura comum às narrativas (Barthes 1972: 20) e que tal estrutura está para além dos sujeitos envolvidos no ato comunicativo. E para analisar estas narrativas, Barthes toma como ponto de partida a centralidade da frase na constituição da narrativa. Ele não toma a frase como unidade básica do discurso, mas como um ponto de referência, do qual se pode ir para “cima” ou para “baixo”, para “dentro” ou para “fora”. Barthes (1972: 22-24) afirma que, assim como uma frase é mais do que a mera soma de palavras, um discurso também é mais do que a mera soma de frases.

E é neste ponto que Barthes me oferece uma ferramenta útil ao que será apresentado aqui: as idéias de “nível de descrição” e “nível de significação”. Tais idéias, tomadas da lingüística estrutural, sugerem que uma frase possui muitos níveis – fonético, gramatical, contextual, dentre outros – e que tais níveis mantêm, entre si, uma relação hierárquica onde cada um tem suas próprias unidades. Assim, deve haver uma descrição independente para cada um deles, porém respeitando a ressalva de que ***“nenhum nível pode por si só produzir significação: toda unidade que pertence a um certo nível só tomará uma significação caso se possa integrar em um nível superior”***

(Barthes 1972: 25). E o método que Barthes propõe para a análise da narrativa/discurso sugere uma distinção dos muitos níveis de descrição e sua organização em uma perspectiva hierárquica¹².

O que me interessa aqui é exatamente esta idéia de “níveis de descrição e significação”. Neste ponto, me parece possível combinar as duas propostas analíticas: analisar os elementos constituintes do enunciado segundo Bakhtin - a temática, o estilo e a estrutura – mas fazê-lo observando que tais elementos, no próprio enunciado, podem ser desdobrados em vários níveis. O enunciado pode ser tanto uma frase, quanto todo um romance – e ambos podem ser analisados em termos de temática, estilo e estrutura. Se Bakhtin me ofereceu as ferramentas de análise, Barthes me chamou atenção para a possibilidade de seu escopo.

Escopo este que aqui é de outra natureza, distinta dos gêneros literários a que se ocuparam Bakhtin e Barthes. Não se trata da obra de Rabelais e nem de Racine (um dos

¹² Barthes sugere três níveis: o das funções, o das ações e o da narração. E ao descrever cada um destes níveis, percebe-se o distanciamento (sutil, por vezes; nem tanto em outras) entre o método sugerido por Barthes e a proposta de Bakhtin. Pois tanto o nível das funções quanto o das ações são descritos por Barthes para além de qualquer sujeito emissor ou receptor. Apesar de ele proclamar que os três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva (Barthes 1972: 27), a significação de determinadas unidades é dada pela sua funcionalidade interna na narrativa e não pela sua inserção em um ato social de comunicação entre sujeitos – eis o mote da crítica de Bakhtin às análises formalistas e eis também o mote da crítica de Bourdieu ao estruturalismo, já que este ato social reúne dois sujeitos em posições sociais diferentes, ou seja, inseridos em relações de poder. Desse modo, enquanto Barthes me permite olhar para níveis mais internos da narrativa (as funções e as ações, por exemplo), Bakhtin (e Bourdieu também) me leva para o nível da narração e as condições de sua recepção.

Estas condições, por exemplo, constituem o eixo central da análise que Bakhtin (2002) faz da obra de Rabelais. Há uma tendência a se tomar este texto como paradigma da obra do autor, porém em outros textos ele se aproxima de análises menos centradas nas condições sociais de recepção e muito mais na forma de organização estrutural da narrativa. É o caso, por exemplo, de um texto sobre Dostoiévsky (2003c) e de uma análise que Bakhtin faz sobre as diferentes temáticas do romance na modernidade (2003d). Nestes textos, Bakhtin não abre tanto a análise no sentido de abarcar uma sociologia da recepção (como o faz na obra sobre Rabelais). Ele se mantém nas narrativas, analisando suas partes e sua estruturação. Contudo, não chega também a uma análise de nível micro, tal como Barthes, que decompõe a narrativa em unidades mínimas.

Sugiro, neste ponto, que Bakhtin se mantém em um nível “médio” da análise, o qual chamo de semântico. Ele não chega a um nível mínimo, gramatical (frases analisadas na sua sintaxe e gramaticalidade, como Barthes), mas também não apresenta a todo instante uma análise de nível mais amplo, como o faz na obra de Rabelais – cf. Todorov (2003) sobre a dificuldade de se pensar uma unidade na obra bakhtiniana. Não pretendo, aqui, propor uma unidade na obra deste autor, mas sim chamar atenção de que a análise sobre Rabelais é uma possibilidade dentro da obra bakhtiniana. Ela, de fato, está mais afastada de abordagens estruturalistas. Contudo, em outros textos esta distância diminui. De um modo geral, uma vez mais, tomo Bakhtin como proponente de uma análise de “nível médio”.

trabalhos clássicos de Barthes), mas de canções, cujo conjunto forma um gênero musical conhecido como música sertaneja. A aplicação destes modelos de análise lingüística à música tem sua possibilidade, como aponta Lidov (1975: 12), na própria proximidade física e lógica entre música e língua. Um exemplo da transposição do texto de Bakhtin para o estudo da música é a análise que Piedade (2003) fez da música brasileira instrumental, tomando-a como um gênero musical específico, dotada de estilos, conteúdos e estruturas de composição estáveis. Partindo de um termo nativo, *bebop*, Piedade apontou características do gênero: o uso de cadências harmônicas padronizadas, formas comuns de improviso e ataque, relação entre solista e seção rítmica, dentre outros. São tais características que dão estabilidade ao gênero “música brasileira instrumental” e a tornam uma forma de comunicação possível entre seus “nativos”. Piedade, contudo, não esgota aí sua análise. Atento à idéia de Bakhtin de que o gênero discursivo está inserido numa relação dialógica, responsiva, ele observa que a relação do músico com o público, a partir da reação deste (traduzida em aplausos em determinados momentos, silêncios, gritos de “*bravo*”, pedidos de “*bis*”), é um elemento importante na compreensão da estabilidade do gênero música instrumental brasileira.

O estudo de Piedade, citado aqui, é um exemplo dentre outros que aplicam à análise musical algumas formas analíticas advindos da teoria literária. Trabalhos como o de Menezes Bastos (1996), Jacques (2007), Piedade (2004b), Monson (1996), todos tratando de práticas musicais em contextos diversos, também têm em Bakhtin uma importante fonte teórica. Em comum, estes trabalhos exploram a possibilidade de estudo de um gênero musical de forma atenta à sua natureza dialógica.

E é a partir da proposta bakhtiniana que esboçarei adiante uma descrição da estabilidade discursiva da música sertaneja enquanto gênero musical e isto, em dois níveis de descrição: um nível que chamarei de **geral** e outro de **particular**. Por “nível

geral” procurarei descrever alguns elementos de estilo, forma e temática, que dão estabilidade à música sertaneja como um todo, de modo a permitir sua identificação enquanto gênero diante de outros gêneros musicais. Por exemplo: tomem-se duas gravações clássicas, como “Fio de Cabelo” (CD - faixa 7) e “Menino da Porteira” (CD - faixa 1). Quando confrontadas, por exemplo, com “Chega de Saudade”, na gravação de João Gilberto, ambas são definidas como “música sertaneja”. Se imaginarmos um ouvinte de Bossa Nova diante de tais gravações, é bem provável que ele reconheça – lembrando que a análise bakhtiniana repousa muito sobre este ponto, o do reconhecimento – ambas como “música sertaneja”. Há nelas determinados elementos que confirmam para o ouvinte o reconhecimento de “sertanejo” e estes elementos são gerais com relação à música sertaneja.

Porém, se o contexto é outro, a classificação também pode mudar. Se ao invés de imaginar um ouvinte de Bossa Nova, imaginamos um colecionador de discos de música sertaneja – como os vários com os quais tive contato durante meu trabalho de campo – o reconhecimento das duas gravações tende a mudar. Agora, tem-se a possibilidade de, caso o colecionador seja mais purista, “Fio de Cabelo” não ser reconhecida como música sertaneja. Ou ainda, de sua classificação ser mais detalhada, particularista: apontar “Fio de Cabelo” como uma guarânia com influências do bolero e “Menino da Porteira” como um cururu. Este reconhecimento exige uma percepção da música sertaneja que é de outra ordem, e envolve elementos estruturais, e por isto estou denominando de “nível particular” de descrição. Neste nível, é interessante observar que a música sertaneja é um gênero musical, formado pelo conjunto de diferentes subgêneros – todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo: moda-de-violão, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-violão, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros.

Elementos estilísticos

Um texto escrito por dois jornalistas, sobre grandes canções da história da música popular brasileira, pode servir de índice: “*Um bolero caipira, ‘Boneca Cobiçada’, ganhou as paradas de sucesso em janeiro de 1957, nelas permanecendo por mais de dez semanas. Composto por artistas sertanejos – Biá (Sebastião Alves da Cunha) e Bolinha (Euclides Pereira Rangel) – o bolero teria, naturalmente, que ser lançado por uma dupla do gênero (Palmeira e o próprio Biá), cantando em terças como manda o figurino*” (Severiano e Homem de Mello 1999: 329 – grifo meu). Esta passagem oferece uma pista de como a música sertaneja é reconhecida de um modo geral, fora do seu público. Um de seus elementos distintivos é a **dupla cantando em terças**. É interessante explorar a frase do texto porque ela aponta elementos importantes. A interpretação em duplas não era um apanágio da música sertaneja, já que gravações em duplas eram comuns na música brasileira desde os anos 30 – vide Francisco Alves e Mário Reis no samba. Isto ajuda a compreender, no texto citado, a descrição de “*uma dupla do gênero*” – não se tratava de qualquer dupla, mas de uma dupla sertaneja. E o que caracteriza, aos ouvidos dos dois jornalistas, este tipo de dupla é o fato dela cantar em terças¹³.

E, de fato, a dupla tornou-se a formação musical por excelência da música sertaneja desde suas primeiras gravações em 1929. Esta formação foi assumida de tal forma que, conforme mostrarei nos capítulos finais deste texto, o próprio significado da

¹³ É curioso, hoje, escutar a gravação de “Boneca Cobiçada”, com Palmeira e Biá (CD – faixa 6). Sua fama se deve ao fato de ter sido, segundo consta (Mugnaini Jr. 2001: 59), o primeiro bolero **sertanejo** gravado com este rótulo. Porém, escutando a gravação o que há de sertanejo? Há um acordeom, um ou dois violões, um par de bongôs e um chocalho. Este tipo de formação instrumental, embora comum na música sertaneja, era mais amplo: era praticamente, com exceção da parte percussiva, a sonoridade dos regionais que dominaram o rádio no Brasil entre as décadas de 30 e 50. Ou seja, é possível que a caracterização de bolero **sertanejo** não estivesse nos instrumentos. Onde então? Talvez a resposta esteja na própria dupla que gravou a canção. Por ser uma dupla sertaneja, o bolero gravado por eles seria um bolero sertanejo. De novo, o canto em duplas como elemento central na definição do gênero.

expressão “música sertaneja” se alterou a partir do momento em que duplas começaram a ser gravadas. Até 1929, “música sertaneja” era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos populares no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 10 e 20, tais como emboladas e desafios. Com as primeiras gravações de duplas formadas por “*autênticos caipiras do interior paulista*” – nos termos das próprias gravações – a música sertaneja começou a ser “colonizada” pela estética do interior do centro-sul, a estética caipira. E nesse processo, a dupla cantando em terças tornou-se a formação central do gênero. Apesar de todas as mudanças sofridas pela música sertaneja nos últimos 80 anos, a dupla foi o elemento que se manteve. Se antes havia Alvarenga e Ranchinho (anos 30), hoje há Zezé di Camargo e Luciano.

As origens de tal formação são bastante discutidas (Corrêa, Sanger e Marchi 2002; Nepomuceno 1999; Andrade 1962, Sant’Anna 2000) e em um texto anterior – Oliveira (2004) – sugeri que a dupla caipira está relacionada a formas européias, como a técnica do fãbordão, de harmonização vocal que no Brasil chegaram com os portugueses¹⁴. A despeito disto, vale observar que uma série de subgêneros constituintes da música sertaneja, e dos quais se tem registro desde o século XIX, tais como o catira e o cururu, já traziam a dupla duetando em terças. O catira, dança típica do interior de São Paulo, tem sua parte instrumental organizada em torno de dois instrumentistas-cantores, e descrições do cururu também fazem referência a isto¹⁵. Assim, não é descabido observar que a predominância da forma dupla na música sertaneja se deve à referida “colonização caipira” deste gênero. Ainda hoje, no interior de São Paulo, no norte do Paraná, ser um bom violeiro significa também ser capaz de duetar sua voz com um parceiro.

¹⁴ Além disso, é possível também observar na dupla sertaneja elementos análogos ao modo ameríndio de se pensar o duplo, cf. Oliveira (2005b)

¹⁵ Sobre o catira e o cururu, apresentarei mais elementos adiante.

Os cantores de uma dupla são indicados pelos termos *primeira* e *segunda*. O *primeira* é o que faz a linha melódica central da canção a ser cantada, conquanto o *segunda* é aquele que canta terça acima ou abaixo, ou seja, faz a “segunda” voz. São muito valorizados os músicos capazes de trabalhar tanto como *primeira* quanto como *segunda*, haja vista que, geralmente, há uma especialização. Em Curitiba, no evento “Canja de Viola”, que descreverei adiante, era muito comum pessoas se apresentando como *segundas* em busca de um parceiro para fazer a *primeira*¹⁶.

As duplas não tendem a seguir relações de parentesco, ou seja, a grande maioria não é formada por parentes. Os casos de irmãos como Tônico e Tinoco, Vieira e Vieirinha; ou de cônjuges, tais como Cascatinha e Inhana, Nhô Belarmino e Nhá Gabriela, não são tão freqüentes. As duplas são formadas em eventos e apresentações de música sertaneja e seus nomes, segundo duplas de Curitiba, são escolhidos, geralmente, pela boa sonoridade. Algumas duplas, de fato, têm seus nomes como que encadeados pelo som: Tônico e Tinoco, Liu e Léo, Zico e Zeca, Benny e Bennony. Outras, contudo, trazem jogos (de complementaridade, oposição) entre os nomes que seguem diversas referências, desde a natureza até elementos sociais: Jararaca e Ratinho, Chitãozinho e Xororó (nome de dois pássaros típicos do Mato Grosso), Canário e Passarinho, Cacique e Pajé¹⁷.

O canto em duplas na música sertaneja foi marcado por determinadas duplas que, segundo os músicos, “fizeram escola”. Por isso, entre os aficionados e músicos, fala-se no estilo “Tônico e Tinoco”, “Tião Carreiro e Pardinho” ou “Milionário e José Rico”, dentre outros. Segundo alguns violeiros, no caso destas duplas citadas, o que as diferencia é o jeito de cantar, no qual “*Tônico e Tinoco cantam berrando, lá em cima, o*

¹⁶ O cantar em dupla também não constitui uma regra, mas uma tendência hegemônica. A história da música sertaneja apresenta uma série de trios, tais como o Trio Parada Dura; Torres, Florêncio e Rielli; Trio da Vitória, dentre outros.

¹⁷ Todas estas duplas fui conhecendo durante o trabalho de campo, seja acompanhando apresentações de música sertaneja, seja “garimpando” CDs e LPs em sebos.

senhor pode ver. O Tião Carreiro tem aquele vozeirão mais grosso que faz com o Pardinho. O senhor escuta e vê que é outra escola, outro estilo. Tem um monte de dupla que segue o estilo do Tião. Já o Milionário e José Rico é mais moderno, mais fácil de cantar que o Tônico e Tinoco e sem o vozeirão do Tião Carreiro”¹⁸. Isto, que me foi explicado por dois violeiros de Curitiba, variou enormemente no trabalho de campo: em cada lugar que eu chegava, as escolas e os estilos variavam. Porém, Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, sempre eram citados como referência.

A referência a estas duplas como escolas ou estilos se torna ainda mais evidente quando se observa o registro de suas vozes.



Figura 1

Transcrição de trecho da canção “Cana-Verde”, gravada por Tônico e Tinoco (faixa 4)



Figura 2

Transcrição de trecho cantado por Tião Carreiro na canção “Tem e Não Tem” (faixa 8)

A tonalidade mais baixa das canções de Tião Carreiro e Pardinho, aliada ao timbre grave da voz de Tião Carreiro, tornou-se um estilo dentro da música sertaneja, de modo que, conforme indicações que tive em campo, várias duplas se orientaram por ele, com cantores trabalhando com timbres de voz mais graves – caso de duplas como Cacique e Pajé, Tião Brasil & Carriel ou Rei Gaspar e Baltazar (CD – faixa 11). Da

¹⁸ O leitor pode ouvir estas duplas no CD que acompanha o trabalho – Tônico e Tinoco (CD – faixas 4 e 10), Tião Carreiro e Pardinho (CD – faixas 8 e 9) e Milionário e José Rico (CD – faixa 3).

mesma forma, duplas como Zico e Zeca (CD – faixa 13), Liu e Léu, dentre outras, são apontadas em referência a Tonico e Tinoco, quanto ao trabalho vocal. Estes casos, contudo, são apenas exemplos desta referencialidade vocal entre as duplas. As duplas que servem de paradigmas e aquelas que os seguem, nos discursos de ouvintes e músicos, variam. Porém, conforme apontei, duplas como Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho e Milionário e José Rico, eram recorrentes nas indicações de paradigmas.

E esta referencialidade também fundamenta um ponto muito interessante: o fato de muitas duplas usarem seus nomes como *marcas*, no sentido de marcas registradas. Por exemplo: a dupla Vieira e Vieirinha teve dois “Vieirinhas”, assim como Tião Carreiro e Pardinho, que teve, por um breve momento, outra pessoa no lugar do “Pardinho” original. Ou seja, em alguns casos, troca-se o cantor, mas mantém-se o nome da dupla. Em Curitiba, conheci um senhor que se apresenta pelo nome de Edimar e que estava à procura de um parceiro para a sua dupla, que já tinha nome: Elmar e Edimar. Era o nome de uma dupla que ele havia tido com outra pessoa, mas esta havia se retirado do cenário musical e ele, “*detentor da patente*”, estava buscando um novo Elmar. Percebe-se como uma dupla é também um lugar estrutural ocupado por dois sujeitos e, à medida que o nome da dupla adquire um certo prestígio, as possibilidades de ação destes sujeitos se tornam limitadas pelo nome da dupla¹⁹.

Neste nível de descrição mais geral, embora o canto em terças seja o elemento mais importante, a presença de determinados instrumentos oferece também um elemento de estabilidade e reconhecimento à música sertaneja enquanto gênero musical. Porém, ao contrário do canto em duplas, este aspecto foi, do ponto de vista nativo, o que

¹⁹ Neste ponto, tangencio uma reflexão, que Bourdieu, em seu estudo sobre o *homo academicus*, desenvolveu mais profundamente: a questão sobre o *nome* enquanto máscara em campos sociais marcados por disputas de poder. Cf., Bourdieu (2007d: 146-148).

mais se alterou ao longo do tempo e é um dos cerne das cisões no campo da música sertaneja. Em termos de instrumentação, as mudanças entre o que era gravado na década de 30 e o que é gravado hoje são bastante audíveis. Se Alvarenga e Ranchinho se apresentavam na década 30 com violão, viola e, por vezes, acordeom e percussão; atualmente, duplas como Bruno e Marrone contam com uma banda de apoio formada por guitarras, contrabaixos, bateria, teclados, percussão, naipe de metais, *backing vocals* e, no caso desta dupla em específico, por vezes, **sem** uma viola. Eis um dos motivos dos debates no interior do campo, à medida que a viola é o instrumento-símbolo da música sertaneja.

A viola que se toca na música sertaneja é uma viola específica, um tipo dentro da grande variação de violas observadas no Brasil (Oliveira 2004; Correa, Saenger e Marchi 2002; Correa 2000). Trata-se da viola caipira: um modelo com dez cordas distribuídas em cinco cordas duplas e afinadas de maneira característica. Existem inúmeras afinações, a maioria com nomes próprios: *cebolão*, *cebolinha*, *rio-acima*, *rio-abaixo*, *oitava*, *paulista*, *cana-verde*, dentre outras. Cada afinação está ligada a alturas estabelecidas, ou seja, mudada a altura, muda a afinação – o que sugere que se trata aqui de um universo musical, em certa medida, distante da concepção ocidental de “temperamento”²⁰. Assim, a afinação mais comum na música caipira é o *cebolão*, uma afinação onde a viola, com suas cordas soltas, produz um acorde de mi maior²¹.

²⁰ Vale lembrar que a idéia de uma afinação temperada, no Ocidente, remonta aos séculos XVII e XVIII.

²¹ Em campo, há muitos casos de violas afinadas em *cebolão*, mas em alturas mais baixas, como ré ou ré sustenido. No entanto, isto não significa automaticamente um “temperamento” deste universo musical. Este temperamento, de fato, está ocorrendo. Violeiros mais jovens, atualmente, afinam sua viola em *cebolão* pensando mais na relação entre as alturas das cordas do que na altura absoluta dada pela viola tocada com as cordas soltas. Assim, vi em Piracicaba violeiros jovens (com menos de 20 anos) afinando sua viola em ré, ré sustenido, dó sustenido, fá e até fá sustenido, e afirmando o caráter de *cebolão* da afinação. Este “ouvido temperado”, sugiro, está ligado mais à fricção de musicalidades (Piedade 2003) a que estes jovens estão relacionados – aulas de viola em conservatórios particulares, com professores que tocam violão e guitarra em diferentes gêneros – do que ao universo da música sertaneja. Quando eu conversava com violeiros mais velhos, este “temperamento” não aparecia.

“Seu” Laurindo, um violeiro autodidata, de 71 anos, morador do bairro rural da Anhuma, em Piracicaba-SP, é um exemplo disto. Violeiro especialista em tocar cururus e catiras, “seu” Laurindo



Figura 3

Afinação “cebolão” para viola caipira

A exegese para o nome da afinação, “cebolão”, me foi dada tanto em Curitiba quanto no interior de São Paulo. Em tom de galhofa, os violeiros alegavam que ao tocar nessa afinação “*as moças choram*”; outros traziam razões ligadas às características físicas da viola: observando o braço da viola percebe-se uma “afinação em camadas” – a 5ª e a 4ª cordas em si e mi, assim como a 2ª e a 1ª, o que forma uma camada em torno da 3ª corda.

A presença da viola caipira tornou-se um signo distintivo dentro da música sertaneja, sobretudo a partir do momento, nos anos 90, em que ela deixou de ser presença obrigatória no trabalho de várias duplas. Duplas atuais, que apareceram para o cenário sertanejo a partir da segunda metade dos anos 80, tais como Zezé di Camargo e Luciano, Bruno e Marroney, Gian e Geovanni, não têm a referência do violeiro, como tinham as duplas mais antigas, como Tinoco da dupla com Tonico, ou Florêncio, da dupla com Raul Torres. Nesse sentido, a viola tornou-se um sinal de tradição, sendo que sua presença, em muitos casos, tornou-se um elemento diacrítico entre o que é considerado o “verdadeiro” sertanejo daquele que não o é.

afinava sua viola com um diapasão de boca (uma pequena cornetinha que dá a nota lá) e deixava sua viola em *cebolão*, em mi. Segundo ele, se a afinação saísse de mi, não seria *cebolão*. Certa vez, no entanto, para acompanhar um cantor de cururu, ele baixou meio-tom. Vi isto e o indaguei depois sobre qual afinação estava usando: “*Cebolão*”. Diante de minha surpresa, ele me explicou que o *cebolão* tem que ser em mi, mas você pode sair do mi sem se afastar muito. Ou seja, parecia que a idéia do “mi” para o “seu” Laurindo era mais uma região sonora do que uma nota específica. Vale observar também que, para o sistema temperado, ré sustenido não é uma tonalidade próxima de mi maior. No entanto, ela é próxima à medida que aqui o que importa é a altura absoluta da afinação e não a relação entre as alturas das cordas da viola.

E assim como a forma de cantar, também há os estilos de se tocar viola. Aqui, uma vez mais, e de forma ainda mais premente, a figura de Tião Carreiro é a mais comentada. Tião Carreiro, conforme indicarei adiante, é tido como o inventor do pagode-de-viola, um subgênero considerado de difícil execução para os violeiros e muito popular na música sertaneja, sendo visto como um subgênero animado, próprio para festas e bailes. A expressão “*puxa um pagode*”, que escutei do público em vários espaços voltados para a música sertaneja, significa também “*toque algo animado*”.

Repare o leitor que, apesar de eu ter apontado anteriormente um nível geral sobre o qual estou organizando a descrição, já aponto, nestes elementos de estilo, para uma percepção mais particular. O reconhecimento do que seja uma boa dupla cantando em terças ou um bom violeiro exige um envolvimento com a música sertaneja um pouco maior. No entanto, para muitas pessoas o reconhecimento da música sertaneja passa, em primeiro lugar, pela dupla cantando em terças e pela presença da viola caipira.

Elementos temáticos

A questão dos temas tratados pela música sertaneja, o conteúdo de suas letras, também é um ponto muito importante no reconhecimento do gênero, de tal modo que geralmente são estes elementos que aparecem nos debates sobre as diferenças estilísticas dentro do gênero. Pode-se resumir as principais temáticas da música sertaneja a partir de uma entrevista – citada por Mugnaini Jr. (2001: 25) – de um dos seus principais compositores, José Fortuna, segundo o qual, pelos temas, a música sertaneja pode ser dividida em quatro estilos: “*dor-de-cotovelo, raiz, erótico e humorístico*”. Com exceção deste último, os outros três tornaram-se base de um senso comum com relação à música sertaneja, havendo aí uma divisão: o sertanejo

considerado tradicional trabalharia, em grande medida, com temáticas de raiz e, um pouco menos, com a dor-de-cotovelo; o sertanejo considerado moderno trabalharia basicamente como dor-de-cotovelo e erótico. Tratarei desta divisão adiante, mas é fato que estes estilos temáticos abrangem grande parte das canções da música sertaneja.

A “dor-de-cotovelo” e o “erótico” correspondem ao lugar das relações amorosas na música sertaneja, lugar este que sempre houve, desde as primeiras gravações do gênero, em 1929. A partir dos anos 60, contudo, em grande medida pela influência do bolero e da Jovem Guarda, as relações amorosas tornaram-se os temas predominantes na música sertaneja, dando lugar, a partir da década de 80 a expressões consideradas como “eróticas”²². Em campo não escutei a expressão “erótico” ou “erotismo”. Contudo, ela aparecia sob outras cifras, com comentários como “*pouca vergonha*” e “*baixaria*”, proferidos por músicos quando comentavam sobre determinadas músicas que ouviam na TV ou no rádio. Em Curitiba, durante um evento, perguntei a um músico, após ele cantar “Cabocla Tereza” – clássico da música sertaneja, de 1940, que narra o assassinato de uma mulher pelo marido traído (CD - faixa 14) – que esta música também é sobre traição e amor e perguntei no que ela diferenciava de canções mais recentes. “*As de hoje em dia não tem respeito. Falam de bunda, essas coisas*”. Em seguida, citou uma dupla de Curitiba, Jota Júnior e Rodrigo, que naquela semana tinham aparecido em um programa local cantando uma canção sobre a “beleza da vizinha” (CD – faixa 15). A letra desta canção, segundo este violeiro, em comparação à Cabocla Tereza, era um exemplo de “*pouca vergonha*”.

As temáticas de “raiz” são aquelas referentes aos elementos relacionados à terra, incluindo-se aí a natureza (sobretudo os animais), a família (relações de parentesco) e a relação com o lar, com a casa. É o caso, por exemplo, de “Boi Amarelinho”, moda-de-

²² Sobre isto, cf. o último capítulo da tese. Vale lembrar também que a temática da “dor de cotovelo” se tornou extremamente ampla na música brasileira, sendo marcante, por exemplo, na história do samba. Cf., sobre isto, Borges (1982).

viola gravada em 1937 por Alvarenga e Ranchinho (CD - faixa 16). Engloba também canções que tematizam a religiosidade, com referências a elementos sobrenaturais – caso de “A Alma do Ferreirinha”, moda-de-viola gravada por Zilo e Zalo (CD - faixa 17)²³ – ou a festividades católicas típicas do interior do centro-sul brasileiro, como no caso da canção “Deus Menino” (CD – faixa 18), com Moreno e Moreninho, com referências às folias de Reis²⁴. Também são consideradas de raiz canções que tematizam questões de ordem moral, como fidelidade, respeito ao próximo, ou ainda, que denunciam injustiças cotidianas. Neste último caso, um exemplo, muito conhecido e citado em campo, é a toada “A caneta e a enxada”, gravada por várias duplas e incluída neste trabalho na gravação da dupla Zico e Zeca, nos anos 60 (CD – faixa 13).

É interessante observar que mesmo canções relacionadas a questões amorosas, muitas vezes são citadas como exemplos das regras morais que devem prevalecer na família. Uma vez mais, o caso de “Cabocla Tereza” é significativo, já que expressa um fato apontado por outros estudos – Beltrão (1993), Mattos e Faria (1996) – voltados para as relações de gênero na sociedade brasileira. “Cabocla Tereza”, nesse sentido, não foge à regra ao afirmar a moral patriarcal, que permite ao marido matar a mulher adúltera. É em relação com este patriarcalismo – muito presente no universo da música sertaneja, na sua relação com o meio rural – que se pode compreender a imunidade de certas canções que também tratam de amor às críticas feitas às canções de dor-de-cotovelo dos anos 40 e 50. Apesar delas também tratarem de traições, adultérios, frustrações amorosas, elas são percebidas pelo signo de “raiz”.

²³ A letra de “A Alma do Ferreirinha” dialoga diretamente com outra “moda-de-viola”, “Ferreirinha”, que narra a morte do personagem. Aqui tem-se um exemplo claro, no nível da letra, do dialogismo bakhtiniano, o qual estou chamando de referencialidade, onde as canções dialogam entre si em diferentes níveis: melodia, acompanhamento, letra, interpretação.

²⁴ Sobre as folias de Reis, cf. Brandão (1981) em um estudo voltado à religiosidade popular e Reily (2002) para uma etnografia (com transcrições das partes musicais) sobre folias paulistas e mineiras.

Outra temática muito importante e presente, e que aparece como denotativa da idéia de “raiz”, são as narrativas relativas a viagens, muito comuns na história do gênero e que aponta para uma questão sociológica que se revelou fundamental durante o trabalho de campo: a transitoriedade característica das classes sociais ligadas a este gênero musical. Muito do público da música sertaneja vive em permanente trânsito e a música aparece como canal de expressão disto. Comentarei sobre este ponto em outra parte do texto, mas é em relação a ele que as narrativas sobre viagem devem ser compreendidas. Canções clássicas como “O Menino da Porteira” (CD – faixa 1) ou “Chico Mineiro” (CD – faixa 18) – narram tragédias inseridas em contexto de deslocamentos espaciais.

Outra temática muito recorrente é aquela que aparece como crítica da modernidade, no qual a transformação rápida do mundo e a nostalgia de um mundo pretérito são comentadas. Como exemplo, tome-se “Mágoa de Boiadeiro” (CD – faixa 19, aqui na gravação de Ouro e Pinguinho).

Quanto à temática humorística, de certa forma ela é a mais antiga da música sertaneja, sendo a forma pela qual este gênero foi popularizado como entretenimento para o público urbano dos anos 30²⁵. Em outro texto, Oliveira (2006), mostrei alguns dos recursos cômicos presentes na música sertaneja, tais como inversões e redundâncias. É o caso, por exemplo, de “Romance de uma Caveira”, “valsa fúnebre” (classificação do disco) gravada por Alvarenga e Ranchinho (CD – faixa 20) em fevereiro de 1940. Nesta canção, a narrativa traz um “caveiro” que morre de novo (redundância), pois estava **vivendo** de amores (inversão) por uma caveira e foi substituído por um “defunto fresco” (projeção das situações amorosas reais onde um

²⁵ Mais adiante, tratarei deste tema.

homem é trocado por outro)²⁶. O efeito humorístico de “Romance de uma caveira” não se resume à letra. A gravação traz uma série de elementos que procuram criar um efeito cômico, com os músicos criando uma ambientação sonora denotativa do sobrenatural – vozes imitando fantasmas, por exemplo. Em outras situações, o efeito cômico é criado por jogos poéticos com a língua, nos quais enfatiza-se as palavras (redundância) para apontar suas contradições. Este recurso é muito comum no pagode-de-viola – um subgênero muito utilizado para o humor – como no caso da gravação de “Tudo Certo”, por Tião Carreiro e Pardinho (CD – faixa 9)²⁷.

Devido mesmo à ancestralidade do humor na música sertaneja – em campo, ouvi várias vezes de que o humor correspondeu à primeira fase da música sertaneja, ou seja, os anos 30 e 40 – raramente ele aparecia como uma questão nas falas dos músicos ou do público. O que havia uma discussão, muitas vezes, sobre os limites deste humor, com críticas a situações onde ele era considerado de mau-gosto – quando havia referências explícitas ao sexo, por exemplo²⁸.

É importante frisar que a ênfase que dei às letras nesta análise do conteúdo temático **não significa** que este não seja expresso também nos outros níveis da canção, como na melodia, na interpretação ou em recursos de performance. O efeito humorístico na gravação de “Romance de uma Caveira” não vem somente de sua letra: o próprio arranjo, ou ainda, a maneira como Alvarenga e Ranchinho interpretam a canção, são elementos fundamentais para a criação do efeito humorístico. Ou seja, os conteúdos temáticos apontados acima – *dor de cotovelo, raiz, erótico e humorístico* – são

²⁶ Há ainda a ambigüidade da expressão “defunto fresco”, sendo que ela pode denotar tanto um defunto recém-falecido como também um defunto efeminado. Esta possibilidade semântica é atual – pude percebê-la quando, certa vez, escutando a canção na casa de amigos, um garoto de 12 anos riu da expressão “defunto fresco” e apontou a possibilidade. É possível que nos anos 40, quando a canção foi lançada, “fresco” não tivesse esta conotação. Somente um estudo etimológico mais profundo pode aferir tal hipótese.

²⁷ A comicidade da música sertaneja também tem outra dimensão, para além destes elementos estéticos, que se expressa quando o gênero é usado como eixo para o riso do “outro” e de “si”. Sobre isto, tratarei no capítulo 4.

²⁸ Uma vez mais, aparecia a idéia de “*pouca vergonha*”.

expressos nos diversos níveis da canção, e não somente na letra – esta, na descrição acima, foi tomada como índice dos conteúdos temáticos. Um elemento como vestuário, por exemplo, é uma forma de expressar estes conteúdos no nível da performance. Assim, uma dupla como Tônico e Tinoco é indicada como exemplo de dupla que trabalha com temáticas de *raiz* não somente pelas letras de suas canções, mas também porque se vestem de forma tradicional, como caipiras.

Elementos Estruturais

Quando se observa os elementos estruturais responsáveis pela condição de estabilidade da música sertaneja enquanto gênero musical, mais do que para os outros elementos, entra-se em um nível mais particular de descrição, com características que, em campo, somente são apontadas por algumas pessoas. Estas características estruturais relacionam-se com aspectos da principal forma pela qual a música sertaneja se apresenta: a canção. Este é um universo musical constituído em torno da canção, forma discursiva em que música e letra são articuladas, e que no século XX, devido à introdução da fonografia no cenário musical, teve acrescentado o elemento tempo na sua estrutura – os famosos “3 minutos” da gravação²⁹.

Este dado do tempo, no caso da música sertaneja, adquire ainda mais importância à medida que se observa que sua história é marcada pela gravação de gêneros musicais caipiras – gêneros típicos da região do centro-sul do Brasil. Tais gêneros, como o cururu e o catira, não tinham o elemento temporal marcado de forma tão premente. Uma das partes cantadas do cururu, conforme apontarei abaixo, podia durar 20 minutos, por exemplo, nos quais o cantador improvisava versos. O disco e a fonografia “domesticaram” isto, criando um quadro temporal menor no qual estes

²⁹ Sobre a canção, cf. Menezes Bastos (1996).

gêneros foram enquadrados, surgindo daí, por exemplo, o cururu-canção³⁰. Fica evidente, neste caso, como a fonografia é mais do que um veículo para gêneros musicais, à medida que ela os modifica, dando origem a outros gêneros musicais.

Nem todas as práticas musicais caipiras foram “reduzidas” ao formato canção³¹. As partes musicais de eventos como a folia de Reis ou a festa do Divino, mesmo sendo gravadas por duplas sertanejas ao longo de sua história – vide a gravação de um tema da festa do Divino (CD - faixa 2) pela dupla Torrinha e Canhotinho – não deram origem a versões na forma de canção³². Contudo, a gravação destes gêneros tornou-se rara e está relacionada muito mais com trabalhos considerados folclóricos. A dupla Torrinha e Canhotinho, assim como Moreno e Moreninho, ficou famosa por seus trabalhos próximos do folclore – Nepomuceno (1999) e Mugnaini Jr. (2001)³³. Assim, exatamente por gravarem gêneros caipiras não reduzidos ao formato canção, seus trabalhos eram

³⁰ A inclusão do termo canção a diferentes gêneros musicais foi comum nas décadas de 20 e 30, período de ampliação da fonografia sobre as músicas populares em todo o mundo – vale lembrar do tango-canção e do samba-canção. Sobre a fonografia, cf. Briggs e Burke (2004: 184-187); sobre o tango-canção, cf. Del Priore (1999: 101-141). É interessante observar também que **não foi** o “tempo” o elemento problematizado no surgimento destes rótulos ligados à canção, mas sim o fato da ausência da dança (no caso do tango) e do predomínio da temática amorosa (no caso do samba). Em ambos os casos, aponta-se para uma situação onde **a canção não se dança**, daí a oposição entre tango e tango-canção (desenvolvido a partir dos anos 30), ou entre samba (nos anos 30 um gênero extremamente relacionado à folia carnavalesca) e samba-canção. E no caso deste último, não se dança para se sofrer de amor.

A canção também se apresenta como oposta ao improviso. Menezes Bastos (1996) e Sandroni (1997, 2001) mostram como o samba dos anos 30 está ligado à emergência de um formato que fixa a letra da canção, evitando o improviso que caracterizava formas anteriores de samba, como o samba-de-partido-alto, por exemplo. Daí se populariza a figura do letrista, o sujeito que “põe” a letra em uma canção. Na casa de Tia Ciata esta figura do letrista era ausente – as letras eram improvisadas.

Esta oposição entre dança e canção, e entre improviso e canção, merece mais aprofundamentos. Aqui, pretendo apenas sugerir-la como hipótese.

³¹ Com isto não estou sugerindo um empobrecimento. A palavra “redução” aqui, tem o sentido da condensação de elementos de modo a criar uma nova experiência sonora.

³² E aqui cabe outra hipótese: a canção seria o rebatimento, no plano da música e em um período posterior, do mesmo fenômeno que deu origem ao romance – o individualismo (Watt e Richardson 1996). Ou seja, trata-se de um discurso produzido por um sujeito específico, o autor, dotado de caráter jurídico. A mesma discussão que Foucault (2001) descreve para a literatura, tornou-se premente na música popular no início do século, quando a fonografia popularizou o formato canção. Basta, neste sentido, ver os intermináveis debates que apareceram em todos os gêneros musicais sobre a questão da autoria das canções – no samba (Sandroni 2001), por exemplo, com a polêmica sobre a autoria do “Pelo Telefone”; no tango (Del Priore 1999), com polêmicas similares para algumas canções cantadas por Carlos Gardel. Enfim, outra hipótese.

³³ Essas duplas, que gravaram entre as décadas de 50 e 70, faziam parte mais do circuito do folclore do que da música sertaneja comercial. Sobre isto, voltarei no capítulo 5.

mais vistos pela proximidade com o folclore do que inseridas no cenário da música sertaneja.

A redução ao formato canção se operou por diversos critérios, que variaram de gênero para gênero. Em alguns, ocorreu uma redução na estrutura de determinados gêneros. Tome-se, por exemplo, o catira. Dança comum no interior do centro-sul – Marcondes (2003: 181-182) – o catira envolve dois violeiros-cantores e dançarinos, cuja coreografia é marcada por sapateado e palmas. Tais dançarinos podem ficar dispostos em filas que se entrecruzam durante a dança³⁴. O catira começa com uma *moda-de-violão*, no qual não se dança, e onde os violeiros cantam versos marcados por lirismo – “*nesta parte a gente faz poesia*”, disse-me “seu” Laurindo, catireiro de Piracicaba. Depois da *moda-de-violão*, que tem versos improvisados, começa o *recortado*, parte do catira onde há a dança e onde os violeiros improvisam versos jocosos. Mais adiante, mostrarei que a *moda-de-violão* e o *recortado* têm estruturas rítmicas distintas, mas de um modo geral pode-se pensar no catira como um gênero que alterna momentos não-dançados com momentos dançados. Assisti, em 2003, a um catira na cidade de São Carlos-SP e em 3 rodadas de catira – 3 *modas*, na concepção dos músicos³⁵ - passou-se mais uma hora.

Embora não se fale de um catira-canção, o catira foi bastante gravado na história da música sertaneja. Uma dupla, inclusive, Vieira e Vieirinha, nos anos 50 e 60 era chamada de “Os Reis do Catira”. No CD que acompanha este trabalho, há duas faixas (fxs. 21 e 22) com catiras de Vieira e Vieirinha. Uma audição destas faixas mostra como a redução ao tempo da gravação não excluiu a dança, devido ao seu caráter percussivo.

³⁴ Este formato de fileiras que se entrecruzam levou Cândido (1956) a sugerir a influência ameríndia na origem do catira e de outros gêneros típicos da área caipira, onde também há danças de fila: dança-de-São-Gonçalo, dança-de-Santa-Cruz. Cândido também comenta que a palavra *catira*, segundo alguns – Antônio Houaiss, por exemplo – uma redução de “cateretê” (a partir de prosódias como “catiretê”), tem elementos ameríndios na sua etimologia. Houaiss aponta “origem duvidosa”.

³⁵ *Moda* aqui sendo usada para o conjunto formado pela *moda-de-violão* e pelo *recortado*.

Assim, na gravação têm-se as palmas e o sapateado. No entanto, não há mais a seqüência *moda-de-viola* e *recortado*. Do ponto de vista do catira enquanto evento o que Vieira e Vieirinha gravaram são *recortados*. Ou seja, o formato do disco levou a uma adaptação do catira³⁶.

Em outros casos, a redução fonográfica foi mais profunda, como no cururu. Dança-de-roda e desafio entre cantadores e violeiros, o cururu perdeu completamente, entre os anos 40 e 50, o seu caráter de dança. Descrito como tal por Cândido (1956), a partir de documentos do período colonial e do Império, já em 1946 ele era descrito apenas como desafio, sem a dança, entre cantadores e violeiros (Chiarini 1947). Em 2003, quando fiz trabalho de campo em Piracicaba, e pude acompanhar o cururu praticado na cidade, alguns cantadores negaram que algum dia o cururu tenha sido uma dança³⁷. Pois o cururu-canção trouxe apenas uma das rítmicas com o qual o violeiro faz o acompanhamento do improvisador. Uma das canções clássicas da música sertaneja é um cururu-canção: “O Menino da Porteira” (CD – faixa 1).

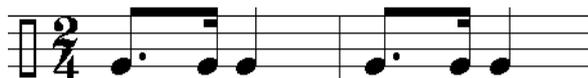


Figura 4

Batida da viola em “O Menino da Porteira” e que corresponde a uma das rítmicas típicas do cururu

Citei o catira e o cururu para exemplificar como um meio central na constituição da música sertaneja – a fonografia – foi constitutivo para uma série de elementos que aqui serão descritos como estruturais. Várias características que serão apontadas adiante

³⁶ Nepomuceno (1999) e Mugnaini Jr. (2001) comentam que a origem do formato dupla e do gênero *moda-de-viola* corresponde à primeira parte do catira. Isto é hipotético, já que o formato dupla era comum em vários gêneros musicais caipiras: cururu, dança-de-São-Gonçalo, por exemplo. Mas é interessante observar que, tomando-se esta hipótese, a entrada da música caipira no disco levou a uma autonomia das duas partes do catira. E de fato há na música sertaneja o subgênero “*moda-de-viola*” e o subgênero “*recortado*”.

³⁷ Para um estudo do cururu enquanto desafio entre cantadores, cf. Oliveira (2007b)

têm relação direta com o fato de que a música sertaneja é um gênero do disco, da fonografia, da gravação.

João Nishi é um senhor de 61 anos, natural de Jaraguá do Sul-SC. Descendente de mineiros por parte de pai e de japoneses por parte de mãe, foi criado em uma fazenda de café até os 18 anos, e desde os anos 70 trabalha na EMATER (Empresa Paranaense de Assistência Técnica e Extensão Rural), como engenheiro. Nas horas vagas, estuda viola caipira no Conservatório de Música Popular Brasileira, em Curitiba, desde 1999. Aficionado pelo gênero e pelo instrumento – segundo ele, “*formas de me manter no campo*” – Nishi coleciona discos e CDs de música sertaneja, tendo um considerável acervo. Nas aulas do conservatório, em conversas com o professor e com os colegas, Nishi percebeu que, com seus discos, poderia organizar um método de estudo da viola caipira. Garimpando no seu acervo, selecionou canções e começou a organizar o “método”.

Um dado muito interessante da música sertaneja é que este gênero, ao contrário de outros, manteve, em certa medida, uma prática da fonografia no Brasil: a classificação das canções. Junto com o nome da canção vem a classificação: moda-de-violão, cururu, catira, rasqueado, querumana, cateretê, batidão, dentre outros³⁸. Na figura abaixo, a contracapa de um CD da dupla Milionário e José Rico, percebe-se a

³⁸ Esta prática classificatória era geral na fonografia até a década de 60, quando se popularizou o LP de 12 polegadas (33 RPM) (inventado em 1948 e que chegou ao Brasil em 1952). Até então, usava-se o LP de 10 polegadas (78 RPM), com uma música de cada lado. Desta forma, o rótulo do disco trazia o nome da música, o autor, o intérprete, o nome do acompanhante (em caso de grupo) e a classificação da canção. Tome-se, como exemplo, o famoso Odeon n. 14360, lançado em junho de 1958, e que trazia de um lado a canção “Chega de Saudade”. No rótulo, o nome da canção, os autores (Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes); logo abaixo, em fonte maior, o intérprete, João Gilberto; abaixo, em fonte menor, os acompanhantes, “Antônio Carlos Jobim e sua orquestra”. Abaixo do nome da música, a classificação: samba-canção.

Com a popularização dos LPs de 33 RPM, com vinte minutos de música em cada lado, ou seja, podendo comportar, em cada lado, cinco a seis canções, o rótulo passou a trazer somente o nome das músicas e seus autores. Nos primeiros discos da MPB, por volta de 1965, a prática de classificação já não era usada. Os primeiros LPs de Chico Buarque e Caetano Veloso, por exemplo, não trazem a classificação (os discos de 78 RPM foram produzidos no Brasil até 1964).

continuidade da prática de classificação: ao lado dos nomes das canções, segue a classificação³⁹.



Figura 5

Contracapa de um CD de Milionário e José Rico (uma coletânea de gravações do final dos anos 70). Ao lado no nome das canções, a classificação dos gêneros.

E foi se aproveitando desta prática classificatória, que Nishi organizou uma apostila com 185 canções agrupadas por classificação: toada, cururu, moda-de-viola, catira, cateretê, guarânia, querumana, reisado/folia de reis, valsa, pagode-de-viola, cana-verde, recortado, baião e batidão. Na sua apostila, cada canção vem cifrada na altura de

³⁹ A prática começou a perder espaço na década de 90, com a emergência do sertanejo-country. Discos de Zezé di Camargo e Luciano, por exemplo, não trazem as canções classificadas. Chitãozinho e Xororó, neste sentido, revelam bem esta transição. Dupla que já tinha quase 20 anos de carreira quando se deu o boom mercadológico da música sertaneja nos anos 90 (e do qual são considerados os precursores), seus discos traziam a classificação até a primeira metade dos anos 80. No momento deste referido boom, a prática deixou de ser feita.

uma gravação tomada como referência, com indicação da letra, esquemas gráficos para montagem de acordes e uma tablatura com, quando necessário, o ponteio introdutório da viola (muitas canções começam com um pequeno ponteio da viola)⁴⁰. Todo este material foi montado com ajuda e supervisão do professor do curso, Rogério Gulin. Assim, as classificações das canções seguem as mesmas que seu professor utiliza no curso. Não satisfeito, Nishi montou CDs com cada canção de referência, de modo que o estudante possa escutar a gravação na hora de estudar. Até 2004, Nishi tinha organizado 8 CDs, os quais vendia junto com a apostila aos outros alunos, por um preço relativo somente ao custo do material.

Este material de João Nishi, o qual, gentilmente, me ofereceu de presente quando acompanhei, como parte do meu trabalho de campo, o curso de viola do CMPB (mas não aprendi a tocar) serviu como porta de entrada para meu estudo dos subgêneros da música sertaneja (Nishi 2003). Cada uma destas classificações corresponde a estes subgêneros. No entanto, não era com este termo – subgênero – que Nishi ou os outros alunos do CMPB, ou ainda outros violeiros com quem me deparei durante minha etnografia, me explicavam o que era cururu, catira ou querumana. Para eles, cururu, moda-de-viola, querumana, cateretê, dentre outros, são os *ritmos* da música.

Neste ponto, há que se cuidar com uma armadilha. A palavra *ritmo*, no pensamento ocidental sobre música, passou a denotar um aspecto temporal da música, sua estrutura no tempo. Aqui, contudo, seu uso é mais amplo. Ele aparece, praticamente, como sinônimo do que Bakhtin apontou como gênero – termo que também não aparece em campo: um conjunto de enunciados dotados de estilo, estrutura e temáticas, reconhecidos por uma audiência. Desta forma, moda-de-viola é mais do que apenas uma forma de estrutura temporal: ela envolve também determinadas temáticas e estilo de

⁴⁰ O nome *ponteio* vem de ponto, que é como são chamadas as casas no braço da viola (lugar onde o instrumentista pressiona as cordas com a mão esquerda). Ao fazer um movimento de nota por nota, pressão por pressão, ponto por ponto, fala-se *pontear*.

cantar. A própria música sertaneja é apresentada como um *ritmo* e, ao afirmar isto, um violeiro estava me afirmando o caráter de gênero da música sertaneja, mais do que apenas uma estrutura rítmica.

Contudo, o elemento central na descrição que muitas vezes escutei para cada um destes *ritmos* era, aí sim, a sua estrutura rítmica, condensada no termo nativo de *batida*. Assim, cada *ritmo* tem a sua *batida* correspondente na viola e no violão e, na maioria das vezes, qualquer explicação destes *ritmos* começava e se resumia a me mostrar a *batida*⁴¹. Alguns músicos, porém, colecionadores de discos e aficionados, como Nishi, me apontavam para outros elementos discursivos, além da *batida*. Mesmo assim, a centralidade rítmica na definição destes *ritmos* e – nos meus termos, subgêneros – me foi evidente durante todo o trabalho de campo.

Apresentarei a seguir algumas características destes subgêneros. Minha descrição se guia pelo material de João Nishi – suas gravações e nossas conversas no curso do CMPB – bem como por comentários e explicações que ouvi durante o trabalho de campo entre violeiros de diferentes lugares de Curitiba e do interior de São Paulo. Ao mesmo tempo, algumas inferências que farei surgiram de audições que fiz de LPs e CDs de música sertaneja. Conforme afirmei no início deste capítulo, o que apresento aqui é um modelo de organização e descrição dos subgêneros, construído a partir de explicações nativas e inferências que fiz a partir de determinadas gravações. Vale lembrar que a elaboração de um modelo analítico por parte de pesquisador não encerra, segundo Lévi-Strauss, a pesquisa. É preciso depois voltar a campo e observá-lo a partir de modelo, de modo a ajustar ou modificar este último de acordo com dados concretos.

⁴¹ Da mesma forma que cada *ritmo* tem sua *batida*, o mesmo *ritmo* é apontado, muitas vezes, com *batidas* diferentes, algumas bem distintas em termos de estrutura. Em campo, várias vezes, ouvi, durante a execução de uma música, violeiros debatendo sobre que *batida* estava sendo feita e de que *ritmo* ela era correspondente. Conflitos de interpretação, na maioria das vezes, baseavam-se em discussões sobre *batidas*: “isto é *batida de querumana*”, escutei certa vez numa reunião de violeiros, durante um debate sobre determinada gravação.

Alguns subgêneros são apontados como mais tradicionais do que outros. São aqueles relacionados a gêneros musicais típicos da cultura caipira, ou seja, eles não são gêneros da fonografia, surgidos a partir da gravação da música sertaneja. Tais subgêneros “já estavam aí, com o homem da roça, quando ele tocava sua violinha. Antes de vir para a cidade, já tocava”. Ou seja, tais subgêneros são denotativos de ancestralidade e tocá-los significa envolver-se nesta característica. Uma das críticas mais comuns às atuais duplas sertanejas, como Zezé di Camargo e Luciano, é seu afastamento destes subgêneros. Quando se acusa estas duplas de fugir à tradição, não se faz pela sua aproximação com a música *country* norte-americana (como se verá, aproximações a gêneros estrangeiros são constantes na história da música sertaneja), mas sim por não darem espaços para estes subgêneros ancestrais.

Conforme afirmei acima, esses subgêneros são descritos tendo como eixo sua estrutura rítmica. Porém, em alguns, outros elementos são apontados para seu reconhecimento. Dos subgêneros relacionados por Nishi, oito são considerados tradicionais: cururu, catira, moda-de-violão, recortado, cana-verde, querumana, folia de Reis e toada. Começo por aquela considerada o *ritmo* mais nobre da música sertaneja: a moda-de-violão.

A **moda-de-violão** é considerada o *ritmo* por excelência para a poesia. Sorriso, violeiro curitibano, me afirmou que para “*fazer moda-de-violão o homem tem que ser bom nos versos e na cantoria*”. É um subgênero centrado no canto, o que evidencia, segundo muitos, a qualidade da dupla. Para Nishi, “*se a dupla não for boa, não souber casar as vozes, dá pra ver na moda-de-violão. É por isso que tem um monte de gente que não faz. Se fizer a gente vai ver que não sabe cantar*”.

Em termos de estrutura, a moda-de-violão é caracterizada pelo canto com o acompanhamento ponteadado da viola somente e onde a viola e o canto fazem um

uníssono. Em muitos casos, nem isto: a dupla canta à capela, sem acompanhamento. Uma introdução com a viola também é comum: faz-se um ponteado e daí parte-se para o canto.

Por ser um subgênero onde o canto é evidenciado, a moda-de-viola, conforme afirmei acima, é caracterizada também pela sua narratividade. Assim, muitas modas-de-viola trazem verdadeiras histórias: tragédias pessoais, *causos*, histórias de animais, dentre outras. Um exemplo de moda-de-viola é “Epifonema” (CD – faixa 23), gravada pela dupla Dino Franco e Mouraí. Esta dupla foi muito citada para mim como exemplo de dupla que sabe fazer moda-de-viola. Outro exemplo é “Boi Amarelinho” (CD – faixa 16), moda gravada por Alvarenga e Ranchinho. Em ambas as gravações percebe-se o canto acompanhado somente pelo ponteado da viola.

Outro subgênero ligado à narratividade é a **toada**, definida pela “*simplicidade. É uma música lenta com letra bonita*”, me disse Sorriso. Assim como a moda-de-viola, a toada também aparece como espaço de lirismo. Musicalmente, ela assume várias formas, mas houve uma tendência em apontar o acompanhamento dedilhado do violão, no esquema rítmico abaixo, como característica da toada.



Figura 6

Acompanhamento rítmico para a toada (violão e viola) – onde “p” é o dedo polegar, “i” indicador, “m” é médio e “a” anular.

Um tipo de toada muito citada é a **toada histórica**, definida por uma declamação antes do início do canto. Tal tipo de toada se popularizou a partir das gravações de “Cabocla Tereza” (CD – faixa 14) e “Chico Mineiro”, na década de 40.

O **catira** é definido, antes de tudo, pela presença rítmica do sapateado e das palmas, presença esta cuja estrutura varia de acordo com a gravação. Há, conforme afirmei, uma seqüencialidade entre canto e dança. Assim, enquanto se canta, o sapateado e as palmas estão em repouso. “Rio do Ouro”, catira gravado por Vieira e Vieirinha (CD – faixa 21) é um exemplo onde se pode ouvir a seqüência entre canto e dança, e também o jogo rítmico entre palmas, sapateado e o ritmo da viola, característica que me foi apontada como fundamental para um bom catira.

The image displays two systems of musical notation for the 'Rio do Ouro' recording. Each system consists of three staves: Palmas (clapping), Sapateado (shuffling), and Viola. The time signature is common time (C). The first system shows the initial rhythmic patterns, while the second system, starting with a measure number '4', shows a continuation of these patterns with some rests and changes in the Palmas and Sapateado parts.

Figura 7

Jogo rítmico entre palmas, sapateado e a viola no catira, a partir da gravação de “Rio do Ouro”.

O ritmo da viola transcrito acima é a base do *recortado*, nome de um elemento rítmico central na *batida* do catira, mas que também caracteriza um subgênero, um *ritmo* homônimo. No *recortado*, o violeiro faz uso de um jogo com o soltar e o pressionar as cordas da viola.



Figura 8

O *recortado* na viola, feito na antes do canto (e logo depois do ponteador de introdução) no catira “Rio do Ouro”. O “x” marca os momentos onde as cordas da viola são pressionadas. No restante, elas estão soltas (CD – faixa 21).

Às vezes, pode aparecer uma variação rítmica importante no *recortado*, que é um abafamento, com a mão esquerda, das cordas, de modo a criar um efeito rítmico. Esta variação é central na rítmica do pagode-de-viola, que descreverei adiante. Na figura abaixo, tem-se a *batida* que Tião Carreiro faz em um dos seus pagodes, onde “x” são as cordas pressionadas e “Δ” corresponde ao movimento de abafamento das cordas.



Figura 9

Um dos *recortados* feitos por Tião Carreiro no pagode-de-viola.

A *folia de Reis* ou *reisado*, na classificação de Nishi, não é caracterizada por uma estrutura rítmica ou por algum elemento discreto. Ela descreve praticamente um gênero à parte, as folias religiosas que marcam o calendário católico nas zonas rurais do Brasil. Um exemplo de *reisado*, segundo Nishi, é “Deus Menino”, na gravação de Moreno e Moreninho (CD – faixa 26). Interessante é que “Divino Espírito Santo” (CD – faixa 2), na classificação do violeiro, também aparece como *reisado*, a despeito das duas

canções se referirem a festividades muito distintas: as folias de Reis e a festa do Divino⁴². Apesar da diferença, o *reisado*, nesta classificação aponta para o fato comum de ambas serem festas religiosas.

O **cururu** e a **querumana** são definidos apenas pela suas rítmicas. Vale observar que ambos aparecem descritos em outros contextos como danças. Já fiz referência anteriormente ao cururu, exemplificado por “Menino da Porteira” (CD – faixa 1). A *querumana*, por sua vez, aponta para uma questão terminológica, haja vista que aparecem diversas danças em todo o Brasil com o nome de *querumana* – no fandango paranaense, na música gaúcha e em algumas manifestações nordestinas⁴³. O exemplo mais comum de *querumana* que escutei em campo foi “Meu Reino Encantado” – aqui exemplificada pela gravação de João Mulato e Douradinho (CD – faixa 24)



Figura 10

Batida de cururu



Figura 11

Batida de querumana (CD – faixa 24)

⁴² As diferenças começam já no período de comemoração: as folias de Reis em dezembro e a festa do Divino em maio. Além disto, há uma certa construção identitária em torno destas festas, com as folias de Reis sendo apontadas como mineiras e o Divino como paulista. Ouvi tal divisão em Piracicaba, de um violeiro: “*Aqui a gente não faz folia. A gente faz a festa do Divino que é bem diferente*”. Sobre ambas, cf. Brandão (1981).

⁴³ Neste caso, apenas uma pesquisa com todas estas manifestações pode analisar seus caracteres comuns.

E, por fim, a **cana-verde**, outro subgênero relacionado a danças típicas do centro-sul e das quais se tem alguns registros desde o século XIX – Cascudo (1971). A cana-verde, ou caninha-verde, é definida pelo seu caráter dançante, relacionado aos festejos juninos. “*É música de festa junina*”, apontou Nishi, que também usa o termo *arrasta-pé* para definir a cana-verde. Por isso, um dos elementos apontados como importante na cana-verde é a presença do acordeom. É o caso, por exemplo, de “Cana Verde”, clássico gravado por Tônico e Tinoco (CD – faixa 4). O sabor junino desta gravação é apontado por Nishi e outros violeiros como característica da cana-verde.

Se os subgêneros descritos até agora são considerados tradicionais devido à sua ancestralidade, outros subgêneros surgiram mais tarde, com a música sertaneja já inserida no universo da fonografia. Contudo, com o tempo eles também se tornaram tradicionais, sendo muito praticados neste universo musical. Alguns são desenvolvimentos de elementos caipiras; outros surgiram por influência de gêneros estrangeiros, com o qual a música sertaneja passou a ser relacionar a partir da década de 40.

Dentre os primeiros, o mais importante, sem dúvida, é o *pagode-de-viola*, gênero tradicionalmente relacionado à figura de Tião Carreiro, considerado o inventor do pagode, nos anos 60⁴⁴. O que caracteriza o *pagode* é a sua *batida*, considerada de difícil execução, onde há uma complementaridade entre o *recortado* na viola e a *batida* no violão. O *pagode* é o único dos subgêneros da música sertaneja a exigir os dois instrumentos, à medida que cada um realiza um trabalho rítmico diferente. Para um exemplo, “Tudo certo”, pagode com Tião Carreiro e Pardinho (CD – faixa 9)

⁴⁴ Cf. Nepomuceno (1999: 337-348) e Mugnaini Jr. (1999: 146-147; 176-177)

Figura 12

Batida do pagode-de-viola

Mas o *pagode* também é caracterizado pelas suas letras humorísticas. Comentei anteriormente como este humor é obtido através de redundâncias e inversões: “*O martelo tem orelha, mas não sofre dor de ouvido*”, diz a letra de “Tudo certo”. O mesmo recurso aparece no outro exemplo de *pagode*, “Tem e não tem”, também com Tião Carreiro e Pardinho (CD – faixa 8). Estes são apenas dois exemplos, mas que sintetizam uma tendência: o uso do *pagode-de-viola* para o efeito do humor.

Outros subgêneros são oriundos da relação da música sertaneja com gêneros estrangeiros, em um processo sobre o qual dissertarei no último capítulo. É o caso dos “*gêneros paraguaios*”, como a *guarânia*, o *rasqueado* e a *polca mato-grossense*, com suas rítmicas ternárias – exemplo dado por “Índia”, a famosa *guarânia* gravada por Cascatinha e Inhana, em 1952 (CD – faixa 27). Tais gêneros também são marcados pelo uso de timbres que caracterizam o Paraguai, como a harpa paraguaia. É o que se pode perceber em um dos clássicos da música sertaneja, a polca “Galopeira”, na gravação de Pedro Bento e Zé da Estrada (CD – faixa 48), que apresenta uma harpa já na sua introdução, fazendo um dueto com o acordeom. Além dos gêneros paraguaios, há também os mexicanos, tais como o *bolero*, a *rancheira* e o *corrido*. E assim como aqueles relacionados ao Paraguai, dois destes subgêneros, a *rancheira* e o *corrido*, também trazem o elemento tímbrico na sua definição, no caso o uso dos **trompetes**.

Escute, por exemplo, os dois corridos gravados por Milionário e José Rico, que constam no CD que acompanha este trabalho (faixas 3 e 29), ou ainda, uma rancheira gravada pela mesma dupla (faixa 30). Nas três gravações a presença dos trompetes é central.



Figura 13

Batida de corrido.

Os corridos são tocados em rítmica binária, conquanto as rancheiras são ternárias. Com relação a estas últimas, segundo Nishi, são os trompetes que as diferenciam dos *ritmos* paraguaios, também ternários. Ou seja, são subgêneros cuja estabilidade é marcada por um timbre, tomado como denotativo do México. Mas ele não é o único. Em outra rancheira, “Passarinho do Peito Amarelo” pode-se escutar Tibagi e Miltinho (CD – faixa 31) cantando os “ui, ui, ui, ui” típicos dos *mariachis* mexicanos. Este tipo de recurso vocal também caracteriza os gêneros reconhecidos como vindos do México – sem contar efeitos de performance, como duplas que cantam vestidas de *mariachis*, como Pedro Bento e Zé da Estrada⁴⁵.

Se os trompetes e a forma de cantar dos *mariachis* aparecem como índices do *corrido* e da *rancheira*, o bolero por sua vez é caracterizado pela presença de alguns instrumentos de percussão – como os bongôs e as tumbadoras – bem como por suas temáticas amorosas – elemento central na sua definição. Neste caso, a caracterização

⁴⁵ “Passarinho do Peito Amarelo” é uma versão de “Gorrioncillo del Pecho Amarillo” (CD – faixa 43), grande sucesso da rancheira mexicana nos anos 40 e que no Brasil popularizou-se na voz do cantor mexicano Miguel Aceves Mejía. Uma audição comparada das duas canções é extremamente interessante, pois permite denotar uma série de questões relativas à forma como a rancheira mexicana foi apropriada pela música sertaneja. Tratarei mais deste ponto no capítulo 5, porém vale observar, aqui, a substituição dos trompetes característicos da rancheira (presentes na gravação mexicana) pelo acordeom, na gravação brasileira – sendo que este instrumento faz exatamente a melodia dos trompetes na gravação original. Porém, observe que o “ui, ui, ui, ui” do cantor é mantido.

Sobre a dupla Pedro Bento e Zé da Estrada, e seu visual *mariachi*, tratarei no capítulo 5.

está muito mais ligada ao arranjo da canção. Como exemplo de bolero, pode-se citar aquele que, na música sertaneja, é considerado o primeiro, o já referido “Boneca Cobiçada”, com Palmeira e Biá (CD – faixa 6).

E, por fim, há um subgênero bastante citado em campo e popularizado nos anos 70, a partir da fusão da música sertaneja como a música *pop*. Este subgênero recebe, geralmente, dois nomes: *batidão* ou *balanço*. Cito como exemplo, “Praia Deserta”, balanço gravado por Milionário e José Rico em que se percebe claramente a influência da música *pop* no arranjo (CD – faixa 32).

Procurei descrever aqui a música sertaneja em seus elementos constitutivos, os quais permitem seu reconhecimento enquanto um gênero musical específico por um determinado público. Obviamente, não esgotei aqui as possibilidades de análise. Por exemplo, todos os subgêneros citados aqui podem ser analisados também em termos de outros elementos – uma análise motívica, por exemplo. Um tipo de análise assim pode mostrar outros níveis de estruturação que dão estabilidade ao gênero. Aqui, optei por uma análise que partisse das indicações nativas e a primeira destas indicações foi a questão do ritmo – a ela foram agregadas outras, como temática, arranjo e timbres.

No entanto, todos estes elementos descritos recebem diferentes significados no momento em que a música sertaneja é tocada por um grupo de músicos perante um público. A eles são agregados valores, ou ainda, entre eles constroem-se hierarquias que dependem da relação que determinado público tem com estes subgêneros, com estas temáticas e formas. Assim, em determinados lugares, todos estes subgêneros são submetidos à lógica da dança – valorizando-se aí os *ritmos* dançantes; em outros lugares, os músicos tendem a buscar aqueles *ritmos* de execução mais difícil. Em suma, dependendo do lugar, muda-se o uso que se faz da música sertaneja e os elementos aqui descritos recebem valores diferenciados.

Assim, após apontar para as características discursivas do gênero, cabe agora mirar seu público e revelar como ele se organiza a partir de subcircuitos cuja diferença está no uso que se faz destas características discursivas.

CAPÍTULO 2

Lugares Espaços e Eventos da Música Sertaneja no Meio Urbano.

Se no capítulo anterior descrevi alguns aspectos da música sertaneja na sua condição de gênero musical, neste apresento alguns eventos relacionados a esta música. Tais eventos constituem um aspecto importante da *práxis* relativa à música sertaneja, sendo momentos de atualização e expressão de diferentes concepções sobre esta música. Nestes eventos, a música sertaneja aparece como o centro de articulação de diferentes práticas e discursos sobre os mais diferentes temas: sociabilidades, uso do espaço urbano, estética, temporalidade. Não é meu objetivo aqui descrever os eventos em si, esgotando-os como fatos sociais, mas sim explorar alguns aspectos relacionados ao seu uso da música.

Um conceito importante a ser utilizado aqui será o de “circuito”, tal como desenvolvido por Magnani (2000: 45), que o define como um aglutinador de *“estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos seus usuários”*. Assim, apresentarei alguns dados sobre o circuito da música sertaneja em uma grande cidade brasileira, mostrando como este circuito está estruturado em torno de diferentes elementos: classes sociais, geografia urbana, mas, sobretudo, estilos de música sertaneja. Este último elemento é o que interessa aqui. Ou seja, como diferentes estilos de música sertaneja estão distribuídos em um determinado circuito.

A descrição que virá a seguir completa o quadro iniciado no capítulo anterior. Se nele eu apresentei o gênero musical – pensado como modo discursivo – aqui apresento os sujeitos deste discurso, sem os quais o que foi apresentado anteriormente só existe como possibilidade. Neste capítulo, portanto, a condição de existência concreta do gênero musical é apresentada na forma de seus ouvintes e praticantes.

O Circuito da Música Sertaneja em Curitiba

Curitiba, assim como qualquer cidade de maior porte, possui um cenário musical diversificado entre diferentes gêneros: samba, música eletrônica, jazz, rock, música sertaneja, MPB, dentre outros. Este cenário musical, portanto, é constituído por diferentes circuitos, relacionados a estes gêneros, e que congregam espaços da cidade, estabelecimentos comerciais (lojas de CDs, casas noturnas, lanchonetes, restaurantes), rádios e programas de TV. Tais circuitos, por sua vez, também são cindidos em subcircuitos relacionados às cisões estéticas de cada gênero, sendo que estes subcircuitos são tão mais numerosos quanto à presença de determinado gênero no cenário musical da cidade. Tais subcircuitos refletem o grau de especialização de determinado gênero musical, lembrando que esta especialização, segundo Bourdieu (2005b: 100-105), constitui um processo comum na produção artística no Ocidente⁴⁶.

Um exemplo disto é o jazz que, em Curitiba, possui um grau de especialização ainda incipiente, quando comparado com outros circuitos. Atualmente, em Curitiba, há duas ou três casas noturnas que abrem espaço para apresentações de jazz, além de alguns programas de rádio voltados para o gênero. Contudo, neste circuito o jazz aparece de forma indistinta quanto aos seus diferentes subgêneros, diferentemente, por exemplo, de algumas cidades norte-americanas onde há casas noturnas voltadas para o

⁴⁶ Sobre as teorizações de Bourdieu com relação à arte, comentarei no próximo capítulo. De antemão, é interessante observar que as análises de Bourdieu podem ser lidas como modelos de estudo das artes no Ocidente. Dessa forma, Bourdieu pode ser lido – e é desta forma que ele aparece neste texto – como um “etnógrafo da sociedade burguesa”.

dixieland, enquanto outras são especializadas no *cool jazz*⁴⁷. Ou seja, o *jazz* em Curitiba ainda apresenta um circuito não-cindido de acordo com os seus subgêneros – um grau incipiente de especialização, portanto.

O oposto ocorre com o rock, cujo circuito em Curitiba tem sido apontado como um dos principais do país (FOLHA DE SÃO PAULO 2008). O rock em Curitiba conta com diversos espaços, organizados em torno de diferentes subgêneros do rock – *punk*, *heavy-metal*, *indie*, *hard-rock* – ao mesmo tempo em que há programas de rádio, lojas especializadas em CDs, voltados para cada um destes subgêneros⁴⁸. Neste caso, o grau de especialização é maior, de tal modo que para os freqüentadores destes espaços, a idéia de um circuito *rock* é difusa e sua referência está muito mais centrada nos subgêneros – para eles, há um circuito *punk*, um circuito *heavy*, e assim por diante⁴⁹.

No caso da música sertaneja ocorre algo similar ao rock, porém sem o mesmo grau de especialização. Em Curitiba, o circuito sertanejo me foi apresentado por alguns violeiros e aficionados do gênero como dividido em três: há aquele relativo ao sertanejo moderno; um outro circuito relativo ao sertanejo-raiz; e há um terceiro, de difícil mapeamento, devido a sua fluidez e ao seu caráter híbrido; um circuito que também usa termos como sertanejo-raiz, mas apresenta um tipo de música que, para muitas pessoas do segundo circuito nada tem de “raiz”. Em suma, há três possibilidades distintas de fruição da música sertaneja em Curitiba, cada uma delas com suas especificidades em

⁴⁷ Para uma descrição destes diferentes tipos de jazz, cf. Berendt (2007).

⁴⁸ A especificidade do circuito de rock de Curitiba torna-se ainda mais evidente quando comparado aos de outras cidades brasileiras, como no caso de Florianópolis, que não possui o mesmo grau de especialização. Sobre o rock na capital catarinense, cf. Jacques (2007: 39-54). Esta autora faz uso do conceito de “cena”, formulado por Michel Mafessoli, visto como a cristalização de um ambiente no interior de uma rede de fluxo, a partir de relações e afetos comuns (Jacques 2007: 78). A partir do uso deste conceito a autora descreve vários aspectos da cena do rock independente em Florianópolis. Embora, no caso da música sertaneja, estas redes de fluxo também estejam presentes (tais redes sendo, como apontado por Menezes Bastos (1999a), constituintes da música popular como um todo), preferi, por razões que apontarei adiante, manter o uso do termo circuito neste texto. Mas muito do que é descrito pela autora para a cena do rock em Florianópolis tem analogia com o circuito da música sertaneja em Curitiba.

⁴⁹ O que mais uma vez aponta para Bourdieu (2005b) que e sua análise do processo de especialização e autonomia das diferentes formas artísticas no Ocidente. Assim, à medida que o circuito vai cindindo-se em outros mais especializados, os subgêneros vão adquirindo autonomia. Há casas noturnas e lojas de discos somente para o *punk*, conquanto outras, somente para o chamado *indie rock*.

termos de características sociológicas e discursos estéticos. E mais: cada um destes subcircuitos tende a negar os outros. Obviamente, há espaços de intersecção entre eles, porém não são muito comuns. Uma breve descrição de cada um deles tornará mais claros determinados elementos.

O sertanejo-*country*

O sertanejo moderno em Curitiba está ligado a determinadas casas noturnas que surgiram nos últimos 15 anos. São quatro casas: Rancho Brasil, Wood's Bar, Rodeo e Vitoria Villa. São espaços voltados para um público médio, de aproximadamente 2000 pessoas e que cobram entradas que variam entre 15 a 50 reais (em noites com shows de duplas mais conhecidas). Os nomes já indicam a influência da cultura *country* que pode ser observada nestes lugares, e tais casas são a expressão local do *boom* da música sertaneja ocorrida a partir da segunda metade dos anos 80⁵⁰. Assim, a música apresentada em tais casas é a típica música sertaneja produzida na última década, com fortes influências da música *country* norte-americana e da música pop de um modo geral. Um exemplo desta influência do pop é a canção “Anjo Meu”, com a dupla curitibana Tony & Brian (CD – faixa 33)⁵¹. E o *country* aparece como influência tanto na música quanto em elementos como vestuário, dança e outros. Em todas estas casas, por exemplo, a vestimenta de *cowboy*, simbolizada, sobretudo, pelo uso do chapéu, é bastante valorizada⁵². Assim, tais casas trazem uma ambientação inspirada na cultura *country* e, desta forma, apontam para uma aproximação, que merece mais estudos, entre

⁵⁰ Este *boom* será descrito com mais detalhes no último capítulo.

⁵¹ Canção bastante veiculada pelas FMs curitibanas depois que ela foi incluída na trilha sonora de uma novela da televisão.

⁵² Outros signos são o uso do jeans, calçado em forma de bota e cinto com fivela característica à mostra. Porém, o chapéu de *cowboy* é o acessório considerado indispensável. Vale observar que em Curitiba há três lojas especializadas neste tipo de vestuário.

as concepções de sertanejo e de *country* – expressa, por exemplo, no apontamento de similaridade entre as figuras do *peão de boiadeiro* e do *cowboy*⁵³.



Figura 34

Cowboy no Wood's Bar, em Curitiba (Foto: Flávio Rocha)

Porém, a influência musical da música norte-americana também é passível de ser observada, como na canção “Vai e Vem”, da dupla Jota Júnior e Rodrigo (CD – faixa 47), uma das principais deste subcircuito. Esta canção, em andamento 4/4, tem um forte sabor da música do sul dos Estados Unidos, perceptível, por exemplo, na frase tocada na introdução por um dos violões.



Figura 15

Trecho do fraseado da introdução de uma canção influenciada pela música do sul dos Estados Unidos.

⁵³ Um estudo sobre esta aproximação é o de Militão (2001).

Este tipo de fraseado, juntamente com arranjos que remetem o ouvinte para os gêneros musicais do interior norte-americano (blues e country), é extremamente comum neste subcircuito, aparecendo no trabalho das suas principais duplas: Jota Júnior e Rodrigo, Eric e Mateus, Tony & Bryan, Nando e Mateus, Victor Hugo e Rafael, dentre inúmeras outras, tanto de Curitiba quanto de cidades do interior de São Paulo, Santa Catarina e Mato Grosso do Sul⁵⁴.

Mas as influências musicais que podem ser observadas em tais casas noturnas vão além da música *pop* e do *country*. Há uma centralidade da **dança**, presente no discurso dos freqüentadores. Raquel, uma jovem de 23 anos, que se apresentou como “*cowgirl*” e que, nos finais de semana, vai somente a estas casas destinadas à música “*sertaneja-country*” (nas suas palavras), afirmou que sua preferência se guia pelo fato de que esta música é ótima para dançar⁵⁵. Todas as casas são organizadas em torno de uma pista de dança e as duplas são julgadas, antes de mais nada, pela natureza dançante da sua música.

É pela centralidade da dança – “*eu venho aqui para dançar*”, segundo um freqüentador – que é possível compreender determinados hibridismos musicais observados nestas casas noturnas. Durante o meu trabalho de campo, indo a estas casas e ouvindo gravações das duplas que ali tocam, deparei-me com inúmeras canções e situações onde imediatamente eu era remetido à idéia de bricolagem, tal como desenvolvida por Lévi-Strauss (1962c), qual seja, o uso de materiais heteróclitos na formação de práticas discursivas. Um exemplo é a canção, também interpretada por Jota

⁵⁴ Este subcircuito, desta forma, já possui um grande grau de autonomia com relação aos outros subcircuitos da música sertaneja na cidade.

⁵⁵ Todos os nomes que serão apresentados neste capítulo são reais, não havendo em nenhum momento o uso de pseudônimos. Isto se justifica por duas razões: a primeira por não haver questões que criassem embaraços aos interlocutores com quem dialoguei em campo. Este é um ponto que exigiu uma orientação do texto, à medida que pequenas intrigas entre músicos, acusações, sempre apareciam, porém não as utilizei, neste texto, como dado de pesquisa. A segunda razão, bastante significativa, é o fato de muitas pessoas com quem conversei e tive contato durante o trabalho terem expectativas com o seu nome no texto. Elas esperam ser citadas com seus nomes reais.

Quando mais adiante eu descrever outros eventos da música sertaneja organizados muito mais em torno de uma postura contemplativa, onde a platéia escuta e não dança, a especificidade deste universo se tornará mais evidente. O fato é que a ênfase na dança tem servido de eixo para o referido hibridismo, onde gêneros como o *reggae*, o vanerão, o *axé music* e o sertanejo são todos aproximados através de recursos estruturais específicos para cada canção.

O caso do vanerão merece um estudo à parte, haja vista sua importância e seu peso no cenário musical dos estados do sul do país⁵⁷. Vanerão, nestes estados, tem o mesmo sentido geral que termos como “pagode” ou “forró” possuem em outros contextos regionais: eventos marcados pela centralidade da dança. Neste subcircuito descrito aqui, o vanerão não foge à regra e todas as duplas trabalham com este gênero em suas canções. E sempre que perguntei a respeito do vanerão, de como eles classificavam uma canção como tal, a resposta tanto de músicos quanto do público, apontava para a presença do acordeom. Uma gravação clássica de vanerão, na música sertaneja, é “Fuscão Preto”, que tomou as rádios no Brasil em 1982, na gravação de Zé Tapera e Teodoro. Pois a gravação de “Fuscão Preto” (CD – faixa 34) traz, já na sua introdução, o acordeom, tocando o que, em campo, escutei como o “ritmo de vanera”.

⁵⁷ Gênero que eu pouco conhecia quando comecei meu trabalho, escutá-lo me levou para outra tradição musical fortíssima em Curitiba: a música gaúcha. Pude perceber – e este é um dos pontos que pretendo estudar futuramente – uma grande aproximação do circuito da música sertaneja, em todos os subcircuitos, com a música gaúcha. Geralmente, onde há música sertaneja há também vanerão e chamamés, subgêneros gaúchos. Sobre a música gaúcha, cf. Lucas (2000).



Figura 17

Introdução, ao acordeom, de "Fusão Preto"

Na maioria das vezes que escutei referências ao vanerão neste subcircuito, estruturas composicionais similares à linha transcrita acima estavam presentes, geralmente análogas quanto à rítmica. Uma vez mais, recorro a um exemplo tomado à dupla Jota Júnior e Rodrigo, a canção “Dançando a Vanera” (CD – faixa 35). E, de fato, o acordeom em evidência no arranjo está lá:



Figura 18

Trecho da introdução, ao acordeom, de "Dançando a Vanera"

Se a evidência do acordeom caracteriza as duas gravações de vanerão, perceba o leitor-ouvinte de que a intenção rítmica em cada gravação é distinta. Quando escutei esta gravação de Jota Júnior e Rodrigo junto com um senhor que frequenta outro subcircuito sertanejo – a que referi mais acima como mais “contemplativo” – ele reconheceu o vanerão, mas chamou a atenção de que Jota Júnior e Rodrigo tem uma “*levada diferente. É um vanerão que parece mais rápido*”. O que seria este “*mais rápido*”? Observe que os andamentos das canções são muito próximos. Talvez este “*rápido*” esteja associado à outra característica. Não consegui conversar a respeito com

a própria dupla Jota Júnior e Rodrigo, de modo que não posso aferir sua percepção a respeito, mas mesmo na gravação há elementos que convidam a reflexão sobre este ponto e que podem mostrar os processos de hibridismo e apropriação que estão sendo descritos aqui.

Refiro-me à presença da percussão na gravação de “Dançando a Vanera”, fato muito evidente na introdução da canção e ausente na gravação de “Fusão Preto”. Isto **não** torna uma versão mais dançante do que a outra, mas assinala uma influência de outras estéticas musicais sobre “Dançando a Vanera”, estéticas estas também muito presentes no consumo musical do público do subcircuito aqui descrito: o *axé music* e o pagode. E ambas apresentando outra relação, muito mais intensa, com o elemento da percussão. No caso específico da canção “Dançando a Vanera”, a percussão na introdução tem um “sabor” caribenho, com um diálogo entre tumbadora e caixa, entre os instrumentos de percussão (a guitarra e o baixo também tocam nesta parte). Contudo, este “sabor” caribenho aparece ali através da influência indireta do *axé music*, gênero musical que, no Brasil, serviu como eixo de entrada para uma série de gêneros musicais típicos do Caribe e da costa ocidental africana⁵⁸. Esta influência leva a uma interseção deste subcircuito da música sertaneja em Curitiba com outros circuitos musicais, como, por exemplo, o do carnaval. A maioria das duplas que tocam nestas casas noturnas é convidada para animar trios elétricos no carnaval de cidades litorâneas do Paraná. Nesta inclusão, dividem o palco com grupos de pagode e com bandas voltadas para o *axé music* (com músicas próprias e *covers* de artistas como Margareth Menezes, Chiclete com Banana, Sara Jane, Luiz Caldas e Ivete Sangalo). Uma vez mais, o caráter heteróclito destas reuniões musicais é reduzido à uniformidade da dança: toca-se o que

⁵⁸ Não que estes gêneros não estivessem presentes no Brasil anteriormente, mas a emergência do *axé music* deu uma nova dimensão a sua presença. Sobre isto, cf. Guerreiro (1997).

dá para dançar⁵⁹. Este fato é reforçado pela presença, em todas as casas noturnas citadas acima, de DJs que operam mesas de som e *pick-ups* nos intervalos dos shows das bandas, veiculando um repertório centrado na música sertaneja *country*, mas freqüentemente dando espaço para gêneros como o pagode, o *axé music*, o *funk* e, por vezes, o *hip-hop*⁶⁰.

Este subcircuito vai além das casas noturnas citadas. Ele não pode ser compreendido sem observar sua inserção nas rádios da cidade, marcadamente as rádios FM, que abrem um grande espaço da sua programação para a música produzida neste subcircuito. Vale observar que estas rádios não abrem espaço para o sertanejo mais tradicional – raríssimas vezes tocam canções da música sertaneja que não estejam relacionadas à estética *country* citada acima. O argumento das rádios é o seu público,

⁵⁹ Aqui há um ponto que apresento como hipótese para reflexões futuras. Tal ponto baseia-se numa percepção, guiada pela intuição em campo, de que esta centralização da dança carrega também um forte componente étnico e que resumo numa frase típica do movimento negro norte-americano dos anos 60: *Black is beautiful*. Cf. Lima (2002). Refiro-me ao fato de que em campo tive a impressão de que esta “coreomania” volta-se para aquilo que é considerado negro. Ou seja, não é qualquer gênero dançante que é valorizado, mas sim aqueles que são relacionados ou podem ser aproximados a uma concepção de negritude (*blackness*) – tema bastante discutido em estudos diversos nos últimos anos – cf. Gilroy (2001) para uma teorização sobre o que ele chama de “Atlântico Negro”. Tal idéia de negritude estaria presente em comentários que eu ouvi durante o trabalho de campo, vindos de pessoas que gostam de dançar, mas que não ouviam com “bons ouvidos” o vanerão gaúcho – que exemplifiquei com “Fusão Preto”. Uma pessoa comentou comigo que faltava “ginga” ao vanerão: “*é legal, bom pra dançar, mas falta aquela ginga, aquela malandragem*”. Talvez isto me ajude a compreender o peso da percussão em “Dançando a Vanera”. Ao acrescentar uma percussão com “sabor” caribenho, Jota Júnior e Rodrigo talvez tenham vencido a resistência de determinadas pessoas para uma dança sem “ginga”.

Minha hipótese procura observar na prática uma construção intelectual (formulada no século XIX) extremamente difundida no senso comum: a idéia da negritude como uma propensão ao ritmo, ao movimento, à dança. Esta construção é extremamente problemática por si (à medida que ela é formulada a partir das idéias racialistas do século XIX) e sempre lidei com ela como um mito e, como tal, organizador de discursos e práticas sociais concretas. Assim, em campo me perguntava até que ponto eu estava observando uma cristalização de práticas a partir deste mito? A mesma hipótese me voltou à mente quando, em julho de 2008, por razões profissionais, me mudei para a cidade de Toledo-PR. Esta cidade, fundada em 1946, é um pólo de imigrantes gaúchos e onde o vanerão e a música sertaneja estão extremamente presentes. Pois em Toledo, mais de uma vez, escutei, de algumas pessoas que não gostam de vanerão, que este é um gênero ao qual falta “ginga”. Outra pessoa foi além: “*é dança de gaúcho, meio sem-graça, falta aquele tchan*”. Expressões como “*tchan*” ou “ginga” apontam para concepções específicas sobre o corpo – sobre a “ginga” como categoria relacionada à negritude, cf. Dominguez (2004). Esta mesma pessoa, como comparação, citou o samba carioca como o paradigma de dança. Segundo ela, “*não dá nem para comparar um samba na Lapa com estes bailes de polaco*”. Enfim, uma hipótese.

⁶⁰ A inserção da música sertaneja neste circuito da música dançante voltada para o público jovem me pareceu ainda mais evidente quando, em março de 2008, foi noticiada a realização de um *rave sertaneja*, numa chácara nos arredores da cidade. A filipeta do evento, me dada por uma aluna, o descrevia como o primeiro do gênero (depois eu soube que este tipo de *rave* já vem ocorrendo no interior de São Paulo desde, pelo menos, 2005). Infelizmente, não pude ir ao evento.

segundo um radialista, “*um público jovem, entre 20 e 30 anos, e que é eclético em termos de música*”. A percepção deste ecletismo por parte das rádios aparece em um fato interessante: a ausência, nestas FMs, de programas por gênero musical – presentes em outras rádios (AM) ou em FMs voltadas para outro público. Os programas destas rádios seguem a idéia mais geral de “música de sucesso”, independente do seu gênero – neste sentido, as rádios apresentam projetos totalizantes em termos de música. Como me afirmou o mesmo radialista: “*tocamos de tudo, rock, pagode, axé, sertanejo, pop. Desde que faça sucesso*”. As FMs curitibanas que veiculam esta música sertaneja têm também a característica de serem grandes empresas: caso da Transamérica FM, rádio com sede no Rio de Janeiro.

Este último dado traz outro elemento importante neste subcircuito: trata-se de um universo altamente profissionalizado. Foi curioso que, durante o trabalho de campo, eu não tenha me deparado com duplas amadoras. Encontrei duplas iniciantes, mas que já estavam trabalhando em uma esquema profissional ou semi-profissional (recebiam para tocar, mas tinham outros empregos). As duplas, na sua grande maioria, têm agentes, empresários, sites na internet e, as mais profissionais, banda de apoio e profissionais de som (áudio e iluminação). O mesmo profissionalismo aparece nas casas noturnas, todas dotadas de bons equipamentos de som e luz.

O público que frequenta este subcircuito é, como afirmei acima, um público jovem (faixa entre 20 e 30 anos), de classe média. A maioria está inserida no ensino superior, o que coaduna com um dos rótulos usados para definir este subcircuito, “*sertanejo universitário*”, rótulo usado na imprensa, pela crítica musical (Mugnaini Jr., 2001; Nepomuceno 1999) e pelo seu próprio público⁶¹. Trata-se, também, de um público com um capital cultural – a partir da definição de Bourdieu (2003b) – que o

⁶¹ O denotativo “universitário” tem marcado vários gêneros a partir da década de 90, tais como o forró, o samba, o pagode. Sobre a emergência deste denotativo, cf. Travassos (1999). Sobre o forró universitário, cf. Vianna (2001).

situa em um lugar médio do conjunto da sociedade, formando o que o sociólogo francês tratou como “público médio” (2005b: 136). Este público não possui o reconhecimento de setores intelectuais e de parte da crítica musical – para os quais constituem uma classe média com preferências estéticas alienadas (Tinhorão 2001a: 176-177) – mas também não está entre a faixa da população excluída do mercado de bens culturais.

O dado sociológico mais importante sobre este público, contudo, é, talvez, a sua procedência. Não posso estabelecer, através das idas ao campo, um padrão deste elemento. Afirmar, como farei para outros subcircuitos, que a maioria deste público é curitibana ou de fora da cidade, é algo que escapou à etnografia. As procedências eram as mais diversas possíveis: Curitiba, interior do Paraná, Santa Catarina, interior de São Paulo. Porém, a despeito da procedência direta, a maioria, quando conversávamos a respeito, trazia à tona o fato de serem filhos de migrantes que haviam feito o trajeto campo-cidade. Ali, não aparecia um discurso sobre o campo, como nos outros subcircuitos – a não ser as referências à cultura *country* norte-americana. Porém, ao contrário de outros espaços, nestas casas noturnas não aparecia o discurso de que aquela música expressasse elementos rurais. Pelo contrário: havia, antes de tudo, uma afirmação da “urbanidade” e do cosmopolitismo. “*Aqui é tudo cowboy, mas cowboy do asfalto*”, disse-me um rapaz que, todo o sábado, está no Wood’s Bar.

O sertanejo-raiz

Se o subcircuito descrito acima corresponde ao que chamei, a partir de elementos da crítica musical e de determinados discursos ouvidos no campo, de sertanejo moderno, há em Curitiba também um subcircuito voltado para a música sertaneja mais tradicional, traduzida em termos como “música sertaneja-raiz” ou mesmo “música caipira”. Este é um subcircuito de difícil mapeamento, à medida que ele não se encontra no grau de autonomia e especialização do subcircuito anterior. Não há um

lugar em Curitiba voltado para esta música sertaneja somente, ou ainda, onde ela seja o centro de toda a prática musical. O que há são espaços voltados para a música brasileira e que valorizam suas formas tradicionais, incluindo a música sertaneja. Sintomaticamente, neste caso, não é uma casa noturna – espaço comercial, portanto – que aparece como lugar por excelência, mas sim uma escola de música: o Conservatório de Música Popular Brasileira (doravante CMPB). Para efeitos de descrição usarei a expressão “sertanejo-raiz” para descrever este subcircuito, pelo fato de nele se valorizar idéias como tradicionalidade, essência, pureza da música sertaneja.

O CMPB foi fundado na década de 90 (começou a funcionar em 1993) numa tentativa do poder público curitibano – é uma instituição ligada à secretaria de cultura do município – de aparecer nacionalmente como fomentador de cultura⁶². É um espaço voltado para o ensino da música popular nos moldes, em certa medida, da música erudita. Travassos (1999) comenta que a criação de cursos voltados para a música popular se depara, na sua formalidade, com a concepção, muito presente neste universo, de uma arte improvisada, que não segue regras estéticas e que, portanto, não seria passível de um ensino-aprendizado formal. Desta forma, o CMPB acaba ficando no “meio do caminho” entre a formalidade de um conservatório voltado para a música erudita e a informalidade que caracteriza a forma pela qual os praticantes da música popular muitas vezes definem a sua prática⁶³.

⁶² Estudei no CMPB entre 1993 e 1995, onde fiz cursos de teoria musical, harmonia e violão⁶². Assim, conheço muitas pessoas que vivem relacionadas a este espaço ainda hoje – pessoas que estudaram comigo, hoje são professores. Isto me causou certos problemas durante a pesquisa de campo – março e abril de 2007 – com a dificuldade de algumas pessoas em entender o porquê de minhas perguntas sobre algo que elas julgavam ser óbvias pra mim. Algumas pessoas, por exemplo, ficavam espantadas quando eu, ao ouvir algum comentário negativo com relação a determinadas duplas sertanejas, perguntava o porquê da negatividade.

Obviamente, minha etnografia no CMPB levou em conta a minha própria experiência, enquanto aluno, da instituição. Isto, contudo, esteve longe de inviabilizar o exercício etnográfico de uma “descrição densa”, mas exigiu um cuidado na forma como eu fiz a primeira mediação entre a observação e o registro em diário de campo, à medida que muitos dados eram filtrados pela experiência anterior.

⁶³ Para estas definições, cf. Travassos (1999: 136-137). Este “autodidatismo” atribuído a si própria pela música popular aparece também tematizado em diversas canções: “...ninguém aprende

O CMPB é estruturado em torno de cursos agrupados em instrumentos (guitarra, violão, flauta transversal, saxofone, bateria, percussão, viola caipira, flauta doce, dentre outros) e teoria e estruturação musical (cursos de harmonia, teoria musical, arranjo, dentre outros), em um total, em 2007, de 33 cursos. Apesar de estar vinculado ao poder público, o curso não é gratuito: dependendo do curso o custo para o aluno pode ser de 300 reais o semestre (mensalidades de 50 reais)⁶⁴.

Estes cursos são oferecidos a partir de um discurso musical específico, a MPB. Discurso criado nos anos 60 – Napolitano (1998, 2007) – ele se pretendeu englobante em relação aos gêneros da música brasileira. Assim, os cursos se voltam para todos os gêneros incluídos sob o rótulo de MPB (baião, samba, frevo, choro). Isto, de antemão, exclui a música sertaneja, à medida que este gênero, em grande medida, foi alijado neste processo de englobamento que deu origem à MPB. Assim, a música sertaneja não aparece diretamente na prática musical do CMPB. Quando se observa, por exemplo, os recitais de final de semestre – nos quais os alunos se apresentam com seus trabalhos próprios ou interpretando um repertório conhecido – a ausência de referências à música sertaneja é notável, seja em relação a suas formas tradicionais – as duplas – seja em relação aos clássicos do gênero⁶⁵.

No entanto, uma referência indireta à música sertaneja aparece em um curso de viola caipira, oferecido pelo CMPB. Esta referência é indireta porque a forma como se

samba no colégio”, diz o “Feitio de Oração”, de Noel Rosa e Vadico, em uma frase que pode ser tomada como índice para várias inferências sobre a música popular. Sobre isto, cf. Menezes Bastos (1996).

⁶⁴ A administração da área cultural na cidade de Curitiba é motivo de grande debate na cidade, há pelo menos 10 anos. Nos últimos anos, a área sofreu um forte processo de descentralização, com o estímulo a parcerias entre o poder público e a iniciativa privada, ao mesmo tempo em que se deu autonomia para a secretaria de cultura (em Curitiba, chamada de FCC, Fundação Cultural de Curitiba) para que esta busque financiamentos próprios. Foi neste processo que o CMPB foi ampliado e seus cursos passaram a ter um custo maior para os estudantes.

⁶⁵ Tratarei disto, da exclusão da música sertaneja do discurso da MPB, no capítulo 5. Por hora, adianto que uma observação daquilo que classicamente é chamado de MPB, a produção de compositores como Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Gilberto Gil, Milton Nascimento, revela um uso mínimo de elementos estéticos da música sertaneja. Todos estes compositores exploraram elementos do samba, do baião, do frevo, do choro – porém seu uso da música sertaneja é ínfimo, senão inexistente.

trabalha o instrumento, a princípio, no curso, o toma num certo grau de autonomia – sua relação com a música sertaneja sendo considerada à parte. Esta autonomia se deve ao fato de que o curso é voltado para o instrumento, independente do gênero musical ao qual ele é vinculado. O curso de viola caipira do CMPB se apresenta, nesse sentido, como uma tentativa de abordagem da viola caipira a partir dos critérios e discursos da música instrumental⁶⁶.

E um destes critérios é a idéia de **técnica**, o que transparece nas falas de vários alunos do curso e na observação das aulas. João Nishi, um senhor que trabalha como engenheiro agrônomo e é adicionado por viola me disse que “*se faz o curso para melhorar no instrumento. Você aprende como tocar mais bonito, melhora o som. O curso te dá isto, um domínio do instrumento*”. Vale reparar que neste comentário está imbuído o que apontei acima sobre o autodidatismo típico do universo da música popular: “*melhorar no instrumento*” significa aprimorar o que já se sabe. O próprio Rogério Gulin afirma que “*não ensina ninguém a tocar*”. “*A gente apenas dá uns toques, ajuda a melhorar algumas coisas. Mas aprender mesmo, é tocando*”⁶⁷.

E é em torno da idéia de “técnica” que, em grande medida, a prática musical do curso de viola do CMPB é organizada. Ao invés das duplas sertanejas, que aparecem como referência à prática no subcircuito anterior, aqui é o trabalho de determinados instrumentistas que aparece como paradigma. Tais instrumentistas, tais como Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Braz da Vila, dentre outros, têm, nos últimos vinte anos, trabalhado com a viola caipira pensando-a a partir da música instrumental – seja por influência da música erudita, seja pela influência de gêneros como o *jazz* e o

⁶⁶ “Música instrumental” que é também constitui um gênero musical, com “sotaques” característicos. Cf., sobre isto, Piedade (2003).

⁶⁷ Observe que na fala estão mesclados os elementos da técnica e do talento, a primeira vista como um artifício – portanto manipulável – visando o aprimoramento de algo natural (“talento”). Desta forma, este discurso reproduz, neste contexto, uma concepção mais ampla sobre arte e que ocupa um lugar central no pensamento ocidental desde o século XVIII. Nesta concepção a arte é um exercício de formalização (técnica e racional) relacionada a um aspecto que escapa ao controle do sujeito (talento e espírito). Sobre isto, cf. Elias (1995) e Bourdieu (2007b).

choro⁶⁸. Neste paradigma, o elemento dançante apresentado no subcircuito anterior desaparece: aqui a música produzida é para ser contemplada em seus critérios técnicos e na experiência subjetiva que ela provoca⁶⁹.

Neste ponto, elementos do pensamento romântico, tal como desenvolvido no século XIX – Baumer (1977), Travassos (1997: 29-63) – com conceitos como *volkgeist* (espírito do povo) e valorização da natureza, aparecem na descrição da viola caipira como instrumento de estudo. “*A viola tem um som mais próximo da terra, das coisas boas. Ela me faz pensar na tradição, na raiz, naquilo que se mantém apesar de toda mudança*”, nas palavras de um dos estudantes do curso. O mesmo discurso aparece nos textos de Roberto Corrêa e Paulo Freire, dois instrumentistas cultuados neste subcircuito e que também fazem trabalho de pesquisa com relação ao instrumento. Em um livro publicado em 2000, chamado “Tocadores”, este trabalho de pesquisa agrupou diversos violeiros em todo o país, ligados a diferentes manifestações musicais. Segundo Freire, lembrando suas pesquisas no norte de Minas: “*Da primeira vez que fui ao Urucuia, em 1977, para morar no povoado de Porto de Manga, não levei gravador nem máquina fotográfica, nada. Tínhamos caderninhos de anotações e instrumentos musicais. Além disso, uma grande preocupação em viver como um sertanejo, para que pudéssemos ter uma relação de igual para igual com o povo da região. Foi uma decisão intuitiva que nos rendeu ótimos frutos. Vivendo da forma que eles vivem, sem nenhuma regalia, plantando, colhendo, dormindo em casa de pau-a-pique, comendo juntos, e também, banhando nas veredas, jogando bola e saindo nas folias [de Reis],*

⁶⁸ Sobre estes instrumentistas, muitas vezes chamados de “neo-caipiras”, cf. Nepomuceno (1999: 37-53). Para um exemplo desta “fricção de musicalidades” - a partir do conceito de Piedade (2003) – no qual a prática musical se guia por diferentes critérios estéticos, tomados de gêneros distintos, cf. a gravação, por Roberto Corrêa, à viola, de Odeon (CD – faixa), tango composto do Ernesto Nazareth (gravado por ele em 1912) e que faz parte do repertório clássico do choro.

⁶⁹ Por isso mesmo, aqui os discursos referentes a idéias como “prazer estético”, “beleza”, “catarse” – centrais no discurso romântico sobre arte (as Belas-Artes) – são bastante recorrentes. Porém, tais idéias são atreladas à técnica. O prazer estético só pode ser obtido mediante o domínio técnico do instrumento. Cf., sobre esta relação entre técnica e beleza, Kingsbury (1988).

tudo isto nos deixou integrados à comunidade. Esse aprendizado de corpo e alma impregnou-nos de uma forma definitiva” (Freire 2002: 28). Ou seja, uma valorização da proximidade com a terra, vista pelos signos da tradicionalidade, da essencialidade, do tempo mais lento, da pureza, e que são, no CMPB, condensados na valorização da viola caipira enquanto instrumento.

E é baseado neste ideal de tradicionalidade que os agentes neste subcircuito miram a prática musical das casas noturnas ligadas ao sertanejo moderno. A partir daí, há uma crítica muito forte ao comercialismo deste sertanejo, independente de sua excelência técnica. *“Até tem umas duplas boas, com uns caras que tocam bem, mas é tudo feito pra vender. E, além disso, aquele visual country não dá... é brega demais”* me afirmou um dos alunos. Esse uso da categoria da “brega” tem um sentido um pouco diferente daquele analisado por Araújo (1988), que vê no uso da categoria a expressão de conflitos entre classes sociais, com o termo “brega” sendo usado para denotar a estética de classes populares. Contudo, aqui, o “brega” refere-se ao que é considerado um mau-gosto por parte de setores da classe média⁷⁰.

Esta crítica também traz imbuída em si uma oposição entre a “verdadeira arte” e a “arte comercial”, oposição esta que é o rebatimento, neste subcircuito, de uma relação antitética mais ampla, relativa à forma como a arte é concebida no Ocidente a partir do século XVIII. Nesta concepção, a “verdadeira” arte, a “arte de artista” (Elias 1995) não se vende, ou seja, não pode ser reduzida à mercadoria – concepção que Bourdieu (1992), analisando sua emergência, chamou de “arte desinteressada”⁷¹. Desta forma, a

⁷⁰ Neste ponto, havia na turma de estudantes uma exceção notável: um violeiro chamado Júnior. Um dos mais antigos alunos do curso, exímio instrumentista e que também tem uma dupla sertaneja na qual se apresenta nas casas noturnas citadas acima. No entanto, no curso Júnior voltava-se para a viola enquanto instrumento apenas, não fazendo referência (ou fazendo muito pouco) a seu trabalho na dupla sertaneja.

⁷¹ Esta oposição aparece também em outros universos musicais, como o do rock, por exemplo. Jacques (2007), ao estudar o cenário do rock underground em Florianópolis, chama a atenção para uma

prática musical que descrevi para o subcircuito anterior é negada enquanto tal. “*Os caras não estão interessados em música e as pessoas não têm a menor consciência do que estão fazendo lá [nas casas de música country]. Vão porque é moda. E uma hora vai passar*”. Muitas vezes escutei afirmações deste tipo no CMPB. Mas, neste raciocínio, haveria alguma música sertaneja interessante, que se aproximasse dessa concepção de “arte desinteressada”?

A resposta a esta pergunta apontava para outros elementos explorados no curso de viola de CMPB. Se, de fato, muitos alunos estavam interessados em estudar a viola sem conexão com a música sertaneja, havia também outros que ouviam música sertaneja, tinham interesse em tocar o repertório e tomavam várias duplas como modelos de ação. Uma das diferenças mais interessantes entre estes dois grupos de alunos era o seu domínio da teoria musical. Os primeiros, “instrumentistas”, dominavam a leitura e a escrita musical (partituras e tablaturas), conquanto os segundos não tinham este domínio, sabendo apenas ler cifras para a indicação de acordes. Esta divisão, dentro do grupo, era expressa por dois termos usados pelo próprio professor: “alfabetizados” (os que liam partitura) e “leigos” (os que não liam)⁷². A própria aula, em função desta divisão, tinha uma dinâmica própria: enquanto para os primeiros, ela se condensava em aprimoramento da técnica solista, para os segundo ela se limitava ao aprendizado do acompanhamento de canções. E que canções eram estas? Eis o ponto: a música sertaneja que aparecia no CMPB fazia sua entrada neste momento.

Foi neste ponto que entrei em contato com o material de João Nishi, sobre o qual dissertei no capítulo anterior. A sua apostila e os seus CDs acabaram se transformando em um método para o ensino do instrumento – para os *leigos* – no curso de viola

oposição semelhante, entre o que é comercial e o que é underground, e que pode ser estruturada em termos de uma oposição entre puro (o underground) e impuro (o *pop-rock* comercial).

⁷² O domínio da escrita musical é uma questão que também aparece problematizada em outros contextos de ensino da música popular. Cf. Travassos (1999), descrevendo as concepções sobre música, ensino e atuação profissional, entre estudantes de música popular em uma universidade do Rio de Janeiro.

caipira⁷³. É na observação deste método que se pode inferir certas idéias sobre a música sertaneja presentes no CMPB, já que o método de Nishi traz canções de diversas duplas sertanejas⁷⁴.

As duplas valorizadas são aquelas consideradas “tradicionalistas”, que trabalham com subgêneros caipiras, como a moda-de-viola, e com acompanhamento centrado na dupla violão e viola. Assim, da mesma forma que a viola, enquanto instrumento, é valorizado por ser um símbolo de tradicionalidade, de essencialidade, de pureza, as duplas sertanejas são valoradas a partir deste critério. Quando eu conversava com os alunos, ou escutava suas conversas a respeito de música sertaneja, as duplas citadas como gosto musical eram duplas mais tradicionais, tais como Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Zé Mulato e Cassiano, dentre outras. Quando se falava delas, dois pontos eram enaltecidos: a presença da viola em primeiro plano e o trabalho musical considerado “puro”, sem influências externas.

Este discurso aparecia ainda mais evidenciado quando se observava o trabalho musical de um grupo musical formado, em certa medida, em torno do CMPB: o grupo Viola Quebrada. Este grupo curitibano, fundado em 1997, e que já lançou cinco CDs, trabalha somente com esta música sertaneja tradicional, gravando clássicos do gênero (CD – faixa 37). Sua formação inclui dois violonistas cantores, um acordeonista e um violeiro, posição ocupada por Rogério Gulin, professor do curso de viola do CMPB⁷⁵. Assim, o CMPB aparece como um espaço de atuação deste grupo e, geralmente, quando os alunos querem se referir à boa música sertaneja, referem-se ao trabalho do Viola Quebrada. A referência preenche exatamente os critérios apontados acima: respeito à

⁷³ Para os *alfabetizados*, não há um método específico, mas o recurso aos trabalhos de Roberto Corrêa, violeiro-instrumentista que lançou um método, e também a peças musicais avulsas.

⁷⁴ Mesmo assim, a aula gira em torno de como tocar as canções, nada tratando de sua interpretação vocal, por exemplo.

⁷⁵ Em suas gravações, o grupo convida outros músicos de acordo com as necessidades de seus arranjos (percussão, instrumento de sopro).

tradicionalidade e bom trabalho instrumental com a viola. Inclusive, as únicas composições de autoria própria nos CDs do grupo são temas instrumentais à viola, compostos por Rogério Gulin.

A valorização da tradicionalidade não aparece somente na referência ao trabalho do grupo Viola Quebrada. Ela também está numa recusa da mídia televisiva e do rádio, generalizados como indústria cultural. Conversando com os alunos do curso de viola do CMPB, as referências à TV e ao rádio, em suas programações, por exemplo, eram sempre negativas: *“Só toca lixo, nada que preste. Fora uma ou outra rádio, pequenas, e com programação alternativa, não tem nada de bom. É funk, pagode ou estas músicas estrangeiras. Não dá”*, comenta Jean, um aluno que frequenta o curso há dois anos⁷⁶. Esta crítica aos meios de comunicação segue, uma vez mais, o que foi descrito acima como uma oposição entre a “verdadeira arte” e a “arte mercadoria”, com os meios de comunicação sendo o espaço por excelência desta arte voltada para o comércio.

⁷⁶ Jean, inclusive, oferece um perfil da trajetória de muitos alunos do curso: iniciou-se na música tocando guitarra com a qual montou um grupo de rock. Mais tarde, interessou-se por música brasileira e começou a estudar no CMPB. Atualmente, aos 26 anos, cursando biologia na universidade, continua a tocar guitarra com sua banda – que toca somente rock – mas acha que os cursos no CMPB lhe possibilitaram acrescentar um *“sotaque brasileiro”* ao seu trabalho enquanto músico. Sobre a viola, afirmou que *“não há nada mais brasileiro do que ela. É um instrumento que te traz pra dentro do Brasil”*. Ou seja, aqui se percebe como a viola aparece como símbolo de uma “brasilidade” e é exatamente este o ponto que seduz muitos alunos



Figura 19

Grupo Viola Quebrada (Curitiba-PR) (Foto: divulgação)

Isto não significa, contudo, que alguns programas de TV e de rádio não fossem citados como exemplos de resistência. É o caso do programa de Inezita Barroso, na TV Cultura de São Paulo, o “Viola, Minha Viola”. Este programa, no ar desde 1980, já veiculou as principais duplas da música sertaneja e, com o *boom* do gênero nos anos 90, o programa tornou-se símbolo do repertório mais tradicional e uma espécie de lugar de resistência ao sertanejo moderno de duplas como Zezé di Camargo e Luciano ou Leandro e Leonardo, ou ainda, à influência da música *country*⁷⁷. O programa de Inezita

⁷⁷ Estas duplas citadas, por exemplo, jamais tocaram no programa. Tudo no “Viola, Minha Viola” procurar denotar tradicionalidade, a começar pela própria figura da apresentadora. Inezita Barroso, conforme se verá adiante, emergiu no cenário da música popular a partir de 1953 e sempre transitou, em seu trabalho, entre a música popular e o folclore. Não poucas vezes, Inezita é apresentada como folclorista, o que a situa em relação a um importante grupo intelectual no Brasil, ligado ao estudo do folclore no país. A própria Inezita, em comentários sobre a sua carreira, a relaciona com Mário de Andrade, nome mais importante dos estudos de folclore no Brasil (Nepomuceno 1999: 324). No show que fez em Pardinho, o apresentador que a chamou ao palco enfatizou seu trabalho como folclorista e pesquisadora da música popular. Desta forma, o “Viola, Minha Viola” ocupa uma posição intermediária entre a música sertaneja-raiz, veiculado pelo mercado, e o folclore, tido como excluído do mercado musical. É nesse espaço que o programa se apresenta, seja como palco de duplas consideradas tradicionais, seja como palco de práticas consideradas folclóricas, como a folia de Reis ou o catira.

tem uma forte audiência entre os alunos de curso de viola, sobretudo os *leigos*, ou seja, aqueles mais interessados na relação da viola com a música sertaneja – e por isso, atentos às duplas sertanejas – do que na sua condição de instrumento solista. Estes alunos, telespectadores do programa, enalteciam o espaço dado à tradição da música sertaneja: “*Você pode ver, Allan, lá não aparece estas bandas, com guitarra, baixo, essas firulas do rock. É dupla. Vestidos de caipira, com violão, viola, acordeom, às vezes, e só. E pode ver também as músicas só falam de coisas da terra. Não tem nada dessas músicas de corno que tocam na TV*”⁷⁸.

Da mesma forma, um programa de rádio, “Brasil Caboclo”, levado ao ar pela rádio AM Paraná Educativa, também era citado como exemplo de “resistência” da tradicionalidade no interior da mídia. Assim como o programa de Inezita Barroso, o “Brasil Caboclo” também veicula somente a música sertaneja considerada mais tradicional e, ambos os programas são equiparados, pelos alunos, neste sentido. Ambos eram citados como “*espaços da tradição*”, da “*verdadeira música sertaneja*”. Mesmo assim, é interessante observar como o discurso neste subcircuito evita a mídia e se apresenta como espaço alternativo⁷⁹. Desta forma, a “*verdadeira música sertaneja*” sempre é apresentada como fora da grande mídia, excluída dos espaços mais visíveis.

A referência tanto ao “Viola, Minha Viola” (programa de TV) quanto a “Brasil Caboclo” também apresentam um dado importante neste subcircuito, qual seja: a

A tradicionalidade também se expressa no cenário do programa, uma reprodução de uma casa de roça, com portão de madeira, filtro de barro, telhado de palha, e outros elementos que procuram criar uma ambientação rural. Neste sentido, porém, o “Viola, Minha Viola” não constitui uma novidade, já que programas com este tipo de ambientação já existiam no rádio desde os anos 30 e na TV desde os anos 70 – o programa de Geraldo Meireles, “Canta Viola”, é um exemplo. Sobre a trajetória de Inezita Barroso e seu programa, cf. Nepomuceno (1999: 323-335)

⁷⁸ Além da acusação de “*brega*”, outra acusação recorrente a outros repertórios, sobretudo à música sertaneja mais influenciada pelo *country*, era “*música de corno*”, devido à predominância de temáticas amorosas nas canções.

⁷⁹ A categoria “*alternativo*”, neste contexto etnográfico, aparece de forma análogo a “*underground*” em outros contextos, como o do rock, por exemplo – Cf. Jacques (2007). Ambas apontam para gêneros musicais considerados fora da grande mídia e ligados a redes menores de veiculação (rádios e TV de menor porte, *zines*, sites na internet).

chancela intelectual. “Brasil Caboclo” é apresentado por Maikel Tavares, um produtor e radialista que pesquisa música sertaneja e possui o maior acervo do gênero em Curitiba. Ou seja, Maikel “domina” a história da música sertaneja, em seus estilos e tendências. Nesse sentido, ele é visto, dentro do subcircuito, como o conhecedor da música sertaneja, o “*especialista*” – termo que ouvi várias vezes. O mesmo se dá com Inezita Barroso, numa escala ainda mais ampla, à medida que freqüentemente é apontada sua ligação com Mario de Andrade e os estudos de folclore no Brasil: “*Inezita conhece porque pesquisa, sabe o que é e o que não é sertanejo. No programa dela a gente vê o que é sertanejo mesmo*”⁸⁰. Tanto Maikel Tavares quanto Inezita Barroso aparecem, portanto, como a chancela intelectual da música sertaneja. O grupo Viola Quebrada, citado acima, muitas vezes toca nos shows, de duplas iniciantes e duplas famosas, produzidos por Maikel Tavares. Porém, apesar desta centralidade destes nomes da mídia, o discurso corrente é “*a verdadeira música sertaneja não toca na mídia*”.

⁸⁰ Sobre a relação de Inezita Barroso com Mário de Andrade (que ela não conheceu pessoalmente, embora o visse quando adolescente) e os estudos de folclore no Brasil, cf. Nepomuceno (1999: 323-324).



Figura 20

Maikel Tavares, radialista e produtor curitibano, mostrando um item de sua coleção de discos de música sertaneja, a maior de Curitiba. (Foto: Flávio Rocha)

Esta exclusão da mídia se completa pelo principal espaço de apresentação neste subcircuito, o Teatro Paiol, em Curitiba. Este teatro, fundado em 1971, se apresenta como um dos espaços da música “alternativa” de Curitiba, aquele que não se inclui no esquema da “grande arte” – representada pelo Teatro Guaira⁸¹ - ao mesmo tempo em que prima pela qualidade musical. Além disto, é um teatro, o que por si já diferencia este subcircuito daquele descrito anteriormente, que tinha nas casas noturnas seu espaço de atuação central. É no Teatro Paiol, portanto, que o grupo Viola Quebrada se apresenta com freqüência e é nele também que os alunos do CMPB se apresentam, com

⁸¹ Este é um ponto curioso, porque o discurso dos agentes que atuam no CMPB é de dupla exclusão: estão excluídos da “grande mídia”, que “*só toca lixo*”, mas também não se enquadram numa definição de “arte canônica”, representada, por exemplo, pela música erudita ou pelos grandes nomes da música popular brasileira, como Chico Buarque, Caetano Veloso e outros. Estes são respeitados, mas ao mesmo tempo criticados por uma certa formalidade que envolve seus trabalhos. No CMPB, por exemplo, critica-se que um show de Chico Buarque seja feito no Teatro Guaira, a preços extorsivos (200 reais). A noção de “alternativo”, portanto, tem um duplo sentido: fora da mídia e fora do cânone. Sobre o Teatro Paiol, ver nota 44.

suas peças instrumentais. Assim, se em um caso a música é apresentada como mote para a dança, em uma casa noturna, em outro é apresentada em um teatro, como mote para a contemplação.

O sertanejo

Descrevi até aqui, sem esgotá-los em seus elementos, dois subcircuitos da música sertaneja em Curitiba. Um organizado em torno de uma música sertaneja moderna (porque recente), fortemente relacionada à cultura *country*, freqüentado por um público jovem de classe média e que tem em algumas casas noturnas seu espaço central – ao mesmo tempo em que ocupa um lugar considerável nas rádios FM da cidade. O outro subcircuito é estruturado em torno de uma música sertaneja tradicional, fortemente relacionada à cultura caipira, também freqüentado – embora em menor medida – por um público jovem de classe média e que tem seus espaços constituídos por um curso dado em um conservatório, um teatro da cidade e alguns poucos programas midiáticos – rádio e TV – que são vistos como espaços de resistência.

A relação entre estes dois subcircuitos é desigual dependendo do ponto de vista. O primeiro praticamente desconhece o segundo. A grande maioria das duplas e do público das casas noturnas do sertanejo-*country* desconhece o CMPB e já ouviu falar – “*por cima*” – do trabalho de um grupo como o Viola Quebrada. Algumas duplas que tocam na Wood’s, por exemplo, conhecem o trabalho do grupo e apontam o caráter tradicional do seu trabalho: “*Eles tocam umas coisas mais antigas, né? É bom, é mais raiz, o pessoal mais velho gosta. Mas aqui [na casa noturna] tem que ser mais animado, senão não dá certo. Até dá pra tocar umas mais antigas, o pessoal gosta, mas tem que ter um arranjo diferente, mais moderno*”: estas palavras de Mateus, da dupla Eric e Mateus, revelam bem a percepção que o “country” tem do “tradicional”. Há um

respeito, mas há a idéia de é preciso se adequar à necessidade de fazer o público dançar e se divertir.

Se para o primeiro subcircuito, o segundo, quando considerado, aparece sob o signo da antigüidade, o ponto de vista inverso, do segundo subcircuito sobre o primeiro, é de negação. Nega-se, inclusive, o uso do gênero: *“Ali nem tem música sertaneja. Eles falam sertanejo porque pega bem. Mas é um rock, pop, country, disfarçado. Podem até usar as roupas de peão, mas o sertanejo mesmo, sertanejo, ali não toca”* (Marcelo, aluno do CMPB). Conforme afirmei acima, o subcircuito representado pelo CMPB se apresenta como o espaço da “verdadeira arte”, não vista pelo signo da mercadoria, mas pelo signo estético e técnico. E é a partir de uma oposição entre arte e mercadoria que este subcircuito nega o anterior.

Assim, em um primeiro momento, o campo da música sertaneja em Curitiba me levou a dois lugares com pouco contato – alguns poucos músicos que freqüentam os dois subcircuitos – dois universos sociais marcados por públicos distintos em termos de uso da música. O primeiro primando pela diversão, o segundo pela fruição; o primeiro pela dança, o segundo pela audição⁸². Ou seja, trata-se de um campo dividido a partir de diferentes concepções sobre música e a partir também de diferentes atividades, sendo que o segundo é muito mais um universo de músicos – um conservatório.

Porém, estes dois subcircuitos não davam conta de outras práticas e outros lugares relacionados à música sertaneja. Aos poucos, percebi que havia um público que não freqüenta as casas noturnas do sertanejo-*country* e nem os shows do grupo Viola Quebrada; um público que não escuta as rádios FM da cidade e nem assiste o programa

⁸² Aqui, tangencio uma questão muito interessante, e que vai além dos limites deste trabalho, que são as diferentes concepções de corpo que aparecem em cada subcircuito. A diferença pode ser analisada a partir desta oposição entre “dançar” e “ouvir”, como se fossem duas atividades excludentes – quem dança, não ouve. Vale lembrar que a escuta, concebida como uma atividade racional, separada do corpo, é uma concepção importante da forma como o Ocidente pensa a música na modernidade. Nesse sentido, o escutar exige um corpo em repouso, em atenção absoluta. Sobre isto, cf. Menezes Bastos (1995) e Blacking (1973).

“Viola, Minha Viola”, de Inezita Barroso. E mais: percebi que este público constitui o “grande público” – em termos de número - da música sertaneja em Curitiba, mas cujo estudo é dificultado pela própria descentralização das suas práticas. Os eventos aos quais ele vai, as músicas sertanejas que escuta e toca, não aparecem nem como modernos e nem como tradicionais. Ele não tem a modernidade e o profissionalismo exigidos pelo subcircuito do sertanejo-*country*, mas também não coaduna com os critérios de tradicionalidade e pureza exigidos pelo sertanejo-raiz do CMPB. Do ponto de vista dos dois subcircuitos anteriores, este público não aparece.

Apesar de seus eventos serem descentralizados, eles existem e as pessoas que o freqüentam se conhecem e sabem de lugares e espaços abertos a sua prática. Por isso, este terceiro subcircuito também pode ser descrito como os anteriores e o chamarei, para efeitos descritivos, de “subcircuito sertanejo” somente. Trata-se de outro universo, com outro público, outros interesses e, principalmente, outra música, diferente das casas noturnas e do CMPB citados anteriormente.

De antemão, uma primeira diferença entre este subcircuito e os anteriores é o seu público. Se os dois primeiros tinham no público jovem, de classe média, com um alto grau de escolaridade (curso superior), sua grande recepção; um público inserido no mercado de consumo da indústria cultural, consumidor de DVDs de duplas sertanejas ou de cantores de *axé music*, ou ouvinte de CDs de música instrumental; se os dois subcircuitos acima tinham um público com, nos termos de Bourdieu (2008), um **capital cultural** elevado, este subcircuito sertanejo é caracterizado por um público mais velho, com faixa etária entre 40 e 70 anos, e é em grande medida formado por trabalhadores de baixa renda, com baixo grau de escolaridade (geralmente, apenas o ensino fundamental) e, importante, de origem interiorana. Trata-se, em grande medida, do público que migrou do interior para Curitiba, nas décadas de 70 e 80.

Este subcircuito também tem outra natureza, sendo mais amador ou semi-profissional do que os anteriores. É um subcircuito formado por duplas e artistas que trabalham nas mais diversas profissões. Um exemplo pode ser dado pelo trio Sorriso (violão e voz), Sorridente (voz) e Ulisses (acordeom). “Sorriso” é o nome artístico de Gabriel Bueno de Oliveira, de 71 anos, natural de Apucarana, interior do Paraná. Já trabalhou de cobrador de ônibus, em posto de gasolina, porteiro e atualmente se define como um “*faz tudo*”. Sua vida é contada em termos dos lugares que já viveu: Apucarana, Jandaia do Sul (onde trabalhou em plantação de café), Prudentópolis (todos municípios paranaenses), até se fixar em Curitiba em 1978. Há 20 anos faz dupla com “Sorridente”, nome artístico de José Aparecido Gomes da Silva, de 50 anos, natural de Alfredo Marcondes-SP e que já morou em Taguaaté-PR, Paranavaí e, em função de trabalho, migrou para Curitiba em 1975. Atualmente é vendedor ambulante, mas já trabalhou como pintor e garçom. A dupla Sorriso e Sorridente recentemente agrupou Ulisses Gomes, 56 anos, cabeleireiro de profissão, natural de Erechim-RS e que chegou, vindo de Londrina, a Curitiba em 1972. Ulisses se apresenta como “Ulisses do Acordeom”, e agora faz parte do trio, “Sorriso, Sorridente e Ulisses”. Durante o ano de 2007, foram gravando, em um estúdio de um conhecido (pagando faixa por faixa), seu primeiro CD que, em junho de 2008, segundo eles, estava para ser lançado. Apesar do CD todos seguem com suas atividades profissionais e a idéia de “viver de música” – muito forte nos subcircuitos anteriores – é menos presente aqui. Ulisses comenta que “*o CD é mais para registrar o que a gente faz, dar para os amigos, é uma coisa nossa. Claro que se tocar na rádio, se render algum dinheirinho vai ser bom, mas eu nem penso muito nisto. Agora vou poder por o que eu toco para mostrar aos amigos*”.

Porém, isto não quer dizer que o projeto de uma ascensão social através da música não esteja presente. Várias duplas neste subcircuito trabalham com o intuito de

um dia se profissionalizar. É o caso, por exemplo, da dupla Lero e Lerinho, formada por dois irmãos naturais do estado de São Paulo e que estão em Curitiba desde 1986, onde trabalham como motoristas. A dupla, como dizem, “*sempre existiu*”, mas há quatro anos tomaram um radialista como “agente” e tem se apresentado em programas de rádio e alguns espaços, como lanchonetes e restaurantes, voltados para a música sertaneja. Segundo eles, estas apresentações são “*para divulgar o trabalho e quem sabe, gravar um CD*”.



Figura 21

O trio Sorriso (com a viola), Sorridente e Ulisses (acordeom) (Foto: Flávio Rocha)



Figura 22

A dupla Lero e Lerinho cantando no programa “Pampa e Sertão”, transmitido ao vivo da região metropolitana. (Foto: Flávio Rocha)

Este subcircuito se relaciona com uma mídia específica, o rádio. Mas não se trata aqui das rádios FM, com sua programação eclética, mas sim rádios AM, com seu alcance limitado e sua programação exclusiva a determinados gêneros, entre eles a música sertaneja. Inclusive, a música sertaneja é praticamente o único gênero, junto com gêneros gaúchos, tais como o vanerão, que tocam nas rádios AM de Curitiba. A cidade, atualmente, conta com 16 emissoras de rádio AM. Dessas, três emissoras têm sua programação inteiramente voltada para música sertaneja e gaúcha (rádios Difusora, Colombo e Brasil Tropical), e várias outras têm algum programa ou horário dedicado ao gênero⁸³. Assim, se as duplas do sertanejo-*country* têm seus CDs tocando nas FMs da

⁸³ Pude obter estes dados através do sindicato dos jornalistas em Curitiba, que me forneceu uma tabela com as rádios, sua frequência e seus contatos (endereço e telefone). O trabalho seguinte foi entrar em contato com as rádios e obter dados sobre sua programação. Assim, de saída, pude saber que várias rádios não tinham programação musical alguma – ou eram emissoras de notícias somente ou eram, fenômeno recente e interessante, rádios evangélicas. Depois desta primeira seleção dos dados, passei à audição pura e simples. Durante os meses de abril, maio e junho de 2006 ouvi toda a programação, diariamente, de sete rádios AM que têm em sua programação música sertaneja (por escolha, neste

cidade, as duplas deste subcircuito, caso já tenham gravado um CD, o levam para as rádios AM, de alcance limitado, mas com um público fiel.

Pude acompanhar de perto, um programa voltado somente para música sertaneja, o programa “Pampa e Sertão”, veiculado pela rádio Continental AM (1270), todo sábado à noite, das 20 às 22 hs. O interessante deste programa é que ele é volante, sendo transmitido, a cada sábado, de um local diferente da cidade e da região metropolitana. Minha escolha sobre ele recaiu exatamente por isto: pelo fato de poder conhecer os lugares onde se tocava música sertaneja. E nesse sentido, o programa me levou a vários bairros considerados periféricos em Curitiba, tais como Fazendinha, Cajuru e Campo Comprido. Assim, este subcircuito revelou-se localizado na periferia e nos bairros populares de Curitiba.

Alguns locais de onde o programa era transmitido se revelaram pontos de encontro tradicionais entre duplas de circuito. É o caso do bar Recanto da Viola, localizado no bairro Cajuru⁸⁴. O Recanto pertence a Bueno, da dupla Bueno e Bueninho, que abriu o seu negócio, um bar-lanchonete, para a música sertaneja. Montou um pequeno palco no canto do bar e ali permite que duplas se apresentem. Geralmente,

momento, excluí as FMs, porque percebi que sua relação com a música sertaneja era de outra ordem). Meu objetivo nesta escuta era mapear estilos de música sertaneja tocados, características dos programas, aproximação com outros gêneros, nome dos artistas, dos radialistas, os horários, os tipos de propagandas veiculados. Tal escuta era feita com o rádio e um caderno no qual fazia minhas anotações.

Pretendo transformar esta experiência em um artigo futuramente, à medida que vários temas se apresentaram como muito interessantes. De antemão, contudo, gostaria de apontar para um aspecto que me chamou atenção: o caráter pessoal das rádios AM, com uma programação que aponta para redes de sociabilidade de nível comunitário, ao contrário das FMs que têm uma linguagem que pressupõe um ouvinte genérico. Assim, nas rádios AM, o locutor a todo instante dedica uma música a uma determinada pessoa de tal rua, de tal bairro – nas FMs isto também ocorre, mas em muito menor medida e que tende a desaparecer à medida que rádio se expande. Ao mesmo tempo, os anúncios das rádios AM apontam para o pequeno comércio – uma padaria de bairro, uma papelaria, uma confecção pequena – conquanto as FMs tendem a trazer anúncios de empresas maiores. Enfim, a experiência de ouvir, metodicamente, as rádios AM me abriu possibilidade para pensar como redes de sociabilidade em níveis menores, de menor escopo, aparecem na mídia.

Minha audição limitou-se às rádios AM de Curitiba somente, embora rádios sediadas em municípios vizinhos como Araucária, por exemplo, também fossem audíveis. Ao todo, o dial AM de Curitiba, em um bom rádio, pode captar no total 24 emissoras AM, algumas (sete) de São Paulo.

⁸⁴ Interessante observar a reação de vários conhecidos, moradores de Curitiba, quando revelei que iria ao Recanto da Viola, situado numa parte do bairro Cajuru considerada “barra pesada”. Vários me desaconselharam a ir, o que revela muito de como este universo da cidade de Curitiba é visto por outras classes sociais.

uma vez por mês o “Pampa e Sertão” é transmitido de lá. Em todas as vezes que fui (cinco vezes), o bar estava lotado, com pessoas do bairro e outras que atravessavam a cidade para participar e ouvir o programa.



Figura 23

Público do bar Recanto da Viola durante o programa Pampa e Sertão (Foto: Flávio Rocha)



Figura 24

Programa Pampa e Sertão, transmitido do bar Recanto da Viola. No palco, a dupla Carlito e Chiquinho (Foto: Flávio Rocha)

O programa “Pampa e Sertão” é aberto a quem quiser participar. Qualquer dupla ou artista que quiser se apresentar basta ir ao programa e dar o nome aos seus apresentadores, Cide e Sereninho. Segundo Cide, *“tocando sertanejo ou gaúcho, é só vir e falar com a gente, comigo ou com o Sereninho. Às vezes, pode ser que tenha muita gente e daí a gente pede para se apresentar no outro sábado. Mas é só vir”*. Este caráter “aberto” do programa dá a medida do que apontei como amadorismo e semi-profissionalismo que marca este subcircuito. De fato, pude ver e ouvir, no Pampa e Sertão, desde duplas amadoras, formadas só para cantar ali, como duplas e artistas que apareciam ao programa com CD na mão e divulgavam o seu trabalho.

Este mesmo caráter “aberto” aparecia na maioria dos programas de rádio AM voltado para a música sertaneja. A rádio Tropical, por exemplo, tinha vários programas abertos para que duplas pudessem levar seus CDs – embora não pudessem cantar ao vivo (fato que os apresentadores de Pampa e Sertão afirmavam ser característica exclusiva do seu programa). Assim, Sorriso, Sorridente e Ulisses, caso quisessem, poderiam, na rádio Tropical, dispor de vários horários para mostrar seu CD: das 7 às 9 da manhã, no programa de Carlos Simões; das 9 às 11, no de Íris Simões; das 14 às 16 horas, no programa do Zelinho; e das 16 às 19 hs, no programa Zé Kolibri. Enfim, a rádio AM neste subcircuito é o espaço de veiculação por excelência da música produzida.

Mas não é somente ouvir na rádio que a experiência deste subcircuito se faz possível. Há lugares também, espaços simplesmente voltados para a música sertaneja, onde duplas e artistas podem se apresentar e onde o público pode ir gratuitamente. São bares e lanchonetes espalhados pela cidade, tais como o Bar do Valdo (bairro Capão Raso), a pizzaria Buonamassa (bairro Sítio Cercado), o bar do Ribamar (bairro Campo Comprido), o Bar da Eliete (bairro Fazendinha), o bar do Valdecir (bairro Bom Retiro),

dentre outros⁸⁵ - sem contar aqueles que servem como locação para o programa Pampa e Sertão (citado acima), tais como o Bar Recanto da Viola ou o Bar do Paineira (em São José dos Pinhais, na região metropolitana de Curitiba). Em comum, o fato de se localizarem em bairros do entorno da cidade (com exceção do bar do Valdecir, próximo ao centro) e serem espaços onde a prática da música é marcada pelo signo do improvisado. Todos estes citados tem um equipamento de som simples, com dois microfones, uma mesa de som e um amplificador, que os próprios músicos e platéia ajustam. Nenhum desses lugares cobra qualquer valor como entrada. Basta ir. E nestes lugares pude conhecer muitas e muitas duplas amadoras ou semi-profissionais, além de cantores-solo, que tocam todo o fim de semana em Curitiba: duplas como Remédio e Veneno, Benny & Bennony, João Pedro e Gabriel, Bueno e Bueninho, Lero e Lerinho, Carlito e Chiquinho, Chiquinho e Dona Ana (o “Chiquinho” é o mesmo nas duas duplas, uma com seu amigo Carlito e outra com sua esposa, Ana), cantores-solo como Góis, Gomes, Francino, Gaúcho do Paraná. Alguns desses com CDs gravados (e que aproveitam para vender), outros que simplesmente vão aos lugares para cantar juntos⁸⁶. Ao mesmo tempo estes lugares são espaços para a formação de duplas. Pude observar isto numa noite onde o Bueninho, da dupla com Bueno, estava doente e não pôde comparecer ao programa Pampa e Sertão. Assim, Bueno cantou com Wilson Costa, um rapaz que sempre vai ao programa com seu violão. Combinaram rapidamente duas músicas (acertaram a tonalidade em que iam cantar) e se apresentaram. Ao final do programa, Bueno me chamou atenção: “*Viu Allan, várias duplas começam assim. É a primeira vez*”

⁸⁵ A cada vez que eu ia a estes lugares, eu recebia informação de um outro local similar. “*Você já foi lá? Precisa ir. Lá tem umas duplas muito boas*”. Frases como esta foram extremamente comuns.

⁸⁶ Estes CDs são vendidos a preços que variam entre 10 e 20 reais. Em todas as idas a campo eu levava um “fundo” para a compra destes CDs. À medida que as pessoas me viam em todos os eventos e, mais tarde, souberam que eu estava fazendo uma pesquisa, a demanda ia aumentando. Raramente eu saí de algum lugar sem ter comprado um CD.

que a gente canta junto e casou, você viu? Ficou boa a voz dele com a minha. Numa dessas tenho até um parceiro novo”.



Figura 25

Dupla Remédio e Veneno, cantando no Bar do Valdo. (Foto: Flávio Rocha)

Esses lugares são marcados por um discurso que enfatiza seu caráter comunitário. Em todos eles eu ouvia a afirmação de que *“aqui é um lugar para amigos”*, ou ainda, *“aqui é um ponto de encontro pra quem gosta de sertanejo, mas pra quem gosta de vir e se comportar, sem bebedeira e sem drogas”*, de acordo com “seu” Osvaldo, dono do Bar do Valdo. Este lugar foi um caso à parte, neste sentido. Vizinho de uma igreja evangélica, “seu” Valdo abre seu bar para os cantores e músicos toda quinta à noite, sábado à noite e domingo à tarde. Porém, enfatiza que *“aqui fecha cedo. Dez horas a gente pára tudo”*. O seu estabelecimento é repleto de cartazes curiosos, como *“proibido algazarra dentro do bar”*, *“proibido acordeom”*, *“proibido agarramento homens mulheres dentro do bar”*, *“não assobie”*, *“proibido falar besteira*

dentro do bar”. Sua justificativa para os cartazes era manter para a vizinhança a imagem de um local de respeito: “...*senão tem gente que acha que é zona e vem pra arranjar confusão*”.

O mesmo caráter de comunidade é invocado para apontar o fato de que nesses lugares ninguém canta profissionalmente. Toninho, freqüentador assíduo do Bar do Valdo, afirma que “*aqui ninguém vem cantar por interesse, pra receber um cachê, não. Muito pelo contrário, nós acaba pagando pra ele [Valdo], porque acaba pagando a cerveja que nós tomamos*”.

Outro aspecto enfatizado é o caráter de “escola” desses lugares. Em todos eles, o discurso de que aqueles espaços são voltados para o aprendizado era recorrente. Novamente, aqui, a mistura de semi-profissionalismo e amadorismo. No Bar do Valdo, por exemplo, uma dupla feminina, Silvani e Neucimara, estava começando a se apresentar em público. A idéia, segundo elas, era cantar ali, entre amigos, para depois se apresentar em lugares onde o público é considerado mais exigente. Este fato, um lugar para começar (o limite do amadorismo), e um lugar onde o público é mais exigente (o limite do semi-profissionalismo), era o ponto de contato, no discurso, com os dois lugares mais conhecidos deste subcircuito, ou ainda, os dois espaços que apareciam, de fato, como espaços de convergência para este público. As pessoas que vão ao Bar do Valdo sabem da existência do Bar Recanto da Viola, mas somente alguns poucos freqüentam os dois lugares, devido à distância entre eles. Cada lugar citado aqui tende a reunir a sua vizinhança. Porém, dois espaços se revelaram aglutinadores de pessoas da cidade inteira. Assim, tomo-os como eventos que sintetizam este subcircuito sem, no entanto, esgotá-lo. Um desses eventos, o Canja de Viola, tem um caráter extremamente amador; outro, o encontro na Churrascaria 3 Fazendas, aparece como ponto de partida para uma atividade semi-profissional.



Figura 26

Dupla Silvani e Neucimara, no Bar do Valdo (Foto: Flávio Rocha)

A Churrascaria 3 Fazendas é um estabelecimento de “beira de estrada”, literalmente. Localizada junto a um posto de gasolina na beira da BR-116, sentido Porto Alegre, o 3 Fazendas desde 2004 tornou-se o principal espaço deste subcircuito que estou tratando apenas como sertanejo, devido ao fato de ali ser o lugar onde o “*público é mais exigente*”, nas palavras da dupla iniciante Silvani e Neucimara. Esta dupla, inclusive, que apresentei cantando no Bar do Valdo, usava este espaço para se preparar para, quiçá um dia, cantar no 3 Fazendas. Cantar no 3 Fazendas é sinal de prestígio e de posição dentro deste universo.

A música sertaneja no 3 Fazendas ocupa as noites de terça e sexta-feira. É quando ocorre a reunião da APASA – Associação Paranaense de Artistas Sertanejos e Amigos [da música sertaneja] – uma associação organizada por vários músicos e que oferece, sob a condição de filiação, uma série de benefícios, tais como advogado, dentista, médico, estúdio de gravação. A APASA se mantém através de uma

contribuição dos filiados de 10 reais por mês⁸⁷. Em suas reuniões, de caráter informal, feitas em uma churrascaria que opera por rodízio, há muita música sertaneja. No palco do 3 Fazendas, ao som de um teclado eletrônico e violões (violões são raras), as duplas se apresentam. Para cantar, como em todos os lugares, basta se inscrever. Porém, como afirmo acima, o 3 Fazendas possui no interior deste universo a imagem de lugar com o público mais exigente. Assim, várias duplas que vi cantando no Recanto da Viola, no Bar do Valdo, no Bar do Paineira, não cantavam no 3 Fazendas.



Figura 27

O teclado responsável pelo acompanhamento musical no 3 Fazendas (Foto: Flávio Rocha)

Este lugar com maior prestígio dentro deste subcircuito aparece, desta forma, como o lugar onde as duplas começam a se profissionalizar. Não vi nenhuma dupla

⁸⁷ Mais tarde, descobri que a APASA existe em vários municípios no Paraná, ou seja, é algo maior e mais amplo do que a associação local que estou descrevendo. Porém, não obtive durante o trabalho de campo mais informações a respeito.

profissional no 3 Fazendas, no sentido de ser formada por músicos que vivem apenas de música. Porém, a grande maioria das pessoas que se apresentam no lugar tem na música uma fonte de renda, ainda que pequena, e se apresentam como artistas. O próprio nome da associação aponta pra isto – é uma associação de artistas. Assim, duplas e artistas que estão em todas as reuniões da APASA, tais como Zelinda e Zelone, Mensageiro e Mexicano, Orlando e Binhara, Cláudio José e Jaó, Francino, Cidinha Alves, dentre outros, fazem daquele espaço o lugar de divulgação de seu trabalho. Todos possuem CDs gravados que podem ser comprados, por entre 10 e 20 reais, nas reuniões do 3 Fazendas. Algumas duplas que se apresentavam no 3 Fazendas foram ainda mais longe e estabeleceram uma reputação regional, se apresentado em todo o estado do Paraná. É o caso, por exemplo, de Guatupê e Guaratuba, dupla que cantou no 3 Fazendas entre 2004 e 2005 e que agora faz turnês pelo interior do Paraná e São Paulo, ou seja, se profissionalizou. Eles são citados como exemplo pelos outros: *“Você vê o Guatupê e Guaratuba. Estavam aqui com a gente e agora já vão lá no programa do Raul Gil, na televisão, canta em tudo que é cidade de São Paulo. O 3 Fazendas é uma vitrine, um lugar em que você aparece. As pessoas já sabem do lugar e quando querem música sertaneja vêm aqui”* – nas palavras de Zelinda, da dupla com Zelone, e presença constante no 3 Fazendas.

Por ser visto como “vitrine”, espaço de projeção dentro do subcircuito, várias duplas amadoras reconhecem que cantar no 3 Fazendas é um *“passo adiante”* mais arriscado. *“Não é qualquer um que canta ali não. A dupla tem que ser melhor, mais afinada, ter tempo de estrada. É um lugar um pouco mais profissional”*, nas palavras de uma dupla amadora, Pedrinho e Terezinha. E, por isso mesmo, as reuniões da APASA tornaram-se lugares que aglutinam duplas, radialistas da cidade, donos de estabelecimentos interessados em som ao vivo, enfim, um lugar de contatos. Contudo,

mesmo assim, o discurso é também de comunidade: “É a casa dos amigos da música sertaneja, é só vir e cantar. Está aberta a todos”, aponta “seu” Samuel, um gaúcho que reside em Curitiba desde a década de 70 e é o proprietário da churrascaria.



Figuras 28 e 29

Cartaz da APASA e estande de venda de CDs na Churrascaria 3 Fazendas. (Fotos: Flávio Rocha)

Um dado importante é que a Churrascaria 3 Fazendas tornou-se também um local de políticos, interessados no contato com as pessoas deste ponto de encontro de uma sociabilidade que engloba os bairros populares de Curitiba. Assim, todas as noites há a presença de vereadores no lugar, além do fato de vários músicos também se lançarem em carreira política a partir do prestígio obtido no lugar. É o caso de Binhara, da dupla com Orlando. Advogado e proprietário de um cartório na cidade, já se elegeu vereador uma vez (em 2000) e se lançou candidato, pelo PDT local, nas últimas eleições municipais. Durante todo o segundo semestre de 2007 e primeiro semestre de 2008, aproveitou o espaço do 3 Fazendas para fazer campanha e angariar votos⁸⁸.

⁸⁸ Com 1021 votos, Binhara não se elegeu para a câmara municipal.

Se a churrascaria 3 Fazendas aparece como o principal espaço semi-profissional deste circuito, cabe ao Canja de Viola (doravante Canja), tradicional encontro de violeiros no centro de Curitiba, o lugar do amadorismo. O Canja aparece, e é descrito como, o lugar onde as duplas começam. E, de fato, várias duplas com as quais tomei contato durante o trabalho de campo começaram no Canja: Pedrinho e Terezinha; Pingo d'Ouro e Estrela D'Alva; Lero e Lerinho; Edson e Adson; David Luiz e Nicanor; Ribamar e Zé Borges; Santino e Santelmo; Jangadeiro e Paulo Carreiro, para citar algumas que cantam no Canja há anos e se apresentam também nos espaços que citei acima, que mesclam duplas semi-profissionais e amadoras (Bar do Valdo, Bar do Paineira, Recanto da Viola). No entanto, nenhuma delas canta no 3 Fazendas, onde são vistos apenas como público. Outras duplas começaram no Canja e fizeram todo o circuito: do Canja passaram aos espaços mistos e chegaram ao 3 Fazendas, onde se tornaram semi-profissionais. É o caso de duplas como Horizonte e Beira-Mar e Valdecir e Valdinei. Curiosamente, estas, depois da sua semi-profissionalização, deixaram de cantar no Canja – às vezes o fazem como convidados em eventos festivos.

O Canja ocorre todo domingo, à tarde, das 15 às 18 hs. A participação é gratuita, seja dos músicos (para se apresentar basta se inscrever), seja do público (entrada livre). O evento já adquiriu ares de “tradicional” na programação cultural da cidade, sendo que ocorre desde 1986. A sua organização está a cargo do município, pela cessão do local da sua realização, o TUC – Teatro Universitário Curitibano⁸⁹. O TUC é um teatro pequeno: uma pequena sala, de dimensões reduzidas, com palco pequeno, sem muita infraestrutura (iluminação precária, uma mesa de som com poucos recursos, dois minúsculos camarins) e apenas 120 lugares, na forma de poltronas de madeira desconfortáveis. Ele se localiza numa galeria subterrânea (Galeria Júlio Moreira) no centro de Curitiba,

⁸⁹ Assim, o Canja aparece dentro da programação “oficial” (porque organizado pelo Estado) de cultura em Curitiba.

tendo sido fundado em 1976 e destinado, à época, para atividades artísticas estudantis e aquelas consideradas de pequena expressão. Sua fundação se insere no quadro de um movimento mais amplo do teatro no Brasil – centrado no discurso sobre cultura popular. De fato, o TUC foi fundado dentro do espírito dos antigos teatros de Arena, muito comuns nos anos 60. Embora sua construção não seja circular como uma arena, o fato de estar localizado numa galeria subterrânea, ser pequeno e agrupar manifestações voltadas para públicos menores em termos de quantidade, coloca o TUC dentro da lógica daquele tipo de teatro⁹⁰. O fato de ocorrer no TUC, portanto, dá ao Canja uma dimensão de pouca visibilidade no cenário cultural da cidade. Seja por ser realizado num espaço vinculado à idéia de amadorismo, seja por ser realizado num espaço localizado numa galeria subterrânea.

Ao falar do Canja, algumas duplas fazem referência a um karaokê. Pedrinho, 54 anos, serralheiro, natural de Curitiba, e que faz dupla com sua esposa, Terezinha, participa todo domingo. Segundo ele, “...*não é um karaokê, é uma coisa muito além,*

⁹⁰ Para esta lógica, conferir a história do teatro no Brasil, pós-1930, descrita por Almeida Prado (1997). Conferir também a interseção entre cultura e política no Brasil nos anos 60, período onde esta referida lógica adquire grande visibilidade, em Schwarcz (1978).

O TUC não foi o único teatro em Curitiba construído dentro desta lógica. Em 1958 foi fundado, numa praça no centro da cidade, o Teatro de Bolso, este sim uma arena. Com capacidade para 150 pessoas, o Teatro de Bolso funcionou até 1975, sendo reinaugurado em 1980. Nesta segunda etapa, funcionou até 1991, quando foi demolido devido a obras de remodelamento da praça. No primeiro ano de sua existência, o Canja de Viola era realizado no Teatro de Bolso. Ainda dentro desta lógica do teatro de Arena está o Teatro Paiol, também uma arena, fundado em 1971 e em funcionamento até hoje. O Teatro Paiol tornou-se um símbolo da cultura de Curitiba nos anos 70 e 80, à medida que representava um descentramento da vida cultural da cidade – porém não da política cultural, já que o Paiol foi construído por uma administração tecnocrata que chegou ao poder na prefeitura de Curitiba em 1970 e que estava relacionada ao movimento de centralização política do regime militar. Este descentramento cultural, na área do teatro, foi feito tendo como ponto de referência o Teatro Guaíra, o maior teatro da cidade e um dos principais da América do Sul. É possível também sugerir que, nos anos 70, a criação destes espaços cujo modelo era o Teatro de Arena correspondia a uma divisão do trabalho artístico em a “grande arte” (Teatro Guaíra) e a “arte marginal” (os pequenos teatros). Esta divisão ainda se mantém, embora seus termos tenham se modificado. Nos anos 70, shows de MPB, por exemplo, tendiam a ser feitos no Teatro Paiol. Ali cantaram Toquinho, Vinícius de Moraes, Joyce, Zimbo Trio e outros. Atualmente, os grandes nomes da MPB (Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento) se apresentam no Teatro Guaíra, conquanto os teatros menores passaram a ser utilizados por manifestações consideradas “alternativas” – lembrando, uma vez mais, que o termo “*underground*”, presentes em outros contextos etnográficos (Jacques 2004), não é usado aqui. Deste modo, uma faceta da MPB aparece como a “grande arte”, apresentada nos moldes da arte erudita – em um grande teatro, conquanto outra aparece como “alternativa”, apresentada em espaços menores. Para esta institucionalização da “grande arte” dentro da MPB, cf. Sandroni (2004) e Napolitano (2002).

você sabe, onde a pessoa chega ali, como nós chegamos ali, não sabe nem a postura de palco, se a gente não sabe a postura de palco, aprende, se a gente não sabe se comunicar, conversar, falar no microfone, lá aprende, né?”. Mesmo pela negativa, a referência ao karaokê é significativa, a idéia de que quem ainda não sabe cantar pode aprender naquele espaço. Pedrinho, nesse sentido, se define como “*cantor doméstico*”, em oposição aos “*cantores de verdade, que são aqueles que cantam no 3 Fazendas, esses lugares*”.

O Canja é organizado **nos moldes** de um programa de auditório, sem sê-lo, contudo. No entanto, as referências a antigos programas de auditório, em rádio e TV, e ao circo, são constantes. Seu apresentador, Gaúcho – um senhor de 59 anos, natural de Capanema-PR e que está em Curitiba desde 1987⁹¹ – faz uso constante do humor como recurso performático na condução do evento: brinca com platéia, puxa aplausos, faz piadas e também canta. Gaúcho tem uma dupla que canta música gaúcha, daí o apelido, com Cachimbo, funcionário da prefeitura responsável pelo som e pela luz do TUC. Esta referência aos programas de auditório marca muito da dinâmica do evento: a platéia fica sentada, no escuro, escutando as músicas (diferente, por exemplo, do 3 Fazendas, que é uma churrascaria onde as pessoas jantam enquanto ouvem música), e responde geralmente às intervenções do apresentador⁹². Sorriso, do trio citado no início da descrição deste subcircuito, comenta que o Canja é como os circos que ele via na sua infância, no qual se apresentavam duplas sertanejas. Sua participação, inclusive, se

⁹¹ E que se define profissionalmente como um “*faz tudo*”.

⁹² Uma descrição mais pormenorizada da dinâmica do Canja aponta para aquilo que Sahlins (1990: 78-93) chamou de “mitopraxis”, ou seja, uma atualização ritual de mitos tomados como referência. Aqui, no caso do Canja, todo domingo os antigos programas de auditório e o circo são revividos, **mas recebem novos significados a partir de elementos do presente**. Em um texto futuro, pretendo explorar mais este aspecto.

atreia a isto: “*Eu venho porque aqui me sinto em casa. O senhor sabe, é como o circo. Eu já vi um monte e aqui é assim, igual o circo*”⁹³.



Figura 30

Canja da Viola - o apresentador Gaúcho pedindo aplausos para Chiquinho e Diomerito (Foto: Flávio Rocha)

A dupla referência aos programas de auditório e ao circo leva o Canja de Viola para dois opostos: por um lado, com relação aos programas, o evento possui uma certa formalidade, análoga a um concerto teatral. Como afirmei acima, a platéia fica em silêncio enquanto o músico toca, diferente de outros espaços onde não há a centralidade da apresentação musical (ela aparece como mais um elemento dentro do bar ou lanchonete); por outro lado, o evento adquire um ar altamente informal, à medida que a platéia e os músicos entram e saem do teatro durante todo o evento – os músicos ficam na galeria ensaiando e conversando e entram, eventualmente, para assistir alguém

⁹³ Todos os eventos deste subcircuito possuem esta referência a programas de auditório e circo, em maior ou menor grau. Contudo, no Canja, esta referência é muito mais evidente, sobretudo na relação do apresentador com sua platéia. Para um estudo desta dinâmica circense, cf. Magnani (1984: 31-50).

cantar⁹⁴. Este fato me foi apontado por vários estudantes do CMPB como indício da “bagunça” que é considerada, por eles, o Canja de Viola⁹⁵.



Figura 31

Gaúcho (à esquerda) e Cachimbo apresentando o Canja na festa de seus 20 anos. O cantor, ao meio, é Siqueirinha.

O público do Canja, afora o fato de agregar duplas amadoras, é praticamente o mesmo daquele dos outros espaços deste subcircuito. O Canja, nesta pesquisa, inclusive, foi o ponto de partida: foi a partir dele que cheguei aos outros lugares, por indicação de seus freqüentadores. Todos conhecem o Bar do Valdo, a churrascaria 3 Fazendas, o programa Pampa e Sertão, enfim, os espaços deste subcircuito. E como apontei acima,

⁹⁴ A galeria Júlio Moreira, onde se localiza o TUC, neste sentido, tem um papel muito importante na dinâmica do Canja, funcionando como uma espécie de camarim para os músicos. Assim, por volta das duas e meia da tarde já há vários músicos ensaiando ou combinando repertório, seja dentro da galeria, seja na escadaria que dá acesso à rua. A galeria também aparece como lugar de formação de duplas. Todos os domingos havia alguém procurando um parceiro para cantar. “Sertanejo”, comerciante cearense, 51 anos, há 18 anos em Curitiba, durante três domingos apareceu no Canja para procurar parceiro para uma dupla. Levava sua viola e procurava alguém que tocasse violão e fizesse a primeira voz, já que “*a segunda é minha especialidade*”. Cantou com várias pessoas, mas se disse decepcionado com a qualidade dos parceiros. Depois disto não foi visto mais no Canja.

⁹⁵ Sobre a imagem do Canja perante os outros subcircuitos, retornarei adiante.

ele é indicado, pelos seus próprios freqüentadores, como um espaço de iniciação. O mesmo é dito por duplas que começaram no Canja e hoje são semi-profissionais, tocando no interior do estado e em cidades do interior de São Paulo. É o caso da dupla Valdecyr e Valdinei, que percorreu todo este subcircuito: *“Começamos no Canja. Cantamos lá durante dois anos, daí fomos melhorando, foi pintando uma apresentação aqui, um show ali e quando vimos estávamos na estrada”*.

Porém, há uma diferença entre o Canja e os lugares deste subcircuito. Se estes últimos estão situados em bairros populares do entorno da cidade, da periferia, da região metropolitana, o Canja ocorre no centro de Curitiba. Isto é interessante quando se observa a política urbana de Curitiba que, nas últimas duas décadas, provocou um esvaziamento do centro da cidade, a partir de uma política que dá ênfase aos bairros da cidade. Desta forma, pela política da prefeitura, o público do Canja raramente deve vir ao centro da cidade e aí reside a importância do evento: a ocupação de uma área urbana central tendo como eixo a prática da música sertaneja⁹⁶.

A música sertaneja praticada neste subcircuito sertanejo também é apresentada por seus agentes como *“sertanejo raiz”*. Ela é constituída por um repertório formado pelas grandes canções da história da música sertaneja, desde as mais antigas, relativas às décadas de 30 e 40, até um período mais recente, como a década de 80. Assim, neste subcircuito se escuta tanto *“Cabocla Tereza”* quanto canções de duplas como Milionário e José Rico – e todo este repertório é tratado pelos agentes como *“raiz”*. Contudo, ele difere em diversos aspectos da música praticada e valorizada no Conservatório de Música Popular Brasileira. Trata-se de diferentes concepções de *“raiz”*, e os repertórios tocados neste subcircuito são acusados de *“bregas”* e de baixo nível no CMPB. Ou seja, o que é *“raiz”* aqui não aparece como tal no outro espaço. Porém, em ambos, há a

⁹⁶ Para um estudo das políticas urbanas em Curitiba, desde a década de 60, cf. Oliveira (2000).

negação do “sertanejo-country”. E pelos mesmos motivos: a idéia de que, ao trazer elementos considerados exógenos à música sertaneja, ele perdeu a sua essência e não mais expressa a musicalidade do homem do campo. Além disso, em lugares como o 3 Fazendas e o Canja de Viola também se escuta acusações ao comercialismo do sertanejo-country, acusado de ser uma simples mercadoria. Na acusação ao country, o CMPB e o 3 Fazendas se aproximam. Quando falam de “raiz” se afastam.

Uma audição da música que se pode ouvir neste subcircuito e que é considerada, por seus freqüentadores, como *raiz*, é útil para se observar como ela se difere da idéia de *raiz* presente no CMPB. Neste último, antes de tudo, há a idéia de uma excelência técnica: a música deve ser bem tocada, a partir de critérios técnicos específicos, como afinação e habilidade instrumental. Este critério, de antemão, afasta o interesse dos alunos do CMPB pelo Canja de Viola. A maioria dos alunos do curso de viola caipira do CMPB sabe do que se trata, mas critica o evento pelo seu baixo nível técnico: “*Puxa, Allan, o pessoal é muito iniciante. A maioria não consegue nem afinar o instrumento. Como é que você gosta disto?*” me perguntou um violeiro do CMPB, tentando me demover de ir ao Canja. Estas críticas no CMPB permitem, inclusive, que se pense numa hierarquia de valores, exposta sempre que se fala dos outros subcircuitos: depois da técnica, forma e conteúdo⁹⁷. Por forma, refiro-me à referência a determinados timbres, como a presença da viola caipira – no CMPB, a sua presença é garantia de tradicionalidade (mesmo que o conteúdo seja um repertório alheio à música sertaneja, ou seja, pode-se tocar um choro ou um tema jazzístico, sendo que o importante é que seja na viola caipira). O conteúdo (temáticas tradicionais) aparece como último valor, importante também, mas submetido aos anteriores.

⁹⁷ Trata-se, contudo, de uma hierarquia no sentido dado por Louis Dumont, uma estrutura de oposições complementares. Ou seja, no CMPB, a técnica, por si, não basta para definir o valor de repertório. No subcircuito do sertanejo-country há vários músicos considerados virtuosos, porém são criticados a partir dos critérios de forma e conteúdo.

No subcircuito sertanejo, representado pelo Canja e pelo 3 Fazendas, o apego a formas tradicionais é muito mais maleável. Isto fica evidente pela observação do relativo baixo número de violeiros neste subcircuito. A maioria das duplas tem sua formação instrumental marcada por dois violões ou um apenas. E mais importante: é muito comum o recurso a teclados sintetizadores no acompanhamento, no qual a dupla canta com o teclado sintetizando o som de acordeons, percussão e cordas (vide figura 14 acima). Este dado, sempre que apareceu nas conversas que tive com os alunos do CMPB, era extremamente criticado. Para eles, este dado empobrece a prática musical e define muito da forma como este subcircuito sertanejo é visto no CMPB: pelo signo da pobreza técnica e instrumental e pelo signo do “brega”⁹⁸.

Tome-se como exemplo a canção “Índia”, guarânia clássica da música sertaneja, e gravada por uma das duplas mais importantes no 3 Fazendas, a dupla Zelinda e Zelone (CD – faixa 38). Quando se ouve a gravação original, de 1952, com Cascatinha e Inhana (CD – faixa 27), a introdução (transcrita abaixo) é feita pelo acordeom, com acompanhamento de violão somente. Já na gravação de Zelinda e Zelone, a mesma introdução (transposta para meio-tom abaixo) é feita totalmente pelo teclado, que sintetiza o som do acordeom, do baixo e da percussão, bem como faz trechos referentes à harpa paraguaia. Este é o ponto criticado e considerado “brega” pelos alunos do CMPB.



Figura 32

Transcrição de trecho da introdução da gravação original de "Índia", com Cascatinha e Inhana

⁹⁸ Neste caso sim a acusação de “brega” tinha o componente de preconceito de classe descrito por Araújo (1988).

O recurso ao teclado sintetizador varia de acordo com as duplas. Um cantor como o pernambucano Francino, que está sempre no 3 Fazendas e no programa Pampa e Sertão, gravou o seu CD inteiro praticamente sobre este recurso, conquanto outras duplas o utilizam menos. Porém, é uma prática extremamente comum. Um efeito, por exemplo, muito apreciado é a possibilidade de o teclado reproduzir o som dos trompetes nas gravações das rancheiras e corridos mexicanos – por exemplo, a gravação da canção rancheira “Amor e Saudade” (CD – faixa 39), com a dupla Remédio e Veneno (este último sendo considerado um dos melhores violeiros deste subcircuito), que na introdução traz os “trompetes sintetizados”.

Este tipo de recurso, contudo, para os freqüentadores deste subcircuito não tira o caráter de “raiz” da sua música. Não importa que a introdução seja feita por um teclado, Zelinda e Zelone estão cantando “Índia”, um clássico. O teclado é um toque de modernidade ao qual eles não se furtam. Quando comentei, certa vez, com Mensageiro, da dupla Mensageiro e Mexicano, uma das mais populares no 3 Fazendas, sobre esta crítica ao teclado, ele brincou: *“Eu gosto. Dá pra gravar dez músicas num dia só... E o importante é a música. Já vi gente reclamando mas não vejo problema”*. Ou seja, a “raiz” está numa aura que o tempo dá e quando no 3 Fazendas eles anunciam a *“verdadeira música sertaneja”*, esta verdade é chancelada pelo tempo. Mesmo que neste “verdadeiro” eles misturem instrumentos que, em outros contextos, não são aceitos. Se há uma palavra que bem define este subcircuito é maleabilidade.

Palavra que é exatamente outro mote da crítica à prática de espaços como o 3 Fazendas. Uma pessoa importante no CMPB reclamou exatamente deste ponto: *“eles não sabem o que fazem. Lá eles misturam tudo e tratam como música sertaneja coisas que não são mais. Não conhecem a história e tratam o Tônico e Tinoco da mesma forma que Léo Canhoto e Robertinho”*. Esta é uma crítica intelectual, que vê a ausência

de domínio da história da música sertaneja. Apontei anteriormente como no CMPB discursos mais intelectualizados – como referências, por exemplo, aos estudos de folclore de Mário Andrade – são usados para chancelar repertórios e práticas. Essa fala relaciona-se a isto: se no CMPB a “*raiz*” vem da teoria, no 3 Fazendas ela vem da prática – músicas e canções tocadas há muito tempo.



Figura 33

Galeria Júlio Moreira com os músicos participantes do Canja de Viola esperando sua vez de se apresentar



Figura 34

Público da Churrascaria 3 Fazendas (Foto: Flávio Rocha)



Figura 35

Parede da Churrascaria 3 Fazendas, com cartazes das duplas que se apresentam no local (Foto: Flávio Rocha)

Lazeres e profissões, jovens e velhos: da comparação e da relação entre os subcircuitos

Tentei sintetizar aqui os espaços e eventos deste subcircuito que estou chamando de “sertanejo”, o qual difere em diversos aspectos dos outros dois citados anteriormente. O primeiro deles é o perfil sociológico do público. Enquanto nos dois primeiros há a primazia de um público jovem, de classe média, com alto grau de escolaridade e capital cultural elevado, neste terceiro subcircuito o público é de idade mais avançada, formado por trabalhadores que residem nas áreas periféricas da cidade e que migraram nas décadas de 70 e 80 para Curitiba, em busca de oportunidade de trabalho⁹⁹.

⁹⁹ Uma observação do ranking de crescimento dos bairros de Curitiba, mostra como os bairros periféricos (os que fazem o entorno do município) foram os que mais cresceram. A observação, na tabela abaixo, dos quatro primeiros colocados entre 1970 e 1980 revela isto: em 1970, dos quatro bairros apenas o Boqueirão pode ser considerado entorno (área sul de Curitiba); em 1980, os três primeiros colocados (Boqueirão, CIC e Cajuru) são do entorno e em 1991, os cinco primeiros. Estes bairros correspondem à localização de todos os espaços citados neste subcircuito sertanejo (com exceção do Canja de Viola) e também ao local de moradia e trabalho da maioria dos seus frequentadores.

Posição/Ano	1970	1980	1991	1996	2000
-------------	------	------	------	------	------

O segundo critério de diferenciação está nos elementos centrais destes subcircuitos. No sertanejo-*country*, a dança ocupa um lugar de destaque; no CMPB, uma “*raiz*” pensada em termos de técnica e pureza formal; no 3 Fazendas e no Canja, apesar de seus diferentes graus de iniciação musical, uma “*raiz*” vista como dada pelo tempo. Obviamente, esta separação não é absoluta: nem todo mundo vai ao Rancho Brasil dançar e hora ou outra há pessoas dançando no Canja de Viola (no fundo do teatro) ou no programa Pampa e Sertão. Mas é possível, em campo, perceber a centralidade destes elementos nestes subcircuitos. Todos estão relacionados à categoria de lazer, porém de uma forma diferente daquela analisada por Magnani (1984) em outro contexto etnográfico, pois aqui o lazer também aparece como uma forma de semi-profissionalismo, para uns, e profissionalismo para outros.

Não foi meu intuito neste capítulo esgotá-los na descrição. A dinâmica e as categorias de classificação musical presente em cada um deles daria matéria para vários trabalhos. Meu objetivo foi tão somente sintetizar como, em uma grande cidade brasileira, no caso Curitiba, a música sertaneja, em seus diferentes estilos e subgêneros, ocupa diferentes espaços e, mais importante, **fundamenta** diferentes práticas. No entanto, minha descrição apontou para um universo que se apresenta dividido, cindido, em lugares diferentes, lugares que se negam e se legitimam a partir de discursos próprios.

1º	Centro	Boqueirão	CIC	CIC	CIC
2º	Boqueirão	CIC	Cajuru	Sítio Cercado	Sítio Cercado
3º	Portão	Cajuru	Boqueirão	Cajuru	Cajuru
4º	Água Verde	Centro	Sítio Cercado	Boqueirão	Boqueirão
5º	CIC	Xaxim	Xaxim	Xaxim	Uberaba
6º	Novo Mundo	Novo Mundo	Água Verde	Água Verde	Xaxim
7º	Rebouças	Portão	Pinheirinho	Pinheirinho	Alto Boqueirão
8º	Uberaba	Capão Raso	Alto Boqueirão	Alto Boqueirão	Água Verde
9º	Capão Raso	Pinheirinho	Novo Mundo	Uberaba	Pinheirinho
10º	Mercês	Água Verde	Centro	Novo Mundo	Novo Mundo

Fonte: “Curitiba em Dados” – tabela organizada a partir de dados disponíveis em <http://ippucnet.ippuc.org.br/Bancodedados/Curitibaemdados>

Isto, de forma alguma, é uma prerrogativa local. Ou seja, Curitiba aqui é apenas a atualização de um esquema mais amplo que se relaciona mais com o universo da música do que com a cidade em si. O mesmo universo cindido (porém em lugares diferentes) apareceria se o trabalho aqui fosse descrever o cenário da música sertaneja em São Paulo ou em Belo Horizonte. Assim, mais do que o cenário curitibano, é a própria música sertaneja que se apresenta dividida em diferentes tendências, cada uma fundamentando subcircuitos distintos.

Um espaço social cindido em posições que se emulam em termos de legitimidade. Há um conceito sociológico interessante para pensar este dado, um conceito que me permite fugir de uma pergunta que estudei a todo instante durante meu trabalho e que bem apontava a divisão interna do cenário da música sertaneja: “*qual música você estuda? Aquela verdadeira, caipira, ou aquele breganejo que toca na televisão?*”. Este conceito é o de campo, formulado por Pierre Bourdieu em diversos estudos. A ele passo agora na tentativa de compreender este campo cindido sem reduzir nenhuma de suas partes, ou ainda, tomar partido de alguma delas.

CAPÍTULO 3

O CAMPO DA MÚSICA SERTANEJA PREMISSAS TEÓRICAS

Uma das situações mais comuns com a qual convivi durante toda a pesquisa que orientou este trabalho foi a pergunta sobre a natureza da música que eu estava pesquisando. À pergunta, “*você pesquisa o quê?*”, e sua conseqüente resposta, “*música sertaneja*”, se seguia, sempre, uma segunda inquirição, “*mas qual música sertaneja? Aquela verdadeira ou este breganojo que faz sucesso?*”. Geralmente eu percebia nas pessoas a expectativa da primeira resposta, “*aquela verdadeira*”. Ela me salvava aos olhos do inquiridor e possibilitava a continuação da conversa. Porém, “infelizmente”, adepto da idéia de que não cabia a mim uma pré-definição da natureza da música que eu estudava, mas sim perceber as categorias pelas quais ela era definida pelas próprias pessoas que a praticavam, minha resposta era “*tanto faz. As duas*”. A esta resposta geralmente seguia-se um discurso contra a vulgarização da “verdadeira” música sertaneja, da sua transformação em um dos gêneros musicais mais populares dos anos 90 no Brasil, além de uma certa censura e surpresa por parte de pessoas que me conheciam. Um olhar do tipo: “*puxa Allan, como é que você pode estudar um negócio destes?*”.

Esta situação, que vivi incontáveis vezes, adquiria matizes particulares de acordo com o interlocutor. Ouvi isto de colegas antropólogos, músicos, amigos e familiares. Porém, ela só adquiria este sentido altamente excludente – ou um ou outro – **fora do** universo da música sertaneja¹⁰⁰. Minha etnografia junto a este universo, minha

¹⁰⁰ “Altamente excludente” também porque a minha resposta significava interesse ou desdém por parte dos interlocutores. Aos poucos, fui percebendo que “pegava bem” em determinados círculos usar a

convivência com músicos, público, radialistas, colecionadores, aficionados, me revelou que esta divisão “verdadeira-falsa” realmente existe no interior deste universo, mas é muito mais complexa e vivida de diferentes maneiras que variam de acordo com vários critérios. Um exemplo disto foi o uso da categoria “raiz” nos contextos etnográficos apresentados no capítulo anterior. Enquanto em um subcircuito ela denotava uma espécie de segunda natureza da música, advinda de sua relação com elementos tradicionais, em um outro, “raiz” era denotativo de um repertório chancelado pelo tempo. Para os alunos de CMPB, assim, a churrascaria 3 Fazendas aparece como espaço de uma “falsa” música sertaneja, conquanto que os freqüentadores desta última vêem sua prática como tradicional.

Esta oposição entre uma verdadeira (traduzida em termos como “música caipira”, “música sertaneja-raiz”) e uma falsa música sertaneja, quando vinculada ao substantivo música, está ligada a uma série de questões relacionadas à história da música brasileira, bem como a representações do universo social que se configura no Brasil no século XX¹⁰¹. Nela há ecos de diferentes, porém relacionados, debates: modernidade *versus* tradição, urbano *versus* rural, nacional *versus* regional, cultura popular *versus* folclore, mudança *versus* preservação. Todas estas oposições, que marcam valores polares em debates que atravessaram o século XX no Brasil, constituem eixos sobre os quais a oposição entre as diversas músicas sertanejas adquire diferentes matizes.

resposta “música caipira”, conquanto a resposta “música sertaneja” me excluía do interesse e da interlocução de pessoas destes círculos.

¹⁰¹ Estas questões adquirem outros matizes quando observadas em torno do uso de “caipira” e “sertanejo” em outros planos que não o musical como, por exemplo, a literatura. No próximo capítulo desenvolverei este tema.

Longe, contudo, de resolver esta oposição, tomando partido de algum lado – procedimento bastante comum na forma como se estuda a música sertaneja¹⁰² - minha intenção aqui é tomá-la como denotativa do caráter de **campo** desta música. A noção de campo me permite, assim, construir um quadro analítico que pode dar conta das diferentes representações e práticas que aparecem sob o nome de música sertaneja, sendo que estas muitas vezes são conflitantes e disputam, no interior deste campo, a primazia da sua legitimidade. É desta forma, como disputa por legitimidade, que este trabalho verá, por exemplo, as críticas que Inezita Barroso – importante nome da música sertaneja no Brasil – faz ao *boom* da música sertaneja nos anos 90, quando duplas como Leandro e Leonardo ou Zezé di Camargo e Luciano fizeram deste tipo de música um dos pilares da indústria fonográfica no Brasil. Esta abordagem foge, assim, de posturas analíticas marcadas – por exemplo, Tinhorão (2001a) – por uma crítica *a priori*, que partem da premissa que tal campo social simplesmente reproduz estruturas de relações características de outros campos, tal como o campo da economia. Nestas posturas, em sua crítica do caráter de mercadoria da música popular na modernidade, surge a referida negação da música sertaneja como algo legítimo. O que é ouvido, então, como música sertaneja, é apontado como falso, deturpado, produto não da criação artística, mas sim das regras do mercado¹⁰³. É esta abordagem que surge em trabalhos de orientação sociológica como Martins (1975), Caldas (s.d.), ou ainda, nos trabalhos historiográficos de Tinhorão (1998 e 2001a). A noção de campo, visto como o lugar de disputas pela primazia de um determinado tipo de capital, dilui valorações analíticas advindas do

¹⁰² E que, por si só, diz muito sobre as premissas de uma importante linhagem dos estudos sobre música popular no Brasil. Para um texto que servirá de paradigma, mais adiante, da forma como esta linhagem analisou a música sertaneja, cf. Martins (1975).

¹⁰³ Por sua vez, conforme apontei no capítulo anterior, o “caipira” ou o “sertanejo-raiz” são vistos como algo fora do mercado. Ou seja, seu caráter de mercadoria, como qualquer música popular, não é considerado.

próprio pesquisador, e abre espaço para que tais valorações venham dos próprios agentes, ou seja, daqueles que produzem e consomem música sertaneja.

Enfim, a noção de campo me permite tomar as oposições no cenário da música sertaneja como um dado inerente ao próprio universo estudado, mas não reificá-la como ferramenta analítica. Que o público e os músicos que tocam este tipo de música tenham suas definições do que seja legítimo ou não é o dado a ser estudado. O perigo é tomar tais definições como se fossem absolutas, naturalizá-las, escamotear seu caráter discursivo.

E aqui, adianto-me afirmando que uma análise histórica destes discursos, como a que virá nos dois próximos capítulos, mostrará que “música sertaneja-raiz ou a música caipira” é uma construção *a posteriori* – anos 40 e 50 – feita a partir do que era definido como música sertaneja. Até o final dos anos 30, no Rio de Janeiro, centro dos discursos sobre a música popular no Brasil, as músicas do interior do país eram classificadas indistintamente como música sertaneja. Desta forma, cateretês do interior do centro-sul ou emboladas nordestinas eram classificadas conjuntamente. A partir dos anos 30 começa um processo de “divisão do interior” nas representações veiculadas pela música popular, sendo que o rótulo de “música caipira”, para denotar a música sertaneja do interior do centro-sul do Brasil, passa a ser mais utilizado, sendo consagrado nos 40. Desta forma, as músicas do Nordeste e do interior do Centro-Sul são separadas, constituindo universos musicais específicos. Se nos anos 30, um artista como Raul Torres apresentava um repertório sertanejo composto de maracatus, cocos, modas-de-violão, toadas, representando musicalmente o interior do Brasil de maneira indistinta, a partir dos anos 40 esta representação aparece mais especializada: há um interior “Nordeste”, há um interior “Centro-Sul”. Daí a especialização das representações musicais: Luiz Gonzaga vestido de cangaceiro e cantando principalmente baiões e

xotes; Tonico e Tinoco vestidos de caipiras cantando principalmente toadas, modas-de-violão e cateretês¹⁰⁴.

Portanto, “música sertaneja-raiz” ou “música caipira” aparecem como um desenvolvimento da música sertaneja. Nos anos 60, por sua vez, a expressão “música sertaneja” é retomada para denotar a “música caipira mais urbanizada”. Aqui, ela passa a denotar a música de inspiração caipira, produzida e consumida por imigrantes das áreas rurais do Centro-Sul brasileiro. Ou seja, passa a denotar uma música caipira urbanizada.

Pode-se esquematizar este processo de transformações semânticas:

Antes de 1930	Anos 30-40	A partir dos anos 60
Música Sertaneja - Denotava interior do Brasil de modo indistinto	Música Caipira/Sertaneja (interior do Centro-Sul) Baião, Xaxado, Chamego e outros (interior do Nordeste)	Música Caipira e Música Sertaneja (ambas relativas às músicas típicas do centro-sul, mas apontando para diferenças relativas ao espaço social do campo ou da cidade)

Vê-se que música sertaneja é o termo que se mantém – embora com diferentes significados – ao longo do tempo, sendo que a música caipira e os gêneros nordestinos são desenvolvimentos discursivos posteriores. Assim, por ser o termo da “*longue durée*”, a partir de agora será o termo pelo qual definirei meu objeto de estudo: a música

¹⁰⁴ É mais do que mera coincidência que os sucessos comerciais de Luiz Gonzaga e de Tonico e Tinoco sejam concomitantes. Luiz Gonzaga cantava profissionalmente no Rio de Janeiro desde fins de 1939, com um repertório que ia desde chamegos nordestinos a foxtrottes. Em 1943 começou a se apresentar vestido de cangaceiro e a especializar seu repertório em torno de gêneros nordestinos. O sucesso e a grande popularidade vieram em 1946 com a gravação de “Baião” (primeira gravação em maio de 46 com o grupo vocal 4 Ases e um Coringa e segunda gravação, com o próprio Luiz Gonzaga, em outubro do mesmo ano). O sucesso de Tonico e Tinoco, que já cantavam desde 1939 (formavam, com um sanfoneiro, um trio), veio em junho de 1945, com o lançamento do cateretê “Em vez de me agradecer”. O rótulo de “música caipira”, como denotativa da música típica do interior de São Paulo já era usado desde 1929, com a gravação dos primeiros 78 RPMs com este tipo de música, mas ganhou outra dimensão, em nível nacional, com o sucesso de Tonico e Tinoco, além de novas conotações semânticas. Para a carreira de Luiz Gonzaga, cf. Marcondes (2003: 341-344). Para Tonico e Tinoco, cf. Marcondes (2003: 779-780), Mugnaini (2001: 179-180) e Nepomuceno (1999: 299-311).

denotativa do interior do centro-sul do Brasil, definida como música sertaneja. Entendida como um campo no interior do qual há disputas por legitimidade, mostrarei que uma das facetas desta disputa é a oposição – que se cristaliza a partir dos anos 50 – entre a música caipira (ou sertaneja-raiz) e a música sertaneja.

A noção de campo: Pierre Bourdieu e a idéia de uma esfera de conflitos por legitimidade

Pensar a música sertaneja como um campo é trazer para o estudo de uma prática musical uma noção desenvolvida em outras esferas, mas que, como apontei acima, possibilita a superação de certos vícios analíticos. E tal noção tem em Pierre Bourdieu e seus trabalhos desenvolvidos a partir da segunda metade dos anos 60, seu nome central. Bourdieu aplicou a noção de campo – cuja origem remonta a Max Weber – na análise de diversas esferas, iniciando, em 1965, por uma análise dos usos sociais da fotografia (Bourdieu et alli. s.d). Contudo, foi em análises como a que ele produziu sobre a esfera religiosa (Bourdieu 2005a) que o uso da noção foi cristalizado. Uma leitura atenta deste texto – em contraponto a outros do mesmo autor – pode fornecer os principais elementos de sua abordagem e as idéias relacionadas a tal noção.

É preciso ter em mente que o uso da noção de campo por Bourdieu é, antes de tudo, uma forma de análise dos sistemas simbólicos. A religião é tomada como um exemplo destes sistemas e a forma como Bourdieu a aborda o permite apontar analogias com outros campos, a partir do princípio, posteriormente afirmado em sua obra (Bourdieu 2007a: 67), de uma homologia estrutural e funcional entre todos os campos.

Assim, ao tratar de religião e, por conseguinte, dos sistemas simbólicos, Bourdieu chama a atenção para sua dupla natureza: a de sistemas estruturados e a de sistemas estruturantes. A partir daí, o autor desenvolve toda uma crítica a diferentes

abordagens dos sistemas simbólicos, seja o estruturalismo, seja a fenomenologia¹⁰⁵. Abordarei tais críticas ao longo do texto. Por hora, interessa-me aqui a forma como Bourdieu usa a noção de campo, observando os principais pontos de sua análise.

Ao tomar a religião como objeto de análise, Bourdieu (2005a: 33) afirma sua intenção de observá-la na sua natureza de sistema estruturante, que impõe uma determinada estrutura social. Aqui ele se aproxima, portanto, da análise de Weber e retoma seu método: o da compreensão do objeto através de um estudo da **gênese histórica** da instituição religiosa, gênese esta que não ocorre ao largo das divisões sociais. Pelo contrário, as reflete e as impõe.

Em outras palavras, a religião contribui para a imposição (dissimulada) dos princípios da percepção e do pensamento do mundo e, em particular, do mundo social, na medida em que um sistema de práticas e de representações cuja estrutura fundada no princípio de divisão política apresenta-se como a estrutura natural-sobrenatural do cosmos (Bourdieu 2005a: 33-34).

Trata-se, portanto, de observar como um sistema simbólico reflete princípios de divisão social e de como ele constitui, historicamente, uma instituição. A partir daí, e apontada a dívida intelectual com Weber – no sentido de compreensão da gênese histórica desta instituição – Bourdieu inicia sua análise da gênese do campo religioso propriamente dito (2005a: 34-45). Apesar das particularidades do objeto em análise, dois temas merecem ser enfatizados:

- a) Seguindo a análise weberiana, Bourdieu vê no aprofundamento da divisão social do trabalho a chave para se entender o surgimento do campo religioso, ou ainda, das grandes religiões monoteístas. Esta divisão social provocou o surgimento de um corpo de especialistas no trabalho religioso – ou seja, ocorreu um processo

¹⁰⁵ Crítica esta que aparece em diferentes textos, mas que fundamenta uma das suas principais obras. Cf. Bourdieu (2003a).

de **autonomização** do campo religioso, ou ainda, um processo de desenvolvimento de especialistas na linguagem religiosa. Neste ponto, por exemplo, há o desenvolvimento de termos técnicos, só destinados aos iniciados. Interessante é que Bourdieu (2005a: 38 – nota 22) vê esta autonomização como variável de acordo com o campo, sendo que ela é maior em alguns e menor em outros. Esta autonomia, ligada à constituição de um corpo de especialistas, também corresponde a um processo de desapropriação, à medida que a gerência e o discurso sobre um determinado campo passam a ser objetos de disputa por um monopólio.

Enquanto resultado da monopolização da gestão dos bens de salvação por um corpo de especialistas religiosos socialmente reconhecidos como os detentores exclusivos da competência específica necessária à produção ou à reprodução de um corpus deliberadamente organizado de conhecimentos secretos (e portanto raros), a constituição do campo religioso acompanha a desapropriação objetiva daqueles que dele são excluídos e que se transformam por esta razão em leigos (ou profanos, no duplo sentido do termo) destituídos de capital religioso (enquanto trabalho acumulado) e reconhecendo a legitimidade desta desapropriação pelo simples fato de que a desconhecem enquanto tal (Bourdieu 2005a: 39)

O movimento, portanto, é o da **autonomização** e o da **institucionalização** do campo, em graus variáveis de acordo com o sistema simbólico relacionado. Institucionalizado, o campo tende a centralizar-se em torno de um grupo socialmente reconhecido e cuja prática é tomada como ortodoxia, ao mesmo tempo em que opera uma exclusão de outros grupos no sentido de gerência do capital exigido no campo.

Os sistemas simbólicos distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas e, mais precisamente, por um corpo de produção e de circulação relativamente autônomo: a história da transformação do mito em religião (ideologia) não se pode separar da história da constituição de um corpo de produtores especializados de discursos e de ritos religiosos, quer dizer,

do progresso da divisão do trabalho religioso, que é, ele próprio, uma dimensão do progresso da divisão do trabalho social, portanto, da divisão em classes e que conduz, entre outras conseqüências, a que se desapossem os laicos dos instrumentos de produção simbólica (Bourdieu 2007c: 12-13)

- b) A posição dentro do campo é dada pela propriedade de um capital específico que aparece sob a forma de **competência** – outra palavra central nas formulações de Bourdieu sobre campos. Este capital, de natureza simbólica – e aqui reside um dos pontos de afastamento de Bourdieu em relação ao marxismo, à medida que amplia a idéia de capital em direção a sua dimensão simbólica¹⁰⁶ – é a senha de posicionamento dentro do campo e de classificação na sua hierarquia interna. Assim, a competência, segundo Bourdieu (2005a: 44), está diretamente relacionada à estrutura da distribuição do capital simbólico relativo ao campo, onde a posse de um maior capital simbólico corresponde ao reconhecimento maior da competência. A afirmação desta ocorre, conforme aponte, à custa da desapropriação da possibilidade de uso do capital referido por parte de certos grupos, ou ainda, da desconsideração do seu uso, tomado como **ilegítimo**. Eis, portanto, um importante aspecto do uso que Bourdieu faz da noção de campo, à medida que o toma como um **universo marcado por afirmações de competência e conflitos de legitimidade**.

A afirmação da competência e da legitimidade no interior do campo leva Bourdieu a analisar também a eficácia da religião enquanto sistema simbólico. Segundo o autor (2005a: 45-57), a religião consagra um estado de coisas inculcando,

*um sistema de práticas e representações consagradas cuja estrutura (estruturada) **reproduz** [grifo meu] sob uma forma transfigurada, e portanto irreconhecível, a estrutura das relações econômicas e sociais vigentes em uma determinada*

¹⁰⁶ Para esta abordagem mais ampla da idéia de capital, num desenvolvimento teórico específico, cf. Bourdieu (2007d: 133-136). Para amplos estudos, onde dimensões simbólicas do capital (capital cultural, por exemplo) aparecem em primeiro plano, cf. Bourdieu (2003b, 2005b e 2008).

formação social e que só consegue produzir a objetividade que produz (enquanto estrutura estruturante) ao produzir o desconhecimento dos limites do conhecimento que produz (Bourdieu, 2005a: 46).

O grifo no verbo reproduzir se deve ao fato de que, ao enfatizar esta relação de reprodução da estrutura social na forma de uma estrutura simbólica, Bourdieu dá ênfase ao caráter **reprodutivo e conservador** dos sistemas simbólicos, no caso a religião¹⁰⁷. Além disso, aqui aparece o aspecto estruturado do sistema: ele reproduz uma estrutura exterior. Ao mesmo tempo, contribui para a dissimulação e incorporação desta – ou seja, é estruturante. Daí a sua proposta de síntese e de análise dos sistemas simbólicos enquanto sistemas estruturados (pela estrutura das relações objetivas no interior do campo) e estruturantes (à medida que recobrem esta estrutura de relações objetivas e

¹⁰⁷ Aqui há um ponto delicado que é a idéia de transformação e mudança estrutural relacionada aos sistemas simbólicos. De um modo geral, a abordagem que Bourdieu faz dos sistemas simbólicos tende a tomá-los como sistemas dados à reprodução e conservação dos sistemas sociais que os estruturam. Bourdieu **não nega os conflitos e as mudanças** no interior do campo, apontando em diversos trabalhos para práticas que fogem à incorporação proposta pelas instâncias centrais – vide toda a análise que faz das heresias no seu estudo sobre o campo religioso (2005a: 59-62). Mas também não abre muito espaço para os riscos que heterodoxias podem proporcionar, já que joga todas as suas fichas na idéia de que a relação entre a estrutura do sistema simbólico e a estrutura das relações sociais é, antes de tudo, uma relação de **reprodução** (daí meu grifo na citação da página anterior). Cf., por exemplo, sua análise do peso da instituição escolar na consagração de um determinado discurso sobre a arte (2005b: 116-135). Embora haja conflitos, em Bourdieu não há muito espaço para crises – a estrutura tende a se perpetuar ou a se transformar num ritmo lento. Aquilo que Sahlins (1990: 182) chamou de “o risco das categorias na ação”, com sua conseqüente reavaliação funcional, não aparece **tão claramente** em Bourdieu. Se Sahlins enfatiza o caráter transformador da *práxis*, Bourdieu enfatiza seu caráter conservativo. Para o primeiro, a *práxis* aparece como atualização, para outro como reprodução. Isto, talvez, se deva aos diferentes aspectos que ambos os autores enfatizam. Enquanto Bourdieu, influenciado por Weber, enfatiza a dimensão institucional do campo, bem como sua prática em torno de um capital incorporado (*habitus*) ou materializado, Sahlins se posiciona mais próximo de uma tradição intelectual preocupada com os sistemas simbólicos enquanto ferramentas cognitivas: “*estou invocando uma longa tradição filosófica, que pode ser traçada até Kant em especial e que foi continuada na lingüística por Saussure e por Whorf, assim como na antropologia social de Boas e Lévi-Strauss. Esses (e outros) ensinam que a experiência de sujeitos humanos, especialmente do modo como é comunicada no discurso, envolve uma apropriação de eventos em termos de conceitos a priori*” (Sahlins 1990: 182). Bourdieu (2007c: 16) critica esta tradição por tomar os sistemas simbólicos somente num aspecto – ou estruturado ou estruturante – mas nunca os dois ao mesmo tempo, que é a sua proposta de trabalho (Bourdieu 2007c: 9-10).

Apresso-me em afirmar que não se trata aqui, em absoluto, de opor dois autores clássicos, dando preferência a algum deles, mas sim de perguntar: “o quê suas abordagens têm a me oferecer?”, ou ainda, “o que estes autores enfatizam?”. A ênfase na reprodução ou na crise são possibilidades analíticas que, inclusive, não são tomadas em absoluto pelos próprios autores: uma vez mais, a idéia de reprodução em Bourdieu não nega conflitos e transformação social (vide seu comentário – Bourdieu 2003c: 130-131, particularmente nota nº 29 - sobre a revolução copernicana) e nem a idéia de “crise de significados” em Sahlins nega a pouca mudança nas relações de poder (vide os comentários de Sahlins – 1990: 176-179 - para a situação havaiana pós-Cook).

conformam formas de percepção e práticas que são incorporadas pelos sujeitos – a noção de *habitus*).

Afirmar a ênfase de Bourdieu no caráter reprodutivo e conservador dos sistemas simbólicos não significa que os conflitos estejam ausentes do campo. Pelo contrário, o autor francês aponta para diferentes apropriações dos sistemas simbólicos, orientadas por diferentes posições na estrutura social. Assim, ele analisa tanto as relações de transação entre especialistas e leigos quanto as relações de concorrência entre os diferentes especialistas (2005a: 50). Neste ponto, ele introduz então o **aspecto de concorrência em relação à legitimidade** concernente aos sistemas simbólicos¹⁰⁸.

Desta forma, o campo para Bourdieu aparece como um espaço de concorrência, de luta pelo poder sobre representações e práticas e, sobretudo, pela hegemonia no estabelecimento de um *habitus*, entendido como “*princípio gerador de todos os pensamentos, percepções e ações*” (Bourdieu 2005a: 57), ou ainda, um “*conhecimento adquirido*”, “*disposição incorporada, quase postural*” (Bourdieu 2007a: 61)¹⁰⁹. Esta

¹⁰⁸ Este ponto, a concorrência ou luta por legitimidade, é onipresente nas análises que Bourdieu fez de diversos campos sociais. Cf. para o campo artístico (Bourdieu 2007b: 293), o campo científico (Bourdieu 2003c: 112), o campo jurídico (Bourdieu 2007e: 225-235), o campo político (2007f: 164-177). Ele também é apontado em textos mais teóricos do autor (Bourdieu 2007c: 11).

¹⁰⁹ A noção de *habitus* permitiu Bourdieu resolver dois pontos importantes: fugir do que ele chamou de “*estranha filosofia da ação*” presente no estruturalismo, onde o agente é um mero suporte de uma estrutura inconsciente, e nem cair na “*velha filosofia do sujeito e da consciência, a da economia clássica e seu homo economicus*” (Bourdieu 2007a: 61); refinar sua idéia da natureza estruturante dos sistemas simbólicos, à medida que ele os analisa agindo sobre as formas de percepção, comportamento e disposição corporal dos indivíduos. Quando Bourdieu afirma que o *habitus* é um conhecimento adquirido, ele chama atenção para que esta aquisição se dá na **própria ação** dos indivíduos, apontando, portanto, para o poder gerador, criativo, inventivo do *habitus*. Neste ponto Bourdieu enfatiza a **práxis e a agência** dos indivíduos, mas aponta para o fato de que tais aspectos se expressam de forma incorporada. Ou seja, estas disposições nem são totalmente conscientes – o que transformaria a ação dos indivíduos num extremo exercício de cálculo – e nem totalmente inconscientes – o que, para Bourdieu anula a agência individual. **Elas se expressam no corpo**. Como o próprio Bourdieu (2007a: 1962) afirmou, o *habitus* o permitiu “*sair da filosofia da consciência sem anular o agente na sua verdade de operador prático de construções do objeto*”.

Esta releitura e retomada da práxis marcou muito a forma como Bourdieu foi lido, na Europa, a partir dos anos 70. Sobre isto, cf. Ortner (1984: 388-393). Cf. também os textos críticos de Miceli (2005) e Ortiz (2003). Além disso, ela casou-se com o interesse que o tema do corpo teve nas ciências sociais a partir dos anos 80. Talvez o melhor exemplo seja o trabalho sobre pugilistas feito por um aluno de Bourdieu, Wacquant (2002). Neste trabalho, o autor propõe um esforço da sociologia para “*capturar e restituir a dimensão carnal da existência*” (2002: 11), retomando a idéia – presente na noção de *habitus* – de que a ordem social se inscreve no corpo. Vale observar que aqui, a noção de *habitus* é casada

concorrência acompanha o processo de autonomização e institucionalização do campo, onde os agentes envolvidos lutam entre si pela legitimidade dos seus discursos e pela hegemonia no estabelecimento do *habitus* relacionado ao campo.

Por fim, nesta longa digressão sobre a noção de campo, é importante destacar a proposta de método que Bourdieu faz para o estudo dos campos. Para Bourdieu a dinâmica inerente a um campo envolve questões relativas à organização social – à medida que o campo é “*um espaço social de relações objetivas*” (2007a: 64) – e à própria história do campo, à medida que a estrutura presente das relações entre suas instâncias e agentes é produto de um desenvolvimento no tempo. Compreendê-las hoje exige observar o processo temporal do seu desenvolvimento. Por isso, para Bourdieu o método de análise do campo deve ser aquele que combina **uma história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição das atitudes, das crenças (enfim, do *habitus*)** que o campo exige (Bourdieu 2007a: 71; 2007b: 287). Isto fica evidente, por exemplo, na sua análise de campos como o religioso (2005a) e o artístico (2002, 2005b, 2007b).

Em suma, três importantes aspectos da forma como Bourdieu pensa a noção de campo me interessam aqui: a) que o campo se constitui a partir de um processo de autonomização e institucionalização; b) que se trata de um espaço marcado por conflitos relativos à afirmação de competência e discursos sobre legitimidade; e c) que seu estudo exige uma análise dos seus aspectos sociológicos bem como da história social da sua constituição. Estes três aspectos nortearão muito do que será escrito aqui sobre a música sertaneja.

teoricamente com outra noção clássica das ciências sociais na França – a noção de *técnica corporal*, tal como proposta por Marcel Mauss.

O Campo Artístico: premissas gerais

Apontadas algumas características que Bourdieu enfatiza na noção de campo, é preciso, antes de se pensar propriamente na música sertaneja, observar as análises mais específicas que este autor fez do campo artístico. Elas servirão como ferramentas analíticas que serão centrais no desenvolvimento posterior deste texto. Apesar de Bourdieu ter afirmado a possibilidade de uma “teoria geral dos campos” (Bourdieu 2007a: 67-68), é preciso levar em conta particularidades do campo da arte no Ocidente, já que tais particularidades serão importantes para se pensar a música sertaneja. Assim, estou afirmando a ocidentalidade deste discurso: a música sertaneja, ou ainda, a música como uma forma de arte. Esta afirmação, que a alguns pode remeter a uma tautologia, se faz necessária quando se observa a historicidade e o caráter ocidental da categoria arte, já apontado em diferentes trabalhos antropológicos sobre o tema. Esta ocidentalidade não invalida seu uso analítico, à medida que neste caso trata-se de usá-la como ferramenta de classificação, para o pesquisador, de diferentes práticas sociais que nós, no Ocidente, classificamos como arte. Inclusive, o debate entre música sertaneja e música caipira é, também, um discurso sobre a arte.

Bourdieu tratou do chamado “campo artístico” em diversos textos, sendo que em alguns ele enfatizou mais o universo da produção da arte (Bourdieu 2002 e 2007b); em outros o universo do consumo (Bourdieu 2003b e 2008); e há ainda algumas análises onde consumo e produção são analisados de forma relacional (Bourdieu 2005b). Ao tratar da produção e do consumo da arte, Bourdieu enfatiza a natureza de “bem simbólico” daquela, envolta num circuito de trocas e fundamentando uma série de disposições (*habitus*) e discursos¹¹⁰.

¹¹⁰ Aqui fica evidente outro aspecto da noção de campo em Bourdieu, o qual não explicitarei na digressão anterior sobre o tema: o campo como espaço de trocas. Bourdieu é autor de uma leitura muito particular da obra de Marcel Mauss, sobretudo do “Ensaio sobre a dádiva”. A troca em Bourdieu aparece

O ponto central das análises de Bourdieu sobre o campo artístico reside na sua reiterada afirmação do processo de autonomia deste campo, onde a produção da arte progressivamente – em um processo que durou cerca de três séculos (XV – XVIII), variando para cada forma de arte¹¹¹ – se libertou das amarras “éticas e estéticas” tanto da aristocracia, quanto da Igreja¹¹². A partir daí, houve a constituição de uma categoria de artistas e produtores especializados, cuja produção é vista como seguindo padrões dados pelo próprio campo. No caso da música, por exemplo, tal processo tem no século XVIII seu momento central e basta uma comparação de dois compositores separados por apenas 100 anos para ver os efeitos de tal processo. Enquanto Bach (1685-1750) passou toda a sua vida tendo sua produção chancelada por instâncias externas ao campo artístico – a Igreja Luterana e a nobreza do norte alemão – Beethoven (1770-1827) produziu dentro de uma lógica que enfatiza sua (relativa, conforme apontarei) autonomia¹¹³. Esta constituição de um campo autônomo relaciona-se também com a diversificação do público consumidor, cuja demanda leva a uma multiplicação e especialização das instâncias de produção, consagração e reprodução do campo (Bourdieu 2005b: 100), ao mesmo tempo em que este passa a se definir por seus próprios parâmetros, não raro traduzidos em termos de expressões técnicas.

O que Bourdieu descreve, portanto, é o desenvolvimento de um mercado da obra de arte, organizado em torno de instâncias de produção, consumo, reprodução e

muito como um aspecto de relações objetivas entre partes e, portanto, inserida em relações de poder. Daí sua afirmação, escrita como crítica a Saussure e, por conseguinte, ao estruturalismo, de que “*não se deve esquecer que as trocas lingüísticas são também relações de poder simbólico*” (Bourdieu 1998: 23-24). Assim, suas análises dos diferentes campos se utilizam em grande escala de termos como “economia”, “mercado”, “gestão dos bens simbólicos”, “capital simbólico”, “empresários na gestão”, dentre outros, porém sempre enfatizando que as trocas se dão entre posições estruturais desiguais.

¹¹¹ Cf. Bourdieu (2005b: 102 – nota nº 3) e Chartier (1999: 23-45) para uma comparação dos diferentes processos de autonomização do campo da literatura e do campo do teatro.

¹¹² É importante lembrar que toda a análise de Bourdieu tem como objeto, ou ainda, como referência a “Grande Arte”, as “Belas-Artes” do século XIX. Isto será comentado e exigirá adaptações conceituais mais adiante no texto.

¹¹³ Para outras análises deste processo no campo da música, cf. Elias (1995: 15-52) e Grout e Palisca (1988).

consagração, e que se auto-afirma autônomo com relação a outros campos, tais como o religioso e o político. Neste ponto reside um dos pontos centrais de sua leitura de Weber, à medida que o preocupa observar a racionalização e a especialização dos diferentes tipos de trabalho social, sendo que, no caso, trata-se da produção e do consumo de arte. A constituição de tal mercado, por conseguinte, se dá pela imputação do caráter de mercadoria – portanto, passível de troca financeira - à obra de arte (Bourdieu 2005b: 101). Se até o século XVIII, o artista apresentava sua obra como uma “dádiva” à instância religiosa ou política que o protegia, a partir do século XIX ele vende o produto da sua criação.

Se a arte assume a condição de mercadoria, ela continua, no entanto, sendo um bem simbólico. Como tal, ela **também** tem outras significações que vão além do seu valor de troca. Isto, segundo Bourdieu (2005: 102), é próprio da natureza dos bens simbólicos que, na modernidade, podem se apresentar como “realidades de dupla face” (no termos do autor francês): enquanto mercadorias e enquanto significações. E como a idéia de mercadoria está vinculada ao campo da economia, este pólo passou a ser visto, em diversos discursos, como o oposto das “significações”. Exatamente este ponto polarizou o campo artístico, à medida que criou dois pólos entre os quais a obra de arte deve se localizar. Se ela se apresenta plenamente como mercadoria, seu “significado” é tido como menor. Surge, neste ponto, o que Bourdieu (2007b) chamou de “discurso de uma estética pura”, segundo o qual tanto a produção quanto a apreciação da arte se dão por um trabalho do “puro pensamento”.

Este discurso tem sua origem no próprio processo de autonomia do campo artístico, já que “*a invenção do olhar puro produz-se no próprio movimento do campo para a autonomia*” (Bourdieu 2007b: 295). E seu momento de consagração, sua transformação em discurso hegemônico sobre a arte no Ocidente, se deu no século XIX,

quando o Romantismo elevou a arte à posição de expressão última da humanidade. Hegel, neste ponto, pode servir como uma espécie de “informante nativo”, capaz de informar os princípios básicos deste discurso. A introdução de sua teoria estética, com a relação entre a arte e o belo – este último remetido a um plano espiritual – é um bom índice do processo de autonomia apontado por Bourdieu. Hegel, ao tratar da finalidade da arte (1946: 35-45), deixa claro que esta tem seu fim em si mesma – *“elevant a alma acima da esfera habitual de seus pensamentos, levando a nobres resoluções e ações corretas, através da estreita afinidade que existe entre os três sentimentos e ideais de bem, belo e divino”* (Hegel 1946: 45).

Enfim, ao processo de autonomia do campo artístico, com a constituição de um mercado da obra de arte, correspondeu à criação de um *habitus* específico a este campo – relacionado à atividade do olhar – *habitus* este marcado por um discurso que valoriza sua própria autonomia. Bourdieu comenta que isto, inclusive, é próprio da forma como os sistemas simbólicos se organizam enquanto campos na modernidade.

“... o processo de diferenciação das esferas da atividade humana correlato ao desenvolvimento do capitalismo e, em particular, a constituição de sistemas de fatos dotados de uma independência relativa e regidos por leis próprias, produzem as condições favoráveis à construção de sistemas ideológicos, vale dizer, as chamadas teorias ‘puras’ (da economia, da política, do direito, da arte, etc.) que reproduzem as divisões prévias da estrutura social com base na abstração inicial através da qual elas se constituem” (Bourdieu 2005b: 103)

O discurso, portanto, da arte pura, diametralmente oposta à mercadoria, aparece em Bourdieu como uma abstração constituída no processo de autonomia do campo. Trata-se de um paradoxo: é a constituição do campo como esfera relativamente autônoma e organizada nos termos de um mercado, ou ainda, é a constituição de um mercado da obra de arte que cria as condições sociais possíveis para o estabelecimento de um discurso da arte pura. Isto equivale dizer que é a transformação da arte em

mercadoria que possibilita o surgimento do discurso da “verdadeira arte” (Bourdieu 2005b: 103). Mas tal paradoxo é apenas aparente: pois, conforme a citação acima, a autonomia dos campos engendra ideologias puristas¹¹⁴.

A ideologia da estética pura também aponta para o caráter fragmentado – a existência de diversos espaços de agência – do campo artístico. Apontei anteriormente que Bourdieu pensa o campo como um espaço de conflito por hegemonia, conflito este baseado em critérios de legitimidade. Apesar de uma instância assumir esta hegemonia – no caso do campo artístico, todo o *establishment* constituído em torno da idéia de Belas-Artes – isto não anula a existência – pelo contrário, reforça – de instâncias que trabalham com “*princípios de legitimação paralelos*” (Bourdieu 2005b: 100). A expressão “verdadeira arte” indica exatamente isto: a existência de diferentes discursos dentro do mesmo campo. Neste ponto, Bourdieu recorre a Jane Austin para pensar este caráter essencialista do campo:

“O ‘pensamento essencial’ opera em todos os universos sociais e, muito especialmente, nos campos de produção cultural, campo religioso, campo científico, campo jurídico, etc..., onde se jogam jogos em que está em jogo o universal. Mas, neste caso, é evidente que as ‘essências’ são normas. Era o que lembrava Austin, quando analisava as implicações do adjetivo ‘verdadeiro’ em expressões como um ‘verdadeiro’ homem, uma ‘verdadeira’ coragem, ou como neste caso, um ‘verdadeiro’ artista ou uma ‘verdadeira’ obra-prima: em todos os exemplos, a palavra ‘verdadeiro’ opõe tacitamente o caso considerado a todos os casos da mesma classe a que os outros locutores atribuem também, inevitavelmente, quer dizer, de uma maneira que não está ‘verdadeiramente’ justificada, este predicado, simbolicamente muito poderoso, como qualquer reivindicação do universal” (Bourdieu, 2007b: 294).

A oposição entre a arte enquanto mercadoria e a arte enquanto significação fundamenta, portanto, uma divisão no campo artístico entre dois campos, tratados por Bourdieu (2005b: 105) como “campo de produção erudita” e “campo da indústria

¹¹⁴ Neste ponto, conforme apontarei adiante, reside a compreensão dos discursos escutados no CMPB (descritos no capítulo anterior), onde a música responde por si – não é feita para dançar e exige critérios técnicos elevados.

cultural”. A diferença entre os dois, para o autor, situa-se no destino de suas produções: o primeiro produzindo para outros produtores de bens culturais, conquanto o segundo para o público não-produtor. Tal diferença é bastante discutível e, conforme mostrarei adiante, no caso específico da música sertaneja, ela exige muitos matizes. Porém, estabelece um ponto importante que guiará muitas reflexões posteriores: a separação entre um público privilegiado (porque usuário de códigos de produção e recepção hegemonicamente legítimos) e o grande público. E tal separação guia-se, também, pela primeira: enquanto este público privilegiado produz e consome arte enquanto pura significação, o grande público a produz e consome como mercadoria. A importância deste ponto está no fato de que ele oferece uma possibilidade para que se pense a idéia, que mostrarei adiante, de música caipira como uma “música de raiz” em oposição à música sertaneja, “feita pra vender”. Atrás desta oposição, estão as outras duas referidas acima: mercadoria *versus* significação, público não-produtor *versus* público produtor.

A idéia de público produtor para Bourdieu não se refere apenas aos artistas em si. Ele comenta (Bourdieu 2005b: 106-107) que o processo de autonomia do campo, com a sua conseqüente “ideologia da pureza”, leva à necessidade de produção também de esquemas de percepção do produto do campo. Assim, entre os produtores, há também aqueles que produzem os instrumentos de apropriação da obra de arte. É instituído, daí, o papel do crítico de arte – alguém detentor dos instrumentos considerados legítimos na apropriação do produto artístico e capaz de estabelecer os juízos de valor no interior do campo (Bourdieu 2005b: 112). Neste ponto, explicita-se não somente a importância de artistas que atuam como críticos, mas também de jornalistas. No caso da música sertaneja, bem como da música popular no Brasil, como será apontado adiante, os instrumentos legítimos e hegemônicos de apropriação da obra musical são dados, sobretudo, por pessoas que atuam na área do jornalismo. José Ramos

Tinhorão, Sérgio Cabral, Zuza Homem de Mello, Jairo Severiano, Orestes Barbosa, Francisco Guimarães, Cornélio Pires: todos eles, centrais na história da música popular brasileira, atuaram (atuam) na imprensa. Sobre isto, dissertarei mais adiante. Mas fica aqui registrada sua importância para o estabelecimento de instrumentos considerados “corretos” para a apreciação da música popular no Brasil¹¹⁵.

Tanto no campo da produção erudita, quanto no campo da indústria cultural, Bourdieu (2005b: 109) afirma que impera o que ele chama de “dialética da distinção”. Esta distinção, o exercício de singularidade num espaço coletivo (o campo), foi motivo de extensos estudos do autor, seja na esfera da produção artística (Bourdieu 2002), seja na esfera do consumo de arte (Bourdieu 1979). Nesta dialética, procura-se a afirmação de seu nome no interior do referido campo, de modo a se fugir do anonimato. Enfim, procura-se ser alguém. O que é dialético aí é o fato disto ser da natureza do campo – e não fruto de cálculos individuais: “*Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício da natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância*” (Bourdieu 2005b: 109)¹¹⁶.

Neste ponto a análise de Bourdieu (2005b: 105-116) encaminha-se para o campo da produção erudita, visto como um campo cuja “dialética da distinção” é regida por uma diferenciação inter-pares e onde tal distinção é controlada pela própria comunidade artística. É esta quem dá a estrutura do campo, definindo posições e chancelando discursos. Os critérios, a lógica, desta diferenciação, neste campo são dados pela concorrência entre produtores, minimizando ao máximo o peso e a intervenção do grande público. Aqui, uma vez mais, a separação entre produtores e não-produtores,

¹¹⁵ Sobre o jornalista como crítico, cf. Bourdieu (2005b: 112 – nota de rodapé nº 18).

¹¹⁶ Cf., na mesma página, a nota de rodapé nº 14, para uma crítica à idéia de um predomínio de motivações psicológicas nas tomadas de posição dentro do campo.

cuja oposição é homóloga a outras: significação e mercadoria, forma e função. Ou seja, no campo da produção erudito a arte é vista como pura significação e relacionada a um primado da forma sobre a função (Bourdieu 2005b: 110), além de ser um campo marcado pela circularidade e reversibilidade entre produção e consumo, um campo tendente ao fechamento, portanto (Bourdieu 2005b: 113-115). O “grande público”, neste caso, é visto com temor, pois representa uma esfera de pessoas que são consideradas inaptas para o usufruto da arte. Da mesma forma, considera-se o mercado como algo que ameaça a autonomia do campo, à medida que tenta impor critérios que vão além do discurso puro da arte. Assim, procedimentos de distinção dados pelo mercado (lucros de vendas, por exemplo) ou pelo grande público tendem a não ser reconhecidos. A distinção, neste campo, é buscada, sobretudo, entre os próprios produtores.

Este é o ponto da análise que Bourdieu faz da produção artística que mais exigirá adaptações posteriores, à medida que tratarei exatamente do campo oposto – o da indústria cultural. Porém, aqui me interessa esta “ojeriza” ao mercado e ao “grande público”, tidos como barreiras ao desenvolvimento do artista, visto como gênio. Isto se deve ao fato de que tal discurso será transposto para o campo da indústria cultural e aparecerá de forma análoga na oposição entre música caipira e música sertaneja – aquela produzida por “gênios”, esta produzida pelo mercado. Um outro dado que será interessante é a afirmação de Bourdieu (2005b: 115) de que um dos signos do grau de autonomia do campo – e que, no caso do campo da produção da arte erudita, tal grau é enorme – é a sua tendência de historicamente se representar autônomo, como produto da elaboração de mentes privilegiadas. Textos jornalísticos, como o de Nepomuceno (1999) ou Neiva (2002), por exemplo; ou ainda, as histórias contadas de dentro do campo; têm nesta valorização do indivíduo criador seu ponto central.

Bourdieu também chama a atenção para o que ele denomina de instâncias de reprodução e consagração no campo artístico¹¹⁷. Tais instâncias, através de um domínio da história do campo, disputam com os produtores o exercício do poder simbólico no interior deste campo – o domínio do quadro temporal, aqui, aparecendo como condição do poder¹¹⁸. Nesta disputa, matizada pela estrutura das relações entre estas instâncias, surge uma hierarquia das obras, bem como a sua consagração, ou seja, sua transformação em *clássico* (Bourdieu 2005b: 116-122). Assim como o ponto anterior – a ojeriza à indústria cultural – o uso que farei, mais tarde, deste traço do campo artístico, na análise de Bourdieu, terá que ser matizado. Porém, vale lembrar como este processo de hierarquização e consagração das obras perpassa o campo da música, estando presente tanto na música erudita quanto na música popular. Da mesma forma que na disputa entre produtores e instâncias de reprodução e consagração Bach foi elevado à categoria de *clássico* da música erudita, os Beatles foram alçados à condição de *clássico* do rock, Miles Davis em *clássico* do jazz e Tonico e Tinoco em *clássico* da música caipira. A especificidade destes gêneros musicais, contudo, aparece na forma como se dá esta consagração (condições e elementos valorizados) e nos atores envolvidos.

MÚSICA POPULAR: premissas particulares

Procurei, nesta digressão sobre as idéias de Bourdieu acerca da noção de campo e da sua aplicação ao estudo do mundo da arte, isolar alguns elementos que, conforme mostrarei adiante, serão úteis como ferramentas analíticas para a compreensão da forma

¹¹⁷ Neste texto, o uso que faço do termo *instância* segue uma conotação específica: lugar de exercício de uma autoridade. Em passagens do texto de Bourdieu estas instâncias são tratadas como instituições. Aqui, prefiro manter o termo instância, por razões que explicitarei mais adiante.

¹¹⁸ O que nos remete ao poder do mito da História no pensamento ocidental, onde o domínio do “quadro temporal” (que, às vezes, pode ser representado no formato de uma cronologia) representa uma espécie de chave para a verdade. Aqui, este tema, gigantesco, se bifurca em duas possibilidades de análise: uma descrevendo criticamente esta “ênfase no tempo” do pensamento ocidental; outra, alargando esta análise para dimensões mais amplas, como algo central no pensamento humano. Para a primeira, cf. Lévi-Strauss (1989a e 1989b); para a segunda, cf. Leach (1974).

como minha etnografia construiu o universo da música sertaneja¹¹⁹. A noção de campo desenvolvida por Bourdieu servirá de lente analítica para compreender o caráter cindido do universo da música sertaneja, com diferentes atores em emulação por graus de legitimidade e hierarquia. Além disso, características centrais do campo artístico, conforme Bourdieu, poderão ser apontadas também: a existência de uma polarização entre uma “arte erudita” e uma “arte de indústria” e de discursos de consagração de determinadas obras e artistas. Ocorre, porém, que pensar a música sertaneja como campo exige adaptações do conceito, à medida que sua teorização por Bourdieu foi feita em relação a universos sociais específicos. Dois pontos parecem carecer de matizes no caso dos interesses desta pesquisa: o peso que Bourdieu dá à institucionalização do campo e sua análise da indústria cultural.

Afirmar acima que para Bourdieu o estudo de um campo social é, antes de tudo, uma análise dos processos de autonomização e institucionalização deste campo. Nos dois principais textos comentados aqui (2005a e 2005b) é este o procedimento: a descrição e a análise do processo de constituição de campos que se auto-proclamam autônomos e que se organizam institucionalmente¹²⁰. Assim, a história do campo

¹¹⁹ Implícita nesta afirmação está a minha concordância com as teorizações de uma antropologia mais recente (pós-década de 70) a respeito do ato da etno-**grafia** enquanto construção subjetiva de um dado empírico. Esta antropologia focalizou o processo de elaboração textual da etnografia, seus mecanismos de construção de autoridade (relativo ao **autor**) e atentando para suas potencialidades discursivas, como, por exemplo, a possibilidade de ser polifônica – ou seja, de “dar voz” para os múltiplos agentes envolvidos em qualquer interação social. Para um texto central nesta linhagem do pensamento antropológico, cf. Clifford (2002). Para um balanço teórico da mesma, cf. Kuper (2002: 259-286).

¹²⁰ Há também pistas para a análise da eficácia do poder simbólico exercido por estas instituições. Este é um ponto da obra de Bourdieu que me parece intrincado. Aquilo que ele denominou de “conformismo lógico” (Bourdieu 2007c: 9-10) – qual seja, a capacidade de um sistema simbólico estruturar a percepção do mundo de indivíduos – ancora-se em algo que lembra a “falsa consciência” marxista: o poder simbólico é exercido a partir de um escamoteamento de seu caráter coercitivo e arbitrário: “*O poder simbólico...só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário*” (Bourdieu 2007c: 14). Ao mesmo tempo, Bourdieu localiza na sociedade a fonte da eficácia: neste ponto, ele retoma a idéia de Mauss no “Ensaio sobre a magia”, afirmando que “*essas questões [da eficácia do poder simbólico] são absolutamente análogas, na sua ordem, às que Mauss punha quando, no seu Essai sur la magie, ao interrogar-se acerca do princípio da eficácia mágica, se viu obrigado a passar dos instrumentos utilizados pelo feiticeiro para o próprio feiticeiro, e deste para a crença dos seus clientes e, gradualmente, para todo o universo social no interior do qual se elabora e se exerce a magia*” (Bourdieu 2007b: 287).

religioso, em Bourdieu, é a história do processo de organização de uma igreja no interior de um credo específico – aspecto onde a influência de Weber é bastante acentuada. Da mesma forma, na análise do campo artístico aquilo que Bourdieu trata como instâncias de reprodução e de consagração são as escolas de arte, ou ainda, instituições específicas como a francesa Academia Nacional de Belas Artes. A sua análise do sistema de ensino como instância de reprodução do poder simbólico também aponta para uma ênfase ao caráter institucional das relações sociais. Pergunto se esta ênfase em instituições, nas análises de Bourdieu, não corresponde, na teoria, ao contexto no qual tais análises foram realizadas: a sociedade francesa – uma sociedade altamente institucional e burocratizada. Isto escapa aos objetivos deste texto, mas tal característica de sua análise merece matizes quando aplicada ao estudo da música popular.

Isto porque a música popular, ao contrário das Belas Artes românticas (Bourdieu 2005b, 2007b) ou do mundo literário francês (Bourdieu 2002), não se constitui um universo social organizado no mesmo tipo de institucionalização. As instituições analisadas por Bourdieu têm um forte caráter estatal, fato que estabelece a origem do seu poder – são instâncias constituídas no seio da sociedade política. Para a música popular, isto tem outro matiz, sendo que as instituições não têm este caráter estatal, sendo muito mais instâncias da sociedade civil. Portanto, o poder simbólico, no interior do campo da música popular, opera de forma muito mais fluida, com suas instâncias dotadas de um poder de intervenção muito menor do que aqueles descritos, por Bourdieu, para o campo religioso ou para as Belas Artes. A caracterização que Hobsbawn (1990: 50-104) faz do jazz – como um gênero de música em relação ao qual não há uma instituição que o defina – pode ser ampliada: ao contrário das Belas Artes, a música popular em poucos contextos é definida institucionalmente de modo a poder se nomear uma ortodoxia.

De forma alguma, porém, isto significa dizer que não há posições que procuram se impor sobre outras. Pelo contrário: a cisão comentada anteriormente entre música sertaneja-raiz e música sertaneja-country é um bom exemplo disto, com a primeira ocupando uma posição considerada superior e legítima e, em muitos discursos proferidos em seu nome, tentando deslocar o *country* para segundo plano. A oposição entre arte erudita (pura) e indústria cultural (impura) – tal como descrita para Bourdieu para o universo das Belas Artes – é reproduzida nesta cisão, definindo determinados repertórios e artistas como *clássicos*. Neste caso, reproduz-se o discurso das Belas Artes: enquanto os *clássicos* seguem como parâmetro de sua produção as demandas dos próprios produtores, na indústria cultural tais demandas são dadas externamente. Porém, conforme afirmei acima, a caracterização destes *clássicos* é dada não por instituições reconhecidas como detentoras do poder simbólico, mas por uma série de negociações e relações entre os agentes do campo, e que tem no jornalismo um importante espaço discursivo¹²¹.

Assim, a idéia de que o campo deva ser analisado em relação ao seu processo de institucionalização e autonomização, fundamento da análise de Bourdieu, deve ser matizada quando este campo é a música popular em suas diversas manifestações. Tal

¹²¹ Pergunto aqui se não seria este o motivo da dificuldade de se pensar uma vanguarda – enquanto discurso transgressor – no seio da música popular: exatamente porque há a ausência de um “poder centralizado” a transgressão é relativizada. Ao contrário da música erudita, da pintura, da literatura, chanceladas por academias e instituições de ensino – e por isso, sujeitas a transgressões – falar sobre ortodoxia – ponto central nas análises de Bourdieu – para a música popular é mais complicado. Hobsbawn (2007: 483-503) tratou a emergência da cultura popular de massa como o fim das vanguardas, exatamente porque sua prática foge à institucionalização.

Vale apontar que em diversos gêneros da música popular é possível observar o movimento de institucionalização e autonomização descrito por Bourdieu, com a criação de cursos superiores de música popular. Em 2003, a Universidade de São Paulo abriu a primeira turma de graduação em viola caipira, num movimento que acompanha a proliferação de cursos universitários voltados para a música popular; da mesma forma, o *jazz*, que na análise de Hobsbawn (feita em fins dos anos 50) aparece descentralizado, conta hoje com escolas como a *Julliard*, em Nova Iorque, que procura chancelar o que é e o que não é *jazz*; em Buenos Aires, desde 1991, há a “*Universidad del Tango*”, instituição que se organiza nos moldes de uma universidade. A centralidade destas instituições no interior do campo, obviamente, é bastante tênue devido ao seu caráter recente, mas é possível que ao longo do tempo ela aumente, modificando a estrutura das relações no interior do campo organizado em torno de cada gênero. Sobre a relação academia e música popular, cf. Travassos (1999); para questões relativas à institucionalização do *jazz*, cf. Atkins (2003). Vale observar que Bourdieu (2005b: 148) apontou para a possibilidade de consagração (como *clássicos*) das artes que ele chama de *médias* (cinema, fotografia, música de entretenimento).

matiz se deve às particularidades do próprio universo estudado, uma delas a referida acima: a dificuldade de se pensar institucionalmente o campo, o que faz com que o exercício de dominação simbólica – inerente aos campos – seja muito mais fluido entre diferentes instâncias.

Aqui se chega ao segundo ponto onde se deve matizar a análise de Bourdieu sobre campo, quando aplicada ao universo da música popular: sua inserção na indústria cultural. Bourdieu (2005b: 135-154) diferencia indústria cultural e mercado de bens culturais, tomando este último como um universo mais amplo. Nele, há uma produção de bens voltados para outros produtores e que segue sua própria lógica – a arte erudita – conquanto que na indústria cultural a produção segue a lógica de uma instância externa, o mercado. Este, impessoal, é o referente da indústria cultural na análise de Bourdieu, fazendo as vezes de instância de consagração, difusão e reprodução:

“O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza, no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e de difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção” (Bourdieu 2005b: 136)

E como o mercado é visto pelo signo do quantitativo, Bourdieu (2005b: 136) trata o público da indústria cultural como um público médio, socialmente heterogêneo, mas tratado como indiferenciado: *“Onde o discurso comum e semi-erudito enxerga uma mensagem homogênea capaz de produzir um público homogeneizado (“massificação”), é preciso ver uma mensagem indiferenciada produzida para um público socialmente indiferenciado e que se funda em uma autocensura metódica que leva à abolição de todos os signos e de todos os fatores de indiferenciação”* [grifo meu]. O trecho grifado aponta um dado importante: a agência localizada no mercado, instância reguladora da produção dos bens na indústria cultural. Bourdieu foge dos discursos clássicos de

cultura de massa negando o efeito de massificação – as pessoas não se tornam iguais de fato – para insistir num estratagema do mercado que **cria uma ilusão** de indiferenciação. É neste ponto que uma leitura matizada se faz necessária, à medida que Bourdieu, embora fuja do conceito de massa, ainda se prende a uma noção impessoal de mercado. Este aparece como uma entidade dotada de uma razão própria, além dos indivíduos e da possibilidade de sua agência. Esta visão do que seja o mercado faz com que a análise de Bourdieu do campo artístico remeta para uma posição subalterna o universo que ele chamou de “artes médias” (Bourdieu 2005b: 148), justamente o universo que engloba a música popular. O centro deste campo é ocupado pelas Belas Artes: elas é que se proclamam autônomas e a história do campo é a sua história. Além disso, um outro aspecto da indústria cultural, talvez o mais importante – e que não pode ser reduzido à noção de mercado – é remetido também para segundo plano: as tecnologias¹²².

A relação com as tecnologias é uma espécie de “sombra” que permeia os estudos sobre música popular, sombra esta que aparece como um elemento valorativo. E nestes estudos, a referência às análises de Theodor Adorno sobre música popular, jazz e indústria cultural é gigantesca, sendo que, durante muito tempo, as reflexões adornianas (Adorno 1986) deram a pauta dos trabalhos sobre o tema¹²³. Em Adorno, a referência ainda é a “grande música alemã da primeira metade do século XIX”, sendo ela o

¹²² Chama a atenção como este aspecto é relegado a um segundo plano nos textos de Bourdieu sobre o campo artístico. Tanto na sua análise do campo literário (Bourdieu 2002), quanto do mercado dos bens culturais (2005b), este aspecto não aparece como central. Embora Bourdieu enfatize sua preocupação com a produção dos bens culturais (Bourdieu 2005b: 140), ele a localiza (ainda) em indivíduos – talvez uma forma de se afastar do marxismo, com sua ênfase na produção mecânica. A exceção, neste caso, talvez seja o trabalho de Bourdieu (s.d) sobre fotografia. Contudo, nela ainda se vê uma análise que tem as Belas Artes como referência. Daí sua caracterização da fotografia como uma arte “média”.

¹²³ Pucci (2003: 381-383) comenta como boa parte da produção de Adorno sobre música popular foi produzida no seio de um amplo projeto sobre a relação entre música e rádio. Neste projeto foram produzidos, entre 1938-1941, sete textos teóricos: “Music in radio” (1938), “Plugging study” (1941), “The radio symphony” (1941), “On Popular Music” (1941), “Analytical study of NBC music appreciation hour” (1940), “Current music: elements for a radio theory” (livro incompleto, 1941) e “A social critique of radio music” (1941).

referente a partir do qual Adorno analisa a música popular – marcadamente o *jazz* produzido nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 30¹²⁴.

Adorno analisa a música popular enfatizando, a partir de lentes marxistas, seu caráter de **mercadoria**. Daí resulta uma análise centrada na **produção** da música popular e no fato dela estar relacionada a um sistema industrial de larga escala. Assim como Marx havia, anteriormente, apontado o efeito de fetiche da mercadoria sobre o sujeito, Adorno aponta para o caráter ilusório dos produtos da indústria cultural que, produzidos em larga escala, reduzem e anulam o espaço de ação dos indivíduos – produzindo um efeito de *pseudo-indivíduoação* (Adorno 1986: 123) – submetidos não às exigências da própria razão, mas ao reconhecimento feito coletivamente. Escuta-se uma música porque os outros a escutam – eis a afirmação de Adorno (1999: 65-70) em um texto onde condena as “excitações bacânticas” como “regressões da audição”.

A crítica de Adorno à música popular está diretamente ligada à relação desta com as tecnologias desenvolvidas pelo capitalismo a partir do século XIX. Ao contrário de Walter Benjamim, Adorno não vê as possibilidades desta relação na **recepção** da arte: interessa-lhe observar a relação da tecnologia com a produção da arte e sua conseqüente analogia com a produção industrial. Conforme afirmei acima, trata-se de apontar o caráter de mercadoria que a modernidade imputou à arte e, como tal, produzida em série visando um consumidor passivo¹²⁵. Além de se constituir como mercadoria, o produto artístico, e no caso em análise, a música, sofreu um processo de estandardização no seu formato (Adorno 1986: 119-122). A idéia de estandardização permitiu a Adorno englobar a produção da música em diferentes níveis: enquanto produto físico – mercadoria – e enquanto forma dada a um conteúdo-obra (Middleton

¹²⁴ Não foi somente o jazz que Adorno analisou tendo como referência a música alemã do século XIX. A música erudita do século XX também foi analisada tendo este referente. Vide sua comparação entre as obras de Stravinski e Schoenberg (Adorno 2002).

¹²⁵ Cf. Middleton (1990: 34-63) para uma leitura crítica, apontando diversos elementos da análise adorniana sobre a música popular.

1990: 34). E o centro desta idéia é a relação da música popular com as tecnologias desenvolvidas no capitalismo. Ou seja, em Adorno, tal relação é vista **negativamente**.

Esta valoração negativa das tecnologias e da indústria em relação à música popular fez com que muitos trabalhos sobre o tema caíssem numa espécie de encruzilhada. Dotadas de uma visão fornecida por um autor cuja referência estética é a chamada “música séria” (Adorno 1986: 117-119), tais estudos ou desqualificam o próprio objeto em análise – e reificam a visão de que a música popular é um produto consumido por um público alienado¹²⁶ – ou evitam tomar o tema das tecnologias como centro ou constituinte da música popular. Neste último caso, tem-se a impressão de que se estuda a música popular apesar das tecnologias.

O que estou tratando pelo termo **tecnologias** refere-se aos processos industriais de gravação, reprodução e veiculação sonora, o que no caso da música popular aponta para a sua relação com a fonografia e a radiofonia¹²⁷. Trabalhos mais recentes (pós-decada de 70) em antropologia da música e etnomusicologia têm apontado para tais processos como **centrais na constituição da música popular**, trazendo-os, assim, para o centro das análises e possibilitando uma inversão da perspectiva adorniana¹²⁸.

Esta inversão da perspectiva adorniana, curiosamente, pode ser sintetizada em um pequena passagem de Marx, lembrada por Menezes Bastos (2002: 385) em um texto sobre a fonografia: um objeto só se torna uma mercadoria quando comprada por

¹²⁶ Curiosamente, esta é a tônica de trabalhos desenvolvidos na área de comunicação e que procuram ter uma grande interface com a sociologia. Cf. Caldas (1979) e Bonadi e Savioli (1980).

¹²⁷ Para um balanço historiográfico das transformações das artes devido ao implemento das tecnologias, cf. Hobsbawn (2006: 331-336; 2007: 190-197). Para uma história destas tecnologias, com indicações bibliográficas mais amplas, cf. Briggs e Burke (2004: 158-187). Para uma história da fonografia e do rádio no Brasil, cf. Franchesci (2003) e Tinhorão (1981).

¹²⁸ Curiosamente, uma ênfase maior no peso das tecnologias no universo da música popular não partiu dos trabalhos sobre o gênero musical que, em certa medida, sintetizou o termo música popular no século XX: o *jazz*. Este é muitas vezes descrito nos moldes da música erudita: como algo fora do mercado das trocas e da produção em série. Coube à emergência do *rock* e a sua correlativa organização de uma indústria cultural em escala mundial (um processo descrito por Hobsbawn 2007: 483-503 e Ortiz 1994) a afirmação da indissociabilidade da música popular e das tecnologias. O mesmo aspecto tem sido bastante enfatizado em trabalhos que tratam das músicas populares em países do Terceiro Mundo. Cf., por exemplo, as análises sobre as transformações da música popular na costa ocidental da África feitas por Bender (1991).

alguém. Tal lembrete não nega Adorno: de fato, a indústria cultural produz mercadorias. Contudo, elas existem potencialmente, tornando-se mercadorias, **de fato**, no momento da sua compra, do seu consumo. Seu estatuto não está em si própria, mas em um sujeito que a toma como sua. Em suma, mesmo a mercadoria é **apropriada** e, como tal, consumida sob signos dados por esquemas perceptivos próprios do sujeito enquanto ser social.

O conceito de apropriação aparece como a chave para escapar à redução da música popular produzida pelas análises adornianas. E tal conceito é central na forma como os trabalhos de antropologia da música e de etnomusicologia têm lidado com a inserção da música popular no universo das tecnologias. Busca-se, em tais estudos, observar como esquemas de produção e distribuição capitalista são apropriados por culturas locais a partir de esquemas particulares de cognição. É o caso, por exemplo, do trabalho de Manuel (1993), mostrando a inserção da fita cassete na cultura popular do norte indiano; ou o trabalho de Vianna (1987), sobre o *funk* carioca, descrevendo a apropriação de equipamentos sonoros tais como *pick-ups* e mesas de som pelos DJs e aficionados do gênero. A partir destes trabalhos, percebe-se aquilo que Sahlins (2007c) chamou de “indigenização da modernidade” – os processos pelos quais o capitalismo é dotado de significado por esquemas e estratégias culturais particulares. E tal processo estende-se não somente à fonografia, mas ao uso de mídias de uma forma geral. Como afirmam os autores de uma compilação de trabalhos relativos a uma “antropologia da mídia”, observar tais esquemas e estratégias “*nos ajuda a ver não somente como as mídias são incorporadas no cotidiano das pessoas, mas também como consumidores e produtores estão inseridos em universos discursivos, situações políticas, circunstâncias econômicas, conjunturas nacionais, momentos históricos e fluxos transnacionais...*” (Ginsburg, Abu-Lughod e Larkin 2002: 2 – tradução minha).

Surge, daí, uma perspectiva **positiva** da relação da música popular com as tecnologias de produção e reprodução musical, capaz de recuperar os diversos sentidos que a música popular – nas suas diferentes manifestações – recebe em diferentes contextos. Basta imaginar em um ícone *pop* como Madonna: um é o seu significado para a cultura juvenil ocidental dos anos 80, outro é para os jovens de uma cidade como Teerã, onde a audição desta cantora tem um caráter de oposição ao regime político vigente. A música popular, neste caso, aparece como idioma de expressões políticas, religiosas, espaciais, etárias – enfim, como um idioma de expressão da diferença. Uma vez mais: não se trata de negar completamente Adorno e sua percepção de uma indústria cultural, mas de perceber como esta é vivida na *práxis* de sujeitos inseridos em contextos específicos.

Esta perspectiva que estou considerando “positiva” tinge com tintas menos trágicas a dimensão que a música popular assumiu na cultura do século XX, dimensão esta já apontada em diferentes estudos – Menezes Bastos (1996: 157), por exemplo, denota a música popular – articulada em torno do eixo *jazz-rock* – como um “terceiro universal musical do Ocidente” (o primeiro sendo o canto gregoriano e o segundo a música ocidental dos séculos XVII a XIX), ou seja, um tipo de linguagem que se difundiu e se tornou uma das principais matrizes discursivas da modernidade, capaz de entronizar discursos políticos, de gênero, raciais, religiosos e espaciais. Isto, por exemplo, também foi percebido por historiadores e antropólogos que estudam processos políticos em sociedades africanas – Bender (1991) mostra a relação entre a música e a política em diversos países do continente e como a música é um dos principais canais de relação com o exterior; Erlmann (1991) aponta para a música como espaço de ação social em um contexto de segregação racial; conquanto Waterman (1990) descreve como sobre a música se inscreveu uma série de questões relacionadas a debates

regionais na Nigéria, bem como à relação entre cidade e campo. Estes estudos são apenas exemplos de algo mais amplo e analisado também para outros continentes: a centralidade da música popular no debates sociais¹²⁹.

No caso específico da sociedade brasileira, a música popular tornou-se, sobretudo na segunda metade do século XX – justamente no momento de instalação no país de uma indústria cultural de monta – o principal canal discursivo sobre questões sociais. Ali é possível observar diversos debates que permearam a sociedade brasileira ao longo do século: modernidade *versus* tradição, urbano *versus* rural, dentre outros. Assim, o recurso ao uso da música popular como fonte de estudo de debates nacionais se faz necessário, possível e amplo: só para citar dois exemplos, há desde estudos que partindo de uma canção – Menezes Bastos (1996) – esquadrinham questões e debates relativos à sociedade nacional, até estudos que, analisando o desenvolvimento de um gênero musical, o fazem de modo a relacioná-lo com questões sociais – Vianna (1995)¹³⁰.

Em suma, trata-se de observar a música popular e sua relação com as tecnologias como um canal discursivo apropriado por diferentes sujeitos nos mais diferentes contextos. De certa forma, isto corresponde a um inversão de perspectivas: se Adorno enfatiza a produção (industrial) da música industrial, os trabalhos acima citados (em suas diferentes matrizes teóricas) e sua perspectiva comum, enfatizam a **recepção**, entendendo-a como um **processo de produção de significados**. Neste caso, o centro da análise não é a “indústria cultural”, mas sim os seus consumidores em suas diferentes razões. Ao enfatizar a produção somente, Adorno minimiza os valores e hierarquias

¹²⁹ Cf., também, Turino (1993) para a música de trabalhadores imigrantes do altiplano peruano; Wade (2000) para a inserção da música no debate de construção nacional e mestiçagem na Colômbia; Archetti (2003a: 177-216; 2003b: 9-29) para o tango como expressão de gênero na sociedade argentina e para os debates sobre a construção da idéia de nação naquele país.

Textos sobre rock também têm sido produzidos sob a ótica de que este tipo de música é apropriado como discursos por diferentes classes sociais e etárias: cf. Cohen (1991) e Frith (1981).

¹³⁰ Cf., também, Cavalcante, Starling e Eisenberg (2004) para uma coletânea de textos sobre os mais diversos tópicos sociais brasileiros, sendo estudados a partir de canções.

daqueles que escolhem os produtos. Como afirmam Douglas e Isherwood (2006: 28): “*Os bens reunidos em uma propriedade fazem afirmações físicas e visíveis sobre a hierarquia de quem os escolheu*”¹³¹.

A relação com as tecnologias, nesta perspectiva, passa a ser **constituente da música popular** – onde esta não pode ser entendida sem referências àquelas – e observar a apropriação que sujeitos sociais fazem da música popular corresponde também à observação da apropriação que estes mesmos sujeitos fazem das tecnologias. É impossível estudar a forma como a música sertaneja é vivida diariamente por centenas de milhares de trabalhadores migrantes em áreas periféricas das capitais do centro-sul brasileiro sem observar sua relação com os CDs, com o rádio, com a TV. Sua memória está diretamente relacionada à mídia: “*aquele antigo programa da Nacional*”, “*aquele apresentador da Mayrink Veiga*”, “*aquele programa da Record*” são frases que escutei recorrentemente durante minha etnografia¹³².

Se as tecnologias são apropriadas e valoradas de formas diversas por diferentes sujeitos, isto nos leva ao segundo ponto onde as reflexões de Bourdieu sobre o campo artístico devem ser matizadas quando este campo é o universo da música popular. Bourdieu não nega a apropriação: o amplo uso da noção de distinção em seus textos atesta isto (Bourdieu 1979, 2003b). Os bens culturais, em Bourdieu, são consumidos no afã da diferenciação, como meios de distinção e de posicionamento na estrutura social. Em Bourdieu, portanto, o consumo tem a ver com a afirmação de uma posição social, sempre em relação à outra. E como há uma posição social que exerce uma dominação

¹³¹ Adorno, aqui, é mais o índice de uma tendência bastante generalizada no pensamento social do século XIX do que um autor singular que, solitariamente, teceu críticas à música popular. Como afirma Menezes Bastos (1996: 156), o amargor com relação à música popular nunca foi especificamente de Adorno. Ele está presente também em autores como Bartók, Mário de Andrade, Carlos Vega, dentre outros.

¹³² Aqui, um depoimento pessoal: meu pai, mineiro nascido no interior de Minas em 1947 e que até 1980 alternou residência em cidades como Três Corações-MG, Rio de Janeiro, Juiz de Fora-MG e Amambai-MS, até se fixar em Curitiba-PR, sempre que fala das suas lembranças musicais, de cantores como Ataulfo Alves ou duplas como Cascatinha e Inhana, refere-se à rádio Mayrink de Veiga, do Rio de Janeiro.

simbólica sobre o restante da sociedade, no sentido da imposição da lógica que rege o *habitus*, tal posição é tomada como centro de referência da análise. Daí a centralidade das Belas Artes nas reflexões sobre o campo artístico: em torno delas, giram as outras práticas artísticas. Os questionários feitos para a pesquisa de *La Distinction* e apresentado em textos como “*Gout de Classe et Styles de Vie*” (Bourdieu 2003b: 84, 87, 89, 93 e 95) atestam que Bourdieu analisa o afastamento diferencial de classes distintas daquilo que ele considera uma disposição hegemônica: os padrões de gosto e estilo de vida de uma classe determinada, aquela que exerce uma dominação simbólica no campo da arte¹³³.

Em suma, a idéia de apropriação em Bourdieu – traduzida na noção de distinção – é marcada pela relação entre classes. **Mas esta não é a única razão que rege as práticas de apropriação.** Lipovetsky (1989), tratando do consumo da moda, critica Bourdieu exatamente por enfatizar demais a idéia de distinção. Ela realmente está presente, mas **não é única** que rege os mecanismos de apropriação. Assim, às tecnologias e à música popular podem ser atribuídos diversos significados, que não somente o da diferenciação entre classes. Este, obviamente, é importante e tem um peso

¹³³ O próprio termo que Bourdieu usa para tratar dos estilos de vida traz implícita a centralidade de um padrão estético: desvio [*deviánce* no original] (2003b: 73). Surge daí uma perspectiva próxima ao marxismo: o estilo de vida, o gosto, como expressão simbólica das condições de existência. E mais, como o estilo é gerado por um *habitus* relacionado às condições objetivas de existência, Bourdieu (2003b: 74) aponta para uma unidade de estilo, ou seja, um conjunto unitário de preferências distintas. O seu exemplo de um marceneiro é significativo: “*a visão de mundo, sua maneira de gerir o orçamento, lidar com o tempo e o corpo, seu uso da linguagem e escolha de roupa estão inteiramente presentes em sua ética de trabalho escrupulosa e impecável, no cuidado e esmero, no bem-acabado e na estética do trabalho pelo trabalho que o faz medir a beleza de seus produtos pelo cuidado e paciência que exigiram*”. Ou seja, há um estilo de vida próprio do marceneiro, assim como do alfaiate, outro do professor universitário. E tal estilo busca uma unidade, capaz de servir de parâmetro de distinção.

Tal construção me parece reduzir um fenômeno que estudos sobre a sociedade brasileira têm apontado: uma intensa mobilidade social, capaz de produzir um grande hibridismo cultural. Na perspectiva de Bourdieu, a apropriação que as elites de países americanos fizeram de gêneros musicais advindos de estratos mais pobres – processo central na história da música popular nestes países (Wade 2000: 8) – torna-se um fenômeno difícil de entender. Sua compreensão, contudo, exige que matizemos a idéia de centralidade de um padrão estético. Pode ser que nem sempre o padrão estético de uma aristocracia ou de uma elite seja visto como tal – o que relativiza a idéia de desvio.

considerável, mas de forma alguma nos dá a chave para uma compreensão ampla do fenômeno da apropriação.

A apresentação da etnografia deste trabalho – sobre música sertaneja - foi centrada, portanto, na noção de **campo** apresentada por Pierre Bourdieu, enfatizando, sobretudo, sua idéia do campo como um espaço de conflitos por legitimidade, onde diversos atores sociais confrontam suas práticas em torno de idéias como autêntico e legítimo. Porém, o aspecto institucional da análise de Bourdieu deve ser matizado, bem como o lugar central das Belas Artes na sua análise do campo artístico, já que as premissas particulares da música popular (peso das tecnologias, processos heterogêneos de apropriação) devem ser observadas. Tal matiz me é dado pelo próprio Bourdieu, ao enfatizar a tendência dos campos sociais à autonomia. A música popular, tratada como tal, não é diferente: embora em seus discursos internos muitos parâmetros das Belas Artes sejam observados (a idéia de *clássico*, por exemplo), há também muito de uma prática autônoma, com valores próprios à música popular. Uma vez mais, afirmo que a noção de **campo** me pareceu a ferramenta analítica mais interessante capaz de dar conta das diferentes vozes que ouvi e observei durante todo o processo de pesquisa, sem reduzi-las umas às outras. É por esta razão que a minha resposta à pergunta “*mas qual música sertaneja você estuda? Aquela verdadeira ou este sertanejo moderno?*” podia evitar concepções idealizadas.

O Campo da Música Sertaneja

O cenário da música sertaneja descrito no capítulo anterior é um exemplo concreto de como a música sertaneja, além de gênero musical, é também um campo social no qual vários discursos paralelos e, em diversos pontos, concorrentes entre si, ocupam posições específicas. Cada uma destas posições dentro do campo está

relacionada a diferentes públicos e a diferentes critérios de competência e legitimidade. No subcircuito do sertanejo-*country*, ligado ao universo da dança e do entretenimento e em avançado estágio de especialização, o principal critério é dado pela capacidade dos agentes de participar deste universo: às duplas cabe fazer o público dançar. A dança, neste caso, aparece como a principal lente pela qual os membros deste subcircuito (músicos, freqüentadores) observam sua própria prática. É a partir daí que hibridismos descritos no capítulo anterior, tal como aquele entre a música sertaneja, a música *country*, o *axé music* e o pagode, podem ser observados. A partir da idéia de dança, tal hibridismo, estranho aos ouvidos dos praticantes dos outros subcircuitos, é naturalizado. Da mesma forma, é a partir da dança que os membros deste subcircuito desprezam a música sertaneja produzida em outros subcircuitos. Mas não é somente a dança que media esta relação. Para os critérios estéticos das casas noturnas do sertanejo-*country* em Curitiba, as duplas que cantam no Canja de Viola, por exemplo, são “ruins”, seja pelo seu repertório, seja pela sua interpretação.

No subcircuito do sertanejo-raiz, representado pelo CMPB, por sua vez, o critério não é mais a dança, mas sim a excelência técnica na interpretação e a referência a elementos valorizados como tradicionais: uso da viola, por exemplo. Em nome deste critério, as duplas do sertanejo-*country* são criticadas, mesmo que sejam formadas por bons instrumentistas. Por outro lado, as duplas que cantam no subcircuito sertanejo são criticadas pelo signo de uma “pobreza” estética e técnica. Neste subcircuito, o termo *raiz*, entendido a partir de uma visão bastante essencialista da cultura caipira (pensada a partir de elementos como pureza), aparece como o diferenciador com relação às práticas de outros subcircuitos.

Por sua vez, no subcircuito sertanejo (que descrevi representado pela Churrascaria 3 Fazendas e pelo evento Canja de Viola), uma outra idéia de tradição é

acionada, ligada não mais à uma concepção essencialista da cultura caipira, mas sim à tradição chancelada pelo tempo. Desta forma, dupla como Milionário e José Rico que, para os alunos do CMPB, não aparece como tradicional, recebe em locais como o Canja de Viola ou a Churrascaria 3 Fazendas o epíteto de *raiz* – é uma dupla com mais de 30 anos de carreira, e este é o elemento enfatizado¹³⁴. Em suma, a partir de critérios específicos a cada subcircuito, há uma relação conflituosa entre eles: de negação, de crítica, de desprezo.

Em suma, três posições diferentes em torno do mesmo objeto – música sertaneja – concebido de forma distinta por cada uma das posições, que travam entre si jogos de conflito e concorrência. Escrevo “jogos” porque dependendo dos critérios observados, pode haver a junção de duas posições no campo contra uma terceira. O quesito competência, citado acima, é um exemplo disto: seja da forma como ela é vista nas casas noturnas da música sertaneja-*country*, seja da forma como é pensada no Conservatório de Música Popular Brasileira, de ambas formas a Churrascaria 3 Fazendas e, mais ainda, o Canja de Viola, são negados enquanto espaços possíveis. Porém as duas posições – sertanejo-*country* e CMPB – se confrontam em torno da competência. Por isto, jogos de conflito.

No entanto, o que foi descrito no capítulo anterior tem uma estrutura distinta daquela apresentada na análise do campo artístico feita por Bourdieu. O principal ponto da diferença, uma vez mais, é o grau de institucionalização – entendida como instâncias estatais – deste universo. Há, de fato, uma instituição estatal no caso de Curitiba, o CMPB. Porém, ele não ocupa uma posição centralizada no campo da música popular em Curitiba, não havendo termos de comparação entre ele e a Academia Nacional de Belas Artes, na França – esta sim, uma instância central dentro do campo artístico

¹³⁴ Por isso, uma dupla Chitãozinho e Xororó, negada no CMPB, é aceita entre os frequentadores do 3 Fazendas ou do Canja de Viola. Ela não aparece nas preferências do público destes lugares, mas é respeitada como dupla tradicional.

francês e **em relação ao qual** os agentes que ocupam outras posições dentro do campo, se desejam ter ganhos simbólicos dentro do universo artístico, precisar orientar suas ações. Este não é o caso do CMPB. Uma dupla sertaneja em Curitiba pode orientar suas ações ao largo do CMPB – ela pode ser altamente considerada dentro no universo sertanejo-*country* ou pode ser uma celebridade regional, tocando nas rádios AM da cidade e na churrascaria 3 Fazendas às terças e sextas. Porém, suas chances de aparecer no programa de Inezita Barroso, na TV Cultura, são bastante reduzidas.

Esta diferença na estrutura dos dois campos – o artístico segundo Bourdieu e o da música sertaneja – no qual um aparece altamente institucionalizado e centralizado, conquanto o outro possui posições mais independentes uma das outras, está prevista também nos textos de Bourdieu. Basta observar que a música sertaneja aparece exatamente naquilo que ele chama de “artes médias” (Bourdieu 2005b), aquelas relacionadas à indústria e à tecnologia e cujas regras mercadológicas são diferentes das que regem as Belas Artes. Ou seja, no mercado dos bens simbólicos, no qual a arte ocupa uma posição de destaque, a música popular é um caso à parte, organizando o seu próprio mercado, ao largo, em certa medida, daquilo que é considerado a “grande arte”.

Desta forma, é necessário olhar para a gênese histórica do campo da música sertaneja, para compreender vários dos discursos apresentados aqui. Por que o CMPB se apresenta tão pouco maleável aos outros discursos? Como dois lugares diferentes no campo se apresentam como “sertanejo-*raiz*”? Que “*raiz*” é esta? Qual é a fonte da legitimidade do uso da palavra sertanejo em um universo marcado pela forte presença de elementos tão díspares como a cultura *country* e a música do *reggae*? Em suma, identificado o caráter de campo da música sertaneja – um universo social marcado por disputas de legitimidade – a compreensão dos diferentes critérios utilizados para a afirmação de cada um dos seus subcircuitos, ainda seguindo a sugestão de Bourdieu,

passa pela observação da gênese histórica do campo. E não basta observar sua gênese em Curitiba, pois se trata aqui, como afirmei na introdução, de uma prática multi-situada. O que ocorre em Curitiba exige a observação do que ocorre e ocorreu em outros lugares. Assim, é necessário observar a gênese histórica do campo da música sertaneja como um gênero musical amplo, para além da cidade de Curitiba. E é a este ponto que passo agora.

CAPÍTULO 4

Do Jeca Tatu às emboladas O caipira, o sertanejo e a constituição de um campo musical.

Observar a constituição, no tempo, do campo da música sertaneja é um exercício de observação de diversos processos e debates da sociedade brasileira desde a segunda metade do século XIX. Isto vale para a música popular como um todo. Esta, em suas diferentes vertentes, gêneros e estilos, se constituiu no âmago de processos sociais mais amplos: a intensificação da vida urbana no Brasil, a introdução de processos industriais de produção artística, os rearranjos sociais advindos da abolição da escravatura, os debates sobre a construção do Brasil como uma nação e sua articulação com os planos regional (o país ante seus diferentes regionalismos) e trans-nacional (o país no “concerto das nações”). Assim, pode-se afirmar que o campo da música sertaneja – mas também para qualquer gênero de música popular – se constituiu como uma expressão de processos sociais mais amplos, ao mesmo tempo em que deu a estes processos novos sentidos e espaços de agência.

Esta percepção de um gênero de música popular, ou da própria música popular como um todo, como uma espécie de “olho mágico” pelo qual se podem vislumbrar processos sociais não é recente. Wisnik (2003) analisou um exemplo desta percepção já nos começos do que se pode chamar de música popular no Brasil – uma música urbana produzida a partir de esquemas industriais: o texto “Um Homem Célebre”, de Machado de Assis, no qual o escritor fluminense criou um personagem músico ligado aos novos gêneros de música popular no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX – a

polca e o maxixe¹³⁵. Um personagem músico, portanto, dava a Machado de Assis possibilidade de retratar importantes mudanças sociais que o autor observava na sociedade carioca. A mesma percepção teve Gilberto Freyre na metade da década de 20 quando percebeu na música que lhe fora apresentada por Pixinguinha e Donga a síntese de questões que mais tarde seriam desenvolvidas em *Casa-Grande & Senzala* (Vianna 2004: 27). Para além da expressão textual, a música como “olho-mágico do social” também aparece no Cinema-Novo: um sambista fracassado é o mote de *Rio, Zona Norte*, filme de 1955, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e que muito desvela sobre as relações sociais entre diferentes estratos da população carioca. Trata-se também de uma perspectiva – a música como fonte documental – central em diferentes estudos acadêmicos: desde estudos sobre a percepção do espaço urbano (Oliveira e Marcier 1998) até trabalhos sobre relações raciais (Rodrigues 1984; Borges Pereira 1967),

¹³⁵ Quando afirmo que a música popular surgiu e se desenvolveu como música urbana, isto não significa que sua referência seja somente o meio urbano. A música caipira dos anos 30 é um bom exemplo disto: uma música produzida nos grandes centros, mas que tematiza o meio rural. Da relação entre música popular e urbanização, cf. Middleton (1990) e Hobsbawn (2006: 331-336; 1990: 50-104). É importante frisar que a definição sobre a qual trabalho – a música popular como fenômeno indissociável das formas industriais de produção (Menezes Bastos 1996; Middleton 1990) – tem no meio urbano seu espaço de manifestação, **porém não condicionante**. Esta perspectiva, a cidade como condição da música popular, aparece nas teorizações de autores como Andrade (1980) e Tinhorão (2001). Este último aponta o surgimento da música popular no século XVI, momento em que o desenvolvimento urbano provocado pela Revolução Comercial levou a um aprofundamento da divisão social do trabalho, aumentando as diferenças entre os estilos de vida do campo e da cidade – o primeiro tendo como signo o coletivo, o segundo o indivíduo – e provocando o surgimento de diferentes interesses culturais. Ou seja, Tinhorão (2001: 153-154) vê a música popular como produto da urbanização, vendo nesta a emergência da idéia de indivíduo: “*desde o aparecimento das modernas cidades contemporâneas do capitalismo comercial e da produção manufatureira, a partir do século XVI, passariam a existir na verdade não uma, mas duas música típica do povo, por força de uma dualidade de universos culturais: a da gente do mundo rural (presa historicamente a um modelo de vida coletivo) e a do moderno mundo urbano contemporâneo do pode das cidades (sujeita às regras do individualismo burguês)*”. Tanto Andrade quanto Tinhorão operam sobre um quadro analítico que separa folclore e música popular. Minha perspectiva, contudo, toma a música popular como englobante: porque ligada a formas industriais de produção e reprodução musical, no século XX tudo se tornou música popular.

O argumento de Tinhorão responde a questões ideológicas bastante profundas e criticá-lo é mais do que criticar um importante autor da historiografia sobre música brasileira. A idéia de que o individualismo burguês promoveu uma mudança estrutural no mundo ocidental, produzindo desde o romance como gênero literário (Watt e Richardson 1996) até novas concepções sobre o amor (Macfarlane 1989: 158-179) é extremamente arraigada no pensamento do século XX. No caso dos estudos sobre música popular, no entanto, ela permitiu também um deslocamento da centralidade das formas industriais de produção, geralmente com o intuito de criticá-las e superá-las. Se a cidade é o constituinte da música popular, a fonografia passa a ser um meio que pode ser deslocado como central – assume-se sua importância, mas não seu caráter imprescindível. Esta é a perspectiva que marca o principal trabalho de síntese feito por Tinhorão (1998) da história da música popular brasileira.

passando aí por estudos sobre questões de gênero (Matos e Faria 1996), sobre construção e representações da nação (Menezes Bastos 1996 e 2007; Carvalho 2004), sobre ideologia (Bonadio e Savioli 1980) ou representações de diferentes grupos sociais (Santos 2004), dentre outros temas. Estes trabalhos, a despeito de suas orientações teóricas muito diferentes, trazem em comum o uso da música – sobretudo no seu formato canção – como **expressão de processos sociais**.

No entanto, há um outro sentido da música popular que emerge de tais trabalhos: o de idioma de ação simbólica, ou seja, um canal pelo qual diferentes grupos sociais exercem sua **agência** sobre a sociedade. Neste caso, revela-se a **natureza política** da música popular: uma forma de diferentes grupos afirmarem sua presença na sociedade e, portanto, de se posicionarem perante as relações de poder que permeiam o social – daí a dimensão política. É o que transparece em artigos como o de Soares (2004) ou em trabalhos mais amplos como os de Vianna (1987), onde a música oferece o espaço central de ação política (vista como posicionamento no seio das relações de poder) de grupos sociais marginalizados; ou ainda, em trabalhos onde a interface entre música e política (no seu sentido mais usual, de arena pela hegemonia sobre o social) aparece em primeiro plano – caso dos trabalhos de Napolitano (2002). Aqui, mais do que expressão, a música aparece como **canal de ação** sobre o social.

A tendência mais comum em trabalhos recentes – sobretudo na academia¹³⁶ - tem sido articular estas duas dimensões da música popular: expressão e idioma da ação. Tal tendência corresponde ao movimento teórico das ciências sociais a partir dos anos 70 e que tem na idéia de *práxis* seu conceito central (Ortner 1984: 388-394), além do

¹³⁶ “Sobretudo na academia”: esta locução se deve à existência de uma tradição de trabalhos sobre música popular no Brasil, fortíssima, escritos por jornalistas.

movimento no sentido de recuperar e compreender novas formas de natureza política – movimento este para o qual a antropologia tem dado contribuições bastante fecundas¹³⁷.

No caso da música sertaneja, especificamente, esta dupla dimensão da música popular é mais do que evidente. O surgimento e o desenvolvimento de tal gênero pode ser analisado como uma expressão de diversos debates sociais no Brasil: as discussões sobre os tipos humanos presentes na sociedade, o embate entre a construção da Nação e a manutenção dos poderes regionais, o confronto entre os meios urbano e rural, os discursos sobre modernidade e tradição cultural no país, a emergência de novos atores sociais, dentre outros. Ao mesmo tempo, a música sertaneja, em diferentes momentos, se apresentou como um canal simbólico de ação de diferentes grupos sobre a sociedade: como forma de afirmação do regionalismo paulista em relação ao projeto de construção nacional centrado no Rio de Janeiro; como idioma de crítica da modernidade por parte da classe média urbana que se desenvolveu na primeira metade do século XX; como prática de lazer para uma larga fatia de trabalhadores imigrantes a partir dos anos 70, ou ainda, como forma de construção de identidade para jovens nos anos 1990. Observar e compreender a constituição da música sertaneja como um dos principais gêneros da música popular brasileira e como um campo musical marcado por conflitos de legitimidade corresponde, portanto, a uma análise dos debates expressos bem como dos diferentes discursos assumidos em torno da música sertaneja pelos diferentes atores sociais que dela se apropriam.

¹³⁷ Cf. sobre isto – contribuições da Antropologia para uma renovação da idéia de política - além do texto de Ortner (1984) referido acima, Moore (2000). Para uma idéia de contribuições – muitas delas agrupadas sobre o rótulo de “estudos culturais” – a partir de trabalhos desenvolvidos sobre temas específicos, cf. Ginsburg, Abu-Lughod e Larkin (2002) sobre mídias; Gupta e Ferguson (1997b), Clifford (1997: 17-46) sobre deslocamentos territoriais; Wacquant (2002) sobre boxe; Ballantine (2003) sobre jazz na África do Sul e Gilroy (2001: 157-221) sobre música negra nos EUA. Em todos estes trabalhos (de matizes teóricas diversas) há um fundo comum da descrição de como práticas culturais, produzidas em contextos diversos, se apresentam como formas centrais para a ação política de determinados grupos sociais.

Neste capítulo apresento o início de uma história da constituição do campo da música sertaneja desde a segunda metade do século XIX – com o surgimento de valores semânticos importantes em relação a termos como “caipira” e “sertanejo” – até o final da década de 1920 quando se prenunciam as primeiras gravações de música do interior de São Paulo. A expressão “uma história” responde a questões hoje tidas como óbvias na historiografia: a admissão de que a narrativa historiográfica corresponde a um determinado ponto de vista sobre os fatos sociais e que um estudo adequado e amplo destes deve dar voz ao maior número possível de atores que participam de tais fatos – daí o recurso que Burke (1992: 15-16) faz do conceito bakhtiniano de *heteroglossia* para descrever o trabalho de construção da narrativa historiográfica.

A diretriz da narrativa apresentada aqui, contudo, é dada por questões apresentadas posteriormente no texto. Trata-se do desenvolvimento dos subgêneros e estilos no interior da música sertaneja, de modo que os diferentes circuitos estéticos apresentados no capítulo 2 e as relações entre eles possam ser compreendidos de forma mais ampla. A narrativa histórica, aqui, assume, portanto, a função de elemento compreensivo dos discursos presentes, tidos como atualizações e re-significações dadas pelo passado. É na história dos diferentes subgêneros e estilos da música sertaneja que se compreende as posições assumidas, no interior do campo, por figuras como Chitãozinho e Xororó ou Inezita Barroso.

É importante frisar também que a narrativa apresentada aqui se baseia em fontes secundárias, ou seja, outros trabalhos – sobretudo jornalísticos – que descrevem a história da música sertaneja. Este capítulo, portanto, é também uma compilação crítica de outros escritos. Alguns recursos a fontes primárias – tais como jornais, encartes de LPs, entrevistas de músicos e colecionadores – e fontes orais obtidas durante o trabalho etnográfico também serão utilizados. Em todos eles, o cuidado básico da historiografia

– a crítica às fontes, de modo a convidar o leitor a observar o ponto de vista que sustenta a afirmação do dado – será observado. Estas fontes secundárias utilizadas aqui têm também um caráter duplo à medida que elas são tentativas de síntese da história da música sertaneja ou de momentos desta. Muitas delas são escritas por jornalistas que têm com este gênero musical uma relação de proximidade advinda de suas histórias pessoais. É o caso, por exemplo, do trabalho de Rosa Nepomuceno (1999), um dos poucos livros que trazem a música sertaneja em toda sua história¹³⁸. O prólogo é significativo do tom abordado na obra:

Eu nasci naquela serra, de Botucatu¹³⁹. E o livro começou a ser escrito na casa da Rua General Teles, 592, onde passei a infância e a adolescência com meus irmãos Isabel, Margarida, Assis e João. Com meu pai tocando violão, o vovô violino, e as cantorias de mamãe, tia Nini e de todos nós, amigos e primas, debaixo do caramanchão, no quintal. “Tristezas do Jeca” e “Sertaneja”, “Beijinho Doce” e “Casinha Pequeninina” foram incorporadas para sempre ao repertório encantado das heranças familiares. Nos montes de café da fazenda de meu padrinho João Lumina e na visão do meu tio-avô Luiz Piedade, tropeiro de Itapetininga, com suas botas até os joelhos, o livro foi ganhando folhas (Nepomuceno 1999: 11).

Percebe-se que é uma obra escrita “de dentro”, o que me permite usar as informações aí apresentadas tanto como dados objetivos sobre a história da música sertaneja quanto como uma espécie de “etno-história”, ou seja, uma narrativa produzida de um **ponto de vista interior** ao campo estudado. Rosa Nepomuceno, para usar uma

¹³⁸ Entre os estudos acadêmicos, apenas a recente publicação de Souza (2005) – apresentada como dissertação de mestrado na área de comunicação – se volta para uma história ampla da música sertaneja. Um pouco menos extenso, mas revelando muitas das premissas teóricas pelas quais a música sertaneja foi analisada nos anos 80, é a síntese apresentada por Caldas (s.d). Os demais trabalhos historiográficos tratam de períodos específicos: a dissertação de Honório Filho (1992) e a tese de Duarte (2000) tratam da música sertaneja dos anos 30 e 40; Moraes (2000) trata, em diversas passagens de seu livro, da música caipira praticada em São Paulo nos anos 1930. Ulhôa (1999) não trata diretamente do tema, mas aponta para breves sínteses da história da música sertaneja. Para períodos pós-1970, já na querela sertaneja ou caipira, as dissertações de Elizete Santos (2005), na área de ciências sociais, e de José (1991) na área de comunicação, também apontam para momentos da história da música sertaneja.

¹³⁹ Referência à canção “Tristezas do Jeca” (“*eu nasci naquela serra, num ranquinho beira-chão...*”), de Angelino de Oliveira, compositor nascido em Botucatu-SP. A canção é de 1918 e a primeira gravação com letra, é de 1926, com o cantor Patrício Teixeira. No CD que acompanha este trabalho, há a gravação de Tônico e Tinoco (faixa 12) feita nos anos 50.

palavra cara ao discurso da antropologia, se apresenta como uma “nativa” da música sertaneja. A história apresentada em seu livro é também muito de suas memórias pessoais, vivências familiares e relações afetivas. É exatamente isto que dá a este trabalho a sua dupla natureza como fonte: ao mesmo tempo em que traz informações objetivas sobre gravações, duplas, canções, datas e eventos históricos, ele apresenta um discurso permeado de referências subjetivas. O mesmo raciocínio vale para Mugnaini Jr. (2001) e sua *Enciclopédia das Músicas Sertanejas*: ao lado de verbetes sobre duplas e gravações, há uma introdução onde toda a visão, bastante pessoal, do autor sobre a música sertaneja é apresentada. O próprio fato do título do livro estar no plural, “músicas sertanejas”, já é um elemento bastante significativo¹⁴⁰.

Além de se constituir como um eixo compreensivo dos discursos observados durante a etnografia, a narrativa histórica também fornece elementos para a comparação com outros contextos nacionais. Hobsbawn (2006: 331-336) chama a atenção para o fato do desenvolvimento da música popular acompanhar os discursos de formação nacional da segunda metade do século XIX e inícios do século XX. Assim, música popular e nacionalismo se articulam, recebendo em cada contexto matizes distintos. Ao mesmo tempo em que, no Brasil, houve a formação dos diversos gêneros que formaram a música popular brasileira – o samba, a música sertaneja, o frevo, o choro, dentre outros – processos similares ocorreram em diversos países do mundo, sobretudo – no período entre 1870 e 1930 – nos países da América: o surgimento do *jazz* nos EUA, do tango na Argentina, do *son* e da rumba em Cuba, da *danza* em Porto Rico, da guarânia

¹⁴⁰ É o caso também do trabalho de Sant’Anna (2000), um estudo riquíssimo sobre, dentre outras coisas, várias características estilísticas de determinados subgêneros da música caipira. Este trabalho, ancorado em um aporte teórico advindo da crítica literária, é escrito também “quase em primeira pessoa”, e é muito interessante lê-lo, além de seus dados objetivos, como um exemplo da forma como a academia muitas vezes trata o objeto em questão. No trabalho de Sant’Anna, assim como no de Souza (2005) citado acima, uma descontinuidade entre a música caipira dos anos 30 e 40 e a música sertaneja pós-anos 70 é perceptível. É esta descontinuidade que este trabalho procurará relativizar.

no Paraguai e das rancheiras e boleros no México¹⁴¹. Tais gêneros aparecem como eixos sobre os quais discursos sobre a Nação e a modernidade são tecidos.

Vale lembrar também de outra premissa deste trabalho: que a percepção da música popular em seus diversos gêneros aponta para uma observação de um quadro **internacional** constituído a partir do século XIX e central para a compreensão do capitalismo moderno. Ou seja, há um diálogo e um trânsito intenso entre estes diferentes gêneros, ou ainda, um fluxo – palavra que, segundo Hannerz (1997: 10-15), é central para uma antropologia da modernidade – constituinte que opera na base da música popular. A narrativa apresentada adiante, portanto, tentará apontar para a constituição e inserção da música sertaneja neste quadro internacional de fluxos e gêneros musicais híbridos. Somente assim, por exemplo, se pode compreender uma importante vertente da música sertaneja que surge a partir dos anos 50, onde se mesclam a música do interior do São Paulo a gêneros como a guarânia do Paraguai (no trabalho de duplas como Cascatinha e Inhana, por exemplo) e a rancheira e o bolero mexicanos (no trabalho de Pedro Bento e Zé da Estrada ou de Palmeira e Biá).

Um jogo de espelhos: “sertanejo” e “caipira” como construções da diferença.

Antes de se estabelecer uma narrativa da história da música sertaneja, é importante se pensar no valor semântico dos termos **caipira** e **sertanejo** na sociedade brasileira. Isto pode dar ao observador uma medida dos diferentes significados que as

¹⁴¹ Para o jazz cf. Hobsbawn (1990); para o contexto cubano, cf. Díaz Ayala (1981); para o tango, cf. Del Priore (1999); para o merengue da República Dominicana, cf. Pacini Hernández (1995); Para uma síntese destes estudos, bem como para outras indicações bibliográficas, cf. Wade (2000: 1-29).

No caso dos países africanos, este processo de relação entre nacionalismos e música popular é um pouco mais tardio (iniciando já no século XX e seguindo os processos de descolonização do continente) que na América, não raro utilizando formas musicais americanas, como o jazz, o funk, o blues e o reggae. O estudo de Waterman (1990) sobre a *juju* nigeriana pode ser lido como índice dos diferentes contextos africanos. Para uma síntese destes, excluindo-se a área saariana, cf. Bender (1991).

expressões “música caipira” e “música sertaneja” tiveram nos últimos 100 anos, bem como compreender os diferentes discursos relativos a estas expressões – já que se constituem em diferentes valorações destes termos. Tanto “caipira” quanto “sertanejo” dizem respeito, sobretudo, a importantes debates sobre o caráter da sociedade brasileira e constituem formas de classificação das diferenças – ou seja, exprimem aspectos das relações sociais no país.

Há uma diferença, em termos de representação, entre os dois termos, perceptível já nas datas de origem de ambos. Segundo Antônio Houaiss, a datação mais antiga de “sertanejo” é do século XVII (1663), conquanto “caipira” é da segunda metade do século XIX (1872). Ambos os termos denotam o habitante do interior: a diferença é na especificidade deste interior. Durante muito tempo, “sertanejo” teve conotações mais amplas (e, em certa medida, ainda o tem) e até o final do século XIX indicava o habitante do interior de forma indistinta. É assim que o termo aparece em documentos e textos do período colonial: como o habitante de qualquer área que não fosse as principais cidades da colônia. Nesse momento, “interior” já tem uma conotação de rural, ou seja, oposto ao urbano – embora houvesse vilas importantes no Brasil, no final do século XVIII, que se localizavam no interior: São Paulo e Ouro Preto, por exemplo. Porém, esta conotação oposta ao urbano era bastante tênue, haja vista que as cidades e vilas coloniais ainda estavam muito ligadas à ruralidade. De certa forma, a oposição é interior-litoral, ou seja, uma oposição que se orientava no sentido leste (litoral)-oeste (interior). O que me interessa aqui, porém, é a natureza indistinta da nomenclatura, não havendo distinção – no termo – entre o interiorano do norte e o do sul da colônia. Todos eram do interior, sertanejos porque dos “*sertoins*”.

Moraes Leite (1994: 668-675) comenta que o século XIX assistiu a uma expressão, no plano literário, de um fenômeno político: a emergência dos diferentes

regionalismos no país. De fato, desde a Independência, o tema da Nação como um todo se impôs e, por contraste, as diferentes regiões do país passaram a se afirmar umas perante às outras¹⁴². A partir daí, apareceram uma série de representações dos diferentes tipos regionais, como por exemplo, o gaúcho – na literatura de Simões Lopes Neto, por exemplo – o caipira – com representações em José de Alencar – o carioca – no trabalho de Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio¹⁴³. Esta expressão literária respondia também a uma visão da literatura “quase como uma ciência”, dotada de uma linguagem objetiva capaz de descrever o real na sua concretude – daí a tendência naturalista e realista da literatura da segunda metade do século XIX e que, no Brasil, criou uma fortíssima tradição literária (Veloso 1988a: 239-242). Esses tipos regionais, descritos literariamente, eram vistos mais do que meras expressões artísticas: eles eram expressões do real.

Pois é na literatura que se pode tomar um dos principais índices deste movimento de diferenciação regional a que me refiro. Ele está presente em “Os Sertões”, talvez a obra que melhor sintetize esta tendência realista e naturalista da literatura do século XIX. Mais do que isso, na obra de Euclides da Cunha aparece um ponto de vista – o do Rio de Janeiro, lugar denotativo naquele momento (1902 – ano de lançamento do livro) de civilização – descrevendo um tipo humano estranho aos olhos cariocas: o sertanejo. Este é descrito de forma minuciosa nos mais diversos aspectos: fisiológicos, culturais e, sobretudo, morais. Ficou famosa a frase com que o autor inicia sua descrição: “*o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral*” (Cunha, 2002: 270). Repare o leitor que aqui a representação mais antiga ainda aparece: o interior *versus* o litoral.

¹⁴² Cf., sobre isto, Oliven (1992).

¹⁴³ É a tendência da literatura que Cândido (2000: 104-105) chama de “conto sertanejo”.

O sertanejo que é descrito por Euclides da Cunha revela a ambigüidade das lentes conceituais do autor¹⁴⁴. Por um lado, ele é um forte em uma luta de sobrevivência no seio de uma terra sazonalmente inóspita. Há muitas passagens de “Os Sertões” onde transparece, indelével, uma admiração do autor – um “mestiço neurastênico do litoral”:

“...A seca não o apavora. É um complemento à sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a, estóico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível” (Cunha, 2002: 283). Euclides da Cunha é reiterativo neste retrato de um tipo humano que ecoa seu meio-ambiente: seco, resistente, dado a toda sorte de persistências – são inúmeros os trechos onde isto aparece. Ao mesmo tempo, assim como a terra onde vive, cindida em dois regimes opostos – a seca e a época das chuvas – o sertanejo descrito por Euclides da Cunha é expresso, nos termos do autor, como que exibindo “extremos psíquicos”: *“pode ir da extrema brutalidade ao máximo devotamento”*¹⁴⁵(Cunha 2002: 290).

Porém, o que mais importa aqui é o fato de que o “sertanejo”, em Euclides da Cunha, é relacionado a um meio espacial específico: o interior do Nordeste. Ao contrário das representações que a palavra continha anteriormente, indistintas em termos regionais, trata-se aqui de um significado atrelado a uma região. Pese-se aí o

¹⁴⁴ Para um estudo sobre a obra e o pensamento de Euclides da Cunha, bem como suas conexões com as idéias do século XIX, cf. o texto introdutório de “Os Sertões” escrito por Ventura (2002). Para um estudo de Euclides da Cunha em seu papel de literato confrontado com as questões sociais, Sevcenko (1983).

¹⁴⁵ O que aponta para uma noção de pessoa muito particular do pensamento burguês do século XIX: centrado na idéia de equilíbrio. Vale observar como a idéia de extremos reaparece nos “personagens” sertanejos de “Os Sertões”: os chefes jagunços de Canudos – tais como Pajeú, João Abade, Lalau, Chiquinho, João da Mota e outros – são descritos como brutais, na sua violência, mas honrados, no seu devotamento à causa de Antônio Conselheiro. Também digno de nota é o fato de que a leitura de “Os Sertões” revela uma “antropologia”: constrói-se uma diferença que, aos poucos, se dilui. Os “extremos psíquicos” servem tanto para os sertanejos quanto para um dos comandantes das expedições punitivas à cidadela baiana: o Coronel Moreira César. No final, a diferença estabelecida de início se dilui a ponto do autor comparar o fanatismo religioso de Canudos com o fanatismo positivista do Exército (Cunha 2002: 493). Obviamente, esta diluição é limitada às possibilidades intelectuais da época, mas a obra ganha um amargor durante a narrativa à medida que o autor percebe similitudes entre os “bárbaros” e os “civilizados”. A antropologia reside neste movimento: parte-se de um “outro” e chega-se a si próprio.

próprio contexto da produção de “Os Sertões” – a descrição de uma campanha bélica no interior da Bahia – mas pese-se também uma longa passagem (Cunha 2002: 272-279) onde o autor constrói uma oposição entre o *jagunço* do Norte (o sertanejo) e o *gaúcho* do Sul. Bem ao estilo das lentes conceituais de Euclides da Cunha, a oposição se inicia por uma comparação do meio geográfico de ambos e sua ação sobre o homem:

“O vaqueiro do Norte é a sua antítese [em relação ao gaúcho, citado anteriormente]. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro [o gaúcho], filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do Norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsicada...” (Cunha 2002: 272)

Euclides da Cunha segue comparando os dois tipos, em suas vestimentas, em seus costumes e em seus traços psíquicos. A comparação lhe permite singularizar de forma mais precisa o tipo sertanejo, apontando para suas particularidades. No entanto, uma vez mais, o que me interessa aqui é que em “Os Sertões” o interior do Brasil, aos olhos do Rio de Janeiro, aparece cindido em dois tipos regionais: um referente ao Norte – o sertanejo – outro ao Sul – o gaúcho¹⁴⁶. Como apontei acima, trata-se de um movimento de diferenciação nas representações do interior do Brasil e de outras regiões do país. Se a representação que remontava ao século XVIII se orientava no sentido leste-oeste, nesse momento um novo eixo é incluído na construção da relação espaço-tipo humano: o eixo norte-sul. A obra de Euclides da Cunha situa-se, portanto, em uma dobra, em um momento de inflexão das representações sobre a sociedade e, importante, a geografia do Brasil.

¹⁴⁶ A literatura sobre o gaúcho enquanto representação regional é bastante vasta, lembrando que tal tipo é uma construção trans-nacional, envolvendo elementos que transitam entre o Brasil, o Uruguai e a Argentina. Cf. sobre a construção do gaúcho enquanto representação e com indicações bibliográficas sobre o tema, Oliven (1996) e Archetti (2003b). Cf. também Moraes Leite (1994: 676-680).

O “caipira” surge neste contexto. E seu uso denota uma região específica do país e que, desde o século XVIII, havia se constituído num importante pólo da economia do Brasil: a área de centro-sul (interior de São Paulo, Minas Gerais, centro e sul de Mato Grosso e sul de Goiás), cuja colonização ocorrera a partir de São Paulo. Na primeira metade do século XX, o norte do Paraná seria incluído nesta área. Com relação ao caipira, Houaiss cita José de Alencar como o primeiro a utilizar tal representação, em livro de 1872. Não cabe aqui – sob o risco de se cair naquilo que Chartier (2002) chamou de “quimera da origem” – uma investigação sobre o momento exato em que o termo passa a ser usado, mas sim mapear contextos e mentalidades. Seja ou não José de Alencar o primeiro a usar a palavra “caipira”, ela acompanha este movimento, descrito aqui, de “especialização do espaço”, ou ainda, de constituição de regionais específicos. Assim como o “gaúcho” e o “sertanejo”, o “caipira” aparece como denotativo de um regional específico, qual seja, o interior do centro-sul brasileiro.

A produção simbólica destas representações regionais acompanhava também o movimento oposto (porém complementar): o da construção da Nação, a constituição de um ideal de **nacional**. Tal constituição, motivo de intensos debates sociais e políticos a partir da proclamação da Independência, ao longo do século XIX se concentrou em torno da capital do Império e da nascente República: o Rio de Janeiro. Assim, como aponta Moraes Leite (1994), é no momento que o Rio de Janeiro começou a se impor como capital – ou seja, como centro – que as diferentes regiões do país começaram a se diferenciar e se afirmar. No caso do Rio Grande do Sul, segundo esta autora, a Revolução Farroupilha foi um dos primeiros eventos a produzir no Rio de Janeiro uma “percepção da diferença”: de repente, os cariocas perceberam os gaúchos. Este tipo de percepção, ao longo do século XIX, se acentuaria – vivendo momentos de fluxos e

refluxos – adentrando a primeira metade do século XX¹⁴⁷. Porém, uma narrativa que pretende apontar para a constituição de diferentes discursos regionais deve, reiteradamente, remeter-se ao discurso-espelho, com o qual estes regionalismos dialogam, o discurso do nacional.

Se a constituição do “sertanejo” e do “caipira” enquanto representação está atrelada ao estabelecimento, no plano simbólico, de um jogo entre o nacional e regional, é interessante observar como ela se relaciona também a outras oposições que, a partir da segunda metade do século XIX, também se constituem na sociedade brasileira. Tais oposições são constituídas por outras categorias que, naquele momento, ganhavam relevo nos discursos sobre a sociedade. Uma destas oposições reunia as categorias de **urbano e rural**. De fato, a partir da segunda metade do século XIX e, sobretudo, nas três primeiras décadas do século XX, quando se intensifica, a percepção da vida urbana no Brasil aparece representada de diferentes maneiras: seja no espanto diante das novas tecnologias (Sevcenko 1998), seja na preocupação com questões sanitárias (Chalhoub 1996), seja nas formas de ocupação do espaço (Garcez Marins 1998) e seja nas novas formas de sociabilidade e expressão cultural (Moraes 2000; Sevcenko 2003). Essa percepção do urbano vem relacionada de forma intrínseca à idéia do rural, tido como o espaço por oposição ao urbano. Assim, da mesma forma que na relação entre o nacional e o regional, onde a cristalização de um pólo é acompanhada pelo mesmo movimento

¹⁴⁷ A complementaridade da relação nacional-regional é dada por uma observação que aqui apresento como hipótese a ser averiguada em outros estudos: foi nos momentos de maior centralidade política que as representações regionais foram construídas com mais intensidade. Se tomarmos 3 períodos políticos conseqüentes na história brasileira (Segundo Império, República Velha, Estado Novo), vê-se que o primeiro e o último, momentos onde o centro aparece de forma mais nítida (já que a República Velha é vista tradicionalmente pela historiografia como um momento de sobreposição dos grupos regionais sobre o poder central) foram os momentos onde representações regionais apareceram de forma mais intensa. Ou seja, cabe aqui uma metáfora tomada à natureza: a uma ação do centro (nacional) corresponde uma reação do regional.

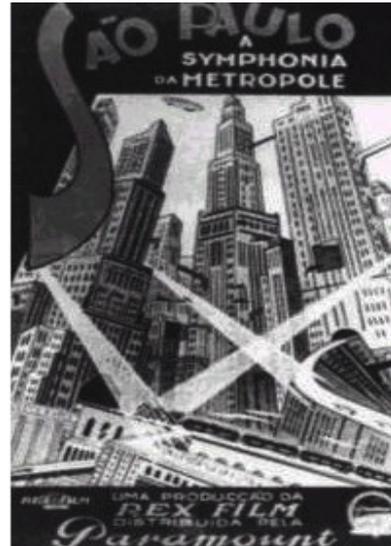
Vale observar também que o centro – o Rio de Janeiro – produziu também uma representação local: o malandro. Esta representação, porém, é tardia em relação ao “gaúcho”, ao “sertanejo” e ao “caipira”. Apesar de muitos dos elementos constitutivos da idéia de “malandro” já estivessem presentes na cultura popular carioca desde 1870, pelo menos, elas só se cristalizariam em uma representação humana no final da década de 1920 – embora representações do carioca (diferente do malandro) já fossem recorrentes na segunda metade do século XIX, como mostra Saliba (1998).

no pólo oposto, à medida que a idéia de urbano se desenvolve o termo do rural também se cristaliza em diferentes representações.

Neste ponto há uma equação importante. Esses dois eixos de oposições se entrecruzaram, mesclando seus diferentes discursos e servindo de campo para projetos políticos e sociais. Assim, os pólos do **urbano** e do **nacional**, seguindo as idéias correntes da Belle Époque – que tomavam a cidade como símbolo do progresso e da civilização – foram equalizados. Ou seja, a construção do ideal de nação atrelou-se a cristalização de um meio urbano no Brasil, **sendo que a representação deste, para o exterior, deveria partir das práticas urbanas**. Isso se deve ao lugar que a idéia de “cidade” passou a ter no pensamento do século XIX: como sinônimo de civilização e espaço onde o projeto iluminista – de domínio da natureza e de um conhecimento objetivo do mundo – seria plenamente atingido¹⁴⁸. Este tipo de equação, como bem mostra Wade (2000: 3-7) e Bender (1991), foi intensa, sobretudo, nos países da América Latina e da África, onde projetos de construção nacional – na América ao longo do século XIX, conquanto na África no século XX – estiveram fortemente atrelados à cristalização de elites urbanas influenciadas por ideais europeus. No caso do Brasil, tal elite, localizada em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo – embora economicamente ligada à economia agro-exportadora – preconizava a urbanização como sinal de civilização. As reformas urbanísticas do Rio de Janeiro e de São Paulo nas duas primeiras décadas do século XX são índices deste ideal civilizatório, fazendo parte dos debates sobre construção da Nação na República Velha. No caso do Rio de Janeiro, em particular, por ser a capital da República, isto era ainda mais evidente: a capital deveria ser uma cidade moderna – daí se entende a política urbanística levada a cabo pelo presidente Rodrigues Alves, nas figuras do engenheiro Pereira Passos e do

¹⁴⁸ Sobre esta idéia iluminista da cidade como o “o espaço do conhecimento”, cf. Bermann (1986).

sanitarista Oswaldo Cruz¹⁴⁹. O cartaz de “Sinfonia da Metrópole”, ópera de Paulo Prado, que estreou em 1929, ou as fotos do Edifício Martinelli (centro de São Paulo), tomadas por Lévi-Strauss no carnaval de 1937 ilustram esta cristalização de uma nova percepção do urbano numa sociedade onde, até então, aspectos da vida rural e urbana eram misturados. E a este percepção atrelou-se o ideal de Nação.



Figuras 36 e 37

Os símbolos da modernidade

O edifício Martinelli, localizado na Av. São João, foi o primeiro arranha-céu de São Paulo e sua construção foi marcante na imaginação dos paulistas da década de 30. Acompanhando o carnaval de 1937, Lévi-Strauss percebeu este fato, fotografando o edifício (à esquerda). Esta imaginação dos paulistas com relação à idéia de urbano pode ser vislumbrada na representação da cidade no cartaz de “Sinfonia da Metrópole” (à direita). Nesta última, a equação de três termos urbano=progresso=civilização é notável.

A partir desta identificação entre nacional e urbano, ocorre, do ponto de vista do centro, ou seja, do Rio de Janeiro e das elites urbanas, a equação oposta: regional passa a ser relacionado ao rural. Tanto é que as diferentes construções regionais citadas acima, “sertanejo”, “caipira” e “gaúcho” referem-se a tipos rurais, do interior. O “caipira” não é

¹⁴⁹ Para as justificativas intelectuais das reformas urbanas do início do século XX, no Brasil, cf. Garcez Marins (1998: 131-137). Para o Rio de Janeiro, em particular, Garcez Marins (1998: 137-159). Para São Paulo, Segawa (2004: 341-386), Moraes (2000: 201-283) e Sevcenko (1992).

o habitante da cidade de São Paulo, mas do interior do estado, assim como “sertanejo” não se refere aos moradores das cidades do litoral do Nordeste, mas aos habitantes do interior. É importante notar a expressão “do ponto de vista do centro”, à medida que esta equação se faz a partir do discurso do Rio de Janeiro. As elites urbanas de outros centros urbanos tentam de toda forma se aproximar ao máximo do ideal civilizatório, mas não podiam escapar ao estigma de “regiões”, das quais suas cidades eram capitais. Desta forma, pode-se então se esquematizar os dois eixos sobre os quais representações como o “caipira” e o “sertanejo” são desenvolvidas:

Urbano ————— Nacional
Rural ————— Regional

A compreensão dos significados e das representações envolvidas em expressões como “música caipira” ou “música sertaneja” passa pela observação das articulações entre estes dois eixos, formados por pólos que, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, são centrais nos diferentes discursos sobre a sociedade e a nação brasileiras. No entanto, isto não significa que tais eixos sejam coincidentes. De certa forma, ambos nunca deixaram de existir. No entanto, ao longo do século XX foram recebendo novos matizes e variáveis.

Afirmar que “sertanejo” e “caipira” são representações humanas de uma percepção do regional e do rural, a partir de um ponto de vista urbano que se quer nacional, equivale também a afirmá-las enquanto **construções da alteridade**. Ambos representam um Outro que, aos olhos do cidadão, aparecem como expressões daquilo que é diferente, distante. No entanto, ao mesmo tempo em que aparecem como representações da diferença, “sertanejo” e “caipira” também aparecem como espelhos, nos quais o cidadão observa a si próprio. Isto envolve também as auto-representações

que o urbano ou o nacional têm de si, imagens que respondem a diferentes projetos políticos e ideológicos. Assim, a partir da auto-imagem que o cidadão tem de si, diferentes valorações são dadas às representações do Outro: algumas positivas, vendo neste Outro aquilo que gostaria de ver em si; outras negativas, vendo aquilo que deprecia e que não vê em si. Ou seja, é sempre uma representação da ausência: ora de algo que não gostaria de ver em si (negativa), ora de algo que almeja (positiva).

“Sertanejo” e “caipira” aparecem, então, como um jogo de espelhos para os quais o olhar carioca se volta e que o leva a perceber um “Outro” e a si mesmo. Ao mesmo tempo, são expressões de identidade regional que se constituem concomitantemente ao desenvolvimento de um projeto de Nação, assim como expressam o lugar do rural em oposição ao desenvolvimento urbano no Brasil. Pensar neste jogo de espelhos é importante para se perceber toda a carga semântica de expressões como “música caipira” e “música sertaneja”.

Puros e íntegros, atrasados e doentes: representações do caipira e do sertanejo na *Belle Époque*.

Se o discurso sobre a Nação dá uma espécie de referência, a partir do qual os diferentes regionalismos – que se cristalizam na construção de representações como o caipira, o gaúcho, o sertanejo – se orientam, os elementos usados na sua construção respondem a diversas fontes, fato que exemplifica muito bem a idéia de bricolagem com que vários antropólogos vêm definindo as operações da cultura (Kuper 2002: 38-42). Elementos relacionados à história, à ecologia, à religião, à geografia; elementos tomados de discursos trans-nacionais; elementos relacionados a diferentes tendências intelectuais, tais como o Romantismo ou o Realismo; elementos tomados do discurso

científico; todos estes são combinados de forma singular em cada uma das representações regionais que se cristalizam no Brasil a partir do século XIX.

O “sertanejo” de Euclides da Cunha é bom exemplo disto. O autor retira de diferentes fontes os elementos com o qual descreve o tipo humano que vira em Canudos. Fisicamente e na sua aparência, em diferentes passagens, Euclides da Cunha o descreve como “*Hércules-Quasímodo*” (Cunha 2002: 270) ou “*a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo*” (Cunha 2002: 273). Ao se referir a Canudos, o autor usa a expressão “*Tróia de taipa*” (Cunha 2002: 315;). Como estas, há inúmeras referências, em “Os Sertões”, que relacionam os combatentes de Canudos a mitos gregos e romanos, a elementos da história antiga e medieval¹⁵⁰. E tais elementos vêm mesclados com idéias que, na Europa do século XIX, estavam na berlinda. Muito da forma como a representação do “sertanejo” é construída na obra se relaciona ao Romantismo como tendência intelectual do século XIX, com seu discurso historicista e referências constantes ao passado, a partir do qual o presente é visto como uma seqüência natural¹⁵¹. Um dos traços românticos presentes em “Os Sertões” fica bastante evidente nas diversas passagens onde Euclides da Cunha cria um “sertanejo” em simbiose com a sua terra, relação que dá, inclusive, o tom da sua índole moral: como apontei acima, a secura, as mudanças repentinas de temperamento, a resistência moral do “sertanejo”, são descritas como reflexos no homem do meio que o cerca. Essa perspectivação do meio ambiente corresponde, em parte, à valorização romântica da natureza, como um espaço onde a corrupção do social não existe (o tema é de influência de diversos autores, como Rousseau). Assim, a proximidade da natureza daria ao homem uma índole, um caráter, uma força que o cidadão, já corrompido pelos costumes

¹⁵⁰ Para uma arqueologia das influências intelectuais e literárias de Euclides da Cunha e sua presença em “Os Sertões”, cf. Galvão (1994).

¹⁵¹ Sobre este discurso historicista, cf. Baumer (1977: 50-56).

do meio urbano, não apresenta. Surge daí a possibilidade de descrição do homem interiorano como matriz de crítica à modernidade¹⁵².



Figura 38

“Sobretudo um forte”

Um “Hércules-Quasímodo” diante dos “mulatos neurastênicos”. Combatente preso pelo Exército em Canudos. A obra de Euclides da Cunha deu novos matizes para a representação que a capital da República fazia do interior do país.

É desta valorização de um homem próximo à natureza, que uma frase como “*O sertanejo é um Hércules*” pode ser compreendida. Essa construção perpassa toda a narrativa euclidiana, ajudando-o a enfatizar, sobretudo, a força moral dos habitantes de Canudos e dando a Euclides da Cunha a chave para uma crítica do seu próprio meio. A

¹⁵² Cf., sobre isto, Chauí (1986: 9-25). Travassos (1997 – capítulo 5) apresenta uma digressão sobre a influência desta valorização da natureza na produção artística do início do século XX, movimento a que ela chama de primitivismo. Para as artes de um modo geral, Hauser (1972: 685-730).

A valorização do “primitivo” a partir de sua proximidade da natureza tem raízes antiqüíssimas no pensamento ocidental. Cf., sobre isto, Ginzburg (2001). Tal valorização serviu de base ideológica para muitos discursos sobre a cultura popular e o folclore, a partir do século XIX. Cf. Vilhena (1997: 59-74), Carvalho (1992) e Revel, Certeau e Julia (1989).

este ponto, retornarei mais adiante. Por hora, interessa-me observar a construção de uma **representação positiva** do homem do interior, tingido como um herói, um Hércules, na sua simbiose com o meio que o cerca e sem as sortes de “neurastenias” dos cidadãos do litoral. É esta representação positiva que permite a Euclides da Cunha uma crítica do seu próprio meio: como negar a superioridade de um Hércules diante de um neurastênico?

Esta mesma representação positiva aparece também na forma como José de Alencar constrói o personagem central de “O Sertanejo” (publicado em 1875), o vaqueiro Arnaldo. Este é retratado como um homem de índole elevada, que luta contra as dificuldades impostas por um mundo de situações adversas. Os trinta anos que separam Arnaldo e os combatentes de Canudos fazem diferença, contudo, nas tintas da descrição. Enquanto Euclides da Cunha, bastante imbuído do espírito naturalista que marcará a literatura do final do século XIX, já aponta para outras faces – que apontarei adiante – do “sertanejo”, José de Alencar praticamente transfigura a representação da cavalaria medieval para o interior do Ceará: Arnaldo é descrito quase como um cavaleiro da Idade Média.

É importante frisar que esta positividade atribuída ao tipo interiorano está remetida, antes de tudo, a um **plano espiritual**. Ele é **moralmente superior**, “*sobretudo, um forte*”. Esta valorização ética do homem do interior, porque mais próximo da natureza, perpassa a literatura romântica em diferentes graus, e constitui, em certa medida, uma mentalidade de longa duração no pensamento ocidental, sobretudo quando este homem do interior é visto como um “Outro”. Ginzburg (2001: 15-18) aponta para este tipo de construção e mostra como o “estranhamento” constitui um procedimento literário que remonta à Antiguidade clássica e se mantém ao longo da história, com diferentes matizes. É esta longa duração a que me refiro vai,

temporalmente, além do final do século XIX. Ela ainda é bastante recorrente em diferentes discursos sobre o homem do campo – ela aparece, por exemplo, nas falas dos alunos de viola no CMPB em Curitiba. O “Hércules”, esse super-homem moral, descrito por Euclides da Cunha, por José de Alencar, aparece ainda de forma muito forte em diversos autores: desde os personagens retirantes de “Morte e Vida Severina” (pobres, porém íntegros), de João Cabral de Melo Neto, até a secura emocional (tamanho sua força) de um Fabiano, personagem de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos. Moraes Leite (1994: 676) vê em Riobaldo, personagem central de “Grande Sertão: Veredas”, de João Guimarães Rosa, uma síntese magistral desta representação moralmente positiva do homem do interior. Positividade, contudo, expressa no plano da ética e da moral, do espírito.

Porém, a obra de Euclides da Cunha também revela outras faces do “sertanejo”, que vão além desta positividade. O “sertanejo” é também, em Euclides da Cunha, um Quasímodo. Este é um ponto que o diferencia de autores anteriores e contemporâneos que retrataram o tipo humano do sertão, tais como José de Alencar ou Afonso Arinos. Aqui transparece uma representação que se aproxima de uma **negatividade** – “se aproxima” porque, conforme apontarei mais adiante, ela não é absoluta. Chama-me atenção o uso que o autor faz do personagem de Victor Hugo, um personagem marcado pela **deformação corporal**¹⁵³. A referência à Quasímodo aponta, portanto, para uma representação negativa do “sertanejo” como alguém que apresenta um estigma, marca expressa sobre o corpo. E assim como a representação anterior, positiva, ela também se

¹⁵³ Quasímodo veio à luz na primeira edição de “O Corcunda de Notre-Dame”, lançado em 1831. Esta obra faz parte, e é a mais conhecida, de uma tendência da literatura européia do século XIX que opera sobre o grotesco, dando-lhe novos sentidos. Até então, o grotesco (relativo ao italiano *grotta*, “caverna”) era simbolizado por personagens de comportamento desmedido, tais como glutões e idiotas. Gargântua (pai de Pantagruel, ambos personagens de Rabelais), por exemplo, tinha na gula o elemento que mais o caracterizava. No “novo grotesco” do século XIX ganham espaço representações de corpos deformados, do qual Quasímodo é o exemplo mais famoso (vale lembrar que este tipo de representação é mais antigo na pintura, remontando ao século XVI). Sobre o grotesco e sua mudança de significado no século XIX, quando passa a ser representado corporalmente (e não mais em termos de comportamento), cf. Kayser (2003: 91-112).

utiliza de um padrão simbólico caro ao pensamento da segunda metade do século XIX: o da expressão das diferenças humanas em termos biológicos. Este é um ponto delicado na leitura de “Os Sertões”, à medida que Euclides da Cunha não cabe perfeitamente no pensamento racista da época, já que em “Os Sertões” há diversas passagens onde transparece algumas críticas a este tipo de postura. Uma aproximação de Euclides da Cunha e as idéias de um Gobineau, por exemplo, não faria jus às nuances do pensamento do autor de “Os Sertões”. No entanto, percebe-se como ele escreve em um intenso diálogo com as teorias racistas do século XIX, que partem da biologia para explicar as diferenças humanas¹⁵⁴. O uso de uma figura deformada como Quasímodo para representar o “sertanejo” me parece um índice disto.

Se o ponto de vista moral faz do “sertanejo” algo positivo, quando a variável **corpo** é acrescida à representação, o “sertanejo” é visto com tintas negativas. Esta negatividade pode ser expressa tanto no plano estético – um corpo esteticamente feio – quanto no plano da saúde – um corpo doente. A negatividade de Euclides da Cunha constrói seu “sertanejo” utilizando mais o elemento estético. Euclides da Cunha, ao contrário de Monteiro Lobato, mais tarde, não descreve um interiorano doente, de corpo frágil. Pelo contrário: ele é descrito como alguém corporalmente resistente, porém **feio**. Eis a ambivalência da obra e da construção que o autor faz do sertanejo: um corpo feio que abriga um espírito tenaz.

Ambivalência da qual Euclides da Cunha pode ser visto com um índice, à medida que associa, com tintas próprias, estas duas representações. A própria figura de Quasímodo, em si, já traz esta ambivalência. Pois se o personagem de Victor Hugo

¹⁵⁴ Para uma apresentação destas teorias e seu impacto no pensamento brasileiro do século XIX e início do século XX, cf. Schwarcz (1993). A relação que Euclides da Cunha estabelece entre “A Terra” e o “O Homem” (respectivamente capítulos 1 e 2 de “Os Sertões”) lhe dá um matiz característico, uma nuance que o afasta do “absolutismo” racial de Gobineau. Além disso, na obra, há os primeiros indícios de uma nova valoração da idéia de mestiçagem – ainda vista de forma negativa e crítica, porém com tintas menos desfavoráveis – bem como uma percepção sociológica das diferenças regionais. Daí a frase de Euclides da Cunha sobre o sertanejo: “*É um retrógrado; não é um degenerado*” (Cunha 2002: 269).

apresenta uma deformação corporal, suas emoções e sentimentos são elevados. Por isto escrevi acima que a imagem de Quasímodo aponta para uma negatividade, porém não-absoluta. Ela é matizada pela própria figura do corcunda de Notre-Dame, corporalmente monstruoso, mas de índole elevada, e pela aproximação de um semideus, como Hércules. Esta ambivalência marca, portanto, a representação do “sertanejo” em Euclides da Cunha: negativa em seu aspecto estético (feio, monstruoso), positiva em seu aspecto ético (de ideais elevados, “*sobretudo, um forte*”)¹⁵⁵. Um “Hércules-Quasímodo”, em suma.

Euclides da Cunha, nesse sentido, pode ser lido como exemplo também de algo mais amplo, pois esta ambivalência é bastante característica do pensamento da segunda metade do século XIX, um pensamento depositário do projeto iluminista, centrado no ideal de progresso e de civilização, mas ao mesmo tempo crítico deste, por perceber que este ideal não necessariamente conduz à felicidade. Chauí (1986: 12-13) lembra que o próprio Iluminismo se dividiu na forma como caracteriza a idéia de civilização: para Rousseau, algo artificial, exterior, sem relação com o aperfeiçoamento moral do homem; para Voltaire e Kant, algo relacionado intrinsecamente ao desenvolvimento moral. Ao primeiro, segundo a autora, estaria relacionado o pensamento romântico, crítico (porém não contrário) do projeto iluminista; ao segundo, o projeto civilizatório e

¹⁵⁵ Uma passagem do livro, neste sentido, me parece, dentre várias, extrema nesta representação de algo esteticamente grotesco aliado a uma força ética. Ao descrever o cortejo de prisioneiros de Canudos, Euclides da Cunha conta que havia uma “*megera assustadora, bruxa, rebarbativa e magra – a velha mais hedionda talvez destes sertões – a única que alevantava a cabeça espalhando sobre os espectadores, como faúlhas, olhares ameaçadores; e nervosa e agitante, ágil apesar da idade, tendo sobre as espáduas de todo despidas, emaranhados, os cabelos brancos e cheios de terra – rompia, em andar sacudido, pelos grupos miserandos, atraindo a atenção geral. Tinha nos braços finos uma menina, neta, bisneta, tataraneta, talvez. E essa criança horrorizava. A sua face esquerda fora arrancada, havia tempos por um estilhaço de granada; de sorte que os ossos dos maxilares se destacavam alvíssimos, entre os bordos vermelhos da ferida já cicatrizada... A face direita sorria. E era apavorante aquele riso incompleto e dolorosíssimo aformoseando uma face e extinguindo-se repentinamente na outra, no vácuo de um gilvaz*” (Cunha 2002: 585-586). De certa forma, a face desta criança sintetiza esta ambivalência a que me refiro.

cientificista do século XIX. Assim, diversos autores do século XIX escreveram sobre este dois pólos, localizando-se entre uma afirmação ou uma crítica da civilização.

E é também sobre estes dois pólos que as representações regionais do século XIX são construídas: ora no sentido de afirmar a civilização, resultando daí representações negativas dos regionalismos, ora construídas como crítica ao projeto civilizatório a partir de representações positivas do regional. Nas primeiras, enfatiza-se no “Outro” aquilo que ele não tem e deveria ter para se aproximar de **nós** (civilizados); nas segundas, aquilo que ele tem e que nós não temos. Em “Os Sertões” a representação do “sertanejo” apresenta esta ambivalência, expressa no uso da figura de um Hércules-Quasímodo. Esta ambivalência, observada no mesmo autor, como no caso de Euclides da Cunha, não é muito comum. A maioria das representações se aproxima mais de uma ou de outra, expressando o interiorano ora como “alguém deformado”, ora como “alguém de ideais elevados”.

É o que se percebe nas diferentes representações do “caipira” que aparecem entre 1872 e a década de 1930, representações estas que “jogam” entre estes dois pólos, positivo e negativo. As primeiras representações, surgidas na década de 1870, influenciadas pela valorização da natureza no pensamento romântico, constroem um “caipira” idealizado, alguém em simbiose com a natureza. É o que transparece, por exemplo, nas telas de Almeida Júnior, tais como “Caipiras Negaceando” (1888), “Caipira Picando Fumo” (1893), “Pescando” (1894) ou “O Violeiro” (1899). Nelas, o caipira é retratado em um modo de vida marcado pela paz e pelo idílio, em proximidade com a natureza e, para usar a imagem euclidiana, longe das “neurastenias” da cidade¹⁵⁶. Além disso, percebe-se claramente o tom moral da representação: a altivez dos caipiras de Almeida Júnior denota a valorização do habitante do interior de São Paulo: “O

¹⁵⁶ Sobre as características da pintura de Almeida Júnior, cf. Naves (2005).

caipira de Almeida Júnior não é um figurante a mais em nossa pintura, um tipo pitoresco entre tantos outros ditados pela força da percepção convencional, justamente porque nele se deixa ver pela primeira vez para além da casca tradicional da aparência externa de repertório, a ‘dinâmica dos gestos’” (Arantes e Arantes, 1996: 52).



Figuras 39 e 40

Telas de Almeida Júnior: “Pescando” (1894) e “Violeiro” (1903)

A representação romântica do caipira valoriza seu contato com a natureza e seu modo de vida simples, surgindo daí uma figura altiva e de morais elevados.

No mesmo tom seguem as primeiras representações literárias do caipira, iniciadas por José de Alencar, com a obra “Til”, de 1872 – obra que, segundo Houaiss, traz a primeira aparição escrita da palavra “caipira” na língua portuguesa. Este livro, ambientado na região do Médio Tietê, no interior de São Paulo, traz o retrato de quatro personagens adolescentes, entre encontros e desencontros. O autor inicia a obra com uma descrição que dará o tom da escrita:

“Eram dois, ele e ela, ambos na flor da beleza e da mocidade.

O viço da saúde rebentava-lhes no encarnado das faces, mais aveludadas que a açucena escarlate recém aberta ali com os orvalhos da noite. No fresco sorriso dos lábios, como nos olhos límpidos e brilhantes, brotava-lhes a seiva d’alma.

Ela, pequena, esbelta, ligeira, buliçosa, saltitava sobre a relva, gárrula e cintilante do prazer de pular e correr; saciando-se na delícia inefável de se difundir pela criação e sentir-se flor no regaço daquela natureza luxuriante.

*Ele, alto, ágil, de talhe robusto e bem conformado, calcando o chão sob o grosseiro soco da bota **com a bizzarria de um príncipe que pisa as ricas alfombras**, seguia de perto a gentil companheira, que folgava pelo campo, a volutear e fazendo-lhe mil negaças, como a borboleta que zomba dos esforços inúteis da criança para a colher” (Alencar 1957 – grifos meus)*

Miguel, o personagem masculino descrito na cena, aparece como um “príncipe bizarro”, lembrando que acepção formal do termo “bizzarria” é o de garbo e bons modos. A cena prima pelo seu caráter idílico e as referências à figura de um príncipe ou a metáfora de uma fêmea saltitando “*sobre a relva, gárrula e cintilante de prazer*” reforçam este caráter. E mais: tanto Miguel quanto Berta, a personagem feminina, são descritos como tendo o “viço da saúde”. Ou seja, Alencar está muito distante do retrato do caipira como um ser corporalmente frágil e doente¹⁵⁷.

Na mesma linha de uma representação positiva, porém com tintas menos idílicas, aparece a obra de Waldomiro Silveira (1873-1941), sobretudo seu primeiro trabalho, de 1920, “Os Caboclos”. Diferentemente de José de Alencar, a produção de Silveira nasce a partir de uma pesquisa das condições de vida e das tradições dos habitantes de São Paulo, somada à sua própria história pessoal, já que ele era de Sorocaba-SP. A literatura de Silveira ganha assim um matiz “antropológico”, bem ao estilo da literatura pré-modernista, à medida que nasce de um contato maior com a realidade social. Mesmo assim, trata-se de uma ficção que representa positivamente o homem do interior de São Paulo, apresentando-o em seus costumes e tradições¹⁵⁸. O

¹⁵⁷ Sobre a literatura de José de Alencar e suas características cf. Martins (2005).

¹⁵⁸ A expressão “matiz antropológica” usada me parece ainda mais adequada quando se lembra que é neste período que a etnografia, enquanto literatura, se populariza. Isto tem a ver com uma série de fatores, sendo o principal, porém, a “febre pelo exótico” que marca o capitalismo do final do século XIX e início do século XX. Sobre isto, cf. Hobsbawn (2006: 29-38), Hauser (1072: 1062-1068) e Clifford

mesmo trabalho de pesquisa aparece nos textos de Cornélio Pires, personagem que aparecerá como central nesta narrativa sobre a música sertaneja, já que foi por iniciativa sua que os primeiros discos do gênero foram gravados. Pires, nascido em Tietê-SP, antes de ser produtor musical já produzia obras literárias nas quais o caipira e seu modo de vida eram retratados de forma a enaltecer sua vivacidade e tradicionalidade. Cornélio Pires foi um dos precursores da grafia do dialeto caipira, registrando foneticamente a fala do habitante do interior de São Paulo. Este procedimento, cuja validade é bastante discutida entre a crítica literária (Moraes Leite 1994: 682-689) é, antes de tudo, uma forma de retratar o caipira em todos os seus aspectos. E neste retrato, uma vez mais se impõe uma visão positiva, porque idílica, do caipira. Diversas passagens, por exemplo, de “Musa Caipira”, o primeiro livro de poemas de Pires, lançado em 1910, atestam isto.

Sítio de Caboclo

*Pouco distante da aguada,
no chapadão que além vira,
uma casinha barreada,
de uma família caipira.*

*A cerca, de pau-a-pique,
logo ao chegar se depara;
ao quadro dá um quê de chic
uma porteira de vara.*

*No oitão da casa um poleiro,
e um leitãozinho a fuçar...
e num canto do terreiro,
uma pedra de fiar.*

*Do telhado sob as beiras,
o córrego de enxurradas,
formado pelas goteiras,
no tempo das chuvaradas.*

*Num cocho perto da porta,
come milho um punga baio,
e um homem taquaras corta
para fazer um balaio.*

(2002b). “Os Sertões”, de Euclides da Cunha, já tinha, de certa forma, este apelo do exótico: o de uma descrição de um “outro” modo de vida. Sevcenko (1983) e Veloso (1988a) comentam que os literatos deste período – realismo naturalista e pré-modernismo – produziam em um terreno ficcional que, muitas vezes, se aproximava da idéia de ciência. Em relação a este ponto, há um debate em torno da obra de Valdomiro Silveira. Sobre isto, e para estudos críticos sobre o autor, cf. Moraes Leite (1994: 687-689).

*E um caboclinho indolente,
que baixinho cantarola,
recostado no batente
vai ponteando a viola.*

*Abobreiras no cercado...
vagarosa uma caipira,
tendo a peneira de um lado,
vai colhendo a cambuquira.*
(Pires 1985: 75)

Tanto Silveira quanto Pires estão distantes da tragicidade cientificista de Euclides da Cunha, construindo um caipira que é marcado, conforme aponte, por uma representação positiva. Ambos os autores, sobretudo o segundo, respondem mais a uma demanda por exotividade que aparece na cultura popular urbana do período 1900-1930 do que a idéia da “literatura como missão” – para usar a expressão do livro de Sevchenko (1983) – presente na obra de Euclides da Cunha. Essa demanda por exotividade viu no sertanejo e no caipira emblemas que foram utilizados em diversas formas de expressão deste período: música, artes cênicas, artes plásticas e literatura¹⁵⁹. Mais adiante, algumas destas expressões serão descritas. Por hora, interessa observar as diferenças de valoração que se percebe na representação do interiorano: da ambigüidade de Euclides da Cunha à positividade de José de Alencar, no caso do sertanejo; já no caso do caipira, Waldomiro Silveira e Cornélio Pires constroem um caipira idílico e romantizado, assim como as telas de Almeida Júnior.

Seria, porém, no caso do caipira, uma representação negativa a que faria história, se perpetuando no tempo e dando a referência com a qual diversas expressões dialogariam ao longo do século sempre que tratassem do tema – ora se aproximando desta representação, ora se distanciando. Trata-se do personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914 e consagrado em um texto publicado no “O Estado de São Paulo” e cujo título já fornecia muito do matiz da representação: “Velha Praga”.

¹⁵⁹ Cândido (2000: 105) se refere a esta tendência como “a aluvião sertaneja que desabou sobre o país entre 1900 e 1930”.

Este funesto parasita da terra é o caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se...

...O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cinquenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo da sua resistência às privações. Nem mais, nem menos. “Dando para passar fome”, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro – está tudo muito bem; assim fez o pai, o avô; assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro.

Quando se exaure a terra, o agregado muda de sítio. No lugar fica a tapera e o sapezeiro. Um ano que passe e só este atestará a sua estada ali; o mais se apaga como por encanto. A terra reabsorve os frágeis materiais da choça e, como nem sequer uma laranjeira ele plantou, nada mais lembra a passagem por ali do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo, do Jéca Tatú ou outros sons ignaros, de dolorosa memória para a natureza circunvizinha (Lobato, 1951a).

“Velha Praga” foi escrito como crítica do autor à prática da queimada, comum entre agricultores do Vale do Paraíba e, de um modo geral, no meio rural brasileiro. No entanto, Lobato estendeu sua crítica e criou um personagem sem iniciativa no plano do trabalho – o tom influenciado por ideais liberais como “livre-iniciativa” é evidente. Ao contrário de Valdomiro Silveira e Cornélio Pires que transformavam a rusticidade em algo notável – vide o poema acima de Pires, onde uma porteira de vara dá um “*quê de chic*” – em Monteiro Lobato a rusticidade do interiorano é vista como sinônimo de atraso. Lobato, mais tarde, faria uma revisão desta imagem, valorizando positivamente a simplicidade do caboclo e criando, para uma campanha do Biotônico Fontoura, o personagem do Jeca Tatuzinho¹⁶⁰. Contudo, a representação negativa do Jeca Tatu, criada por Lobato, é que entraria para a história. E, antes de tudo, tal representação passou a aparecer muitas vezes na forma de signos ligados ao corpo: seja como doença

¹⁶⁰ Para as mudanças do Jeca Tatu feitas por Monteiro Lobato, cf. Lajolo (1983).

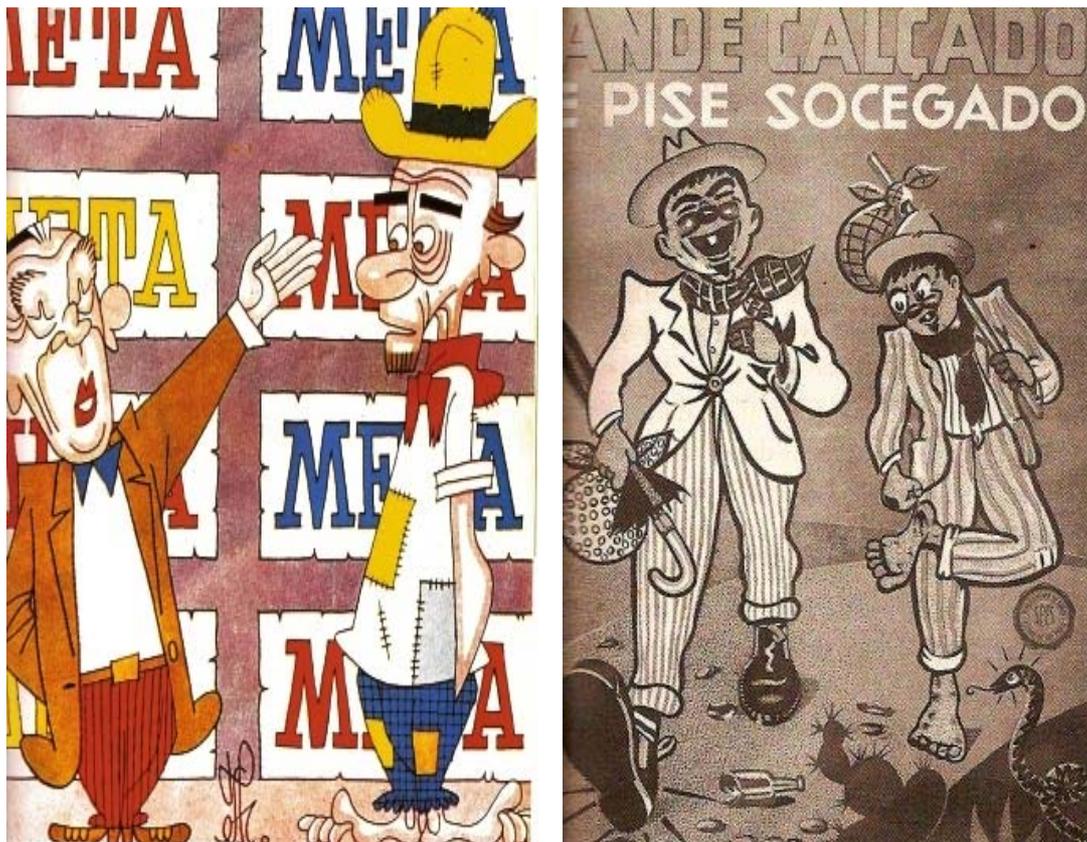
física, seja como postura corporal, seja ainda na precariedade do vestuário. Ou seja, tanto no plano corporal quanto no espiritual (a iniciativa) o Jeca Tatu é um devedor.

A postura corporal associada, por Monteiro Lobato, ao caipira era o ficar de cócoras: “*Nada o esperta. Nenhuma ferroteada o põe de pé. Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se. Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, fazê-lo noutra posição será desastre infalível*” (Lobato: 1951a)¹⁶¹. O acocorar-se como antítese do agir: aqui é perceptível o rebatimento, sobre o caipira, de representações antigas sobre o índio, descrito, desde o século XVII, como resistente ao trabalho. Já em relação ao vestuário, a representação de Jeca Tatu trouxe a imagem de uma figura com roupas (sobretudo as calças de riscado, típicas da população pobre do Segundo Império) remendadas, chapéu de palha e, dado importante, descalço. Este último elemento – a ausência do calçado – é um signo de *status*, dado que durante a escravidão era vedado aos escravos o uso de calçados¹⁶². Neste caso, a aproximação não é mais com a representação do índio, mas do negro, enquanto trabalhador do meio rural. A ausência do calçado, portanto, aparece como sinal do atraso, mas também como uma referência, ainda que indireta, à idéia do trabalho no campo.

Todas as representações posteriores do caipira, seja na música sertaneja, seja em outros campos artísticos, teceram um diálogo com a figura do Jeca Tatu, ora afirmando-o, ora negando-o. A partir dos anos 40, contudo, uma representação mista entre a simplicidade positiva apontada nas construções românticas e a melancolia ou o acabrunhamento negativo da construção de Lobato se popularizará.

¹⁶¹ Nepomuceno (2000: 95) cita a mesma passagem para apontar o preconceito de Lobato frente ao caipira.

¹⁶² Um cronista francês, observando a abolição da escravatura, notaria que o primeiro ato de muitos escravos urbanos, após a abolição, foi reunir seus pequenos ganhos e comprar um par de sapatos. Sobre isto, cf. Wissenbach (1998: 53-54).



Figuras 41 e 42

O caipira e seus trajes

A representação do caipira com roupas remendadas, calça de riscado e descalço traz elementos que revelam muito da associação do caipira com a idéia de atraso em relação à civilização, central para se compreender a construção do Jeca Tatu por Monteiro Lobato. A permanência desta representação é notável, seja numa charge política de 1960 (à esquerda, com JK e um caipira) seja em um cartaz publicitário de 1940.

Conforme mostrarei adiante, a imagem de uma dupla como Tônico e Tinoco – que aparecerá no cenário nacional nos anos 40 – trará esta representação dupla, que ora afirma a construção de Monteiro Lobato, ora a nega. Aqui, interessa-me apontar a centralidade desta representação. Ela será fundamental para vários elementos que serão apresentados adiante. Por hora, vale observar duas representações distintas nas suas origens: uma positiva, de origem romântica, que valoriza a boa índole e simplicidade da vida caipira; outra negativa, de origem naturalista, que critica no caipira a falta de disposição corporal e iniciativa para o trabalho produtivo.



Figura 43

Um ser de cócoras

“Social, como individualmente, em todos os atos da vida, Jeca, antes de agir, acocora-se”. Esta foto, do Mercado Municipal de São Paulo, por volta de 1900, traz em primeiro plano a posição com a qual Lobato representou o habitante do interior. Talvez sejam caipiras que acabaram de imigrar, talvez sejam imigrantes italianos. Talvez. Mas para o cidadão paulista da *Belle Époque* a posição denotava o lugar de origem: a roça.

Contudo, é interessante observar que tanto as artes plásticas quanto a literatura, na virada do século XIX para o XX, estão longe de atingir boa parte de uma população que, naquele momento, estavam excluídas do consumo deste tipo de cultura. Cabe a pergunta: como estas representações chegavam ao grosso da população das cidades brasileiras? Qual era o efeito desta negatividade ou desta positividade representada? A busca pela resposta a estas perguntas já traz a proximidade deste canal discursivo que, em relação às artes plásticas ou à literatura, tinha a vantagem de um alcance maior: a

música popular. Porém, antes desta propriamente dita, é preciso passar antes por uma outra prática que foi responsável, no Brasil, pela circularidade entre representações típicas de meios mais letrados e os meios populares: o teatro, particularmente o teatro de revista.

Um jogo de cena: o caipira e o sertanejo como riso e estranhamento do outro e de si.

É de se pensar quantas pessoas já leram o texto de Monteiro Lobato. Mais: quantas pessoas o leram no dia 28 de novembro de 1914, data de sua primeira publicação, nas páginas do “O Estado de São Paulo”. Em seguida, é de se pensar na força da representação de Jeca Tatu. Quando se pensa nisto, se percebe a extensão de um problema colocado por vários autores: a circularidade das representações entre diferentes grupos sociais. Circularidade esta que, de tão intensa e, após algumas décadas, tão permanente, que chega um momento onde é difícil precisar em que lugar da sociedade esta ou aquela representação teve início. Historiadores como E. P. Thompson, Natalie Davis, ou antropólogos como Victor Turner e Alan P. McFarlane se debruçaram sobre este ponto, tentando construir quadros compreensivos da dinâmica de representações que se observa entre diferentes lugares sociais¹⁶³. Aqui, faço referência a dois autores que, de diferentes maneiras orientam, esta narrativa: o trabalho de Bakhtin (2002) sobre Rabelais e o estudo de Ginzburg (1993) sobre um moleiro perseguido pela Inquisição. Este último apresenta seu estudo como uma investigação sobre a possibilidade de se “*falar em circularidade entre dois níveis de cultura*” (Ginzburg 1993: 17), criticando uma postura da historiografia até os anos 60 de reificar determinadas representações como produtos de classe superiores. Esta é principal crítica

¹⁶³ Para um balanço crítico desta historiografia e desta antropologia (sobretudo dos trabalhos de Victor Turner e Mary Douglas), cf. Desan (2001) e Chartier (2002b).

que Ginzburg faz a historiadores como Robert Mandrou, que viam nas culturas populares meras repetições de esquemas impostos por classes superiores¹⁶⁴. O perigo do que apresentei até o momento neste texto é este: reificar o caráter negativo ou positivo das representações do “sertanejo” e do “caipira”, como se elas fossem **percebidas deste modo a despeito do seu contexto**. Que a intenção de Euclides da Cunha ou de Monteiro Lobato tenha sido retratar o tipo interiorano de forma crítica, a partir de lentes específicas do pensamento daquele período é algo que procurei apontar acima; mas daí a inferir que este retrato foi o único a circular entre o imaginário da população, vai uma distância enorme. O que acontece nesta mudança de escopo social é, em grande medida, o tema do trabalho de Ginzburg¹⁶⁵.

E é também o tema do trabalho de Bakhtin sobre Rabelais, trabalho este que ganha uma dimensão ainda maior ao apontar para o **caráter criativo** da cultura popular, capaz de subverter signos e símbolos tomados entre outros estratos sociais e dar-lhes novos significados, completamente inovadores. Bakhtin deu à cultura popular um estatuto completamente diferenciado, criando a possibilidade de fuga de esquemas que tratam das relações culturais como uma via de mão única – geralmente de cima para baixo. Que muitos elementos da obra de Rabelais fossem de origem erudita, eclesiástica, é um ponto aceito pelo autor: seu trabalho é justamente mostrar como o autor de *Gargântua e Pantagruel* subverte tais elementos, a partir de representações que escapam ao controle e ao domínio da ortodoxia. Ao invés de um quadro de dominação cultural, Bakhtin cria um universo de liberdade expressiva e de subversão de

¹⁶⁴ Crítica que pode ser feita também a diferentes estudos sobre indústria cultural, os quais acreditam que os esquemas de marketing e produção da indústria se impõem automaticamente sobre os consumidores. As diferentes “razões simbólicas” destes são tomadas de forma residual. Cf. Dias (2000: 45-50).

¹⁶⁵ Para uma leitura de Ginzburg como um possível modelo de análise, cf. Aguirre Rojas (2003).

significados¹⁶⁶. Isto é possível devido à concepção espacial que Bakhtin faz da comunicação pela palavra, uma comunicação que possui dois eixos: um no plano horizontal, articulando emissor e receptor, ou ainda, nos termos de Fávero (2003: 50) – em um estudo sobre o dialogismo bakhtiniano – articulando o “sujeito da escritura” e o “destinatário”; e um eixo no plano vertical, onde a informação do texto se relaciona com o con-texto, ou seja, com o conjunto de textos anteriores. É deste plano vertical que surge uma **ambivalência** no evento comunicativo, ou seja, onde o texto e seus elementos adquirem novos significados, muito aquém do desejado pelo “sujeito da escritura”¹⁶⁷.

Surge, então, o ponto sobre a forma como grupos sociais não relacionados diretamente com o universo literário ou das belas-artes da *Belle Époque* perceberam o “sertanejo” ou o “caipira”. Que a intenção de Monteiro Lobato fosse criar um personagem que pudesse servir de canal de crítica para problemas do meio rural brasileiro não significa que o Jeca Tatu tenha produzido em todos os leitores do “O Estado de São Paulo” a mesma percepção crítica. Isto porque o “conjunto de textos anteriores” varia de grupo para grupo, de lugar para lugar. Em suma, ao se observar a cultura de grupos sociais menos favorecidos percebe-se que os significados dados ao Jeca Tatu ou a outras representações de tipos interioranos adquirem outros matizes. Um

¹⁶⁶ Esta onipotência do universo da cultura popular, da forma como é tratada por Bakhtin, é o ponto central da crítica ao autor russo feita por Gurevich (2000).

¹⁶⁷ E, portanto, exigindo do analista novas concepções da idéia de poder. Por que a pergunta aqui é inevitável: quem domina quem nesta relação de invenção e subversão de significados? A partir daí, uma concepção mais plástica de idéias como “poder”, “política” e “hegemonia” se faz necessária. E assim como diversos antropólogos, Bakhtin também oferece, com seu estudo sobre Rabelais, uma possibilidade de fuga de concepções “apocalípticas” sobre temas como indústria cultural. Que esta tenha seus esquemas de marketing, de produção, de sedução do consumidor, é algo inegável e de grande interesse. Mas que ela produza “pseudo-indivíduos” e massificação vai uma distância grande. Sobre estas novas concepções de poder, a literatura antropológica recente é vastíssima. Cf., como exemplos e para indicações bibliográficas, Atkins (2003) e Gupta e Ferguson (2007a). Para duas linhas de pensamento distintas, mas que não abrem muita margem para a idéia de subversão de significados, cf. Bourdieu (1998) e Adorno (1986).

destes matizes é o **humor**. Foi como figura do riso e da comicidade que o caipira entrou no imaginário de boa parte da população das cidades brasileiras da *Belle Époque*.

A partir deste momento, uma redução narrativa será visível: a análise e a observação desta relação de comicidade se darão com a descrição da representação do caipira no seio da cultura popular da cidade que, na *Belle Époque*, começa a se impor como centro da cultura brasileira: o Rio de Janeiro. Porém, é bom frisar que este **centro** não é um espaço que exerce domínio sobre outras áreas, mas sim um espaço que aparece como referência para diferentes construções discursivas com relação ao que define como cultura brasileira. Conforme afirmei acima, a idéia de **nacional** se constrói a partir do Rio de Janeiro, não porque ele é efetivamente o centro político do país – vale lembrar o peso dos regionalismos durante toda a política do Segundo Império e República Velha – mas porque ele aparece como **ponto em relação ao qual os discursos regionais são construídos**. Esta centralidade do Rio também está ligada a sua posição geopolítica, já que a antiga capital do Império e da República, desde a segunda metade do século XVIII firmou-se como uma espécie de “porta de entrada e saída” do país, deslocando para o segundo plano cidades que outrora tiveram este papel, como Salvador e Recife. Assim, o que será apresentado adiante são representações do caipira que surgem a partir da cultura popular do Rio de Janeiro.

Cultura esta que, a partir da segunda metade do século XIX, assumiu uma dinâmica que acompanhava o desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. É quase um ponto pacífico entre pesquisadores que a cultura popular urbana carioca sofreu uma profunda transformação, advinda do próprio “salto de crescimento” que a cidade deu, entre 1870 e 1930. Neste período, cristalizaram-se diversas manifestações que, hoje, consideramos ancestrais e tradicionais na imagem que se tem da cultura brasileira – o choro, o maxixe, o samba e o próprio carnaval, tido como o grande ritual desta cultura –

além de terem se desenvolvido espaços onde a prática da música e da dança eram centrais – cafés-concerto e chopes-berrantes¹⁶⁸. Esta percepção de que algo ocorria na cultura da cidade, nos costumes, nas práticas, não é corrente apenas entre pesquisadores: ela aparece também em textos da época, desde os romances de Machado de Assis ou Lima Barreto, até as crônicas de João do Rio¹⁶⁹. A percepção da modernidade, que Bermann (1986) descreveu a partir da obra de autores como Goethe, Marx e Baudelaire, no Rio de Janeiro se intensificou a partir da segunda metade do século XIX.

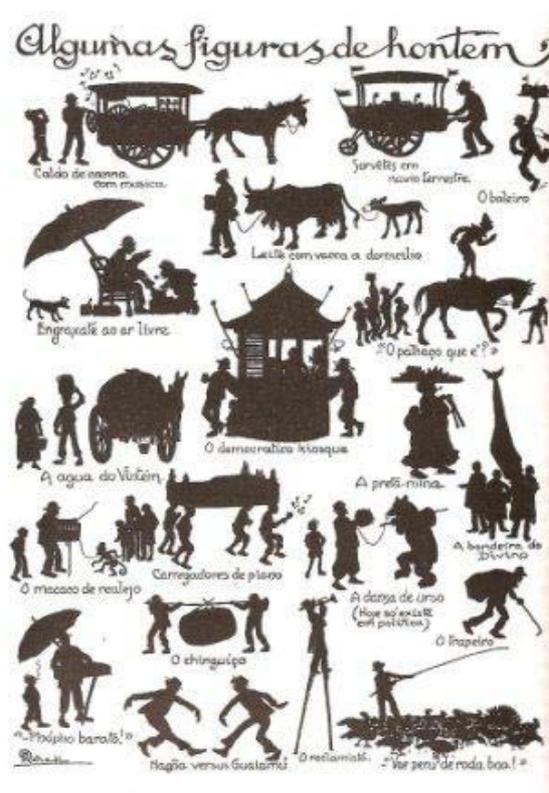


Figura 44

Figuras de Hontem

Charge de Raul Pederneiras, publicada em 1924, e que bem mostra a “percepção da modernidade” entre a população carioca: a idéia de que certos tipos e práticas pertencem ao passado.

¹⁶⁸ A literatura sobre esta transformação da cultura popular carioca é vasta, já que o tema, nos últimos 30 anos, tem sido bastante estudado: cf. Sevcenko (1998), Vianna (2004), Sandroni (2001), Araújo (1992), Tinhorão (1998), Veloso (1988b), Francheschi (2003).

¹⁶⁹ Cf. sobre a obra de João do Rio, Veneu (1990).

Pois um dos espaços mais importantes da cultura popular urbana do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e, pelo menos, durante as três primeiras décadas do século seguinte, foi o teatro, na forma de um tipo de montagem muito popular neste período: o teatro de revista. Foi pelo teatro de revista que o caipira, enquanto representação, se difundiu entre camadas mais amplas da população carioca e de outras cidades.

É interessante observar que desde os seus primórdios – é de 1859 a primeira revista no Brasil, “As surpresas do Senhor José Piedade”, de Figueiredo Novaes – as revistas teatrais se apresentaram como espécie de “olho mágico” sobre os costumes e os fatos da sociedade brasileira, especificamente carioca¹⁷⁰. Ali eram apresentadas encenações que, aos olhos da audiência, eram facilmente identificáveis: tipos que povoavam as ruas e a imaginação popular e fatos que haviam ocorrido ao longo do ano. Aliás, a própria idéia da “revista” era esta: revisar os fatos de um período.

Veneziano (1991: 120-122) comenta que um dos procedimentos básicos do teatro de revista era a tipificação, a construção de determinados personagens como tipos específicos, sem nome e não-individualizados. Sua referência era coletiva. Ela cita quatro tipos: o malandro, a mulata, o português e o caipira. Interessante observar que os três primeiros eram tipos urbanos facilmente identificáveis no cenário carioca da *Belle Epoque*. Davam, portanto, o caráter urbano da encenação. O caipira, por sua vez, representa o lado rural, fechando a totalidade da representação espacial. E foi este caipira do teatro de revista que popularizou as representações que apontei acima: roupas remendadas, chapéu de palha e ingenuidade. Esta representação é concomitante à criação do Jeca Tatu, não sendo apenas um rebatimento deste no universo teatral. O personagem de Lobato reforçou estas tintas, sendo apropriado de forma cênica. Assim,

¹⁷⁰ Para uma história do teatro de revista no Brasil, cf. Antunes (2002), Ruiz (1988), Tinhorão (1972: 13-65) e Veneziano (1991: 19-86).

pode-se afirmar que o estereótipo do caipira como Jeca Tatu, na sua totalidade, foi construída a partir de uma *bricolagem* das representações de dois universos: o literário-jornalístico (Monteiro Lobato) e o dos entretenimentos urbanos do final do século XIX (teatro de revista).

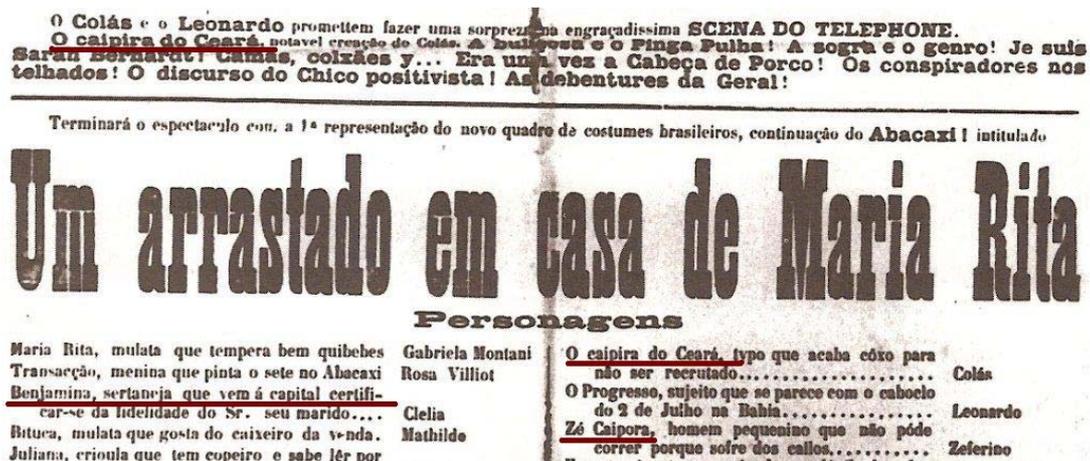


Figura 45

O tipo teatral

Detalhe de cartaz de uma encenação de teatro de revista (1893). Em realce os tipos sertanejos e caipiras. Observe que aqui “caipira” aparece como um tipo geral (sem referência ao interior do Centro-Sul): “caipira do Ceará”. A despeito do cartaz, o termo englobante geralmente era sertanejo. No final do século XIX iniciou-se uma especialização (aqui ainda não observada): sertanejo do norte e caipira do sul. Observar também a caracterização do personagem “Zé Caipora”: “*homem pequenino que não pôde correr porque sofre dos callos*”. Uma vez mais a referência à ausência de calçados.

O uso de tipos no teatro de revista tinha, contudo, um objetivo preciso: o riso. Esta é uma das dimensões que escapou aos enjões de Monteiro Lobato. O Jeca Tatu, na cultura popular urbana carioca, era, antes de tudo, uma **figura da comicidade**. Saliba (1998) mostra como o caipira se constituiu em uma das principais figuras cômicas da vida social brasileira a partir do final do século XIX. Tal comicidade do caipira, fortemente explorada no teatro de revista, manteve-se mais tarde em meios de

comunicação como o cinema (lembrems de Mazaropi¹⁷¹) e a televisão¹⁷². Mas, do que se ri no caipira?

Bergson (2001: 49-98) aponta que o riso é provocado pela ambigüidade de duas situações, uma esperada e outra inesperada. A sua metáfora do palhaço de mola reflete isto: segundo ele, a brincadeira infantil do palhaço de mola é risível porque este sempre salta (situação inesperada) quando se espera seu repouso e é desta inadequação entre o inesperado e o esperado que surge a possibilidade da comicidade. Além disso, Bergson vê também em mecanismos narrativos ou performativos, tais como a repetição e a inversão, uma potencialidade cômica (Bergson 2001: 66-71). Ambigüidade e inversão: talvez aí estejam as chaves da comicidade imputada à figura do caipira no teatro de revista e, mais tarde, no uso que diversas duplas – Alvarenga e Ranchinho, por exemplo – fariam do humor.

A ambigüidade neste caso se dá pela lacuna que, aos olhos do público urbano, o caipira apresenta em relação a ideais como civilização e modernidade. O caipira, assim, aparecerá como uma figura estranha dentro de um projeto – o esperado – que deveria atingir todos os lugares. Vários autores (Bermann 1986; Hobsbawn 2006) citaram a crença do século XIX no progresso prometido pelo Iluminismo e de como esta crença marcou a relação dos europeus e ocidentais com a alteridade. O caipira, neste caso, aparece como uma figura da alteridade, risível porque contraria um projeto dado, por muitos (não por todos), como certo¹⁷³. Ou ainda, como afirma Saliba (1998: 294), a

¹⁷¹ Mazaropi surgiu no cenário do cinema nacional na década de 1950, trazendo representações que já estavam presentes no repertório simbólico da população desde o início do século, o que ajuda a entender sua popularidade nos anos 60 e 70.

¹⁷² Ainda hoje, em programas de humorísticos é comum o tipo caipira. Nos anos 90, na TV, havia a figura do Nérso da Capetinga. Aliás, no trabalho de humoristas como Chico Anysio ou Manoel Nobrega a influência do teatro de revista é notável, haja vista que o humor desses nomes baseia-se em tipificações.

¹⁷³ Bermann aponta para Nietzsche como um exemplo de voz discordante. O pessimismo de autores da *Belle Époque*, como Euclides da Cunha, Lima Barreto ou mesmo Machado de Assis, se deve, em parte, também, a esta dúvida quanto ao alcance do projeto iluminista. Neste caso, contudo, estes autores ao invés de rir do inesperado, lamentam-se da falha do projeto.

própria sobreposição de significados, advindos da contraposição entre um discurso moderno e discursos tradicionais, criava espaço para a comicidade. O caipira e o sertanejo representam, portanto, neste contexto, figuras que não acompanharam a marcha do progresso e da civilização. Por isso, ri-se deles.

Mas não somente **deles**. Ri-se, **através deles**, de si próprio. Uma das funções cômicas de tipos como o caipira e o sertanejo era provocar nas platéias urbanas uma perspectiva de si, relativizando a crença que tinham no progresso. Isto acontecia quando estes tipos eram apresentados em desacordo com os padrões e a temporalidade moderna, elementos que, naquele momento, também constituíam um problema para o público urbano. Eles também tentavam se adaptar a todo instante a um quadro de mudança dos padrões e da temporalidade. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, escreveu Marx: o público urbano, ao ver o caipira e o sertanejo atrapalhados com os códigos da modernidade, lembrava de si próprio, igualmente tentando entender as mudanças e as transformações a que vivia. Por isso, ria de si mesmo. Neste caso, o caipira ou o sertanejo aparecem como figuras de crítica da modernidade, espelhos capazes de provocar nas platéias a lembrança da própria situação que estas viviam.

Um exemplo disto é uma carta, publicada no jornal “A Província de São Paulo”, na edição de 21 de janeiro de 1875. Escrita por uma personagem que se intitula “Tudinha”, e endereçada à prima Maricota, a carta narra uma tarde no Passeio Público de São Paulo, vivida por Tudinha e por seu pai. Há, na carta, a descrição de uma série de costumes da capital paulista à época e que, aos seus olhos, pareciam estranhos. Na carta, Tudinha aproveita para tecer uma crítica a certos modismos e gostos da capital. Aqui, os olhos de uma caipira servem para o autor do texto perspectivar o próprio meio em que vive¹⁷⁴. Saliba (1998: 306-307) e Moraes (2000: 156) chamam atenção, neste

¹⁷⁴ Cf. A Província de São Paulo (1875).

sentido, para o uso da **paródia** como recurso cômico. Esta opera exatamente sobre a sobreposição de significados advindos de duas ordens simbólicas que, na virada do século XIX para o XX, se impunham sobre os sujeitos: a modernidade e a tradição. Caipiras e sertanejos apareciam como figuras sobre quais recaíam a ação da paródia: em situações onde “imitam” os modernos, revelam o próprio limite da modernidade.



Figura 46

A figura cômica

Manuel Durães – importante nome do teatro de revista nos anos 1910 e 1920 – tipificando um caipira. A caracterização é clássica: calça de riscado, chapéu e os dentes por tratar.

O recurso ao caipira ou ao sertanejo como crítica humorística a situações modernas apareceriam, mais tarde, em várias canções caipiras gravadas nos anos 30. Um bom exemplo é o “Bonde Camarão”, uma das primeiras modas-de-viola gravadas na história do gênero, pela dupla Mariano e Caçula, em 1929. O título da canção e a

letra fazem a referência a um bonde de cor vermelha – daí seu apelido – completamente fechado e que circulava nas ruas de São Paulo no final da década de 20.

Bonde Camarão
(Cornélio Pires e Mariano da Silva)

(canto) *Aqui em São Paulo, o que mais me amola
É esses bondes que nem gaiola
Cheguei, abriram uma portinhola
Levei um tranco e quebrei a viola
E ainda pus dinheiro na caixa de esmola*

*Chegou um velho se faceirando
Levou um tranco e foi cambeteando
Beijou uma velha e saiu bufando
Sentou de um lado e agarrou suando
Pra mor de o vizinho ta catingando*

*Entrou uma moça se arrequibrando
E no meu colo ela foi sentando
Pra mor de o bonde, que estava andando
Sem a “tarzinha” está esperando
Eu falo claro: eu fiquei gostando*

*Entrou um padre bem barrigudo
Levou um tranco dos bem graúdo
Deu um abraço em um bigodudo
Um protestante dos carrancudo
Que deu um cavaco com o batinudo*

*Eu vou me embora pra minha terra
Esta “porqueira” ainda vira em guerra
Este povo ainda sobre a serra
Pra mor da Light, que os dente ferra
Nos passageiro que grita e berra
(Caçula e Mariano 1978 – LP)*

O “Bonde Camarão” é apenas um índice do uso do caipira como “outro” capaz de levar o cidadão a uma auto-crítica, uso este que permanece ainda hoje como a veia humorística da música caipira, um tipo de música onde o recurso a paródia, com seus mecanismos de inversão e reiteração, é freqüente. Duplas como Alvarenga e Ranchinho, no anos 30; Tião Carreiro e Pardinho, nos anos 60; ou Lourenço e Lourival, nos anos 90, se utilizaram em demasia de recursos humorísticos. Assim, um dos principais significados do caipira e do sertanejo junto à cultura popular urbana na passagem do século XIX para o século XX e que, ao longo deste, permaneceu muito forte foi o de

figura da comicidade. Em relação aos literatos citados anteriormente, este significado escapou à intenção de um Monteiro Lobato ou de um Waldomiro Silveira. Porém, foi central na representação construída por Cornélio Pires, o que se percebe, por exemplo, no seu personagem “Joaquim Bentinho”, o “queima-campo”, apresentado em livro no ano de 1924. Este não somente traz o signo da comicidade como também o da astúcia e da esperteza. Seria interessante um estudo mais prolongado de tal personagem – à medida que, nele, me parece (e aqui apresento como hipótese), há ecos de elementos mitológicos das Terras Baixas da América do Sul. A própria apresentação do personagem já aponta para este caráter de astúcia:

III

... Queima-Campo

“Queima-Campo”, entre os caipiras, é o indivíduo que, à propósito de tudo, e até fora de propósito, tem um caso a contar, uma mentira engatilhada.

A origem do cognome é o caso de um indivíduo que, após a descrição de um incêndio de mata, em que o fogo pulou um rio e começou a queimar um campo, deixou a coisa nesse pé e pegou uma variante, descambando para outros casos noutros terrenos... Cada vez que o interrompiam perguntando pelo fogo, respondia elle: “o campo ta queimano” e assim varou a tarde, a noite, e, já noutro dia... “o campo tava queimano”, e talvez, para elle, até hoje o fogo não tenha sido cercado.

O mentiroso, além do nome de “Queima-Campo”, também recebe o de...

IV

...Pegador de Irara

A irara, grande apreciadora do mel, freqüenta, geralmente, os canaviaes, sua querência predilecta, tendo o habito de viver solitária, só se procurando quando a natureza exige.

Ninguém, até hoje, conseguiu ver duas ou três iraras juntas. É caça raríssima.

Vamos ao caso.

- Pra vacê vê, compadre, o que é fazenda veia abandonada... inté junta caça cumo no sertão.

- Arveis contece...

- Puis honte, fui vê uns parmito na tapera do Leonço e alli, bem no caminho, perto do jequitibá da incruziada, uvi ua buinha no mato e se ponhei de tocaia pra vê o que era.

- Cateto?

- Quá...Irara, compadre! Um bando de irara atravessô o caminho! Um bandão!

- Bando de irara, compadre?

- Bando! Sustentou o caipira. Tinha uas oito u...cinco irara...(Pires 1985: 85-86).

E assim segue o texto, construído nos termos de uma narrativa de aventuras onde prevalecem “causos” e mentiras¹⁷⁵. O “Queima-campo”, neste sentido, nada tem da ingenuidade e da pureza do caipira retratado por Almeida Júnior, nem da passividade de Jeca Tatu. Pelo contrário, ele se aproxima de um outro tipo de mitologia, vista por DaMatta (1997a: 260-272) como **mito da malandragem**. Não é descabida, assim, uma aproximação entre Joaquim Bentinho e Pedro Malasartes – analisado por DaMatta como paradigma da malandragem: o herói “sem nenhum caráter”, capaz de subverter hierarquias e “*converter todas as desvantagens em vantagens*” (DaMatta 1997a: 274). O que me interessa aqui, mais do que a aproximação do caipira com a figura mítica do malandro, é como, em relação ao Jeca Tatu, a representação que Cornélio Pires faz do caipira é de alguém esperto e astuto, capaz de enganar o habitante da cidade. E de como isto produz comicidade. Ou seja, leva o cidadão a rir de si próprio: “*Entre os caipiras a mentira, quasi sempre, é um jogo de espírito. Mentem por passa-tempo, para empulhar o próximo, principalmente se esse próximo é da cidade*” (Pires 1985: 88).

Na música caipira, a figura do caipira malandro foi explorada por diversas duplas, sobretudo por Tião Carreiro e Pardinho. “Cavalo Enxuto”, pagode-de-violão gravado pela dupla, é um bom exemplo deste “caipira Malasartes”, capaz de converter uma desvantagem em vantagem:

Cavalo Enxuto

(Lourival dos Santos/Moacyr dos Santos/Tião Carreiro)

*Eu tenho um vizinho rico, fazendeiro endinheirado
Não anda mais à cavalo, só compra carro importado*

¹⁷⁵ A construção do livro, intitulado “As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho (o Queima-Campo)”, segue um formato que remete o leitor a construções literárias mais antigas, especificamente do período que vai Renascimento até o século XVIII. O livro todo é organizado em pequenos capítulos soltos apresentados por um pequeno resumo: VII – “*De como o Queima Campo não morreu à mingua, vivendo sozinho no sítio, atacado de maleita, bexigas e febre-amarela, ao mesmo tempo*” ou XIII – “*De como Nho Joaquim Bentinho virou submarino, e conseguiu alfin matar gigantesco jahú*” e assim por diante. Este tipo de formato aparece em Daniel Defoe, Hans Staden e toda a literatura de viagens dos séculos XVI e XVII, sendo usada ainda por Voltaire em “Cândido”. O próprio Cornélio Pires escreveu que “*O Queima Campo bateu longe o Munkhausen...*” (Pires, 1985: 129)

*Eu conservo a minha tropa e o meu cavalo ensinado
E o fazendeiro moderno, só me chama de quadrado
Namoramos a mesma moça, vejam só, o resultado.*

*Um dia a moça falou, pra não haver discussão
Vamos fazer uma aposta, a corrida da paixão
Grã-fino corre no carro, você no seu alazão
Eu vou pra minha fazenda, esperar lá no portão
Quem dos dois chegar primeiro vai ganhar, meu coração.*

*Ele calibrou os pneus, apertou bem as arruelas
Eu selei o meu cavalo, que tem asas nas canelas
Grã-fino entrou no carro, pulei em cima da sela
Ele funcionou o motor, fechou as quatro janelas
Chamei o macho na espora, dei por baixo das costelas.*

*Eu entrei por um atalho, pulando cerca e pinguela
Quando terminou o asfalto, ele entrou numa esfarrela
Numa entrada boiadeira, toda cheia de cancela
Cheguei no portão primeiro, dei um beijo na donzela
Quando o grã-fino chegou eu já estava nos braços dela.*

*O progresso é coisa boa, reconheço e não discuto
Mas aqui no meu sertão, meu cavalo é absoluto
Foi Deus e a natureza, que criou esse produto
Esta vitória foi minha e do meu cavalo enxuto
A menina hoje, vive nos braços deste matuto*

Mas o significado de figuras como o caipira e o sertanejo junto à cultura popular urbana da *Belle Époque* não se reduzia à comicidade, advinda seja de um riso do outro, seja de um riso de si através do outro. Eles assumiam ainda a condição de **figuras da exotividade**. Hobsbawn (2006: 87-124) comenta como o final do século XIX assistiu a um interesse crescente por culturas e povos considerados exóticos aos olhos ocidentais – interesse este, inclusive, bastante relacionado ao surgimento da Antropologia enquanto ciência, mas também central para o desenvolvimento de correntes artísticas tais como o “primitivismo” na música e nas artes plásticas, ou o surrealismo¹⁷⁶. Quando “civilizado” era visto como o urbano, então o campo assumia a feição do espaço estranho: por extensão, o camponês passava a ser o exótico. Aqui não era o riso a atitude perceptiva, mas o **espanto** diante de alguém ou de uma prática vistos como

¹⁷⁶ Sobre o primitivismo nas artes, cf. Travassos (1997 – capítulo 5). Cf., também, sobre a forma como a antropologia supriu a demanda sobre o “primitivo”, Clifford (2002b).

arcaicos. E desse espanto nasceria a prática de contemplação da exotividade, capaz de organizar museus, exposições e expedições, orientar gostos estéticos e ditar modas¹⁷⁷. É por este último dado, como uma moda relacionada ao exótico, que caipiras e sertanejos começaram a ser representados musicalmente.

Cômicos e exóticos: estes significados atribuídos a caipiras e sertanejos diferiam em matizes e premissas daquelas que apontei como oriundas de representações literárias e artísticas ligadas a camadas mais favorecidas da população. Obviamente, utilizei aqui de um recurso analítico: separar as representações para fins de descrição. No entanto, na sua *práxis*, tais representações, relacionadas a diferentes lugares sociais, sofriram o processo de circulação, tal como apontado por Carlo Ginzburg. Elas estavam na cultura popular urbana, na forma de peças burlescas do teatro de revista tanto quanto nos textos publicados em jornais como “O Estado de São Paulo” e lidos por camadas médias e pela elite econômica do país. Se nestes o caipira aparecia descrito em tintas naturalistas como esteticamente feio, ou românticas, como alguém de ideais elevados, no teatro de revista ou nas exposições, o caipira aparece matizado pelo humor, no primeiro caso, e pelo espanto, no segundo. Porém, pela circularidade, tais representações acabavam transitando pelos diferentes lugares sociais, imbricando-se umas às outras. Assim, um caipira como o vivido pelo ator apresentado acima na figura 46 trazia em si uma carga semântica que mesclava, em maior ou menor grau, todas estas possibilidades de

¹⁷⁷ A exotividade, aqui, não é somente de alguém “aquém” da modernidade. É também de um outro “super-moderno”. Um outro tão moderno diante do qual não nos reconhecemos. **Um outro à nossa frente.** Talvez o melhor exemplo disto sejam as feiras internacionais que se popularizaram, mundialmente, a partir da segunda metade do século XIX e que, em certa medida, eram rituais de “auto-imagem” do capitalismo. Isto porque tais feiras expunham (colocavam sob os holofotes) tanto aqueles que estavam à margem do capitalismo – os povos exóticos – como o próprio capitalismo em si, apresentando as novidades das tecnologias – também vistas como exóticas. Ou seja, tais feiras apresentavam como “não-vistos” (ex-óticos) tanto a exterioridade da modernidade quanto o seu interior. Vê-se, portanto, como tais feiras e exposições eram também máquinas do tempo: criavam uma linha da história em dois sentidos: passado (povos exóticos) e futuro (tecnologias). Interessante lembrar também que foi neste período, segunda metade do século XIX, que se popularizou uma literatura de ficção científica (o primeiro livro de Júlio Verne é de 1863). Sobre as feiras como rituais da modernidade, cf. Hobsbawm (2006: 291). A leitura das reflexões de Benjamin (1985) sobre a obra de Baudelaire e a Paris do Segundo Império também oferece pistas para se pensar esta relação com o exótico e a construção da temporalidade.

significação: alguém feio, moralmente superior, risível e diferente. Qual destas possibilidades era acionada com maior efeito no momento da ação, somente o contexto poderia responder. Aqui, vale lembrar da forma como Sahlins (1990: 172-195) pensou a ação cultural: um processo de uso de categorias avaliativas dadas anteriormente pela vida social. Ou seja, um processo de *performance* a partir de uma estrutura, formada pelo repertório simbólico disponível para os sujeitos sociais. Qual a variável utilizada na performance é o contexto, o evento, o momento imprevisível, que dirá – e é exatamente esta imprevisibilidade que cria o “risco das categorias na ação”, conforme citei anteriormente¹⁷⁸. O que procurei apresentar até o momento foi este repertório simbólico que serve como matriz para o processo de atribuição de significados, ou ainda, de matriz para a constituição dos valores semânticos. Outros valores virão, ao longo do capítulo, à medida que se desenvolvem a partir do momento em que “caipira” e “sertanejo” passam a servir como adjetivos ligados à música. Os valores acima já estavam disponíveis quando a música caipira e a música sertaneja começaram a ser veiculadas e suas construções discursivas e performáticas eram diálogos – textos – com o contexto desses valores.

Texto e contexto. Dois termos que remetem, uma vez mais, às teorizações de Bakhtin sobre o diálogo. As diferentes representações do caipira e do sertanejo, apresentadas acima, podem ser lidas sob as lentes conceituais deste autor, à medida que elas criam o campo contextual sobre o qual e, sobretudo, **com o qual**, textos – aqui visto como um termo genérico a englobar qualquer forma discursiva – dialogam e são construídos. Ao ouvir uma canção como “Cabocla Tereza” ou “Saudade da Minha Terra”; ao assistir uma dupla como Vieira e Vieirinha; ao assistir um programa de Inezita Barroso; muitos dos significados são construídos a partir deste campo.

¹⁷⁸ Cf. nota de rodapé nº 8 do capítulo 3.

Obviamente, tais significados não se esgotam aí. Porém, eles são centrais para a compreensão dos jogos e elementos semânticos utilizados ao longo da história da música caipira e sertaneja. E é dessa história que este texto tratará agora.

1902-1930: a música sertaneja como música do interior

Paralelamente às construções do caipira e do sertanejo na literatura, nas artes plásticas e no teatro, a música também incorporou as representações destes tipos interioranos. No caso da música popular, estas representações apareceram com algumas décadas de diferença (aproximadamente 30 anos) em relação à literatura, por exemplo, à medida que o meio pelo qual se constrói a música popular, **a fonografia**, somente no último decênio do século XIX é introduzido no Brasil¹⁷⁹.

Representações do interior através dos sons não eram novidade alguma no cenário musical. Como bem lembra Mugnaini (2001: 11-12), em uma parte do seu livro, intitulada “*a música sertaneja de Mozart e Beethoven*”, muito do discurso musical do século XIX é apresentado como denotativo do campo, do interior – vide as “Pastorais” de Beethoven. Referências a músicas e danças rurais são inúmeras em toda a música erudita produzida desde o século XV. A novidade, contudo, talvez não esteja na representação do interior, mas no modo como esta é representada musicalmente: através de um tipo de música veiculada por um processo de produção industrial. **Ou seja, o marco, aqui, está na fonografia.** Assim, não é nenhum exagero afirmar que aquilo que chamamos de “música caipira” ou “música sertaneja”, embora tenham em um determinado plano, relações com discursos musicais anteriores, surge, efetivamente, no momento em que a fonografia se instala no Brasil. E isto não é apenas um recurso analítico: está presente, de maneira muito forte, nas falas do próprio público da música

¹⁷⁹ Para uma história da fonografia na sua relação com outros processos técnicos desenvolvidos de forma concomitante no século XIX, cf. Burke e Brigs (2004: 128-192), Hobsbawn (2006: 331-336; 2007: 190-197).

sertaneja. No segundo semestre de 2003, ao realizar pesquisa de campo junto ao universo do cururu – canto em desafio praticado no interior de São Paulo – escutei várias vezes, de músicos e apreciadores, que a música caipira começou quando Cornélio Pires gravou, em 1929, a moda-de-violão “Jorginho do Sertão”, afirmação que aparece também no texto de Nepomuceno (1999)¹⁸⁰. Embora todas estas fontes comentem que antes destas gravações já houvesse os elementos que dariam origem à música caipira e à música sertaneja, estas só surgiram, de fato, no momento da gravação. Assim, uma vez mais, percebe-se o marco que a fonografia constitui nesta história. Isto justifica a data de 1902 no subtítulo acima, já que este foi o ano da primeira gravação de um disco no Brasil – o lundu “Isto é bom”, atribuído a Xisto Bahia e cantado por Baiano¹⁸¹.

E um dado interessante da fonografia é que ela serve como uma importante fonte para os padrões de classificação musical vigentes em um meio social, à medida que os discos (neste momento em 78 RPM) traziam impresso, no rótulo, o **gênero musical das gravações**. Dessa forma, conforme apontei no capítulo 1, entre o nome do tema musical e o nome do compositor aparecia a classificação do gênero: lundu, polca, maxixe, cançoneta, dobrado, tango, toada, canção, e muitos outros termos. Tal prática de classificação se estendeu, na música popular de um modo geral, no Brasil, até os anos 1960 – “Chega de Saudade”, a canção que inaugurou a Bossa Nova, em 1958, saiu no formato 78 RPM classificada como “samba-canção”. Estas classificações de gênero nos oferecem, **sem esgotar o tema**, uma possibilidade de análise dos discursos musicais do público, dos músicos e dos agentes envolvidos na produção da música (técnico de som, editor). E elas estavam em toda parte: nos rótulos dos discos, nos catálogos das casas de gravação, nas páginas de revistas como “O Cruzeiro” e de jornais como “O Estado de

¹⁸⁰ Para este trabalho de campo no interior de São Paulo, cf. Oliveira (2004). Para uma análise do cururu enquanto desafio, cf. também Oliveira (2008).

¹⁸¹ Para uma história do disco no Brasil, cf. Francheschi (2003), Tinhorão (1981) para a primeira metade do século XX. Para a segunda metade do século e já utilizando um referencial teórico relacionado ao conceito de indústria cultural, cf. Morelli (1991), Dias (2000) e Ortiz (1988).

São Paulo”, nas partituras para piano produzidas por casas editoras. Tal proliferação dessas classificações de gênero não era nenhuma invenção da fonografia, sendo que isto já ocorria desde o século XIX. Um historiador mais cioso refutaria estabelecendo datas mais recuadas. Enfim, talvez desde sempre o ato de ouvir música seja relacionado a uma classificação. A fonografia potencializou isto e imprimiu não somente os sons: as classificações vieram a reboque¹⁸².

E alguns gêneros remetiam o ouvinte para o interior do país e para o meio rural. Tais gêneros, exatamente por isto, eram tidos por **sertanejos** – o rótulo aqui ainda tratando de forma indiferenciada o interior. Estes gêneros denotavam, sobretudo, o “norte” do país: do ponto de vista carioca, o Nordeste. Ou seja, na música popular ainda

¹⁸² Tomar os rótulos dos discos como uma fonte de estudo pode parecer expor-se ao risco de tomar o discurso como prática. Porém, é exatamente por isto que grifei acima “sem esgotar o tema” em negrito. Que “Chega de Saudade” fosse classificado como samba-canção é um fato, mas isto não significa que o público a escutou assim. Aliás, quando se toma a história da Bossa Nova contada do ponto de vista de um de seus fãs (Castro 1995) parece que o público ouviu de tudo na gravação de João Gilberto, **menos** um samba-canção. Isto mostra que a classificação, na prática, é reavaliada – o tempo todo, por todo ouvinte. O rótulo do disco **é apenas um parâmetro** com o qual o ouvinte, na audição, negocia a partir de sua experiência e – aprendemos com Bourdieu – lugar na estrutura social. Daí ser interessante um outro samba-canção como “Desafinado” trazer em sua letra “isto é bossa nova...”. João Gilberto cantando isto é como Magritte brincando com o cachimbo (“*Ce n’est pa a pipe*”): é um samba? É um cachimbo? Não é um samba? Não é um cachimbo? Na prática, o rótulo vai para outros lugares. A idéia de uma reavaliação prática das categorias, na antropologia, tem sido atribuída a Sahlins (cf., uma vez mais, a nota 8 do capítulo anterior), porém ela já é perceptível na obra de diversos autores – ela aparece tanto em Evans-Pritchard (1993: 201-256) descrevendo a dinâmica das relações políticas entre os Nuer quanto em Lévi-Strauss (1996) mostrando que a categoria *xamã* é reforçada ou enfraquecida a cada atuação pública do feiticeiro. Os antropólogos, por lidarem, desde a constituição da sua disciplina, tanto com formalizações discursivas quanto com ações práticas sabem que na prática, o discurso é outro.

Isto, porém, não significa que o discurso, o falar sobre música, ou que as próprias categorias em si, sejam meras efemeridades cujo estudo da *práxis* e da performance substituí. Aqui, a tentação seria deixar o rótulo de lado e ouvir a gravação – algo como “não importa o que eles dizem a respeito, importa o que é cantado efetivamente”. Embora este último seja importante também, o rótulo não pode ser descartado, à medida que ele é **uma senha para a negociação pública da experiência da audição**. A força de “Desafinado” na voz de João Gilberto está no reconhecimento do valor denotativo das palavras. E este valor, muitas vezes, pouco ou nada tem a ver com o objeto em si (lembramos: o signo é arbitrário): é por isso que as discussões sobre a Bossa Nova que se centram exclusivamente no caráter de novidade de João Gilberto (sua voz, seu modo de tocar violão) não me parecem satisfatórias. Era algo novo? Em termos, sim. Mas quando se escuta as gravações de Lúcio Alves ou Dick Farney, já no final dos anos 40; o jeito de cantar de Francisco Alves ou Mário Reis (sem a impostação masculina de um Orlando Silva, por exemplo); o violão de Garoto, enfim, uma série de elementos presentes na música brasileira anterior a 1958, percebe-se que a “novidade João Gilberto” deve ser vista de forma crítica. Ou seja, não era algo tão novo. De certa forma, a novidade da Bossa Nova está muito mais nos discursos públicos de uma geração de músicos e ouvintes do que na música propriamente dita. A definição de Bossa Nova não está nos 1m58 segundos da gravação de “Chega de Saudade” – a Bossa Nova não se reduz a isto (inclusive, “Chega de Saudade” é um samba-canção) – mas sim numa série de elementos de diferentes planos que, para serem analisados, devem levar em conta os discursos e as práticas da época.

não aparecia, neste momento (1902-1930), a “especialização do espaço” a que me referi anteriormente para a literatura e para o teatro de revista¹⁸³. O interior era englobado – obviamente, em termos – pelo Nordeste: este era o centro da representação que o público urbano de música popular fazia do meio rural e do interior.

E tal representação estaria no centro da verdadeira “moda sertaneja” que marcou o Rio de Janeiro a partir da década de 1910, da qual o sucesso de duas canções, “*Luar do Sertão*” e “*Caboca di Caxangá*” – ambas atribuídas a Catulo da Paixão Cearense¹⁸⁴ – pode servir de índice. Este “modismo”, forte nas décadas de 10 e 20, foi o rebatimento, na música popular, do interesse, iniciado no final do século XIX, por exotismos considerados alheios à modernidade, fato citado acima. De forma geral, havia um interesse do público urbano, em todo o Ocidente, por representações do exótico, do diferente: isto desde a exibição de “espécimes humanos” de sociedades “primitivas” (os chamados zoológicos humanos) nas feiras mundiais até o interesse pela música e pela arte dessas sociedades. A valorização da música produzida nas zonas rurais, em um momento da história onde a equação entre modernidade e urbano se torna central na representação do social, se relaciona a esta valorização do primitivo, do exótico. É no seio deste quadro de representação de uma alteridade alheia à modernidade que também se desenvolve o discurso folclorista. A diferença está na relação com este “exótico

¹⁸³ Essa anterioridade da literatura, no sentido de expressão de processos sociais, responde à centralidade, junto das artes plásticas, desta forma artística na produção cultural do 2º Império. Ao contrário do período pós-1930, quando a música popular começou a se impor como idioma hegemônico na expressão destes processos, na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, era a literatura que fornecia o “espaço de combate” para a reflexão social. Sobre isto, cf. Sevcenko (1983) e Veloso (1988a).

¹⁸⁴ Há um grande debate sobre a autoria das duas canções, sendo que, para muitos, somente a letra é de Catulo: a melodia seria de João Pernambuco ou um tema folclórico. Sobre este debate, cf. Severiano e Homem de Mello (1997: 37-38) e Mugnaini Jr. (2001: 130). Este tipo de debate (bastante valorizado em trabalhos jornalísticos) esconde algo mais interessante: o desenvolvimento da “função autor” – na expressão de Foucault (2001) – na música popular.

rural”: para o folclorista, fonte para a produção da verdadeira obra de arte; para o público da cultura popular urbana, fonte de entretenimento¹⁸⁵.

Luar do Sertão e Caboca di Caxangá trazem duas formas de representação do rural na música popular, formas não necessariamente combinadas, mas que, naquele momento, eram centrais para a idéia que, na cidade, se fazia do meio rural: uma representação no plano da letra e outra no plano musical, sobretudo o aspecto rítmico¹⁸⁶. *Luar do Sertão*, lançada em 1914, aparece como toada, uma classificação que não tinha um caráter espacial, mas sim **temporal**: a toada remetia às modinhas, às cantigas, relativas a um tempo onde a separação urbano e rural, no Brasil, ainda não aparecia nas representações. Vale observar que aqui se está tratando do **ponto de vista carioca**, símbolo, naquele momento, do urbano no Brasil. Para o público do Rio, mas também de outras cidades como São Paulo, Recife, Salvador, Porto Alegre, Curitiba, havia a forte percepção da novidade do fenômeno urbano. Assim, classificações como toada, modinha, cantiga, remetiam mais a um tempo antigo do que a um espaço específico.

¹⁸⁵ Para a construção de uma exotividade a partir do rural, cf. Burke (1989), Revel, Julia e De Certeau (1989). Para o discurso folclorista, cf. Travassos (1997: 157-191).

¹⁸⁶ Retomo aqui o apresentado no capítulo 1: **a canção como um tipo de discurso articulado em torno de diferentes planos que não são redutíveis entre si**. Por diferentes planos entendo que há o plano da melodia, da letra, dos timbres, da performance, dentre outros. Estes planos, **na canção, são articulados**, mas isto não significa que eles são idênticos ou que possam ser reduzidos a um só plano. Este é um dado importante, haja a vista a tendência muito comum de se tomar a canção pela sua letra, como se esta resumisse tudo. O fato, contudo, de estarem imbricados não anula as análises que os tomam em separado, à medida que tais planos podem ter significados distintos. Ou ainda, a escuta de tais planos pode acionar no ouvinte referências completamente diversas, não necessariamente relacionadas. Grosso modo: a letra pode remeter a uma idéia, conquanto a melodia à outra. Um exemplo: quando se escuta “O Menino da Porteira”, pode-se ouvir a letra como a narração de uma estória, uma tragédia envolvendo um boiadeiro e uma criança. É possível que, para muitos, a escuta se limite a isto e que os outros planos da canção pouco ou nada signifiquem. No entanto, um ouvinte mais “socializado” no universo da música sertaneja, reconhecerá no ritmo um cururu, relacionando-o a outras canções com o mesmo ritmo. Ainda, se a gravação escutada não for a original – feita pela dupla Luizinho e Limeira em 1955 – mas sim a de Sérgio Reis, em 1970, pode acontecer de o ouvinte relacionar a canção, devido a sua instrumentação (bateria, baixo, guitarra, flauta, orquestra e *bakcking vocals* feminino) e à própria figura do intérprete, com outras canções do universo *pop*. Ou seja, uma canção, como qualquer discurso, pode ter diferentes significados.

No caso específico das canções das décadas de 10 e 20 que traziam representações do rural, havia um aspecto, o timbrístico, que, naquele momento, não aparecia explorado nas gravações. Ou seja, todas estas músicas eram gravadas com as sonoridades do idioma musical mais popular do Rio de Janeiro daquele momento: o maxixe. Elas estavam, portanto, ou no formato de grupo de choro (violão, cavaquinho e sopro) ou no formato de *brass band* (banda de sopros, representada pelas bandas da Polícia, dos Bombeiros, dentre outras).

Isto não é isento de conseqüências: ao compor uma letra com referências ao sertão e indicar a canção como toada, o compositor está apontando para o **caráter de passado do meio rural**. Mesmo que a letra de “Luar do Sertão” esteja no presente, com afirmações de que não *“há luar como este do sertão”* é interessante observar que do ponto de vista do narrador da canção – que se situa na cidade – o sertão está no passado. Foi um lugar onde ele viveu outrora e que agora só existe em sua memória.

A referência, portanto, ao rural em Luar do Sertão está muito mais no plano da letra do que nos diferentes planos sonoros que constituem a canção. A gravação original (com o cantor Eduardo das Neves – 02/1914) traz em primeiro plano o violão de João Pernambuco, instrumento **urbano**. Uma vez mais: o idioma musical é o da cidade. Isto coaduna com o próprio meio no qual a canção se constrói, a fonografia, naquele momento ainda uma novidade de pouco mais de uma década e relacionada ao fenômeno dos entretenimentos e tecnologias urbanas.

Apresso-me em afirmar que observar a referência ao rural no plano da letra, **nesta primeira gravação** de “Luar do Sertão” não significa, em absoluto, diminuir os outros planos. Pelo contrário, chamo a atenção para um dado importante, qual seja: a expressão, no formato canção, de um dilema central na sociedade brasileira naquele momento, a relação rural-urbano. “Luar do Sertão” expressa, em seus diferentes planos, uma questão que, no imaginário da sociedade brasileira dos anos 10 e 20, ocupava um espaço imenso. Aqui já é possível prever o lugar de centralidade da música popular na expressão dos debates sociais, centralidade esta apontada por diversos autores – Menezes Bastos (1996), Wisnik (2003) e Sandroni (2004), para citar alguns. Ao contrapor uma letra com referências ao rural e uma música com elementos tidos como urbanos, “Luar do Sertão” expressa a percepção de um público urbano que percebia sua condição e que olhava para o rural com tintas idílicas, descrevendo-o como algo

pretérito. Esta interpretação que faço só tem sentido se levarmos em conta a música: uma vez mais, a onipresença dos diferentes planos se faz observada. E ela aponta para uma articulação do rural e do urbano: a letra remete ao campo, a música à cidade.

Isto fica ainda mais evidente quando se toma gravações posteriores. A mesma letra com arranjos e instrumentações diferentes exige outra interpretação. Por exemplo, a gravação de “Luar do Sertão” feita por Tônico e Tinoco, em 1969. Neste caso, a forma musical também remete ao meio rural: é uma dupla de viola caipira e violão, cantando em terças. Tanto a letra quanto a música trazem representações do sertão. E mais: aqui a relação do narrador com aquilo que é cantado soa muito mais direta, porque Tônico e Tinoco, aos olhos do público, eram artistas relacionados ao rural, ao sertão, diferentemente de Eduardo das Neves em 1914¹⁸⁷. O caráter urbano da gravação fica escamoteado, criando um quadro sonoro que leva, mais do que outras gravações, o ouvinte para a referência do campo¹⁸⁸.

A “urbanidade” da gravação, contudo, está em primeiro plano na gravação de 1914, no timbre do violão e isto denota exatamente o fenômeno central daquele momento: o urbano como uma espécie de “olho mágico” do mundo, um ponto de referência capaz de observar os outros espaços (o rural, o exótico, o distante) e outros

¹⁸⁷ A gravação posterior de Tônico e Tinoco, feita em um momento onde o campo da música sertaneja já estava constituído, chama a atenção para o fato de a própria constituição deste campo significar também a constituição de uma opinião comum que passa a ser um discurso hegemônico sobre as representações musicais do rural. É defronte esta opinião comum que se aponta, em determinados setores da crítica musical, para uma maior **autenticidade** da gravação de Tônico e Tinoco. Esta opinião comum ainda não existia em 1914: isto explica porque Catulo da Paixão Cearense – mesmo estando no Rio de Janeiro e escrevendo do ponto de vista urbano – não recebeu acusações de “falta de autenticidade” como os atuais cantores de música sertaneja – Zezé de Camargo e Luciano, por exemplo – recebem. Sobre esta visão de um discurso de “opinião comum” que sirva como referência para julgamentos de verossimilhança, cf. Todorov (1971: 93).

¹⁸⁸ Mugnaini Jr (2001: 130) cita algumas gravações: a original de Eduardo das Neves (1914), uma de Paulo Tapajós (1956), Tônico e Tinoco (1969), Leandro e Leonardo (1989) além de grupos da Jovem Guarda como The End e Os Santos (final dos anos 60). Curiosas são as citações de uma gravação em japonês (com o título “Yamazato no Tsuki”), de 1996, com a dupla Nissei e Sansei, e de uma gravação, datada de 1960, de Marlene Dietrich, cantando em português. Existem também referências a gravações com Luiz Gonzaga, Inezita Barroso, Milton Nascimento e Fafá de Belém.

As gravações feitas por duplas caipiras, ou por artistas relacionados com a tipo de música, apresentam um grau maior de verossimilhança, elemento central, segundo Barthes (1972) e Todorov (1971: 90-96), para a efetividade simbólica da narrativa. A esse ponto retorno adiante, mas ela me parece interessante para se pensar o debate sertanejo inautêntico *versus* caipira autêntico.

tempos (o passado). Esta onipresença do urbano é evidente na obra de um sem-número de autores do século XIX – as análises de Bermann (1986) da obra de Marx e de Baudelaire podem servir de índice – e diferentes trabalhos têm descrito como linguagens popularizadas no meio urbano na passagem do século XIX para o século XX expressavam esta onipresença. A música popular, transformada pela fonografia, como aponta Menezes Bastos (1996), no terceiro *katholon* do Ocidente – uma linguagem que se apresenta como universal capaz de articular formas particulares em uma forma geral – é uma destas linguagens. E o formato canção, com sua articulação típica de letra, música e tempo determinado, apareceu como um dos dois principais formatos da música popular¹⁸⁹. Assim, “Luar do Sertão” é um bom exemplo desta linguagem urbana – a música popular – em um momento de referência ao rural, referência esta, **no caso particular desta canção**, observada no plano da letra.

“Caboca di Caxangá”, por sua vez, expande esta representação do rural. Aqui ela vai além da letra e já está presente em outros planos, como o próprio rótulo. A primeira gravação, feita também por Eduardo das Neves, traz a classificação de “batuque sertanejo”. Este é um ponto extremamente interessante à medida que ele mistura dois códigos que, para o ouvinte daquele momento – 1914 – remetia a lugares sociais diferentes: o mundo dos negros (batuque) e o sertão (sertanejo)¹⁹⁰. A canção, portanto,

¹⁸⁹ O segundo formato era a **música instrumental voltada para a dança**: foi assim que as formas musicais que, nos anos 30, seriam transformadas em símbolos nacionais, se popularizaram – caso do samba, do tango, do *jazz* e outros gêneros. Vale lembrar que tanto no caso do samba quanto no caso do tango, somente na década de 30 foram consagrados naquilo que seus “nativos” consideravam como canção, surgindo daí o samba-canção e o tango-canção. No caso do *jazz*, foi o momento (sobretudo a partir das gravações de Louis Armstrong em 1930-1931) em que este, visto como uma forma de tocar, passou a englobar as canções da música popular norte-americana. Assim, “Stardust”, uma canção de sucesso de 1927, foi gravada na forma de *jazz* por Armstrong em 1930. Sobre esta expansão do *jazz*, cf. Hobsbawn (1990: 63-84). Para o tango, Del Priore (1999: 101-141); samba, cf. Menezes Bastos (2004b). Interessante reparar que a concepção “nativa” de canção é oposta à dança: tanto o samba-canção quanto o *tango-canción* eram característicos exatamente por não serem dançados, mas sim ouvidos e cantados. Ou seja: canção não se dança.

¹⁹⁰ “Batuque” foi uma categoria genérica usada para denotar “baile de negros”. É desta forma, em oposição ao baile de brancos (fandango), que o termo aparece em fontes da história da música brasileira desde o século XVIII, pelo menos. Cf. Tinhorão (1978). Atualmente, o termo designa um

já no rótulo trazia uma dupla carga de representação, ambos apontando exatamente para aquilo que o meio urbano procurava fugir: a relação com o universo africano e o meio rural. O que me interessa aqui é o fato da conotação da ruralidade estar além da letra: ela já está prevista na classificação. Antes de ouvir a gravação o ouvinte já era remetido ao meio rural: bastava ler o rótulo – “batuque sertanejo”. Ao contrário da polca, do maxixe, do choro, gêneros relacionados ao meio urbano, “Caboca di Caxangá” já revela o surgimento de classificações de gênero musical que remetiam ao meio rural. Não era somente a letra da canção que trazia referências ao rural, mas também, neste caso, o ritmo. Os timbres ainda eram urbanos – violões, sopros, cavaquinhos (os timbres do choro) – mas as referências rítmicas já apontavam para o meio rural.

O caso do “batuque sertanejo”, como classificação de gênero que apontava para o universo do campo, do rural, é apenas um exemplo de um movimento maior: a representação deste universo em planos que iam além da letra e que constituíram o verdadeiro modismo que foi a “música sertaneja” no Rio de Janeiro dos anos 10 e 20. Tal modismo esteve centrado em uma série de gêneros musicais percebidos como denotativos de lugares fora do Rio de Janeiro. Ora esta denotação aparecia no plano da letra, e a classificação de gênero trazia o adjetivo “sertanejo” (toada sertaneja, modinha sertaneja); ora esta denotação ficava implícita em nomes como cateretê, batuque, desafio, coco e, o mais popular de todos, à época, a embolada. Todos estes gêneros, ainda apresentados, salvo poucas exceções, **dentro de uma estética de timbres que remetia ao urbano**, eram considerados (sobretudo na sua estrutura de ritmo) como “gêneros sertanejos”. Vale observar que no universo da música popular, nos anos 10, ainda não havia ocorrido plenamente o processo de “especialização do espaço” a que, anteriormente, me referi para a literatura. Apesar de em alguns casos aparecerem

determinado tipo de dança, considerada folclórica, praticada em áreas do interior do Centro-Sul. Cf. Marcondes (2003).

gravações que se rotulavam como “caipira” e denotavam o interior de São Paulo – caso de um “cateretê paulista” gravado por Eduardo das Neves em 1912 (Nepomuceno 1999: 104) – o comum era que o interior fosse observado como “um lugar fora do Rio de Janeiro”, ou ainda, “um lugar fora do urbano”, onde este último termo era, em grande medida, equalizado ao Rio de Janeiro e, em menor medida, a São Paulo¹⁹¹.

Ou seja, “*Luar do Sertão*” e “*Caboca di Caxangá*” exemplificam duas das formas de representação musical que, naquele momento, remetiam ao rural: uma no plano da letra, outra no plano rítmico/melódico (este último parâmetro em casos menos freqüentes). **O sabor de timbres destas gravações ainda era totalmente urbano:** ambas foram gravadas com instrumentos típicos do maxixe carioca. Havia também um terceiro plano da canção onde a representação do rural aparecia, incrementando as anteriores: a *performance*. A “moda sertaneja” que marcou a cena musical do Rio de Janeiro nas décadas de 10 e 20 não se limitou a escutar letras e ritmos que faziam alusão ao interior: surgiram grupos que se vestiam como tipos interioranos. É o caso do Grupo de Caxangá, assim batizado devido ao sucesso de “*Caboca di Caxangá*” e formado para o carnaval de 1914. Um testemunho da existência do grupo o descreve:

Era de grande efervescência o movimento artístico daquela época e, em 1914, várias revistas teatrais do ano referiam-se à nova moda musical [a música sertaneja]. Nos três dias do carnaval, animado conjunto, sob o título de Grupo de Caxangá, percorreu os principais pontos da Avenida Rio Branco. Seus componentes, orientados por João Pernambuco, usavam máscaras ou grandes barbas, empunhando seus instrumentos e trajando vestimentas típicas, com nomes de guerra nas palas dobradas dos chapéus...” (Almirante 1981: 17; – grifo meu)

O grupo era formado por Pixinguinha (Chico Dunga como “nome de guerra”), João Pernambuco (Guajurema), Donga (Zé Vicente), Henrique Souza (Mané Francisco),

¹⁹¹ Para uma descrição da percepção de São Paulo como uma *urbs* pelos seus próprios habitantes, cf. Sevcenko (1992: 23-88).

Nola (Zé Porteira), Caninha (Mané do Riachão), Osmundo Pinto (Inácio da Catingueira) e Raul Palmieri (Zeca Lima)¹⁹². Uma foto do grupo, publicada na revista *O Malho*, de 28 de fevereiro de 1914, revela a formação típica de conjunto de maxixe e choro: violão, flauta e cavaquinho. No repertório do grupo: emboladas, cocos e toadas sertanejas. O sucesso do Grupo de Caxangá, que desfilou em todos os carnavais até 1919, foi o primeiro momento de aparição pública com maior sucesso de Pixinguinha, além de já reunir alguns elementos, como Donga, João Pernambuco, Raul Palmieri e o próprio Pixinguinha, dos futuros 8 Batutas.



Figura 47

Grupo de Caxangá

Formado para o carnaval de 1914, o Grupo de Caxangá é um índice da “moda sertaneja” que marcou a cultura carioca dos anos 10 e 20. Aqui, numa foto de fevereiro de 1914, o grupo se exhibe com seus instrumentos (típicos do choro): violão, cavaquinho, flauta e ganzá.

No caso do Grupo de Caxangá, a representação do rural já traz um novo elemento: o vestuário. Ou seja, neste caso, era um grupo musical cantando letras que apontavam para o rural, tocando ritmos relativos a espaços fora do Rio de Janeiro e vestidos como interioranos. E o leitor repare que tal grupo foi formado para o carnaval,

¹⁹² Sobre o Grupo de Caxangá, cf. Cabral (1990: 37-41).

que naquele momento começava a se encorpar enquanto o grande ritual da cultura popular urbana do Rio de Janeiro. O carnaval aparece como uma ritualização daquilo que a cidade procurava fazer: concentrar em si a possibilidade de representar outros espaços e outras épocas, ou ainda, ser uma síntese do espaço e do tempo.

Estou apontando o Grupo de Caxangá não como iniciador da “moda sertaneja” na cultura popular do Rio nos anos 10. Ele é apenas um exemplo que aqui aparece como lugar de descrição. Assim como o grupo, há diversos relatos, em diferentes fontes, de sucessos, tanto de grupos musicais e de peças de teatro de revista, quanto de óperas e espetáculos mais elitizados, que tinham na idéia de sertão, de meio rural, seu tema central. Além disso, estou usando o Grupo de Caxangá como exemplo desta terceira forma de representação do rural que é a própria *performance* dos grupos: aparecer vestidos como tipos interioranos.

Em 1922, para os festejos do centenário da Independência, a “moda da música sertaneja” ganharia mais um mito, com a apresentação, no Rio, de um conjunto oriundo do Recife: os Turunas Pernambucanos. Assim como o Grupo de Caxangá, os Turunas também se apresentavam vestidos de tipos nordestinos: em uma de suas poucas fotos, os músicos do grupo aparecem vestidos de cangaceiros, sendo que no seu caso o efeito de verossimilhança junto ao público ainda era maior devido ao simples fato deles serem oriundos do Recife. E assim como o Caxangá, os Turunas também eram formados por músicos indicados por apelidos típicos: Jararaca, Ratinho, Cobrinha, Preá, Jandaia, Bronzeado, Sapequinha e Pirauá. Seu repertório era constituído por um grande número de emboladas, apresentadas como “músicas do norte”, mas tocavam também desafios e maxixes, ao som de um instrumental que continuava com os timbres urbanos: violão, cavaquinho, saxofone, ganzá e pandeiro¹⁹³. Dos Turunas Pernambucanos saiu uma das

¹⁹³ Sobre os Turunas Pernambucanos, cf. Marcondes (2003: 393); Almirante (1981: 32-34) e Duarte (2000: 54-55).

primeiras duplas a aparecer, pouco depois, como “dupla caipira”: Jararaca e Ratinho. O sucesso dos Turunas Pernambucanos – que gravaram canções que se tornariam conhecidas, como a embolada “Espingarda pá, pá, pá, pá” – foi tamanho que, segundo testemunhos da época, como Almirante, provocou o surgimento de outros grupos que lhe seguiam o estilo: os Turunas da Mauricéia e o Flor do Tempo – este último contando com Noel Rosa e João de Barro, e que logo se chamaria Bando de Tangarás¹⁹⁴. Todos estes grupos tinham como repertório emboladas, desafios – denotativos do norte – choros e maxixes – denotativos do Rio de Janeiro.



Figura 48

Os Turunas Pernambucanos

Grupo pernambucano formado após a visita dos Oito Batutas a Recife, os Turunas fizeram muito sucesso no Rio de Janeiro, onde se apresentaram em 1922 e se encaixaram muito bem na demanda por músicas do interior que marcava a cultura popular carioca desde a década anterior. À esquerda, com o saxofone soprano, Ratinho. Jararaca, seu futuro parceiro, é o terceiro sentado, da esquerda para a direita.

¹⁹⁴ Sobre a formação do Flor do Tempo e do Bando dos Tangarás, ambos sendo o início da carreira de Noel Rosa como compositor, cf. Máximo e Didier (1990: 101-114).

É interessante observar que o repertório que fazia alusão ao interior – aqui ainda englobado pelo Nordeste – era apresentado, segundo vários autores (Almirante 1981, Cabral 1990, Máximo e Didier 1990) – como “música regional”. É assim que o Grupo de Caxangá, os Turunas Pernambucanos, os Turunas da Mauricéia, o Bando dos Tangarás e outros grupos dos anos 10 e 20, apresentavam parte de seu repertório: como “música regional”, denotativa do interior do país, marcadamente o Nordeste. Aos poucos já se observa uma equivalência semântica importante: aquela que iguala os pólos regional e rural. Isto só é possível em um contexto onde o termo “urbano” se torna uma espécie de referente-central das representações, um ponto em torno do qual outros espaços são realocados como valores. E era exatamente isto que ocorria no Rio de Janeiro naquele momento, já que desde a última década do século XIX a cidade vivia uma espécie de “auto-deslumbramento” consigo mesma: capital da nascente República, principal ponto de entrada do país para quem vinha do exterior e reformas urbanísticas consideradas modernizadoras (desde 1904). Ou seja, o Rio, nas décadas de 10 e 20, era o centro das representações sobre o urbano no Brasil e, por isso mesmo, o restante do país, aos olhos cariocas, foi re-significado enquanto “regiões”. Isto, de forma alguma, era novidade: a afirmação das particularidades regionais no Brasil já ocorria desde a Independência. O que era novo neste contexto era a equivalência semântica que apontei anteriormente (p. 53): este urbano – representado pelo Rio – passava a ser equalizado à idéia de **nacional**.

Repare o leitor que até o momento descrevi dois pólos de um trinômio que será central na narrativa: o regional – representado pelas referências ao interior – e o internacional – representado aqui por um processo de reprodução musical que tinha por característica englobar tudo, todas as músicas, todos os sons: a fonografia. O que ocorreu no Rio de Janeiro nas décadas de 10 e 20 foi o encontro destes dois pólos: o

englobamento de representações do regional por um meio de reprodução sonora que se pretendia acima de qualquer diferenciação espacial. E é no lugar mais privilegiado deste encontro – “privilegiado” porque para ali acorriam tanto o que era considerado regional quanto o que era considerado internacional – que se começa a articular, a partir dos anos 10 e 20, o terceiro pólo: o nacional. E tal articulação não ocorreu sem tensões, o que bem revela a fluidez desta construção chamada Nação. A observação deste processo pode ser feita em vários índices – a Exposição do Centenário em 1922, por exemplo, onde os diversos estados (regional) da federação apresentavam sua cultura típica em um formato de evento que ocorria no mundo inteiro desde o final do século XVIII (as feiras e exposições mundiais), é um destes índices. O universo da música popular é outro. Ou seja, o Rio de Janeiro aparece como o lugar de articulação entre os diferentes regionais e as linguagens internacionalizadas do capitalismo e é nesta articulação que o terceiro pólo, o nacional, começa a se impor.

Isto me permite inverter uma perspectiva usual que vê no campo da política a prerrogativa de construção do nacional – perspectiva esta presente em trabalhos de uma historiografia mais tradicional – Fausto (1995: 333). Nesta perspectiva, esta construção dá-se a partir de 1930, com a chegada ao poder, localizado no Rio de Janeiro, de um projeto político centralizador que, tradicionalmente, é visto pela historiografia como um projeto que se impõe aos diferentes regionalismos¹⁹⁵. A partir daí, o Rio de Janeiro se transforma no centro do discurso sobre a Nação. Toda a ênfase, portanto, é jogada para a década de 30 e o governo Vargas. Contudo, é interessante observar como este processo político – importantíssimo – ocorre **depois** do seu similar no campo da cultura popular: nesta, nas duas décadas anteriores, já estava ocorrendo a constituição de uma representação relativa ao nacional, a partir da articulação entre os diferentes regionais e

¹⁹⁵ Para a historiografia sobre a Revolução de 30, cf. Fausto (1972) e Decca (1997).

meios – no caso, a fonografia – internacionalizados. Conforme afirmei, esta articulação ocorria, em maior ou menor grau, em todos os principais centros urbanos do país. Porém, no Rio de Janeiro, pelo fato, sobretudo, desta cidade ser o principal ponto de conexão do Brasil com o exterior (isto ocorrendo desde a segunda metade do século XVIII), esta articulação adquiriu tintas mais intensas, ou seja, foi ali que a representação do nacional ganhou mais intensidade¹⁹⁶.

¹⁹⁶ O fato de estar em maior contato com informações do exterior também é significativo para outras cidades que constituíram cenas musicais paralelas ao Rio de Janeiro. É o caso, nas décadas de 10 e 20, de Porto Alegre e Recife. Em ambas, desde a década de 10 já ocorriam gravações de músicas produzidas localmente e já havia um mercado de consumo de música popular que não estava ligado às novidades produzidas no Rio de Janeiro – o que, por exemplo, naquele momento, não era o caso de São Paulo. É interessante observar como nestas localidades se constituiu um universo musical independente mais fortalecido, com pequenas gravadoras locais, rádios e público. No caso particular do Recife, o surgimento de frevo foi central neste processo de constituição de uma cena musical local. Apesar de, em referência aos timbres, o frevo não apresentar uma particularidade notável, à medida que sua formação típica eram orquestras de metais – as *brass bands*, comuns em todo mundo ocidental desde a segunda metade do século XIX – este se constituiu de forma paralela – com interconexões, obviamente – ao que ocorria no Rio de Janeiro. Para a história da cena musical do Recife, cf. Teles (2000). Para o caso de São Paulo, onde as novidades musicais eram bastante atreladas ao que ocorria na capital da República, cf. Moraes (2000: 119-199).

O meu apontamento de que o nacional se constitui no local de interseção entre os pólos regional e internacional pode ser útil também para se observar o que aconteceu com a cidade de Salvador a partir dos anos 70. Salvador foi inserida a partir deste momento em um circuito internacional de trocas musicais que **não passava pelo Rio de Janeiro**, circuito este que articulava cenas musicais do Caribe, da costa oeste africana e que tinha em Salvador seu ponto de conexão no Brasil. Tal circuito, bastante ligado a discursos de afirmação étnica (em torno de categorias como “negritude”, por exemplo), tornou-se evidente na metade dos anos 80, com o sucesso mundial de um ritmo que recebeu o nome de lambada. Esta era a conexão brasileira de algo mais amplo: a expansão do *zouk*, gênero musical das Antilhas (Martinica e Guadalupe), popularizado a partir dos anos 70 e que, na década seguinte, se tornaria moda nas pistas de dança européias – a partir de misturas com a *disco music* e o *funk*. A inserção de Salvador neste circuito fechou a tríade responsável pela constituição do *axé music*, organizado em torno dos ritmos dançantes como a lambada, da música dos trios elétricos (forte na Bahia, como gênero musical, desde os anos 60) e da expressão musical dos blocos afro. O interessante aqui é observar como tal circuito se constituiu **a despeito do Rio de Janeiro** – o que, em parte, nos ajuda a entender uma certa “má vontade” da imprensa carioca e paulista com relação ao *axé music* (muitas vezes tachado de brega e cafona). O *axé music* é um bom exemplo de como o pólo do nacional é tênue e está ligado às conexões entre expressões regionais (no caso, o frevo eletrificado dos trios elétricos da Bahia e a música dos blocos afro, como o Filhos de Gandhi e o Ile-Ayê) e expressões internacionais (o *zouk*). Para o público deste circuito, a capital cultural do Brasil não é o Rio, mas Salvador. Para a constituição e popularização do *zouk*, cf. Guibault (1993). Para a constituição do *axé music*, cf. Guerreiro (1997).

Este caráter tênue de constituição do nacional, contudo, não diminui a importância do Rio de Janeiro. Pelo contrário: tomei Salvador como exemplo de um processo que aconteceu no Rio de Janeiro no início do século XX. Ademais, aí sim, há um componente político importante: a Revolução de 30, que afirmou na política a centralidade que o Rio de Janeiro já possuía no universo da cultura. Porém, vale ressaltar que “outros nacionais” são possíveis – embora não adquiram hegemonia política. Mais adiante, na narrativa, isto será interessante para se pensar **como a música sertaneja aponta para um Brasil cujo centro não passa pelo Rio, mas sim pelo interior do centro-sul**. Esta é a região que servirá como conexão brasileira com um circuito musical internacional, capaz de articular boleros mexicanos e guarânias paraguaias.

E se anos 10 e 20 ocorreu, no universo da música popular, a cristalização de um discurso relativo à nação – ou seja, uma música popular nacional – a “moda sertaneja” que marcava a cultura carioca do período foi englobada por tal discurso. Como índice disto, tome-se os 8 Batutas, o lendário grupo de Pixinguinha e Donga, formado em 1918 e que, em 1922, se apresentou em Paris. No repertório dos Batutas havia claramente uma tentativa de síntese das músicas denotativas do urbano e do rural. Por exemplo, em um show realizado em 27/10/1919, o repertório do grupo, segundo Cabral (1990: 53), foi constituído por 3 tangos, 1 samba, duas emboladas, 3 choros, 6 poesias (de Catulo e todas relativas a temas sertanejos) cantadas e um sapateado sertanejo. Isto revela como, naquele momento, a música popular urbana produzida no Rio de Janeiro procurava representar todos os espaços. Inclusive, os 8 Batutas incorporaram também, nos anos 20, os ritmos estrangeiros que estavam chegando ao país, tais como o *one-step* e o *foxtrot*. Ir a uma apresentação dos 8 Batutas, portanto, era como assistir a uma representação musical das diferentes regiões do Brasil e do mundo. Este grupo, talvez mais do que todos da época, era a encarnação do grande projeto da *Belle Époque*: a cidade como síntese do mundo. E esta síntese se dava através de uma prática musical que mesclava timbres urbanos (violão, flauta, cavaquinho, ganzá e pandeiro) com referências ao rural e ao exterior (ritmos e letra). A mesma síntese aparece no formato do carnaval nos anos 10 – uma espécie de ritual da cultura popular urbana, onde todos os ritmos são contemplados. Não havia ainda, nos anos 10, **uma música de carnaval**, sendo que era costume, segundo Sevcenko (1998), a população cantar todas as músicas que tinham sido sucesso (no teatro de revista, por exemplo), no ano anterior. Tanto é que surgiu a prática de, nos meses que antecediam o carnaval (dezembro e janeiro), músicas que tinham se tornado conhecidas ao longo do ano anterior serem gravadas para maior popularização. E, de fato, quando se observa os sucessos de carnaval entre

1889 e 1930 – Marcondes (2003: 162) traz uma pequena lista dos sucessos carnavalescos entre 1889 e 1975 – vêem-se os mais diversos gêneros de música: marchas, tangos, canções, sambas, emboladas, cateretês, toadas, dentre outros.

Desta forma, tanto no repertório dos 8 Batutas quanto no carnaval, ainda não havia a predominância de nenhum gênero musical – todos eram apresentados como músicas regionais brasileiras (inclusive os maxixes, sambas e choros, apresentados como típicos da “região” do Rio de Janeiro). Porém, quando se observa as gravações feitas pelos 8 Batutas em 1923, e que constituíam em grande medida o repertório apresentado em Paris no ano anterior, percebe-se que os “gêneros sertanejos” já não estão mais tão presentes: há um predomínio do maxixe, do samba e do choro¹⁹⁷. Esta mudança do repertório, bem como a forma como os Batutas se apresentaram em Paris – apresentando em seus shows um samba cantado em francês por Pixinguinha e cuja letra, segundo Cabral (1990: 77) dizia “*Nous somme Batutas/ Batutas, Batutas/ venus du Brésil/ ici tout droit/ nous sommes Batutas/ nous faisons tout le monde/ danser la samba*” – serve como índice para um processo importante daquele momento: o início do predomínio do samba como representativo da cultura popular urbana brasileira e, por extensão, como símbolo musical do país¹⁹⁸. O mesmo processo aparece na lista dos sucessos carnavalescos: a partir dos anos 20, há uma tendência para o predomínio do samba e da marcha, como **músicas de carnaval**. A partir de 1930, Marcondes não cita nenhum outro gênero como sucesso carnavalesco, a não ser sambas e marchas. Em suma, neste momento, anos 20, o samba começa a aparecer como a música popular nacional por excelência, em um processo que estaria concretizado na década de 40. E no

¹⁹⁷ Para estas gravações, cf. o Pixinguinha (2001 – CD).

¹⁹⁸ Para uma crônica da viagem dos Batutas a Paris, cf. Cabral (1990: 71-86). Para um estudo desta viagem e dos jogos de representações aí envolvidos, cf. Menezes Bastos (2004a).

momento em que um regional específico – o Rio de Janeiro – se afirma como **nacional**, os outros têm reforçado seu caráter de regional¹⁹⁹.

A partir deste momento, portanto, os gêneros sertanejos, que já tinham a conotação de regionais, têm reforçado este aspecto, diante da organização de um campo da música popular onde havia uma polarização organizada entre músicas regionais e a música popular nacional. Para isto, conforme apontarei adiante, contribuiu também a entrada do rádio como meio de comunicação pelo qual a música popular passou a ser veiculado. E é neste momento que começa a ocorrer, no campo da música, a “especialização do espaço” a que me referi anteriormente para a literatura: no final dos anos 20 começa a surgir uma música que era denotativa do interior do Centro-Sul, sem a referência ao Nordeste, uma música que se apresenta como música caipira. Esta música traria uma nova forma de representação do interior, para além das letras, do nome dos gêneros e da performance: uma representação a partir dos timbres, com instrumentos musicais típicos do interior paulista e Centro-Sul.

¹⁹⁹ A afirmação do samba como a música popular nacional por excelência tem uma bibliografia bastante vasta, à medida que envolve processos de ordens diversas: mediações intelectuais, discursos políticos, relações étnicas, sociabilidades comunitárias, dentre outros. Cf., para o surgimento do samba e de sua transformação em música popular nacional, Tinhorão (1998), Vianna (2004), Araújo (1992), Sandroni (2001) e Moura (2004).

CAPÍTULO 5

“Sertanejo é sertanejo, samba é samba” **A cristalização do campo da música sertaneja**

No capítulo anterior, descrevi o surgimento de uma tendência da música popular voltada para o que era considerado “sertanejo”, um tipo de música que mesclava em diversos níveis (letra, ritmo e performance) as diferentes representações que o meio urbano – centralizado no Rio de Janeiro – fazia do homem do campo. Entre as décadas de 10 e 20, esta música sertaneja, constituída por subgêneros como a embolada, o coco, o cateretê, os desafios, ou ainda, por subgêneros simplesmente definidos por adjetivos como “sertanejo” ou “nortista” (“toada sertaneja”, “desafio nortista”), se cristalizou como um dos principais gêneros do universo da então nascente música popular no Brasil, estando presente no catálogo de casas gravadoras e em sucessos de carnaval.

Porém, conforme afirmei, não havia ainda a “especialização do espaço” a que me referi, também no capítulo anterior, com relação à literatura, um processo de cristalização de representações do interior do país diferenciadas em torno das diversas regiões. Até o final da década de 20, na música popular, os gêneros sertanejos representavam de forma indistinta as diferentes regiões do interior do Brasil – havendo, inclusive uma centralidade do Nordeste como referência do interior²⁰⁰. Na literatura, o início deste processo, conforme apontei, se deu por volta de 1870, com o surgimento de representações diferenciadas do sertanejo do Nordeste, do caipira paulista e do gaúcho. Este processo, na música popular, começou a ganhar relevo a partir do final dos anos

²⁰⁰ Esta afirmação ganha mais relevo numa perspectiva relacional, possível porque já se conhece o fim desta narrativa histórica: a existência, hoje, de campos autônomos relativos à música caipira, à música do interior do Nordeste, à música gaúcha, à música paraense, à música baiana. Quando se compara o universo da música popular nos anos 20 com este quadro tal como ele se apresenta na atualidade é que se percebe a incipiência do que estou chamando de “especialização do espaço”.

20, sendo que a música sertaneja da região do Centro-Sul (a região caipira) é um dos veículos deste processo – o que significa uma dupla perspectiva: ela é, ao mesmo tempo, produto e produtora deste processo. Foi, portanto, a partir deste momento que o campo da música sertaneja começou a se cristalizar, ou nos termos de Bourdieu (2007a), a adquirir sua autonomia relativa. Tal autonomia se dá em dois planos: no da representação espacial, com a sua afirmação de uma música denotativa de uma região específica (e daí se populariza a expressão “música caipira”); e no de próprio universo artístico, com sua separação progressiva do outros gêneros musicais, como o samba, por exemplo. Tal processo de cristalização preencheu aproximadamente vinte e cinco anos, ocorrendo até a segunda metade dos anos 50, quando a música sertaneja apareceu completamente constituída enquanto campo musical, com autonomia em termos de discurso estético, de formas musicais, de relações de produção e de meios de veiculação (o surgimento de produtores, gravadoras, revistas, especializados em música caipira/sertaneja). Além disso, é a partir dos anos 50 que se percebe um público específico para tal gênero musical.

Se a constituição do universo da música popular no Brasil tem na introdução da fonografia um processo constitutivo, a cristalização do campo da música sertaneja – ou ainda, em uma visão mais ampla, a cristalização de diferentes gêneros da música popular, organizados em campos relativamente autônomos – tem também **na introdução do rádio**, enquanto meio de veiculação musical e local de produção, um dos seus principais fatores. De fato, é a partir da entrada do rádio no universo da música popular que os diferentes gêneros musicais, até então congregados em um campo comum – o da música popular voltada para o entretenimento urbano – começam a constituir campos autônomos. Este campo comum nunca deixou de existir, mas em seu interior cada gênero musical passou a ter uma dinâmica própria, com padrões estéticos,

espaços e, principalmente, público distintos. Se nos anos 20, o público que escutava os cateretês e emboladas era o mesmo, em grande medida, do público do maxixe e do choro, nos anos 50 o público de uma dupla como Cascatinha e Inhana era completamente diferente daquele de Antônio Maria ou de Ataufo Alves. Pode-se afirmar que o que será descrito aqui, tendo a música sertaneja de fundo, é o processo de fragmentação do campo da música popular, processo este que tem sido apontado por diversos autores – Menezes Bastos (1999a), Sandroni (2004), Dias (2000), Napolitano (2007), McCann (2004: 215-234) e Perrone e Dunn (2002), dentre outros²⁰¹. E neste processo de fragmentação o rádio tem um lugar central²⁰².

Ou seja, até o final dos anos 20 o cenário da música popular se apresenta bastante condensado em termos de gêneros musicais e de público, sendo que suas clivagens ocorriam muito mais em função da posição social do público do que da

²⁰¹ A maioria das referências a esta fragmentação a situa a partir dos anos 60, com a constituição no Brasil, de um sistema de produção de massa no universo da música – cf. Ortiz (1988: 38-76) e Napolitano (2007: 57-66). É fato que esta fragmentação ganhou uma nova dimensão nos anos 60, porém ela é anterior e pode ser, conforme estou apontando, observada anteriormente. Na realidade, fragmentado, o campo da música popular, em certa medida, sempre foi, devido mesmo às condições sociais de seu surgimento, ligado a existência nos meios urbanos de nichos étnicos e de classe. Por exemplo: a famosa casa da Tia Ciata, onde a mitologia do samba situa sua origem. Ali não havia qualquer música popular e os relatos existentes - descritos em estudos como o de Moura (1983) ou Sandroni (2001) – não fazem referência a outros estilos senão a trinca maxixe-choro-samba. O que não me parece haver, naquele momento, é uma **separação nítida dos gêneros musicais em circuitos distintos** – os músicos que tocavam os gêneros urbanos e sertanejos eram os mesmos e, em grande medida, o seu público também. Assim, o que estou tratando como **fragmentação** é o desdobramento dos diferentes gêneros em universos relativamente autônomos, envolvendo diferentes músicos, espaços, discursos e público. Em suma, o desdobramento dos diferentes gêneros da música popular em campos relativamente autônomos (e que aparecem como subcampos da música popular).

De forma alguma este processo é inerente à música popular brasileira somente. A história das diferentes músicas populares nacionais é uma história de fragmentações. Como exemplo, cf. Berendt (2007) para o mesmo processo com relação ao jazz.

²⁰² O leitor observe que o lugar que estou dando ao rádio e à fonografia nesta narrativa me afasta de concepções apocalípticas com relação aos meios industriais de produção e veiculação musical, à medida que imputo a estes meios o caráter de **constituintes** da música popular tal como a conhecemos. São mais do que meios, são **condições**. Esta perspectiva não nega o fato destes meios, por se relacionar em sua história a um regime econômico preciso, o capitalismo, estarem envolvidos em relações de poder específicas. Mas esta perspectiva também significa que tomo como dado uma lição que a antropologia vem dando em diferentes domínios: que o poder é uma via de mão dupla. O capitalismo se expande pelo mundo, é fato. Mas o capitalismo é **apropriado** por diferentes esquemas simbólicos e esta apropriação transforma os sujeitos sociais, antes tidos como passivos dominados, em **agentes da própria história**. Não se trata de uma escolha – ou uma ou outra perspectiva. Isto significaria negar, por exemplo, todas as análises sobre indústria cultural feitas nos últimos 70 anos. Não se trata disto, **mas sim de observar o lado menos visível dos processos sociais envolvidos na expansão do capitalismo**.

existência de campos autônomos relacionados a cada um destes gêneros. Conforme afirmei, havia um universo da música popular ainda não fragmentado em um sem-número de gêneros e que tinha no maxixe – enquanto uma linguagem, sobretudo, de timbres – um fundo comum. Daí se compreende o repertório dos 8 Batutas nos primeiros anos de sua existência, cindido em maxixes, choros e sambas, mas também em emboladas, desafios e cateretês. Contudo, no final da década de 20 este universo começa a se fragmentar, surgindo especializações em diversos níveis: grupos especializados em choro, compositores de samba, intérpretes de música caipira, espaços voltados para a música rural e assim por diante. Um bom exemplo disto é Noel Rosa, cujas primeiras composições, feitas ainda enquanto era membro do Bando dos Tangarás, foram uma “toada do Norte” e uma “embolada”. O próprio repertório do Bando dos Tangarás revela esta mistura dos diferentes gêneros nas décadas de 10 e 20, pois assim como os 8 Batutas, os Tangarás também tocavam sambas e cateretês, maxixes e desafios, foxtrotes e emboladas²⁰³. No entanto, por volta de 1931, Noel Rosa, como afirmam Máximo e Didier (1990: 115), “opta” pelo samba, passando a compor somente canções que se adequassem a este gênero e a um outro relacionado ao carnaval, a marchinha. Aqui se percebe claramente um exemplo da especialização que, naquele momento, começava a ocorrer. E Noel não é o único: Raul Torres, importante personagem desta narrativa – que aparecerá em breve – passou boa parte da década de 30 compondo e apresentando um repertório vasto, que ia de cateretês e modas-de-viola, até maracatus e marchas. No final da década, porém, “opta” pelos gêneros caipiras²⁰⁴.

²⁰³ Para o repertório e a trajetória do Bando dos Tangarás, bem como para as primeiras composições de Noel Rosa, cf. Máximo e Didier (1990: 101-114). Cf. também Severiano (1987: 19-23), para a descrição do mesmo contexto tendo como pano de fundo a trajetória de outro membro do Bando dos Tangarás, Braguinha.

²⁰⁴ Sobre Raul Torres e sua trajetória, cf. Mugnaini (2001: 180-182); Marcondes (2003: 782-783); Nepomuceno (1999: 263-274). Cf., também, para um panorama dos gêneros produzidos pelo artista, Raul Torres (s.d – CD).

Uma compreensão deste movimento de especialização pode ser feita quando se observa em relação a três outros fatores, dois deles relacionados à questão das tecnologias: a) a “colonização” do carnaval pelo samba e pela marcha, o que afastou da festa os demais gêneros musicais e criou uma espécie de “vácuo” semântico a ser preenchido pela música produzida em outros lugares, à medida que o samba e a marcha passam a ser apresentados como “gêneros musicais nacionais”; b) a introdução, no país, do sistema de gravação elétrica, em 1928, o que modificou completamente o sistema de produção musical no Brasil, com a entrada direta de companhias gravadoras estrangeiras, tais como a Victor e a Columbia; c) a apropriação, a partir de 1927 e 1928, pelo rádio, da música popular, a qual passou a ocupar o centro da programação radiofônica, criando um novo espaço para a prática desta música e, importante, substituindo o carnaval como “discoteca totalizante” do universo musical popular (se antes se podia escutar de tudo no carnaval, a partir dos anos 30 é o rádio que ocupa este lugar totalizante).

O primeiro destes fatores, que estou tratando como “colonização” do carnaval pelo samba e pela marcha, envolve questões e processos sociais que escapam ao âmbito deste texto, sendo que ele está no centro daquilo que Vianna (2004) tratou como o “mistério do samba” – o fato de um gênero musical passar da condição de “marginal” para símbolo musical da nação²⁰⁵. A interpretação de Vianna vê no centro deste processo a mediação feita por determinados indivíduos (mediadores sociais) que transitam entre os diferentes estratos sociais (Pixinguinha, Donga, Gilberto Freyre, dentre outros)²⁰⁶. Outros autores, como Ortiz (1985), vêem neste processo um momento

²⁰⁵ “Os processos sociais que escapam ao âmbito deste texto” diz respeito aos debates sociais e projetos de construção nacional, tema vastíssimo cujas nuances têm sido descritas por uma vasta historiografia e estudos nas ciências sociais. Para uma síntese destes debates, ao longo do século XIX e XX, cf. Oliven (2002).

²⁰⁶ Interpretação esta muito marcada pelo aporte teórico do autor, centrado nos estudos interacionistas desenvolvidos por diversos autores – tais como Erving Goffman e Alfred Schutz – e que,

de intervenção do Estado junto à cultura popular, à medida que aquele seleciona nesta – a partir de lentes ideológicas específicas – determinados símbolos que são elevados ao posto de “nacionais”. No caso do carnaval, vale lembrar a ação normatizadora – descrita por Sevckenko (2003: 24-43), Cavalcanti (2001)²⁰⁷ – do Estado, mais intensa a partir dos anos 30, com relação ao desfile das escolas de samba e dos blocos carnavalescos. A despeito destes processos, é fato que no final dos anos 30 o samba e a marcha já haviam dominado o carnaval, tornando-se a “música carnavalesca por excelência”²⁰⁸. No caso do samba, esta relação com o carnaval foi central para dois processos: a afirmação de um novo paradigma de samba – o chamado “samba do Estácio” – e o desenvolvimento de um samba não-ligado ao carnaval, de andamento mais lento e voltado para temáticas amorosas – o samba-canção²⁰⁹. O que interessa aqui é o fato de que ao se tornarem o eixo musical do carnaval, o samba e a marcha deslocaram, ao longo dos anos 30, os outros gêneros musicais para outros espaços.

no Brasil, seria estabelecido a partir dos anos 70 através dos trabalhos orientados por Gilberto Velho e Howard Becker. Nestes trabalhos emerge o conceito de mediação, usado para a compreensão das relações entre diferentes classes e estratos sociais. Para uma aplicação deste conceito em trabalhos sobre arte e política, cf. os ensaios reunidos em Kuschner e Velho (2001).

O conceito de mediação, aplicado por Vianna em sua análise da relação dos intelectuais do modernismo com o universo do samba, bem como de músicos (Pixinguinha, por exemplo) com estratos sociais superiores, permitiu o autor, também, dialogar com uma importante tradição de interpretações sobre o Brasil que vê, em contraste com o universo anglo-saxão, um caráter bastante fluido das relações inter-segmentares na sociedade brasileira, marcadas por zonas intensas de mobilidade. Nesta tradição se enfatiza os espaços possíveis de interação entre os segmentos sociais e as diferentes etnias da sociedade brasileira, nascendo daí a possibilidade de um elogio da mestiçagem e do hibridismo – cujo ícone maior é “Casa-Grande & Senzala” de Gilberto Freyre. A visão positiva sobre a sociedade brasileira que nasce daí é alvo de um intenso debate desde os anos 50 e pode ser sintetizada na idéia de Freyre de que a sociedade brasileira é marcada por um “equilíbrio de antagonismos”. Cf. sobre esta tradição e Gilberto Freyre, Portella (2002) e Araújo (1994). Cf., também, Vianna (2000), sobre a idéia de um “equilíbrio de antagonismos”. A noção de hibridismo – subjacente ao uso do conceito de mediação – também aparece, agora de forma expandida, na interpretação mais ampla que Gruzinski (2001) faz de toda a América Hispânica. Enfim, trata-se de um conceito muito particular que tem permitido análises politicamente voltadas para uma crítica a essencialismos étnicos e culturais.

²⁰⁷ Cf. também, para uma análise de questões sociais envolvidas na origem do carnaval, Cunha (2001).

²⁰⁸ Isto se torna evidente quando se observa a lista de sucessos carnavalescos, organizados ano por ano, por Marcondes (2003: 162-163) e Alencar (1980). A partir do final dos anos 30 estes sucessos são formados exclusivamente por sambas e marchas.

²⁰⁹ Para a idéia de “paradigma do Estácio”, cf. Sandroni (1997). Para o desenvolvimento do samba-canção, cf. Marcondes (2003: 704-705), Borges (1982), Menezes Bastos (2004b).

Outros espaços e também outras cidades, pois a introdução do sistema de gravação eletromagnética, em 1927, potencializou a indústria do disco no Brasil, fato representado pela instalação, aqui, de companhias gravadoras estrangeiras – a Victor e a Columbia²¹⁰. Interessadas no estabelecimento e na ampliação de seu mercado consumidor, tais companhias procuraram instalar escritórios e representações em outras cidades além do Rio de Janeiro, tais como São Paulo. Este fato, no caso da música sertaneja, foi central, à medida que, nos anos 30, quando aparecem gravações de uma música sertaneja chamada de “música caipira”, porque denotativa do interior do São Paulo, o seu centro de produção será a capital paulista. Assim, se nos anos 10 e 20, o centro da produção da música sertaneja é o Rio de Janeiro, a partir dos anos 30, com a “divisão dos diferentes sertanejos”, ela passa a ter em São Paulo, também, um importante pólo de produção.

É interessante perceber que este movimento de especialização – seja na divisão do espaço (com o surgimento de um “sertanejo” diferenciado entre sul e norte), seja na divisão do trabalho musical (com o surgimento de compositores especializados em um determinado gênero) – corresponde ao movimento de autonomização do campo artístico – no caso a música popular – proposto por Pierre Bourdieu, ao qual fiz referências no capítulo 3. A autonomia, desta forma, pode ser vista como um movimento que opera em dois níveis, interno e externo: no primeiro, com uma transformação nas relações de produção no interior do campo; o segundo, com o estabelecimento da música popular como um campo distinto de outros, tais como o folclore²¹¹. No caso específico da música popular no Brasil, é nesse momento que o quadro tripartite apresentado por diversos autores – Bosi (1987), Andrade (1980), Tinhorão (2001b) – aparece de forma

²¹⁰ Até 1927 o principal processo de gravação era mecânico, relativo ainda ao método de registro musical em cilindros, desenvolvido no final do século XIX. A alteração central neste caso foi a introdução do microfone. Para uma descrição destes processos de gravação, cf. Franceschi (2003: 205-217).

²¹¹ Cf. também Ortiz (2001: 17-29) sobre esta relação entre autonomia e especialização.

cristalizada: um quadro onde se articulam a música erudita, a música popular e o folclore²¹².

A mercadoria no ar: o rádio como espaço da música popular.

Neste processo de especialização e autonomia da música popular, com a progressiva cristalização de seus diferentes gêneros em subcampos também especializados e relativamente autônomos, o rádio teve um papel fundamental. Instalado no Brasil a partir de 1922, este meio de difusão teve em seus primórdios pouca relação com a música popular, à medida que era pensado somente em termos de difusão de uma “alta cultura”. Porém, por volta de 1925, as rádios começaram a tocar, ainda envolta em um certo “exotismo”, música popular. Isto se intensificou já no final da década de 20 e sofreu um salto em 1932, quando as rádios receberam permissão do governo para fazerem publicidade: a partir deste momento, sua programação, com o intuito de atrair um maior número possível de ouvintes, voltou-se para a música de entretenimento – a música popular do Rio de Janeiro (samba, maxixe, marcha), as músicas “regionais”

²¹² Este quadro diz respeito ao verdadeiro “quebra-cabeças” que a autonomia – em relação a outras esferas da vida social – de uma cultura urbana para entretenimento representou (e representa, vide a coletânea organizada por cientistas políticos – Cavalcante, Eisenberg e Starling 2004) para os intelectuais. Na segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX este tema já aparecia como central, analisado sob os mais diferentes matizes, desde os tons pessimistas da primeira geração da Escola de Frankfurt (Adorno e Horkheimer) até propostas que viam nesta cultura urbana possibilidades pedagógicas, como em Walter Benjamin ou Antônio Gramsci. Este grande “quebra-cabeças” talvez possa ser resumido em duas simples perguntas: “o que fazer com esta cultura popular? Qual o seu valor?”. É interessante observar que este debate não se limitou a uma esfera intelectual, mas também aparece em questionamentos entre os próprios agentes desta cultura popular, como, por exemplo, no debate entre Orestes Barbosa e o jornalista “Vagalume” – descrito em Sandroni (2001). Vale observar, também, que este debate se ancora em representações de longa duração, como aquela que maldiz valores como dinheiro e mercadoria, vistos como “sujos”, “impuros”. Tais representações aparecem tanto entre camponeses ingleses no século XVIII – Thompson (1998b) – quanto em setores da aristocracia e da pequena burguesia francesa no século XIX – Bourdieu (2002). Neste ponto, é perceptível uma relação com a idéia de impureza secular, tal como formulada por Douglas (s.d: 43-55).

Este quadro tripartite pode ser criticado sob inúmeras perspectivas. Contudo, talvez a principal crítica seja o fato dele relegar a segundo plano o caráter englobante dos meios de produção industriais pelos quais somente a música popular, neste quadro, é caracterizada. O quadro perde de foco o fato de que, ao longo do século XX, tanto a música erudita quanto o folclore também passaram a ser gravados. Não é descabido, portanto, afirmar que, de um ponto de vista, de Bach ao canto coral guarani, tudo é música popular. Sobre esta natureza englobante da música popular, cf. Menezes Bastos (1996), Middleton (1990). Cf. também a introdução de Frith (1996), sobre a onipresença da música popular na modernidade.

(categoria da época para as músicas de fora do Rio de Janeiro), música de dança (orquestras tocando valsas e outras danças de salão) e música estrangeira (gêneros musicais tais como o tango, o *one-step* e o *foxtrot*)²¹³. Vale lembrar também que, a partir de 1930, as próprias companhias gravadoras, interessadas em divulgar seus discos, instalaram suas empresas radiofônicas: caso da Philips, cuja rádio começou a operar em 1930, e a RCA-Victor, em 1936. Em São Paulo, havia a Rádio Cruzeiro do Sul, fundada no final dos anos 20, e que pertencia à família Byington, a qual era representante da gravadora Columbia no Brasil²¹⁴.

Assim, de produto tecnológico exótico para a maioria da população nos anos 20, o rádio começou, no final daquela década, a se tornar o principal meio comunicação no Brasil, e se tornou, entre as décadas de 30 e 60, o espaço por excelência da música popular. Neste processo de popularização, o rádio substituiu o próprio carnaval como espaço totalizador da música popular. Conforme afirmei, se na década de 20 tudo se ouvia enquanto repertório de carnaval – sambas, cateretês, emboladas, maxixes, choros, *foxtrots*, dobrados, toadas – a partir da década de 30 foi o repertório radiofônico que passou a ocupar este espaço totalizante, sendo que o carnaval passou a se organizar em torno do samba e da marcha. A década de 30 aparece como o momento onde o rádio engloba a música popular e é englobado por esta.

Ao mesmo tempo, porém, que o rádio se tornou espaço totalizante com relação à música popular – por apresentar quase todos os gêneros musicais²¹⁵ - ele também,

²¹³ Cf., para a história do rádio entre os anos 20 e 50, Tinhorão (1981). Cf., também, Saroldi e Moreira (2005: 19-28). Para uma história do surgimento da radiofonia, cf. Briggs e Burke (2004: 158-169).

²¹⁴ Cf. Saroldi e Moreira (2005: 22). Para o rádio em São Paulo, cf. Moraes (2000: 49-89), Tota (2004), Borges Pereira (2001: 43-86).

²¹⁵ “Quase todos” porque alguns gêneros musicais eram bastante restritos em termos de público, sendo pouco veiculados no rádio durante seus primórdios. É o caso das músicas consideradas “folclóricas” que, com a emergência da música popular, urbana e de entretenimento, são remetidas à condição de exóticas. É o caso, também, de certas tendências da música erudita – a produção de compositores modernos, à época, tais como Stravinski, Schoenberg, Webern e outros. No caso destes compositores, seus trabalhos sequer chegavam a ser gravados (somente a partir dos anos 50 é que

conforme afirmei acima, se apresentou como um campo de diferenciação dos gêneros da música popular **no nível da sua produção**. É possível que isto esteja ligado ao fato de que a própria programação do rádio seja compartimentada a partir de diferentes critérios. Além do critério estilístico na separação dos programas, há também o critério de diferenciação do público: assim, aos poucos, determinados estilos musicais passaram a denotar diferentes faixas etárias, estratos sociais, gêneros e outros fatores. Por exemplo: já em 1932, a Rádio Cruzeiro do Sul, de São Paulo, tinha um programa somente para mulheres (chamado “A Hora Azul”)²¹⁶. Este processo é o rebatimento, no universo da produção cultural, de dois elementos mais amplos: a) a divisão do trabalho, característica central consagrada pelas ciências sociais para descrever o capitalismo (Weber 1976); b) a própria adequação do capitalismo à idéia de que o consumo segue critérios ênicos diversos, ligados a padrões culturais – é o que Sahlins (2004b) chamou de “cosmologias do capitalismo”²¹⁷.

gravações de música contemporânea começaram a ser feitas com mais frequência). Sobre estes compositores e a indústria do disco, com comentários sobre as primeiras gravações de suas obras, cf. Campos (1998).

²¹⁶ Cf. Tota (2004: 503-504).

²¹⁷ E este é exatamente o ponto de uma enorme diferenciação teórica, baseada na simples pergunta: o que veio antes? Tais critérios ênicos são criados pelo próprio capitalismo? Ou tais critérios são anteriores e obrigam o capitalismo a se diversificar? Pela primeira pergunta se orientam as abordagens que se aproximam da crítica frankfurtiana à relação entre capitalismo e cultura. Em tais abordagens, extremamente amplas em termos de escopo e objeto, se enfatiza a capacidade do capitalismo na criação das demandas do consumidor através de estratégias de marketing e propaganda. Como índice de tais abordagens, cf. a análise de Dias (2000) sobre a indústria fonográfica no Brasil. Cf., também, Ortiz (1988: 13-37). Tais análises refletem de uma tendência mais ampla das ciências sociais dos anos 70, marcada pela idéia de “sistema mundial”. Sobre esta tendência, cf. Ortner (1984: 385-388).

Conforme afirmei acima, na nota 3, Sahlins representa, neste sentido, a ponta de um diálogo da antropologia com esta tendência de estudos do capitalismo como “sistema mundial”. Contudo, tal autor aponta para o outro lado da questão: a apropriação do capitalismo por esquemas conceituais nativos que lhe são anteriores – **mas que são transformados no momento mesmo desta apropriação**. Sahlins, neste sentido, oferece uma crítica à perspectiva que vê na história do capitalismo somente um processo unilateral e que retira a agência daqueles que estão nas margens do sistema mundial. Kuper (2002: 253-256) mostra como a análise de Sahlins – construída em estudos de caso com relação ao Havai e à China – foi alvo de inúmeras críticas, pela sua tendência a uma amenização da violência envolvida nos processos coloniais. Para um balanço crítico destas idéias de Sahlins, cf. Lanna (2001).

Este debate, se extremado, pode levar a uma atitude exclusivista – que, para efeitos compreensivos da realidade social me parece imobilizadora. Uma vez mais: não é preciso escolher entre uma ou outra, mas atentar para os diferentes aspectos que estas análises apontam – todos igualmente importantes. Kuper (2002: 257), ecoando outros autores, critica Sahlins por reduzir processos sociais a processos culturais – ou seja, sua crítica, de antemão, separa as duas instâncias. Mas será este o caso? Pergunto-me se Sahlins não nos oferece a chance de “dançar com Adorno”, sem que este leve a dança...

Assim, aqui é perfeitamente observável a idéia apontada por Bourdieu (2005b) de que a própria constituição de um mercado – ou seja, uma instância de trocas e, neste caso, permeada por dinheiro – opera uma transformação na estrutura do campo social envolvido. Tal transformação, no caso da música popular, traduziu-se em especialização dos seus diferentes gêneros e autonomia dos seus discursos estéticos. Quando se fala em rádio, está se falando muito da música popular enquanto mercadoria – esta é exibida pelo rádio, apresentada aos seus possíveis compradores. Não é descabida aqui uma comparação com uma “vitrine”. Assim como nas modernas lojas de departamentos, onde houve uma progressiva separação e organização da exposição dos produtos, divididos em categorias etárias e de gênero (masculino adulto, feminino infantil), no rádio, aos poucos, os gêneros da música popular vão sendo separados em horários diferentes, programas diferentes, públicos diferentes.

A mesma atitude de trânsito a partir da qual Baudelaire definiu o surgimento de um tipo citadino, consagrada na sua descrição do *flâneur* – e que mais tarde seria objeto de uma das análises mais líricas do pensamento social (Benjamin 1985: 65-92) – pode ser observada no ouvinte do rádio, na sua atitude simples de girar o *dial* do seu aparelho e procurar a emissora que mais lhe convém. O “movimento do consumidor”: esta é uma imagem forte no capitalismo tal como ele se apresenta a partir da segunda metade do século XIX. O consumidor que se movimenta entre mercadorias: elas podem estar expostas em vitrines, organizadas em uma rua pela qual o consumidor trafega; podem estar numa loja de departamentos com suas escadas rolantes que levam de um andar a outro e permitem o trânsito; ou, no caso que me interessa aqui, podem estar no ar, sendo

No caso específico da música popular brasileira, a leitura de Sahlins (e aqui o estou tomando como índice do que pode ser considerado como uma “abordagem mais internalista” dos grupos envolvidos em processos sociais) me abriu a possibilidade de uma leitura crítica da fortíssima tradição de análise marcada por lentes conceituais específicas, que vê negativamente a música popular enquanto indústria, e que aparece seja em trabalhos feitos por jornalistas – exemplo de Tinhorão (1998) – seja em trabalhos acadêmicos – exemplo de Martins (1975).

captadas pelo rádio e postas em evidência pelo dial. Em todas elas a mesma imagem: o movimento que traduz a diversidade dos produtos.

E foi esta mercadoria, a música, que passou a sofrer os processos de divisão do trabalho e de especialização na produção, onde, aos poucos, passou-se da situação de um universo onde poucos agentes produziam todos os produtos (o mesmo cantor, o mesmo compositor, o mesmo arranjador, se aventurava em todos os gêneros), para uma situação onde um cantor ou compositor era especializado em sambas, outro em música sertaneja, outro em frevo, e assim por diante. Nos anos 30, a primeira década de popularização do rádio, este processo aparecia de forma ainda tímida, porém já perceptível. Se em algumas rádios a programação musical ainda aparece indefinida em termos de especialização de repertórios, em outras já se percebe um movimento nesta direção. Por exemplo, o jornal “O Estado de São Paulo” anunciava, na sua edição de 4/1/1930, a programação da rádio Record que, entre as 13 e 20:30 hs. veiculava “*solos de violão pelos três sustentados: Theotônio Correa, João Avelino, José Mallo; solos de saxophone pelo Canella; canções brasileiras pelo Januário de Oliveira; canções argentinas pelo Alonsito; solos de flauta pelo Sr. Atílio Grany; canções pela Srta. Ida Baldi; duos a guitarra pelo José Galante; canções e emboladas pelo Paraguassu*” (Moraes 2000: 73). Durante sete horas o ouvinte tinha a sua disposição um mosaico musical que agregava canções ainda interpretadas com um certo sabor lírico – prática comum entre os estratos médios desde o século XIX – até emboladas interpretadas pelo cantor Paraguassu. Ao mesmo tempo, a presença das canções argentinas sinaliza o caráter internacional do universo da música popular: no mesmo aparelho eram articulados elementos internacionais (Argentina), nacionais (as “canções brasileiras pelo Januário de Oliveira”) e regionais. Como bem afirma Moraes (2000: 77), nada indica melhor essa “multi-espacialidade” do rádio dos anos 30 do que um programa da rádio

Kosmos, em 1935, intitulado “Hora Cosmopolita”. E mais: vale observar que no exemplo citado acima, da programação da rádio Record, esse cosmopolitismo aparece de forma bastante indiferenciada. O mesmo programa para todos os lugares e gêneros.

Pois já em 1935 a mesma Rádio Record traz este cosmopolitismo completamente fragmentado em termos de horário: às 10 h., programa argentino; às 10:15, americano; às 10:45, alemão; às 11, operetas; 18:30, programa português; 18:45, programa paraguaio; 19:15, espanhol – somente para citar alguns (Moraes 2000: 76). A fragmentação não ocorre somente em termos de lugares, mas também de gêneros: Moraes (2000: 77-78) comenta como na Rádio Excelsior as manhãs eram dedicadas à música clássica, as tardes à programação religiosa e à noite a diferentes estilos de música popular. É possível, portanto, observar como esta especialização da mercadoria, ou seja, do repertório, aparece em diferentes níveis: no horário, na própria definição dos repertórios (“música ligeira”, “música suave”, “música para dança”, dentre outras). Além disso, vale lembrar que, nos anos 30, muitos programas eram patrocinados por determinados anunciantes, o que reforçava ainda mais a relação das músicas com as diferenciações do público.

Assim, o que se assiste entre o final dos anos 20 e durante a década de 30 é a apropriação, pelo rádio, da música popular, de modo que este veículo se tornasse, já no final dos anos 30, o principal espaço da música popular no Brasil e que, ao mesmo tempo, oferecesse uma arena para a cristalização dos seus diferentes gêneros musicais em campos relativamente autônomos. Foi neste contexto que surgem as primeiras gravações de uma música sertaneja do interior de São Paulo, ou seja, os primeiros discos de música caipira.

Cornélio Pires e o caipira em disco.

Os primeiros discos com o que se intitulava música caipira formaram a série de seis lançamentos, feita em maio de 1929, pela Columbia (recém-implantada no país), e produzida por Cornélio Pires²¹⁸. Este era um produtor e jornalista, além de escritor e humorista, nascido no interior de São Paulo, e que desde a década de 10 produzia eventos e livros divulgando a cultura caipira do interior de São Paulo – em 1910 havia chamado a atenção da imprensa da capital paulista ao encenar um “autêntico velório caipira” na Universidade Mackenzie. Desde então, Pires produzira espetáculos, livros – no capítulo anterior citei um de seus personagens “Joaquim Bentinho, o ‘queima-campo’” e filmes onde retratava a cultura do homem do interior paulista – é de Pires o roteiro e a produção de um dos primeiros documentários feitos no país, “Brasil Pitoresco”, de 1923.

Até então, a produção de Cornélio Pires se estendia sobre a “mania de coisas exóticas” que marcavam o entretenimento urbano desde o último quartel do século XIX e que, conforme apontei no capítulo anterior, se traduzira em uma proliferação de produções musicais sertanejas. Seu trabalho pode ser colocado, portanto, lado a lado com o sucesso de Catulo da Paixão Cearense ou dos Turunas Pernambucanos. Souza (2005: 80), ao descrever a trajetória de Cornélio Pires, revela como “... *Cornélio Pires e os Turunas Pernambucanos acabaram se encontrando na capital federal*”. Isto se deu em 1922, nas comemorações do centenário da independência, em um momento no qual, na capital federal, havia uma forte aspiração de construção do nacional através de manifestações regionais. E era exatamente esta a lente pelo qual o público urbano do Rio de Janeiro mirava aqueles artistas: símbolos das diferentes interioridades do país, resumidas no termo sertanejo. Pires, contudo, aparece com um elemento a mais: era um

²¹⁸ Sobre Cornélio Pires, cf. Nepomuceno (1999: 101-111), Marcondes (2003: 632) e Mugnaini Jr. (2001: 153-154). Cf. também o trabalho biográfico de Cardoso Jr. (1986)

sertanejo do interior de São Paulo, um caipira. Os discos que lançou em 1929 apenas reiteravam, portanto, um dado que já se observava na sua trajetória enquanto produtor.

Estes discos, produzidos no formato tradicional da época, de 78 RPM, constituíram uma série independente dentro do catálogo da Columbia, e sua composição, em termos de conteúdo revela bem como não se tratava somente de divulgar a música dos caipiras, mas a cultura caipira de um modo geral. Os seis primeiros discos traziam:

nº. do disco	Nome das faixas (lado A/lado B)	Classificação de gênero	Artista
20000	Anedotas norte-americanas/Entre italiano e alemão	Anedotas	Cornélio Pires
20001	Rebatidas de caipira/Astúcias de negro velho	Anedotas	Cornélio Pires
20002	Simplicidade/Numa escola sertaneja	Anedotas	Cornélio Pires
20003	Coisas de caipira/Batizado do Sapinho	Anedotas	Cornélio Pires
20004	Desafio entre caipiras/Verdadeiro samba paulista	Desafios/samba paulista	Turma Cornélio Pires
20005	Anedotas cariocas/Danças regionais paulistas (cana-verde/cururu)	Anedotas/ danças regionais	Turma Cornélio Pires

Fonte dos dados: Souza (2005: 85)

Da mesma forma que, cinco décadas antes, Almeida Júnior nomeava seus quadros com títulos alusivos ao caipira, Cornélio Pires não deixava dúvidas sobre qual

“sertanejo” seu trabalho se referia: aqui, tem-se um exemplo claro do processo de “especialização do espaço” a que aludo.

Infelizmente, não tive acesso aos discos e às gravações – restritas, atualmente, a poucos colecionadores²¹⁹ – porém a simples observação do nome das faixas traz questões muito interessantes à análise. O primeiro deles é a não centralidade da música nesta amostra do caipira. Trata-se, conforme apontei acima, mais de um registro da cultura caipira do que de sua música somente. É o que revela a presença das anedotas contadas pelo próprio produtor, no caso atuando como humorista. Percebe-se, portanto, como Pires age ainda dentro de um quadro onde a fonografia, em relação às diferentes culturas regionais do país, também tem uma função pedagógica: o de revelar a exotividade (Menezes Bastos 2002). Tem-se aqui a fonografia atuando num espaço intersticial entre conhecimento e entretenimento. No caso específico dos discos de Cornélio Pires isto era reforçado pelo ineditismo da iniciativa: ao contrário das emboladas, dos cocos, e de outros ritmos nordestinos, que, em 1929, já eram recorrentes em disco, estas anedotas caipiras apareciam em registro fonográfico pela primeira vez. O segundo ponto que salta à vista neste levantamento é que o dado musical de tais gravações traz, aí sim, gêneros musicais tradicionais do interior de São Paulo e que, congregados, formariam o que se convencionou chamar de “música caipira”. No disco 20005 têm-se duas danças muito comuns na região do médio Tietê – a cana-verde e o cururu²²⁰ - apresentadas como “danças regionais paulistas”. Vale observar que em ambas há o elemento de desafio entre cantadores, o que não exclui a hipótese de que o que aparece como “desafio entre caipiras”, no disco 20004, tenha relação com alguma destas danças. Tanto a cana-verde quanto o cururu tornaram-se subgêneros nobres no

²¹⁹ Algumas faixas foram editadas em coletâneas diversas sobre música caipira. É o caso de “Jorginho de Sertão” e do “Bonde Camarão”

²²⁰ Mais adiante, no texto, darei informações sobre as características discursivas desses gêneros. Cf. também Marcondes (2003).

interior da música caipira – conforme apontei no capítulo 1 – devido a sua anterioridade em relação à gravação em disco – eles já existiam antes do disco e com isto quero dizer, também, que determinados subgêneros dentro da música caipira surgiram depois das primeiras gravações em disco. É esta anterioridade que faz destes subgêneros, juntamente com moda-de-viola, catira, dança de São Gonçalo, folia de Reis, congado, **subgêneros tradicionais que posteriormente seriam centrais para a distinção entre música caipira e música sertaneja**. Tradicionalidade aqui é matizada pela fonografia: é a entrada desta em cena que cria uma divisão na história.

É importante observar aqui como o disco, o fonograma, promove a passagem do que até então aparecia como folclore, algo exótico, destinado à curiosidade, para outro lugar, o de entretenimento urbano e, mal de todos os males, de mercadoria. E neste processo, nem todos os gêneros folclóricos foram englobados²²¹. O caso do cururu, conforme descrevi no capítulo 1 deste trabalho, cuja estrutura foi modificada a partir de sua inserção no universo da fonografia.

Por sua vez, alguns gêneros não foram muito gravados, como é o caso do “samba rural paulista”, dança praticada por descendentes de escravos e descrita por Mário de Andrade, em 1941, num texto que se tornou célebre entre os estudos de folclore no Brasil. Inclusive há uma série de danças, de origem negra, no interior de São Paulo, tais como batuque, jongo, dança do lenço, que não foram – ou o foram minimamente – incorporadas, através da fonografia, à música caipira e, ainda hoje, constituem um universo cultural à parte no interior do estado²²².

Os dois discos que trazem exemplos musicais da cultura caipira do interior de São Paulo traziam também outra novidade, o que foi anunciado como um conjunto de

²²¹ Vilhena (1997) cita como vários folcloristas defendiam o uso cuidadoso da fonografia como registro, de modo a evitar grandes transformações nos eventos folclóricos.

²²² Conferir como índice deste paralelismo a coletânea de folclore paulista, “São Paulo, Corpo e Alma” (2000).

“*autênticos caipiras*”, batizado de Turma Cornélio Pires. Esta turma era integrada por músicos do interior de São Paulo, tais como os violeiros Zico Dias e Ferrinho e a dupla Mariano e Caçula. O uso, por parte de Pires, de músicos recrutados no interior paulista reforça a idéia de que, em tais discos, separava-se, no plano da música, o sertanejo do Nordeste do sertanejo do interior de São Paulo. Para reforçar o fato, a Turma Cornélio Pires aparecia vestida a caráter: chapéu de palha e lenço no pescoço, à moda caipira. Vale notar, contudo, que este “à moda caipira” nada tinha a ver com a forma como o Jeca Tatu era retratado – vide gravuras no capítulo anterior. Ou seja, o modelo de caipira aqui se afastava da figura de Jeca Tatu. Conforme apontei no capítulo anterior, Pires foi um crítico deste modelo, retratando um caipira altivo e esperto, sempre pronto a levar a melhor sobre o homem citadino. A vestimenta da Turma Cornélio Pires é um bom índice deste outro caipira, diferente do Jeca Tatu.



Figura 49

Cornélio Pires e sua turma

As gravações que realizaram a partir de maio de 1929 são consideradas as primeiras a trazer o “sertanejo de São Paulo”, ou seja, o caipira. A partir daí a cisão com o “sertanejo nordestino” dá origem a dois gêneros distintos. Vale observar a vestimenta dos músicos: muito distante do estereótipo de Monteiro Lobato, onde o caipira aparece com roupas remendadas e descalço.

Pires foi muito bem sucedido na sua empreitada, tendo vendido, em pouco tempo, as 30.000 cópias que solicitou à Columbia com essa série de 6 discos. Isto provou a existência e a viabilidade de um mercado para este tipo de música, mercado este formado em grande medida por setores médios e populares do interior de São Paulo, familiarizados com aquele repertório. Assim, entre 1929 e 1931, Pires editaria mais 47 discos contendo as suas tradicionais peças humorísticas e “causos”, mas

também anedotas e muitas músicas²²³. Algumas das faixas gravadas revelam bem como os discos de Pires ainda ocupam – este “ainda” referente ao fato de que o quadro se alteraria pouco depois – um espaço intersticial entre folclore e música popular, conhecimento e diversão, exotividade e mercadoria para consumo. Os discos 20006 e 20007, por exemplo, traziam Arlindo Santana imitando bichos, em faixas com nomes de “Como cantam algumas aves” (20006) e “A fala dos nossos bichos” (20007). Além disso, não fica excluída aqui uma audição com interesses científicos desses discos. É o que revela um texto de Mário de Andrade, de 1936:

*As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece, porém, que algumas destas gravações são estritamente científicas. Estão neste caso, especialmente as **Modas dos caipiras de São Paulo**, bem como algumas manifestações da feitiçaria do Rio de Janeiro... (Andrade 1936: 253 – grifo do autor).*

Como exemplo destes discos da moda caipira ele cita dois da série de Cornélio Pires: o de número 20021 e o de número 20007. O primeiro, editado em abril de 1930, trazia duas modas-de-viola: “Situação Encrencada” e “Escoieno Noiva”, ambas interpretadas pelo que no rótulo é definido por “Caipirada Barretense” (alusão à cidade de Barretos, no interior de SP). O segundo, editado em outubro de 1929, trazia “Fala de nossos bichos” (imitações de Arlindo Santana) e a moda-de-viola “Moda do Peão”, com Cornélio Pires e sua Turma Caipira²²⁴. Ou seja, a partir das colocações de Mário de Andrade pode-se observar como, nesse primeiro momento, entretenimento e informação, diversão e exotividade, fruição e conhecimento são combinadas no interesse do público com relação aos discos de Cornélio Pires. Menezes Bastos (2002)

²²³ Souza (2005: 85-86) traz um levantamento completo dos discos produzidos por Cornélio Pires.

²²⁴ Cf. Souza (2005: 86).

comenta como esta combinação é central para se pensar a inserção dos processos de gravação no registro de repertórios musicais tradicionais.

Imaginar alguém ouvindo um disco que traz imitações de sons de bichos oferece um excelente mote para se perceber o conjunto de representações envolvidas no processo de construção da música sertaneja e caipira enquanto gênero e campo musicais. Isto porque esta série de gravações de Cornélio Pires aparece tanto no discurso de muitas pessoas do público, quanto no de pesquisadores e acadêmicos que a estudam, como a invenção da música sertaneja – Nepomuceno (1999), Souza (2005), Caldas (s.d) e Tinhorão (2001a)²²⁵. Ao mesmo tempo, é interessante observar que a música sertaneja manteve esta relação com a natureza, o que outros gêneros, oriundos do universo que, até os anos 30, era visto como rural, não mantiveram. O baião, por exemplo, surgido nos anos 40, não apresenta de forma tão marcada tal relação. Assim, é muito significativo que nos discos de Cornélio Pires haja gravações de imitações de bichos.

²²⁵ Neste ponto, faço uma diferenciação entre “pesquisadores” e “acadêmicos”, diferenciação esta que vivi concretamente em diversos momentos no meu trabalho de campo. Por “pesquisadores” refiro-me a pessoas com grande inserção no universo da música sertaneja (como fã, radialista, produtor, músico) e que pesquisam sua história, através da coleção de discos e revistas. Muitos escrevem livros ou produzem programas de rádio com a história da música sertaneja. O tom de seu discurso passa pelo “eu sou de lá” e daí vem sua autoridade discursiva, pela qual produzem um texto para os que “não são de lá”, generalizados.

Já por “acadêmicos” refiro-me a pessoas que se aproximam do universo estudado com o intuito da própria pesquisa, sendo que tal aproximação é matizada por diversas teorias. Sua autoridade discursiva reside no “eu estive lá”, ficando em segundo plano (sendo até mal-visto) o “ser de lá”. O trabalho produzido, por sua vez, volta-se para um lugar específico, a universidade.

Para se observar esta distinção textualmente, basta comparar o estilo e o tom discursivo de trabalhos que sintetizam a história da música sertaneja: por exemplo, Nepomuceno (1999) e Caldas (s.d). O primeiro, escrito por uma jornalista, traz um tom “quase afetuoso” na sua descrição, reforçado por uma introdução na primeira pessoa na qual a autora comenta da sua relação pessoal com a música caipira; o segundo, escrito por um acadêmico escrito em uma coleção de divulgação de temas pesquisados na academia (a coleção “primeiros passos”, da editora paulista Brasiliense), percebe-se claramente uma construção discursiva matizada por teorias específicas. É possível que Caldas tenha uma relação pessoal com a música caipira, mas este elemento desaparece e ela é tratada como aprendemos na universidade, enquanto objeto.

Apreso-me em afirmar que não se trata aqui de valorar os dois textos, escritos em épocas e, principalmente, intenções distintas. Na verdade, trata-se do contrário. Tomo a sério o que Bourdieu (2007g) chamou de “sociologia reflexiva”, qual seja: a idéia de que o discurso acadêmico também corresponde a mais uma das diferentes elaborações sociais sobre o real. Minha posição, inclusive, é a mesma de Caldas – “acadêmico”. Contudo, tomo sua posição, assim como a de Nepomuceno, sob perspectiva: ele também faz parte do campo e também está sob análise.

Além disso, percebe-se também nestas gravações diversas representações que a cultura popular urbana de São Paulo e cidades médias do seu interior – como Piracicaba, Campinas, Sorocaba, Itu, dentre outras – elaborava do mundo. Tais gravações, inclusive, aparecem como fontes privilegiadas para o estudo destas representações – caso do trabalho de Sant’Anna (2000) e, em menor medida, Moraes (2000)²²⁶. E, de fato, tais discos são pródigos em retratar representações sobre relações de gênero, trabalho, parentesco, política. O disco 20046, por exemplo, traz duas modas-de-viola, interpretadas pela dupla Mariano e Caçula, intituladas “*O meu viva eu quero dá*” e “*Se os revoltosos perdesse*”, produzidas em pleno contexto da Revolução de 30, no segundo semestre daquele ano. Ou ainda, o disco 20.026, editado, segundo Souza (2005: 85), em julho de 1930, que trazia duas modas-de-viola intituladas “*O zepelim*” e “*O submarino*”. Nestas gravações é possível perceber como a canção e o disco aparecem como planos de expressão e de produção de representações da cultura popular.

Contudo, o interesse mais intenso em torno dos discos de Cornélio Pires diz respeito ao fato deles terem a primazia da gravação da moda-de-viola – “Jorginho do Sertão”, lado B do disco 20006, editado em outubro de 1929, e interpretada pela dupla Caçula e Mariano. Em Piracicaba, cheguei a escutar de alguns músicos e fãs de que a primeira moda-de-viola gravada teria sido “O Casamento da Onça”, com Mandi e Sorocabinha, editada pela Victor em novembro de 1929. Contudo, o que geralmente se aponta é que a primeira moda gravada foi “Jorginho do Sertão”, mas que a primeira gravação a trazer o rótulo de “moda-de-viola” foi “O Casamento da Onça”. Aqui o debate é similar ao que ocorre com “Pelo Telefone” – o primeiro samba a trazer o rótulo, em 1917. Não é meu objetivo aqui afirmar a veracidade de uma informação em

²²⁶ Nestes trabalhos há uma forte influência dos estudos historiográficos que emergem a partir dos anos 60 e que têm no conceito de “representação” um importante elemento: refiro-me, por exemplo, aos trabalhos de E. P. Thompson e Carlo Ginzburg. Cf. sobre isto, a introdução de Thompson (1998a).

detrimento de outra. A história que ouvi em Piracicaba seguia ditames que interessava aos habitantes da cidade – Mandi e Sorocabinha eram oriundos daquele município. O que gostaria de enfatizar aqui é como a série de gravações de Cornélio Pires tornou-se um marco nos discursos sobre a história da música caipira e sertaneja no Brasil – seja de historiadores, seja de pesquisadores, seja do próprio público.

Interessante notar que toda a discussão gira em torno da **gravação**. Quem foi o primeiro a gravar? Qual foi a primeira moda-de-violão? Todas estas perguntas submetem-se à razão técnica da fonografia. Ela é o ponto de referência. Aqui se está longe de Adorno: a fonografia aparece como invenção. Se Bosi (1987: 9-10) afirma que a cultura industrial do século XX tem uma temporalidade que impede a formação de uma memória, aqui se tem o oposto: a razão técnica e sua implantação no terreno da música torna-se o ponto de partida da memória. A gravação em disco, aqui, aparece como a invenção da escrita para o Ocidente no século XIX: ela é a marca do começo da história.

O caipira radiofônico: o ecletismo dos anos 30 e a regionalização do sertanejo

A entrada da fonografia e da radiofonia no universo da música popular produziu, no caso da música caipira, uma série de transformações. Em certa medida, conforme apontei acima, ela foi ontológica: a música caipira é uma criação da fonografia e da radiofonia. Ela nasce no momento da sua gravação. Contudo, seu nascimento se dá através de uma espécie de “cozimento” de ingredientes que lhe são anteriores – modas-de-violão, cururus, desafios, cateretês, catiras e outros gêneros²²⁷. Conjugados em disco

²²⁷ A idéia de cru/cozido sempre me pareceu instigante para pensar metaforicamente a mediação produzida pela fonografia. Esta, de certa forma, “cozinha” os sons a partir de critérios técnicos bastante específicos. Carvalho (1999) lembra do peso que processos como mixagem ou equalização adquiriram no processo de produção musical, alterando a partir de critérios externos à própria música gravada elementos

deram origem a uma música sertaneja típica do interior de São Paulo: música caipira. Ao tratar deste tema, uma literatura – Mugnaini Jr. (2001), Marcondes (2003), Tinhorão (2001a), Caldas (s.d) – já opera com a tradicional divisão entre “música caipira” e “música sertaneja”. Neste sentido, o que teria sido “inventado” no final dos anos 20 foi a “música sertaneja” – já no seu sentido atual, relativo apenas à música do centro-sul – através da urbanização da música caipira e da sua apropriação por meios modernos de produção e difusão musical – a fonografia e a radiofonia. Pergunto-me se nesta acepção não haveria uma tautologia, à medida que, nela, a “música caipira” sempre existiu, com seus gêneros tradicionais originando no período colonial, através de uma mistura entre tradições européias, ameríndias e africanas. Tanto Caldas (s.d) quanto Tinhorão (2001a) apontam para o mesmo movimento: música caipira tradicional, entrada dos meios modernos de produção e difusão, música sertaneja comercial.

As narrativas de Caldas e de Tinhorão podem ser melhor vislumbradas, nos termos de sua construção, à luz dos lugares intelectuais de seus autores, o que desenvolverei adiante. Aqui, interessa-me tão somente mostrar como alguns analistas interpretaram a entrada, neste universo musical, da fonografia e da radiofonia. Uma vez mais: para eles, há algo que pré-existe à chegada dos meios industriais de produção e difusão.

É óbvio que isto é verdadeiro. Relatos sobre música de viola, no centro-sul, são abundantes desde o século XVIII e sobre moda-de-viola e cururu, desde a segunda

como intensidade e timbrística. Tais critérios externos, aos poucos, vão sendo apropriados e readaptados aos discursos nativos, mas me pergunto como deve ter sido interessante observar os primeiros “engenheiros de som” orientando os músicos nas primeiras gravações no início do século. No caso de músicas rurais, vale observar que muitas delas tiveram que ser adaptadas em termos de estrutura, de modo a “caber” no disco. Uma vez mais, lembro o caso do cururu que no século XIX e primeiras décadas do século XX aparecia como dança e canto em desafio. Com a sua inserção no universo do disco e do rádio, começou a se desenvolver um cururu-canção, de duração limitada, e que, da forma anterior, só guardava o canto em desafio. Sobre esta transformação do cururu, cf. Oliveira (2004 e 2008), Ikeda (1996). Ver também Ikeda (2004) para a transformação da música tradicional paulista com o advento da tecnologia.

metade do século XIX²²⁸. Ou seja, diversos gêneros agrupados sob o rótulo “música caipira” existiam antes do advento do rádio e da fonografia. Porém, o ponto central, aqui, me parece outro. Ele se explicita quando desloco a pergunta: em que momento estes gêneros musicais foram reunidos em um conjunto intitulado “música caipira? Quando as pessoas passaram a denotá-los com esta expressão? Em suma, interessa-me talvez mais o rótulo do que a “coisa” em si. E é em relação a isto é que estou tomando a entrada do rádio e da fonografia como momentos centrais. Eles não inventaram a música caipira nos seus elementos constitutivos (pelo menos, não todos), mas inventaram o rótulo, a categoria pela qual diversas experiências musicais foram agrupadas. E, mais interessante ainda, **inventaram uma tradição**, ou ainda, **nomearam uma tradição**.

Nesse sentido, a abordagem de Souza (2005), sem ser totalmente explícita com relação a isto, é interessante, à medida que este autor é mais atento a um dado importante da história da música popular no Brasil. Refiro-me ao fato de que a relação da música popular com o rádio e, sobretudo, a indústria do disco, tem dois momentos: os anos 20-30, momento de instalação desta indústria; anos 60, momento onde esta indústria transforma-se em base para uma cultura de massa. Ortiz (1988) chama a atenção para o mesmo ponto, lembrando que entre os anos 20 e 50, a indústria do entretenimento está longe de alcançar boa parte da população, ao contrário dos anos 60, onde ela aumenta exponencialmente seu público. Assim, Souza disserta sobre a música caipira em dois momentos: enquanto música popular (décadas de 30, 40 e 50) e música de massa (a partir do final do anos 50). E para o primeiro momento ele é claro: trata-se de “música caipira” – e somente a partir da segunda pode-se falar em “música sertaneja”. Minha narrativa, aqui, se aproxima deste autor. Assim, as gravações de

²²⁸ Para as primeiras, cf. Tinhorão (1998); para as segundas, cf. Cascudo (1971). Este autor reproduz a descrição de um cururu observado por Von den Steinen, em Cuiabá, em 1886.

Cornélio Pires e a entrada na rádio criaram o rótulo “música caipira” e agruparam sob ele uma série de gêneros musicais típicos do interior do centro-sul brasileiro²²⁹.

Inventada, a “música caipira”, ao longo dos anos 30 e 40, se separa progressivamente do conjunto “música sertaneja”, termo pelo qual, conforme mostrei, eram denotadas todas as músicas de cunho regional, de fora do Rio de Janeiro. Com um intervalo de 60 anos, começa a ocorrer no campo da música popular o processo que descrevi no capítulo 4 para a literatura: a especialização do espaço. Assim, gravada em disco, a música caipira nos anos 30 e 40 se difunde como tal, tendo no rádio seu principal campo de expansão.

Contudo, é preciso observar que o referente “caipira”, se era novo na música, não o era enquanto representação espacial. O campo semântico da palavra, nos anos 30, já estava constituído e o caipira do rádio e da fonografia, ao surgir, teve que negociar com outras práticas em torno da palavra. Destas, aquela relacionada ao teatro de revista, conforme descrevi no capítulo anterior, foi a mais importante neste primeiro momento. E dos elementos simbólicos utilizados para representar o caipira no teatro, o **humor** foi o mais utilizado nos anos 30. De fato, a música caipira dos anos 30 é descrita pelos próprios ouvintes do gênero como “música humorística” e muito do trabalho das principais duplas deste período estava relacionada ao humor. Ao mesmo tempo, os anos

²²⁹ Minha ênfase no rótulo permite-me fugir de uma discussão sobre a origem dos gêneros musicais constitutivos da música caipira. Esta fuga não se deve a um desdém por tal tema, objeto de estudo dos mais interessantes e campo propício para uma etnomusicologia atenta à história, mas aos limites que meu uso da história, nesta narrativa, possui. Não me interessa aqui, em certa medida, o cururu em si, tomando-o como exemplo, mas sim enquanto subgênero da música caipira. Esta última é o centro de gravidade do texto.

Contudo, retorno aqui à nota 48 do capítulo anterior, enfatizando meu interesse no uso do rótulo como uma senha para a negociação da experiência da audição. Até os anos 30, era comum o anúncio do nome da música, do gênero e do intérprete, na própria gravação. Ou seja, o ouvinte sabia, **antes de ouvir**, que o que viria era uma moda-de-violão, um choro ou uma embolada. Isto criava um enquadramento da experiência da audição que, obviamente, não era absoluto e corria sempre o risco de uma crise cognitiva por parte do ouvinte, o qual poderia afirmar “mas isto não é uma moda-de-violão”. A experiência, portanto, da audição era um exercício de prática do rótulo com o qual se definia uma canção. Não me parece descabido, assim, afirmar que o rótulo aparece como uma abstração recorrentemente testada pela experiência concreta da audição.

30 representaram a passagem da música sertaneja dos anos 20, marcada pela centralidade de gêneros musicais nordestinos, tais como a embolada, para a música caipira. As duplas da época trabalhavam sobre este terreno comum. Este ecletismo associado ao humor pode ser observado, em graus distintos, no trabalho de três dos artistas caipiras mais importantes do período: Jararaca e Ratinho, Raul Torres e Alvarenga e Ranchinho.



Figura 50

Jararaca e Ratinho, em 1929

Ex-membros dos Turunas Pernambucanos, Jararaca (com seu violão em forma de cobra) e Ratinho representaram a dupla que fez de maneira mais profunda a transição entre a música sertaneja dos anos 20 e a música caipira dos anos 30.

Populares no Rio de Janeiro desde 1922, quando faziam parte dos Turunas Pernambucanos, Jararaca e Ratinho começaram a cantar em dupla em 1926, apresentando-se com um violão (Jararaca) e um sax soprano (Ratinho). No repertório, uma miríade de emboladas, cateretês, desafios e cocos, além de choros instrumentais. A partir de 1930 incorporaram o repertório típico do interior de São Paulo, além de

organizar suas apresentações em torno de *sketches* humorísticas. E assim, atravessaram os anos 30, como o símbolo mais popular da idéia de **regional**, capazes de tocar tanto o repertório nordestino quando os gêneros paulistas (modas e cururus)²³⁰. O exemplo disto foi a sua participação na famosa apresentação feita ao maestro Leopold Stokowski, em 1940, como representantes regionais (da sua participação, foram salvas duas emboladas: “Bambo bambu” e “Sapo no saco”)²³¹. Além disso, vale lembrar que é de autoria de Jararaca, para o carnaval de 1936, a marchinha “Mamãe eu quero”.

²³⁰ Interessante observar como Jararaca e Ratinho exemplificam um regional bastante generalizado, capaz de sintetizar diferentes regiões através da música. Isto se manteve, inclusive, na prática dos chamados **regionais** que eram, nada mais, nada menos, grupos que executavam **todos** os gêneros musicais possíveis. Contudo, esta execução tinha um timbre característico, uma sonoridade. Uma vez mais, conforme no capítulo anterior, retomo o lugar do maxixe nesta construção. O que é a sonoridade dos regionais típicos dos anos 30, 40 e 50, senão o som do maxixe acrescentado de um acordeom ou um pandeiro? Novamente infiro que estes regionais revelam bem a trama que ocorreu na música brasileira dos anos 10 e 20, com o maxixe se apresentando como elemento catalisador de todos os outros gêneros e onde tudo era tocado com “som de maxixe”. De certa forma, o que ocorreu nos anos 30 e 40, foi a “independência” dos diferentes gêneros musicais com relação à sonoridade do maxixe: a música caipira centrou-se apenas na viola e no violão, dispensando cavaquinhos e flautas; o baião (surgido em 1946) centrou-se no trio acordeom-triângulo-zabumba; e até o samba, se lembrarmos que o samba do Estácio centralizou-se em torno de elementos percussivos que o diferenciavam do samba **amaxiado** dos anos 10 e 20.

²³¹ Num evento carregado de simbolismo, a meu ver ainda pouco explorado, Leopold Stokowski e uma orquestra norte-americana atracaram no cais do Rio para uma série de apresentações na cidade. Por intermédio de Villa-Lobos foi organizada uma apresentação, no navio, de música popular brasileira para o maestro, que a registrou em disco. Tal apresentação, ocorrida em dois dias (08/08 e 09/08/1940), rendeu o registro de cerca de 40 músicas, interpretadas por diversos artistas: Pixinguinha, Donga, Cartola, Zé da Zilda, Jararaca e Ratinho, além do próprio Villa-Lobos. Em 1942, a Columbia lançou 16 destas gravações na forma de 78 RPMs (2 discos com 4 músicas de cada lado). Um dos pontos que me parecem notáveis nestas gravações é a exibição daquilo que, em 1940, era considerado a “autêntica música brasileira”. Vale observar, por exemplo, que, entre os sambistas, estavam presentes aqueles ligados ao que, naquele momento, era considerado o samba tradicional: Donga e Pixinguinha, dois antigos frequentadores da casa de Tia Ciata. É notável a ausência de cantores extremamente populares à época, como Francisco Alves e Orlando Silva, e me pergunto se isto não se deveria à associação destes artistas com a indústria do disco – retomo aqui o debate descrito por Sandroni (2001), entre o samba amaxiado da casa de Tia Ciata e o “samba-marcha” oriundo do Estácio. Além disso, este evento já aponta a existência de um processo de produção simbólica de uma ancestralidade da música brasileira, discurso este que, nos anos 50, seria traduzido no termo “Velha Guarda” para se referir justamente aos músicos que se apresentaram para Stokowski.

No caso da música regional, a cargo de Jararaca e Ratinho chama-me a atenção de que esta exibição de “música brasileira” tenha seguido um repertório simbólico oriundo dos anos 20, ou seja, um momento anterior à potencialização da indústria do disco no Brasil, entre 1926 e 1932. Em 1940, Alvarenga e Ranchinho faziam parte do *cast* da Rádio Nacional e eram extremamente populares. Contudo, não aparecem na exibição. Tome-se a hipótese de que tenham sido ignorados. Por que não eles como representantes da música regional? Não será porque esta música caipira, humorística dos anos 30, aparecesse como o samba do Estácio, como ago ligado demais à indústria do disco? Optou-se pela semântica dos anos 20: o regional concentrado no Nordeste, na forma de emboladas. Este era o autêntico, mas que, naquele momento, começava a se perceber não-hegemônico na indústria do disco.

Mas isto é uma hipótese que somente um historiador poderá responder a partir de um exame de fontes da época. Contudo, várias perguntas ficam à espera: quem escolheu os artistas para a apresentação

Contudo, ao longo da década de 30, Jararaca e Ratinho foram se apropriando também da música caipira trazida à fonografia por Cornélio Pires. E nessa apropriação tem-se a passagem da música sertaneja dos anos 20 – simbolicamente concentrada nos gêneros nordestinos – para as diversas músicas regionais dos anos 30 em diante, entre elas a música caipira. Jararaca e Ratinho fizeram apenas um percurso que naquele momento, anos 30 – momento onde as tensões entre ideais de **nação** e **regionalismo** (já perceptíveis desde o último quartel do século XIX) entravam numa nova fase, relativa à hegemonia política dos grupos vitoriosos na Revolução de 30²³².

Raul Torres foi outro artista a fazer esta transição entre os regionais – passando de um trabalho que reunia gêneros nordestinos e do centro-sul para uma ênfase nestes últimos. Ao longo dos anos 30, Torres, que iniciou sua carreira com grupos como “Raul Torres e a Gente do Norte” e participou das gravações de Cornélio Pires com o pseudônimo de “Bico Doce”, diferentemente de Jararaca e Ratinho – que sempre se mantiveram “eccléticos” com relação aos regionais – passou a gravar um repertório cada vez mais dominado pelos gêneros caipiras. Sua consagração, contudo, viria na década seguinte, quando em dupla com Serrinha, gravaram clássicos da música caipira, como “Cabocla Tereza” e “Chico Mineiro”. A estas gravações retornarei adiante. Por hora, vale enfatizar este trânsito e esta passagem de um regional centrado no Nordeste para um regional centrado no centro-sul.

Assim como Jararaca e Ratinho, Raul Torres, sobretudo nos anos 30, tinha no humor um de seus principais recursos de performance, utilizado, sobretudo com relação

(há algumas referências esparsas a Villa-Lobos)? Que critérios foram utilizados na escolha? Quais foram os desdobramentos, nos termos do campo da música popular do Rio de Janeiro, de tais gravações? Enfim, um evento que pode fornecer valiosas pistas para o entendimento de construções simbólicas relativas à música popular no Brasil e que, como afirmei acima, aguarda exploração.

²³² A literatura sobre o embate entre os ideais de **nacional** e **regional** é bastante ampla e fiz menção a ela no capítulo anterior. Cf. também, para uma visão panorâmica deste debate, desde o final do século XIX até os anos 80, Oliven (2002). Mais adiante, apresento mais alguns aspectos sobre este debate.

a efeitos obtidos na gravação de emboladas²³³. Enquanto o humor de Jararaca e Ratinho era mais teatral, com a dupla alternando músicas e quadros humorísticos, Raul Torres fazia graça musicalmente. A fusão entre estes dois aspectos seria articulada pela dupla mais popular dos anos 30 e 40: Alvarenga e Ranchinho.



Figuras 51 e 52

Alvarenga e Ranchinho

Dois momentos da dupla que marcou o estilo humorístico da música caipira dos anos 30 e 40. A primeira foto, dos anos 30, no início da carreira; a segunda foto, no final dos anos 40, quando já haviam se tornado um dos principais nomes do meio musical brasileiro. Contratados pela Rádio Nacional, em 1940, eles foram, por mais de uma década, os artistas representativos da música caipira nesta rádio.

Alvarenga e Ranchinho apareceram no cenário musical em 1934 apresentando um repertório caipira em programas radiofônicos paulistas que, cada vez mais, abriam espaço para este tipo de música²³⁴. Durante a segunda metade dos anos 30 e ao longo dos anos 40, a dupla notabilizou-se pela produção de temas extremamente satíricos, nos quais mesclavam música e teatro, e onde ridicularizavam costumes, fatos sociais e

²³³ Com sua cadência veloz, a embolada se presta facilmente a jogos poéticos nos quais a prosódia e as rimas ocupam um papel central na obtenção de um efeito humorístico.

²³⁴ Para o avanço da música caipira sobre o rádio em São Paulo, cf. Moraes (2000).

políticos. Exemplo disso são modas-de-violão como “Itália e Abissínia” ou “Futebol da Bicharada”, onde comentam o confronto entre os dois países, em 1935, e a popularização do futebol nos anos 30, respectivamente. Além disso, diferentes de Jararaca e Ratinho, com seu acompanhamento de violão e saxofone, Alvarenga e Ranchinho traziam o instrumental típico da dupla caipira: violão e viola caipira. Assim, sua música tinha um timbre caipira juntamente com os recursos de humor explorados na performance e nas letras das canções.

A relação entre o humor e o caipira – tema que explorei também no capítulo anterior – se tornou um elemento muito comum nas representações sobre este tipo social. Aqui, estou descrevendo sua importância na música sertaneja dos anos 30. Porém, ela se manteve – juntamente com a exploração de outros *ethos*, como a melancolia, conforme se verá adiante – ao longo do século XX. O humor televisivo, por exemplo, muito influenciado até a década de 1980 pelo teatro de revista, sempre trazia o personagem humorístico do caipira. O mesmo ocorreu no cinema, onde o “caipira risível” era personagem recorrente nas chanchadas típicas dos anos 40 e 50. Nesse sentido, vale lembrar da figura de Mazaropi, que apareceu no cenário do cinema nos anos 50, explorando justamente esta relação entre o humor e a figura do caipira.

De Jararaca e Ratinho à Alvarenga e Ranchinho, duplas cujas trajetórias artísticas têm uma defasagem de uma década, observa-se justamente o movimento que é um dos objetos desta narrativa: a regionalização do sertanejo, ou ainda, uma vez mais, a “especialização do espaço”. Pois Alvarenga e Ranchinho não somente se apresentam com uma performance que enfatiza seu lado caipira: sua música, diferentemente de Jararaca e Ratinho, tem um timbre caipira. Assim, de uma dupla que, no início da década de 30, usava o caipira como uma referência de destaque dentro de um quadro onde o centro ainda é um “sertanejo genérico”, relacionado simbolicamente à região

Nordeste do país, no final da década Alvarenga e Ranchinho representam a emergência de um novo modelo simbólico: aquele onde a referência é o sertanejo do interior de São Paulo, ou seja, o caipira. Este movimento é homólogo ao que aconteceu na literatura, décadas antes: do sertanejo de Euclides da Cunha para o Jeca Tatu de Monteiro Lobato²³⁵.

Esta passagem não aparece somente na música. O teatro, conforme mostrado no capítulo anterior, também aparece como espaço onde estas novas representações do caipira, diferentes do sertanejo nordestino, são encenadas. Tais representações ainda não aparecem completamente autônomas, sendo que o ecletismo presente na música de Alvarenga e Ranchinho aparece também nas representações teatrais: o sertanejo do Nordeste ao lado do caipira do Sudeste. É o que ocorre, por exemplo, na Casa de Caboclo, espaço cênico fundado, por Duque, no Rio de Janeiro em 1932. Destinada a ser um espaço voltado para a produção de espetáculos cênicos centrados na temática do **regional**, a Casa de Caboclo reunia artistas como Dercy Gonçalves (então iniciando sua carreira) e músicos como Pixinguinha.

²³⁵ Nesse ponto percebe-se a centralidade da literatura na produção de representações que se tornaram *doxa* – no sentido de senso comum, dado por Bourdieu (2005b) – no conjunto das relações sociais no Brasil. Cândido (2000) comenta sobre o peso da literatura neste sentido, sobretudo com relação ao período entre 1875 e 1950. Este autor aponta que a música só se tornaria o local hegemônico de produção desta *doxa* a partir da segunda metade do século XX, fato que, de alguma forma, é corroborado – quase que inconscientemente – por boa parte dos estudos sobre música popular no Brasil, que localizam na segunda metade do século XX um período no qual a música popular tornou-se o principal eixo sobre o qual narrativas sobre a sociedade brasileira são tecidas. Cf., por exemplo, o peso dado à Bossa Nova e ao Tropicalismo em Dunn e Perrone (2002). Vianna (2004), Menezes Bastos (1999) e Sandroni (2001) representam estudos que estudam o lugar da música na produção de discursos sobre o país em um período anterior, os anos 20 e 30. Wisnik (2003) constitui um esforço retroativo ainda mais amplo, ao analisar a música como código de expressão de tensões sociais no último quartel do século XIX. Vale observar, porém, que este texto não versa sobre música, mas sobre um texto literário que tem em um músico seu personagem central.

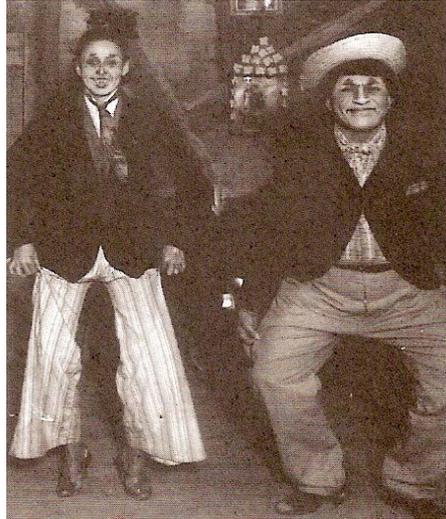


Figura 53

Dercy Gonçalves (à esquerda) na Casa de Caboclo

A atriz foi um dos nomes que atuavam no espaço fundado por Duque, em 1932, para encenações cênicas voltadas para a idéia de regional, e onde o caipira aparecia como um dos personagens cênicos mais importantes.

A Casa de Caboclo revela também que a passagem que estou narrando neste texto ocorreu muito mais dentro de um quadro de continuidade do que de rupturas. A iniciativa de Duque denotava ainda o interesse da cultura popular carioca por elementos regionais, iniciada na década de 10 e descrita no capítulo anterior. Como iniciativa ela se equiparava à formação do grupo de Caxangá, em 1914, ou ao sucesso dos Turunas Pernambucanos, em 1922. Porém, sua existência ocorria num momento novo da relação entre **regional** e **nacional**, conforme afirmei acima, momento onde um projeto concreto de nação começava a ser implantado. É útil, neste ponto, olhar para os lados: ao mesmo tempo em que Pixinguinha e Duque apresentavam um repertório regional de emboladas, cateretês e cocos na Casa de Caboclo, não muito longe dali um grupo de sambistas, reunidos no bairro do Estácio, começavam a aparecer comercialmente com canções como “Se você jurar” (1932) ou “Agora é Cinza” (1933) e a apresentar um tipo de

samba que, em um período de 15 anos, aproximadamente, seria consagrado como símbolo musical da nação.

Contudo, ao mesmo tempo em que nos anos 30 ainda (continuidade) havia uma série de práticas – a música de Jararaca e Ratinho, a Casa de Caboclo – onde o “regional totalizante” aparecia, as novas representações musicais do caipira (a ruptura), sobretudo no plano musical, começavam a se fazer notar. Esta novidade é perceptível seja nas transformações no trabalho de Raul Torres, seja no trabalho de Alvarenga e Ranchinho. Musicalmente, estes artistas não apresentavam mais um regional no idioma do maxixe, como Jararaca e Ratinho ou o Grupo do Caxangá. Sua música envolvia instrumentos, a viola caipira, e gêneros tipicamente do interior de São Paulo, tais como a moda-de-viola.

Autonomia. Esta palavra, central nas diversas descrições de diferentes campos da arte feitos por Bourdieu, é o elemento que, para a música caipira, se observa como um processo iniciado nos anos 30. O movimento que ocorre entre a música de Jararaca e Ratinho e Alvarenga e Ranchinho é justamente este de autonomia da música caipira com relação à música regional. Aos poucos, subgêneros musicais, recursos performáticos e timbres, foram sendo rearranjados para denotar não mais um regional indistinto, simbolicamente centrado no Nordeste, mas um regional específico, centrado no interior de São Paulo e nas áreas de colonização paulista²³⁶. Se este processo se inicia nos anos 30, seria apenas na década seguinte que ele se apresentaria completamente visível.

²³⁶ Para a autonomia dos diferentes campos no interior da arte, cf., para a literatura, Bourdieu (2002); para o universo das artes plásticas, algumas passagens de Bourdieu (2005b) e Bourdieu e Darbin (2007); para uma idéia geral da autonomia na arte, Bourdieu (2005b e 2007b).

Da praia eu só eu vejo um rancho fundo: os anos 30 e 40 e a polarização nacional-regional.

Esta narrativa, em diversos pontos, apontou para a importância do debate sobre a construção nacional no processo de constituição do campo da música sertaneja e caipira. Este debate, que a historiografia descreve como existente desde o início do século XIX, durante este século ganhou diferentes matizes, sendo intensificado no momento pós-independência, e uma vez mais, no período que se seguiu à proclamação da República. De modo algum, ele é um fenômeno brasileiro somente (Hobsbawn 2006; Anderson 2008); teve aqui, contudo, linhas, termos, tintas e matizes próprios (Carvalho 1982), sendo que na década de 30, com a emergência de um novo projeto político ao poder, ele entrou em um novo arranjo de forças.

Neste arranjo, um lugar central é consagrado ao Rio de Janeiro, cidade que, desde a segunda metade do século XIX, firmara-se como a principal ponta de contato do Brasil com o exterior. Pois na década de 30 o Rio de Janeiro assume de vez a posição central no discurso sobre a nação, seja como capital política, seja como **capital cultural**. O Rio assume, nos anos 30 e 40, uma posição hegemônica na **produção de discursos sobre o Brasil** – passa a ser o centro privilegiado, porque relacionado ao poder político, de produção do discurso sobre a “brasilidade” (“*Brazilian-ness*” nos termos de uma autora)²³⁷. Assim, o que é definido como **nacional** é apresentado por uma lente orientada pelo Rio de Janeiro²³⁸.

²³⁷ Cf. Reily (2000: 5).

²³⁸ Isto **não significa** afirmar que o Rio de Janeiro é, **de fato**, o centro cultural do Brasil. Aqui me refiro à produção de mitos e, como a maioria dos antropólogos que leu as análises sobre mitos produzidas pela disciplina, interessa-me menos uma possível veracidade de tais mitos (sempre hipotética) do que os elementos adotados na sua construção. Exatamente por isto, sempre me pareceram injustas as críticas feitas a um “cariocentrismo” da obra de Roberto DaMatta ou de Hermano Vianna. Ambos, a meu ver, e principalmente DaMatta, produziram análises de mitos e, como afirma Lévi-Strauss (2004), tais análises também são míticas. Que seriam estes mitos? Discursos sobre o Brasil, sua formação e seus aspectos sociais. “Carnavais, Malandros e Heróis”, por ter sua análise orientada por algumas interpretações (mitos) específicas (a idéia de hibridismo de Gilberto Freyre, de “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda, por exemplo), produziu uma nova leitura sobre o Brasil (na qual estamos a

É importante observar que o Rio, desde a segunda metade do século XIX, se apresentava como capital cultural do país. O que não havia era a conjunção desta centralidade cultural com a centralidade política, haja vista o peso dos regionalismos na condução política do Brasil durante todo o Império e durante a República Velha. O que os anos 30 oferecem de novidade a esta questão é justamente a conjunção da centralidade política com a centralidade cultural. O governo Vargas (1930-1945), em todas as suas fases (provisória de 1930 a 1934, constitucional de 1934 a 1937, ditatorial de 1937-1945), empreendeu um processo de centralização política e de controle das tendências regionais, numa espécie de “depuração” do poder e das elites no Brasil (Reis 1988; Pandolfi e Grynszpan 1997). No campo da cultura, este processo teve como correlato o uso de elementos simbólicos relacionados à cultura popular como símbolos da nação projetada. No capítulo anterior, afirmei que um dos elementos a ser valorizado no projeto de construção nacional, desde o último quartel do século XIX, era o ideal de urbano. Assim, a cultura popular urbana do Rio de Janeiro teve vários de seus elementos transmutados em símbolos nacionais. No caso da música, o samba do Estácio, com seus novos elementos (discurso sobre a malandragem, sua relação com o carnaval, novos padrões instrumentais, novas relações com a indústria do disco, novas formas de relações sociais) emergente entre 1928 e 1932, foi consagrado como paradigma para construções discursivas²³⁹.

meio termo entre o igualitarismo das sociedades modernas e a hierarquia das sociedades tradicionais) que, vista também como interpretação-mito, nos ajuda a entender muitos discursos sobre o país.

Porém, de forma alguma o Brasil se reduz a carnaval, malandros e heróis. Analisar o carnaval como um meta-discurso sobre a sociedade brasileira, ou a malandragem ou as paradas militares como ritos nos quais princípios estruturais são vividos, não significa que **todo** o Brasil seja resumido na análise. O que se analisa ali é **um** Brasil possível, mesmo que para muitos ele não seja real – Lévi-Strauss, novamente: “o real é apenas um caso do possível”. O interessante é que o Brasil de “Carnavais, Malandros e Heróis” ou outros textos de DaMatta (1973, 1997b, 1997c) é real para muita gente e nos permite entender inúmeras práticas, desde o processo de seleção do que representa o país em feiras internacionais até muito da forma como livros sobre a história da música no Brasil são organizados.

²³⁹ Em torno deste paradigma, tomado como eixo de referência, definiu-se o que era o “sambacação”, por exemplo. Ao mesmo tempo surgiram variações do paradigma, como o samba de breque (com as gravações de Moreira da Silva em 1936) e o samba-exaltação, a partir de 1937.

O caso da música, contudo, não pode ser generalizado. Nem tudo o que vinha do Rio tornou-se símbolo da nação e nem todos os símbolos da nação eram cariocas. A capoeira, por exemplo, transformada em símbolo nacional no governo Vargas, num interessante processo de re-significação (Reis 1997), não era um elemento visto como de origem carioca e sim, baiana. Porém, sua afirmação como símbolo, chancelada pelo governo Vargas no final dos anos 30, tratou-se de uma re-significação e este “re” denota uma leitura vinda do Rio de Janeiro²⁴⁰. Mesmo que um elemento não fosse de origem carioca, ele era visto pelas lentes, categorias e interesses do Rio de Janeiro. Foi neste momento que a Bahia foi transformada em uma fonte de ancestralidade, num lugar da pré-história do Brasil. Nesta leitura do Brasil feita pelo Rio de Janeiro, o Rio apresentava-se como presente, ao passo que a Bahia passou a ser vista como o passado do país²⁴¹.

Percebe-se que o estabelecimento simbólico do Rio como capital do Brasil exigiu, portanto, um quadro temporal. Neste quadro, há uma continuidade clara: a Bahia era o Brasil ontem, ao passo que o Rio é o Brasil hoje. Deve-se enfatizar, contudo, a continuidade deste quadro. A Bahia e o Rio estão do mesmo lado: o do Brasil que se apresenta como totalidade. A Bahia é vista como um “outro no tempo” que, em certa medida, é o mesmo. Trata-se de uma “alteridade próxima”, separada pelo tempo. Tal construção ecoa muito da filosofia da história oitocentista, com seu sabor teleológico. Do ponto vista carioca dos anos 30, a Bahia seria um estágio anterior da civilização. “Outra”, é verdade, mas uma “outra” não tão distante assim. Não é descabido dizer,

²⁴⁰ Para discursos da capoeira como algo brasileiro, cf., por exemplo, Dominguez (2004).

²⁴¹ Isto não é pouco para a Bahia, haja vista o lugar, conforme apontado por Chartier (2002a), da idéia de origem no pensamento ocidental pós-romantismo. Mais adiante, no texto, citarei alguns exemplos onde este quadro “Rio-presente/Bahia-passado” aparece de forma clara.

assim, que a Bahia é alçada à condição de fonte da tradição da cultura brasileira, vista pelo Rio de Janeiro²⁴².

Esta alteridade temporal, que cria uma continuidade entre o Rio e a Bahia, foi explorada de tal forma na cultura brasileira pós-anos 30 que ela se tornou praticamente um senso comum. Um exemplo notável disto são os desenhos animados elaborados por Walt Disney nos anos 40, no contexto de alinhamento do Brasil com a nova potência mundial do pós-Segunda Guerra, os EUA, e da política externa da “boa vizinhança” adotada por Washington. Walt Disney criou um personagem que representava o Brasil, o Zé Carioca. Este personagem, lançado em 1942, apareceu em dois filmes “Alô Amigos” (1942), onde era apresentado ao público (junto com Pedro, um personagem chileno, e uma versão gaúcha e argentina para o personagem Goofy, conhecido no Brasil por “Pateta”), e os “Três Cavaleiros” (1944), onde eram representados três personagens: Zé Carioca (Brasil), o Pato Donald (EUA) e Panchito (México)²⁴³.

A representação do Brasil em “Alô Amigos” é extremamente significativa com relação ao que está sendo apresentado aqui. A chegada do Pato Donald se dá pelo Rio de Janeiro, que é desenhado com ênfase em suas belezas naturais, ao som de “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. No Rio, Donald é apresentado à Zé Carioca e os dois, após o brasileiro mostrar ao americano a cachaça e o samba, vão à Bahia. Assim, o desenho segue um movimento de aprofundamento: entrada pelo Rio, chegada na Bahia. O Rio como atualidade, a Bahia como tradição. E mais: na Bahia, os três personagens são apresentados à música brasileira, na forma de um grupo de samba, com uma cantora (no filme, vivido por Aurora Miranda) e uma formação instrumental centrada na percussão

²⁴² Uma leitura que foi retomada, com novos valores, pelos atuais movimentos relacionados à idéia de “Afro”. Cf., sobre isto, Schaeber (1997).

²⁴³ Para um estudo das representações do Brasil no cinema desta época, cf. Freire-Medeiros (2002).

(com violão de acompanhamento), ou seja, exatamente uma formação que remetia paradigma do Estácio²⁴⁴.



Figura 54

Cartaz de “Saludos Amigos” (Alô Amigos)

Cartaz do filme de Walt Disney, de 1942, que apresentava um personagem brasileiro, o “Joe Carioca” (Zé Carioca), e revelava uma nova forma de identidade nacional.

A música nos desenhos de Disney ficou a cargo de Ary Barroso, com sua “Aquarela do Brasil” (a parte que mostra o Rio) e um outro samba que tematizava a Bahia, “Quindins de Iaiá”²⁴⁵. Há também uma versão de “Tico-Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu, com um forte acompanhamento percussivo. O que chama a atenção nestas gravações é a presença da percussão, do elemento da “batucada”, tornado central no samba a partir da emergência do paradigma do Estácio, nos anos 30²⁴⁶.

²⁴⁴ O que representa uma interessante releitura da história do samba. Uma das características do paradigma do Estácio era afirmar o caráter carioca do samba, por oposição à “baianidade” da Casa de Tia Ciata. Em um exercício de imaginação: é bem possível que Ismael Silva, Bide e outros “bambas do Estácio”, tenham estranhado este “dato baiano” apresentado em “Os Três Cavaleiros”.

²⁴⁵ “Aquarela do Brasil” foi lançada em gravação de 1939, com interpretação de Francisco Alves e acompanhamento da orquestra de Radamés Gnattali. Cf., sobre seu lançamento, Cabral (1993). A canção só estourou comercialmente após a aparição no filme de Walt Disney.

²⁴⁶ Cf. Sandroni (1997; 2001).

Além disso, há um dado muito importante em “Alô Amigos”, sintetizado na figura de Zé Carioca: a malandragem. Este personagem de Walt Disney pode ser visto como a consagração simbólica da figura do malandro, figura esta que ao longo dos anos 30 tornou-se central na cultura popular urbana no Rio de Janeiro, sobretudo através da música²⁴⁷. Como afirma Schwartz (1995: 58-59), a malandragem pode ser vista como a contrapartida, no universo popular, de um discurso que, nos anos 30, agitava os meios intelectuais brasileiros: a mestiçagem. Isto não significa que o discurso sobre a malandragem tenha surgido nos anos 30 – Cândido (1970) mostra como os elementos centrais do discurso da malandragem – renúncia ao universo do trabalho, característica de *trickster*, permeabilidade entre os diferentes estratos sociais – já aparecia retratado na literatura do século XIX. Porém, nos anos 30, a conjunção deste discurso da malandragem com uma valorização intelectual da mestiçagem, via inferência política do governo Vargas, possibilitou a transformação simbólica da malandragem em *ethos* nacional²⁴⁸.

Este *ethos* nacional relacionado à malandragem tem na alegria um dos elementos usado como auto-definição. A construção de brasileiro advinda daí oficializa a idéia de um povo dado à alegria, à subversão das relações formais, à jocosidade. É útil observar, porém, que se trata de uma imagem chancelada pelo Estado, ou seja, ela é manipulada por filtros ideológicos específicos, pelos quais o governo Vargas jogava com elementos da cultura popular que mais lhe interessavam. Tais filtros retinham a negação do trabalho presente no discurso da malandragem, mas mantinham a informalidade e a jocosidade. Assim, aos olhos do Rio dos anos 30, o jeito “malandro do carioca” era a

²⁴⁷ Uma vez mais, o paradigma do Estácio aparece como meio fundamental para a popularização do discurso sobre a malandragem, já que em muitas canções de Ismael Silva ou Noel Rosa o tema da malandragem é central. Cf., também, o “elogio à malandragem” na formação da MPB, escrita por Vasconcellos e Suzuki Jr. (1997).

²⁴⁸ Neste ponto, vale lembrar a inserção de diversos intelectuais ligados ao movimento modernista (tais como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, dentre outros) nos quadros do governo Vargas. Sobre isto, cf. Schwartzman, Bomeny e Costa (2000).

síntese do jeito nacional: “a irradiação cultural do Rio de Janeiro sobre os destinos do Brasil enfeixa-se numa poderosa projeção de contínua alegria que o transforma, e dirige aos poucos para uma hilaridade irresistível o romântico espírito brasileiro”, escreveu o poeta Alberto Lamego, em 1948, em um texto intitulado “Temperamento Carioca” (apud Saliba 1998: 362-363)²⁴⁹.

Seguindo a pista oferecida por “Alô Amigos”, a alegria e a irreverência de Zé Carioca têm uma relação temporal com a Bahia, a “terra primeira”. Tal alegria, desdobrada em uma forma informal de lidar com as relações sociais, aparece no filme como a marca do Brasil, descrito por Walt Disney (com a ajuda do cartunista brasileiro J. Carlos) em tintas que enfatizam as belezas naturais, a musicalidade e a dança do brasileiro²⁵⁰. A atenção de um estrangeiro a estes aspectos no brasileiro não era nova na virada dos anos 30 para os anos 40, sendo que ela já possuía quase que uma “média duração” em termos de representação: Tinhorão (2006), ao retrazar a trajetória de um músico brasileiro em Portugal no início do século XIX, comenta como sua recepção era marcada pela idéia de uma informalidade e espontaneidade típicas do brasileiro; ao mesmo tempo, diversos viajantes que aqui estiveram no século XIX comentavam o caráter informal do brasileiro. Zé Carioca, portanto, é a cristalização – e a não origem – de elementos simbólicos mais antigos, sinalizando o seu uso como símbolo nacional, agora chancelado pelo Estado e pelos intelectuais²⁵¹.

²⁴⁹ Analisei esta construção simbólica do brasileiro como um povo dado à alegria em um outro texto. Cf. Oliveira (2007).

²⁵⁰ Cf., por exemplo, com relação ao aspecto cinemático do brasileiro, as considerações tecidas por Dominguez (2004) sobre a categoria “ginga” entre praticantes de capoeira.

²⁵¹ A informalidade do brasileiro aparece em diversas obras, com matizes distintos, de interpretação do Brasil, nos anos 20 e 30. Ela está presente em Paulo Prado (“Retrato do Brasil”, de 1928), em Gilberto Freyre (“Casa-Grande&Senzala”, de 1933), em Sérgio Buarque de Holanda (“Raízes do Brasil”, de 1936). Neste último autor, vale lembrar sua idéia de “cordialidade” típica do brasileiro: uma aversão aos ritualismos – “nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro”, escreveu o autor (1995: 147).

De um modo geral, o retrato do brasileiro pelo signo da informalidade, da jocosidade, é uma tendência forte na primeira geração do movimento modernista, sendo exemplificada por personagens como Macunaíma (surgido em 1924) ou por poemas como “Não sei dançar”, de Manuel Bandeira (não sem razão, lançado em um livro intitulado “Libertinagem”, de 1930): “Uns tomam éter, outros

De forma concomitante, o próprio meio que permitiu a representação do Brasil pelo signo da alegria, a cultura popular urbana do Rio de Janeiro, voltou-se para si própria. As letras de diversos sambas dos anos 30 e 40 apontam para isso. É o que afirma, por exemplo, “Alegria”, samba de Assis Valente e Durval Maia, lançado em 1937: “*alegria/pra cantar a batucada/as morenas vão sambar/quem samba tem alegria/minha gente que era triste, amargurada/inventou a batucada/pra deixar de padecer/salve o prazer/salve o prazer*”²⁵². A música, portanto, aparece como canal discursivo privilegiado na consagração de uma representação sobre o Brasil, esse “*mulato inzoneiro*”, segundo um de seus porta-vozes musicais²⁵³. Carvalho (2004: 29-33) comenta como esta representação do Brasil como país da alegria é sintetizada na idéia de uma aquarela – uma metáfora bastante relacionada com o filme de Walt Disney – e que esta representação, hegemônica entre 1939 e 1964 – se distinguia de outras duas: uma anterior, referente aos anos 20 e parte dos anos 30, onde o Brasil era confundido com a boemia carioca; outra posterior, pós-1964, onde o Brasil é descrito pelo signo da ausência²⁵⁴.

Nos anos 30 e 40, portanto, inventa-se uma nação, toma-se um *ethos* como seu espírito oficial e criam-se uma série de discursos – musicais, literários, imagéticos – corroborando e afirmando este *ethos*. Ao lado destes discursos, porém, muitos outros são criados apontando um *ethos* oposto: o da melancolia. Mas esta não corresponde ao

cocaína/Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria/Tenho todos os motivos menos um de ser triste...” (Bandeira 2008: 7). Cf. sobre a crítica ao sentimentalismo do século XIX presente em um dos porta-vozes do movimento modernista, Travassos (1997: 29-38).

²⁵² A letra fala em alegria, mas e a música? Pode ser que ela não fosse ouvida como algo alegre. É possível e, mais adiante, tentarei mostrar como a música pode operar num sentido inverso, criando um “equilíbrio de sensações antagônicas”. Por hora, interessa-me aqui a expressão consciente do Brasil como o “país da alegria”. Em um dos diversos planos musicais, porém, como do arranjo, “Alegria” reforça o seu caráter de “mito da felicidade”, ao se apresentar como uma típica canção carnavalesca, de canto coletivo com vozes masculinas e femininas cantando em uníssono. Para uma descrição das características da “canção carnavalesca”, escrita por um antropólogo, mas também “nativo”, cf. DaMatta (1993b).

²⁵³ Referência à letra de Aquarela do Brasil.

²⁵⁴ Para uma análise desta idéia do Brasil como “aquarela”, cf. também o pequeno ensaio de Miranda (2004).

Brasil apresentado por Walt Disney. Tampouco é enaltecido nas canções dos sambas-exaltação compostos naquelas décadas. A que era relacionado tal *ethos*? A letra de “Alegria” acima nos dá uma possível pista ao afirmar que “*minha gente era triste/inventou a batucada/pra deixar de padecer*”, ou seja, a batucada, invenção do Rio de Janeiro, urbano, civilizado, permitia a fuga da dor, localizada, agora, no passado. Mas não o passado representado pela Bahia, pois este, pelo signo da continuidade, é uma espécie de “local de origem da alegria”. A tristeza e a melancolia estão relacionadas a um passado vivido de forma descontínua, a um espaço “outro” que, para o carioca, representava uma alteridade distante, com a qual ele já não mais se reconhecia: o rural²⁵⁵. Em suma, se a Bahia é um passado próximo, porque reconhecido, o interior do país, suas zonas rurais, é um passado distante, no qual o Rio não mais se reconhecia²⁵⁶.

Talvez nenhuma canção da época expresse isto melhor do que “No Rancho Fundo” (CD – faixa 45), também composta, assim como “Aquarela do Brasil”, por Ary Barroso e Lamartine Babo. Classificada como samba-canção, “No Rancho Fundo” foi lançado em 1931, por Elisa Coelho, passando despercebido. Em 1939, ganhou uma gravação de Sílvio Caldas e se tornou um grande sucesso. Musicalmente, o discurso de “No Rancho Fundo” corresponde ao que havia de mais moderno na música brasileira da época: o samba do Estácio – representado na gravação pelo som da percussão (sobretudo o pandeiro) em primeiro plano – e a orquestração, de Radamés Gnattalli, influenciada em seus timbres pelo *jazz* norte-americano – representada pelos instrumentos de sopro que abrem a gravação (trompete em surdina e clarinete) e pelo

²⁵⁵ DaMatta (1993c: 22-25) desloca a percepção desta descontinuidade do tempo para a constituição não da tristeza e da melancolia, mas da saudade enquanto sentimento obrigatório na sociedade brasileira.

²⁵⁶ A título de ilustração, arrisco-me a lembrar da construção análoga que a Europa do século XIX consagrou com relação a sua história: a Grécia como um passado próximo, lugares como Egito ou Mesopotâmia como um passado distante.

solo de clarinete no seu interlúdio. Ou seja, o discurso musical da canção denota o que havia de mais urbano no Brasil. Desse modo, não seria descabido afirmar que “No Rancho Fundo” se trata de um discurso musical da cidade: os instrumentos de sua gravação, o jeito de cantar de Sílvio Caldas (sua prosódia, entonação), a forma do arranjo (introdução/canto/interlúdio instrumental/canto/encerramento instrumental), tudo isto remetia o ouvinte para o espaço do moderno, do urbano, do Rio de Janeiro. Porém, a letra remetia a outra direção:

*No Rancho Fundo
Bem pra lá do fim do mundo
Onde a dor e a saudade
Contam coisas da cidade
No Rancho Fundo
De olhar triste e profundo
O moreno conta as mágoas
Tendo os olhos rasos d'água
Pobre moreno
Que de noite no sereno
Espera a lua no terreiro
Tendo um cigarro por companheiro
Sem um aceno ele pega na viola
E a lua por esmola
Vem pro quintal desse moreno*

*No Rancho Fundo
Bem pra lá do fim do mundo
Nunca mais houve alegria
Nem de noite, nem de dia!
Os arvoredos
Já não contam mais segredos
E a última palmeira
Já morreu na cordilheira!
Os passarinhos
Internaram-se nos ninhos
De tão triste essa tristeza
Enche de treva a natureza!
Tudo por quê
Só por causa do moreno
Que era grande hoje é pequeno
Para uma casa de sapê*

Se Deus soubesse

*Da tristeza lá da serra,
Mandaria, lá pra cima
Todo amor que há na terra
Porque o moreno
Vive tonto de saudade
Só por causa do veneno
Das mulheres da cidade
Ele que era
O cantor da primavera
Que até fez do Rancho Fundo
O céu melhor que há no mundo
O sol queimando
Se uma flor lá desabrocha
A montanha vai gelando
Lembrando o aroma da cabrocha*

“No Rancho Fundo” bem poderia ser a introdução de “Retrato do Brasil”, de Paulo Prado, lançado na década anterior, e que tinha como subtítulo “ensaio sobre a tristeza brasileira”. Pois nada mais oposto ao retrato vicejante de Walt Disney do que os versos “*No Rancho Fundo/Bem pra lá do fim do mundo/Nunca mais houve alegria/Nem de noite, nem de dia!/Os arvoredos/Já não contam mais segredos/E a última palmeira/Já morreu na cordilheira!/Os passarinhos/Internaram-se nos ninhos/De tão triste essa tristeza/Enche de treva a natureza!*”. Este é o retrato de um “outro” Brasil, reconhecível por todos, mas não exibido oficialmente. Este não é o Brasil, como afirma Sant’Anna (1972), da carnavalização modernista, da libertinagem da poesia de Manuel Bandeira ou da prosa ensaística e “solar” de Gilberto Freyre; mas sim da poesia noturna de Drummond, do queixume do texto de Paulo Prado. A um Brasil da “alegria”, do Carnaval, “No Rancho Fundo” apresenta um Brasil da melancolia, da tristeza. E o faz, remetendo, na letra, o ouvinte para o meio rural²⁵⁷.

²⁵⁷ E esta referência ao rural, na canção, ocorre apenas na letra, pois musicalmente tudo nela aponta para o meio urbano. Porém, isto vale apenas para esta gravação, pois Tônico e Tinoco gravando com violão e viola, trazem a referência ao rural também para o plano tímbrico, sem contar a própria imagem da dupla, ou seja, a performance.

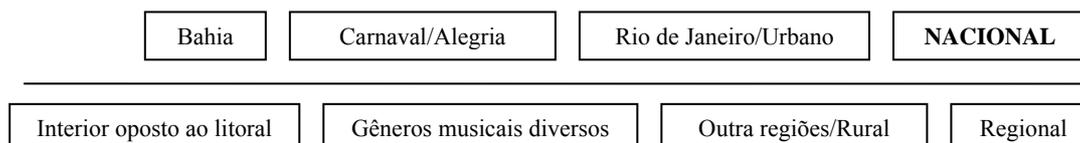
Ary Barroso e Lamartine Babo nos oferecem uma possível resposta para a pergunta: como a capital do Brasil, política e cultural, nos anos 30 e 40, via o meio rural? “No Rancho Fundo” aponta para a tristeza, a melancolia, retomando uma outra leitura do rural – diferente da cômica explorada por Jararaca e Ratinho ou Alvarenga e Ranchinho – relacionada ao que, descrevi no capítulo anterior, considere como visões pessimistas da *Belle Époque* – os quadros de Euclides da Cunha ou de Monteiro Lobato sobre o tipo rural. É interessante observar aqui que esta leitura é retomada em um momento muito específico, quando o Brasil do carnaval e da cultura popular urbana do Rio de Janeiro passa a ser chancelado pelo Estado. Assim, **do ponto de vista do centro**, consagra-se a equação nacional=Rio de Janeiro=samba-carnavalesco=alegria, por oposição à regional=qualquer lugar fora do Rio de Janeiro =?=melancolia²⁵⁸. O ponto de interrogação corresponde aos possíveis gêneros musicais regionais capazes de preencher a equação. O leitor deve observar que a equação nos permite entender o “etnocentrismo” da construção, porque nem todos os gêneros de fora do Rio de Janeiro são “melancólicos”, sendo que alguns, como o frevo de Pernambuco, também são carnavalescos, relacionados a um estado de “alegria”. Contudo, o frevo, por ser pernambucano, não foi alçado à condição de símbolo nacional²⁵⁹.

No caso de “No Rancho Fundo”, além disso, o próprio discurso musical, embora denotasse o meio urbano, apontava para um *ethos* diferente da alegria do samba carnavalesco: é um samba-canção, rótulo que se desenvolve durante os anos 30 para denotar o samba feito no período de “meio-de-ano”, ou seja, fora do Carnaval. É por definição um samba que se opõe à alegria do carnaval. Ou seja, tanto no plano musical,

²⁵⁸ Uma vez mais, reafirmo que tudo o que estou escrevendo aqui reifica o ponto de vista do centro, qual seja, o Rio de Janeiro. **Isto não significa que este ponto de vista seja o único, ou ainda, que todas as regiões do Brasil o tomem como verdadeiro.**

²⁵⁹ O que não impede, contudo, uma tentativa de “colonização” do frevo por parte do Rio de Janeiro. Isto se revela quando se observa a inserção do frevo no repertório dos grandes cantores dos anos 30 e 40, como Ciro Monteiro, Francisco Alves, Mário Reis, Orlando Silva, dentre outros. Isto, contudo, merece mais estudos. Sugiro, no entanto, que esta inserção tendia a apagar o caráter “pernambucano” do frevo e marcá-lo como nacional.

quanto no plano da letra, “No Rancho Fundo” traz o Brasil visto pelo ângulo da tristeza. E tal tristeza é associada literariamente ao meio rural. Dessa forma, a tomar os mitos aqui analisados – o filme de Walt Disney e a canção “No Rancho Fundo” – percebe-se uma linha que divide as representações sobre o Brasil:



Na linha superior há um sentido que reúne a Bahia no passado, o desenvolvimento do carnaval como ritual da alegria, o estabelecimento do Rio como pólo urbano do país e a construção da Nação. Na linha inferior, o ponto de partida é o que, no período colonial, recebia o nome de “*sertoins*”, ou seja, o interior em oposição ao litoral (repare que nesta acepção a Bahia não é interior), o desenvolvimento de gêneros musicais diversos, o estabelecimento simbólico de outras regiões que não o Rio de Janeiro como denotativas do meio rural e a cristalização de um pólo visto como regional, em oposição ao ideal de nação.

Marquei em negrito o termo **nacional** porque ele é o ponto de referência em torno do qual todos os outros são definidos. Assim, os outros são definidos por aquilo que o ponto de referência nega. Por isso mesmo, todos os outros termos são difusos, não-simbolicamente tão marcados – ou seja, há também carnaval fora do Rio de Janeiro (o frevo), outros centros urbanos (São Paulo, por exemplo), outros gêneros musicais relacionados a um ethos da alegria e que não necessariamente são carnavalescos. Porém, para a construção simbólica levada a cabo nos anos 30, a nação é musicalmente definida pelo samba carnavalesco, pelo urbano representado pelo Rio de Janeiro e pela cordialidade informal do Zé Carioca perguntando “Donald, você já foi a Bahia?”.

Neste quadro, a música sertaneja e caipira do interior do centro-sul tem um lugar definido – relativo à representação do regional. Desse modo, a tal música é permitida a representação da melancolia e da tristeza. Esta representação já aparecia nas gravações de Cornélio Pires. Na introdução de “Moda do Peão”, por exemplo, na gravação de 1930, Cornélio anuncia: “*Moda do Peão. Moda-de-violão cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista, em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo, e a saudade enorme do português saudosista da sua pátria distante. Criado, formado, neste nosso meio, o caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a Moda do Peão*” (Caçula e Mariano, s.d). Uma vez mais, este é um outro Brasil com relação àquele apresentado por Zé Carioca. Aliás, a construção que faço aqui só tem sentido em uma perspectiva relacional: a singularidade da fala de Cornélio Pires se torna mais visível quando a observamos em contraste com a fala de Zé Carioca. As palavras de Pires oferecem, a partir daí, um poderoso *ethos* em torno do qual muitas canções clássicas da música caipira e da música sertaneja foram compostas²⁶⁰.

“Tristeza do Jeca”, nesse sentido, é significativa. Composta por Angelino de Oliveira em 1918, e gravada com letra pela primeira vez em 1926 (por Patrício Teixeira)²⁶¹, a canção tornou-se uma espécie de símbolo da melancolia caipira, tendo recebido um sem-número de gravações por artistas da música sertaneja e da MPB²⁶².

²⁶⁰ E que me permite perguntar se esta percepção de uma música dolente não constitui um lugar simbólico que **prevê** a futura “colonização” da música sertaneja pelos temas amorosos, a partir dos anos 50. Assim, sempre que escuto pessoas criticando Zezé di Camargo & Luciano pelas suas canções “dor de corno”, lembro das palavras de Cornélio Pires. Talvez nestas palavras (“*sua música é sempre dolente*”) esteja a possibilidade lógica do uso da música sertaneja como canal privilegiado para a queixa amorosa. Assim, entre Zezé di Camargo & Luciano e Cornélio Pires haveria uma continuidade muito maior do que a crítica musical aceita. E me pergunto também: o que faz com que critiquemos a “dor de amor” (vista, muitas vezes, como “música de corno”) e valorizemos uma “dor de saudade do local de origem”? Isto me parece apontar para uma “hierarquia da dor” presente na crítica. Quais seriam seus critérios e matizes? Para se pensar.

²⁶¹ A música foi composta com letra diretamente, mas sua primeira gravação, em 1923, pela Orquestra Brasil-América, foi puramente instrumental. Cf. Mugnaini Jr. (2001: 185)

²⁶² Mugnaini (2001: 185) comenta ainda sobre gravações, nos anos 1980, do Zimbo Trio e do grupo de música *country* Hillbilly.

Anteriormente, fiz alusão a duas gravações: a de Paraguassu, nos anos 30, e de Tônico e Tinoco, nos anos 50, no sentido de ilustrar a passagem tímbrica de uma música regional típica dos anos 20, feita com timbres urbanos, e a nova música caipira, feita com timbres típicos do interior de São Paulo. Se nesta referência anterior me interessava os timbres, aqui outros elementos se fazem interessante. Assim como na citação de “Alegria” acima, é no plano da letra que a canção faz referência à tristeza do caipira:

*Nestes versos tão singelos, minha bela, minha flor
Pra você quero contar, o meu sofrer, a minha dor
Eu sou como sabiá, quando canta é só tristeza
Desde o galho onde ele está
Nessa viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade*

*Eu nasci naquela serra, num ranchinho a beira-chão
Todo cheio de buraco onde a lua faz clarão
Quando chega a madrugada, lá no mato a passarada
Principia um barulhão
Nessa viola eu canto e gemo de verdade
Cada toada representa uma saudade*

*Vou parar com a viola, já não posso mais cantar
Pois o Jeca quando canta dá vontade de chorar
E o choro que vai caindo devagar
Vai sumindo como as águas vão pro mar²⁶³*

“Pois o Jeca quando canta dá vontade de chorar”. A construção desta representação melancólica do homem do interior recupera, portanto, o mesmo movimento que ocorrera na literatura, décadas antes, e o faz usando o mesmo personagem de outrora, o Jeca Tatu. Mas se, nos anos 10, este é representado pela

²⁶³ Há algumas gravações que acrescentam mais uma estrofe, entre a segunda e a última, com os versos: “Lá no mato tudo é triste, desde o jeito de falar/Pois o Jeca quando canta dá vontade de chorar/Não tem um que cante alegre, todos vivem padecendo/Cantando pra aliviar/Nessa viola, eu canto e gemo de verdade/Cada toada representa uma saudade”. Não é improvável que eles tenham sido acrescentados posteriormente, em alguma gravação. No CD que acompanha este texto, há uma gravação, a de Tônico e Tinoco (CD – faixa 12)

deficiência corporal, pela falta de ânimo para qualquer atividade, agora ele é representado pelo signo da nostalgia e da melancolia. Da saudade, enfim.

Apesar das gravações de Cornélio Pires apontarem para esta dimensão melancólica do Jeca Tatu, a tônica da música sertaneja produzida durante os anos 30 foi, conforme apontei acima, o humor. Duplas como Jararaca e Ratinho e, sobretudo, Alvarenga e Ranchinho, tinham na comicidade seu principal recurso de performance. Porém, na segunda metade dos anos 30 e ao longo dos anos 40, as duplas começaram a utilizar mais intensamente este caráter bucólico e saudosista do homem do campo, recuperando duas representações distintas: aquela do Romantismo, com o caipira altivo, simples, porém melancólico; e aquela de Monteiro Lobato, representada pela figura do Jeca Tatu. Na verdade, as duplas dos anos 40 retomaram a figura do Jeca Tatu despida de sua dimensão corporal – ligada à idéia do caipira como um ser corporalmente frágil – e investiram na idéia de um Jeca puro, bom, idôneo – muitas vezes, triste.

Um índice desta música sertaneja melancólica são as “toadas históricas”, como são definidas, que começaram no final dos anos 30. Uma destas toadas é “Cabocla Tereza” (CD - faixa 14), gravada por Torres e Florêncio. A inovação de “Cabocla Tereza” não era tanto a história de um homem traído que mata sua mulher, mas sim a estrutura da canção, que tinha duas partes: um recitativo e a parte cantada.

Recitativo:

*Lá no alto da montanha
Numa casa bem estranha
Toda feita de sapê
Parei uma noite o cavalo
Por causa de dois estalos
Que ouvi lá dentro bater
Apeei com muito jeito
Ouvi um gemido perfeito
E uma voz cheia de dor
“Você Tereza descansa*

*Jurei-te fazer vingança
Pra morte do meu amor”
Pela réstia da janela
Por uma luzinha amarela
De um lampião apagando
Vi uma cabocla no chão
E um cabra tinha na mão
Uma arma alumando
Virei meu cavalo a galope
Risquei de espora e chicote
Sangrei a anca do tal
Desci montanha abaixo
Galopando meu macho
O seu doutor fui chamar
Voltamos lá pra montanha
Naquela casinha estranha
Eu e mais seu doutor
Topamos um cabra assustado
Que chamando nós prum lado
Sua história contou.*

Parte cantada:

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

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

*E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor
Felicidade não quis*

*Pus meu sonho neste olhar
Paguei caro o meu amor
Pra mor de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou*

*Senti meu sangue ferver
Jurei a Tereza matar
O meu alazão
E ela foi procurar*

*Agora já me vinguei
É este o fim de um amor*

*Esta cabocla eu matei
É a minha história, doutor.*

“Cabocla Tereza” fez história no universo da música sertaneja, consagrando a forma “toada histórica”, iniciada – segundo Mugnaini Jr (2000: 62) – por outra toada gravada pela mesma dupla, um ano antes, “Chico Mulato”. Em 1946, Tonico e Tinoco lançariam outro clássico na forma de toada histórica, “Chico Mineiro” (CD – faixa 18). Em todas, histórias trágicas de traição, abandono e morte. Com estas toadas, cristaliza-se a representação do “rancho fundo onde nunca mais houve alegria” e, a partir daí, a música sertaneja transitará pelos dois *ethos* sentimentais apresentados aqui: o do humor (o riso) e o da melancolia. Obviamente, as duplas não se esgotavam em nenhum desses pólos: a mesma dupla gravava canções humorísticas e melancólicas. Porém, cada dupla tomava estes pólos como tendência em seu trabalho. Se para o primeiro, Alvarenga e Ranchinho podem ser citados como maior exemplo, para o segundo o melhor exemplo é uma dupla que surgiria nos anos 40 e se tornaria sinônimo de “música caipira”: Tonico e Tinoco.

O discurso da pureza e o sertanejo-raiz.

Se a década de 1930 assistiu à cristalização do gênero, foi nos anos 40 que a percepção da música sertaneja como um gênero musical próprio, com elementos discursivos e recursos de performance característicos, se tornou evidente. É a partir dos anos 40 que as expressões música sertaneja e música caipira passaram a ser usadas com mais frequência. Isto está ligado ao início da fragmentação do universo da música popular, com seus diferentes gêneros se estabelecendo em termos de espaço e público definidos.

A afirmação da música sertaneja neste período deve ser observada também, ou ainda, sobretudo, em termos relacionais. Ela é apenas uma das facetas de um grande processo que, iniciado nas décadas anteriores, se consagra nos anos 40: a de um discurso que afirma a existência de uma música popular brasileira, representativa da Nação, e o estabelecimento de diversos gêneros regionais. Destes últimos, a música sertaneja e o baião são os dois mais importantes.

O surgimento do baião está ligado à emergência de um artista específico: Luiz Gonzaga. Sua gravação de “Baião”, em 1946, deu início a uma verdadeira “febre”, com o gênero atingindo níveis muito altos de popularidade. E o baião de Luiz Gonzaga ia além da música: aproveitando a prática de vestimentas regionais usadas desde os anos 30 por artistas como Alvarenga e Ranchinho (caipiras) e Pedro Raimundo (gaúcho), Luiz Gonzaga – conforme afirma Oliveira (2004: 123-124) – vestido de cangaceiro, reinventou o Nordeste aos olhos do público do sul do país, marcadamente o Rio de Janeiro²⁶⁴. É interessante observar o lugar de Gonzaga na história da música brasileira contada do ponto de vista do Rio. Severiano e Homem de Mello (1997: 241-242) o colocam inclusive como inaugurador de uma nova fase da música popular brasileira, marcada pelo baião e pelo predomínio do samba-canção, e que dominaria os anos 40 e 50²⁶⁵. Percebe-se, portanto, como Gonzaga preencheu uma lacuna simbólica que nos anos 30 havia se enfraquecido, qual seja, aquela relativa aos gêneros musicais

²⁶⁴ Para a trajetória de Luiz Gonzaga, cf. Dreyfus (1996); para um estudo da construção do baião como gênero representativo do Nordeste, cf. Vieira (2000); para uma análise da trajetória de Gonzaga como mediador cultural, cf. Vianna (2001). Cf. também o texto de Oliveira (2004) sobre a relação Nordeste e música brasileira.

²⁶⁵ Severiano e Homem de Mello (1997: 241-242) comentam que esta popularidade do baião cobriu o período entre 1946 e 1952. Vale lembrar também do sucesso do filme “O Cangaceiro”, de Lima Barreto, lançado em 1953 e que na trilha sonora tinha “Mulher Rendeira”, interpretada por Zé do Norte (autor da canção) e os Demônios da Garoa.

A popularidade do baião, contudo, deixou marcas no Rio de Janeiro. Castro (1995), ao escrever a história da bossa nova, comenta que durante os anos 50 era popular entre a classe média carioca o curso de acordeom dado por Mário Mascarenhas, que terminava no fim do ano com um recital no Teatro Municipal do Rio com todos os alunos. Segundo Castro, os então adolescentes Edu Lobo, Wanda Sá, Marcos Valle, dentre outros, foram alunos do curso. Observe também que o autor, um “nativo” e fã confesso da bossa-nova se refere a estes cursos como relacionados à “sanfona cafona” de Luiz Gonzaga.

nordestinos, lembrando que o coco e a embolada não tinham mais a representatividade dos anos 20²⁶⁶.

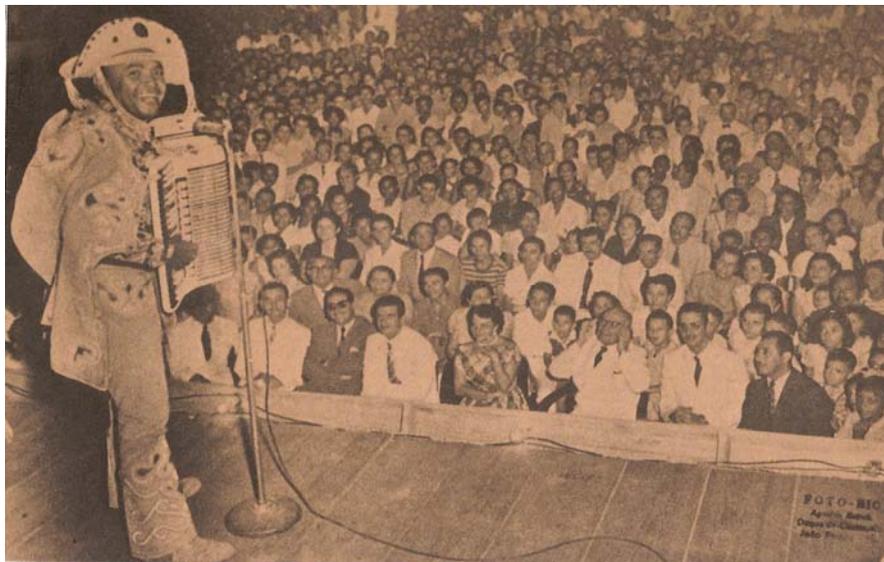


Figura 55

O Rei do Baião

A explosão comercial de Luiz Gonzaga, entre 1943 e 1946, criou novas representações sobre as músicas do “interior” e sobre o Nordeste, modificando as posições dos diferentes gêneros musicais no campo da música popular.

A emergência do baião interessa aqui porque ela representou uma reconfiguração da idéia de “música do interior”, e isto em um momento importante no processo de autonomização dos diferentes gêneros da música popular brasileira. Em uma perspectiva relacional, o simples fato de um gênero passar a representar o Nordeste, reposicionou todos os outros com relação a suas regiões: neste sentido, houve uma re-afirmação da música sertaneja como música do interior do centro-sul. Com Luiz Gonzaga, fechava-se o processo iniciado com Cornélio Pires, de apropriação do termo

²⁶⁶ A popularidade da embolada, nos anos 40, não se comparava ao seu auge nos anos 20, quando disputava espaço com o samba e a marcha no carnaval. Nos anos 30 e 40, um dos poucos artistas conhecido por gravar emboladas, sendo chamado inclusive de “Rei das Emboladas”, era Manezinho Araújo. Cf. Mugnaini (2001: 45-46).

sertanejo como relativo à área caipira, ou seja, o interior do centro-sul – a música de Luiz Gonzaga, ao contrário das emboladas e cocos dos anos 20 e 30, **não** era englobada no rótulo “música sertaneja”.

E esta re-afirmação se tornaria ainda mais evidente com o surgimento de diversas duplas e artistas nos anos 40 que tocavam apenas música sertaneja relativa à área caipira. Ao contrário de Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, Raul Torres, que ainda trabalhavam, nos anos 30, com uma concepção alargada de sertanejo, que incluía também o Nordeste, os nomes surgidos a partir dos anos 40 eram especializados no repertório sertanejo, este entendido como o interior do centro-sul. Desse modo, duplas como Palmeira e Piraci, Brinquinho e Brioso, Lambari e Laranjinha, Nhô Belarmino e Nhá Gabriela, Serra Morena e Cafezal, Xandica e Xandoca, Zé Carreiro e Carreirinho, Cobrinha e Capitão, Zé Fortuna e Pitangueira, dentre tantas outras, teriam nos diferentes subgêneros da música caipira seu universo central de produção.

Essa especialização atingia também compositores. Nos anos 40, começaram a surgir nomes ligados unicamente à composição de músicas caipiras: Capitão Furtado (codinome de Ariovaldo Pires), Teddy Vieira (compositor, mais tarde, de “O Menino da Porteira”), Pitangueira (codinome de Euclides Fortuna), Piraci (codinome de Miguel Lopes Rodrigues, e um dos autores, posteriormente, do clássico “Rio de Lágrimas”²⁶⁷), Zé Carreiro (codinome de Lúcio Rodrigues), todos estes compositores (e alguns, intérpretes) iniciaram ou estabeleceram suas carreiras nos anos 40 – com exceção do Capitão Furtado, que já compunha e trabalhava com música sertaneja desde os anos 30.

²⁶⁷ “Rio de Lágrimas”, um dos maiores sucessos da história da música sertaneja, lançada em 1970 por Tião Carreiro e Pardinho, é um dos exemplos de um fenômeno interessante com o qual me deparei durante a pesquisa: o daquelas canções que “todo mundo” (ou a maioria das pessoas) conhece ou já ouviu, mas ninguém sabe de quem é. Bastava cantar o início: “*O Rio de Piracicaba, vai jogar água pra fora*” e, não raro, meus interlocutores – sobretudo aqueles de fora do universo da música sertaneja – indicavam o conhecimento da canção, sem, no entanto, saber quem gravou ou compôs. Assim como “Rio de Lágrimas” isto ocorreu com várias canções que me faziam observar e refletir sobre uma “memória musical” que opera por afetos e aproximações tangenciais.

O mesmo se observava com os espaços voltados para a música sertaneja, sobretudo os programas de rádio. Intensificando a tendência que já vinha da década de 30, a partir dos anos 40 programas voltados somente para a música sertaneja tornaram-se muito comuns e existentes na maioria das rádios de São Paulo e, em menor medida, do Rio de Janeiro. Na rádio Difusora, de São Paulo, a partir de 1939 foi veiculado o programa “Arraial da Curva Torta”, sob o comando de Capitão Furtado. Este programa, que ficou no ar até os anos 50, era voltado somente para a música sertaneja, sendo apresentado ao vivo, no modelo dos programas de calouros tão em voga à época. Além disso, “Arraial da Curva Torta” trazia como cenário a reprodução de uma casa caipira – fato que influenciaria futuros programas de rádio e TV²⁶⁸. No programa de Capitão Furtado, várias duplas apareceram para o grande público: Palmeira e Piraci, Rosalinda e Florisbela (formada pelas irmãs Hebe e Estela Camargo), Xandica e Xandoca, dentre outras.

E foi no “Arraial da Curva Torta”, em 1943, que apareceria a dupla que virou sinônimo desta música sertaneja colonizada pela área caipira, formada pelos irmãos (naturais de São Manuel e Botucatu, no interior de SP) João Salvador Pérez e José Pérez, e que adotaram o nome de Tônico e Tinoco. Gravando pela primeira vez em 1945 – o cateretê “Em vez de me agradecer” – Tônico e Tinoco emplacaram uma série de sucessos sertanejos entre 1945 e 1960, tais como a toada histórica “Chico Mineiro” (1946), a moda-de-viola “Rei do Gado” (1946), a toada “Destinos Iguais” (1947), a toada “Tristeza do Jeca” (1947), o cururu “Canoeiro” (1950), “Cana-Verde” (1957), o xote “Canta Moçada” (1960) e a cana-verde “Moreninha Linda” (1960).

²⁶⁸ Sobre o programa e o auge da carreira de Capitão Furtado, cf. Ferrete (1985: 54-64) e Nepomuceno (1999: 275-286).

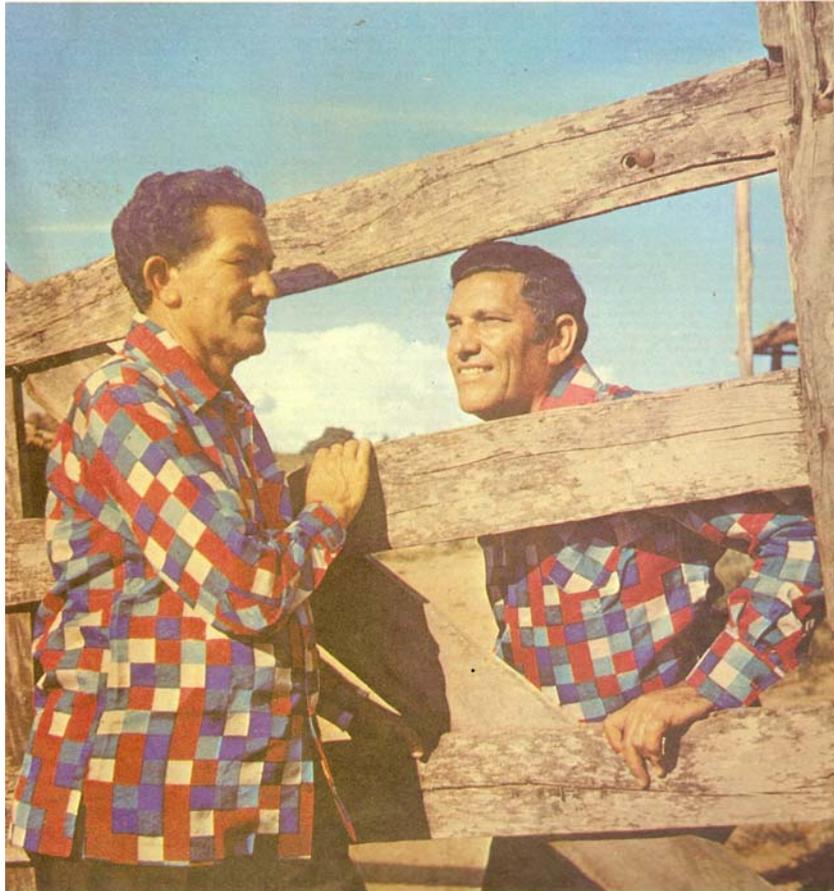


Figura 56

Tônico e Tinoco

A dupla “Coração do Brasil” tornou-se, durante entre as décadas de 40 e 60, sinônimo de música caipira e serviu de símbolo para os discursos mais puristas, contrários às transformações do gênero.

Um dado importante na carreira de Tônico e Tinoco foi sua inserção na televisão, o novo meio de comunicação que entrou no Brasil em setembro de 1950. Já no ano seguinte, os dois eram presença constante nos programas da TV Tupi, como representantes do gênero sertanejo. Ao mesmo tempo, devido ao fato de trabalharem sobre gêneros caipiras, como a moda-de-viola, o cururu, a toada, a cana-verde – diferenciando-se de outra tendência, que descreverei adiante, que misturava a música caipira com gêneros estrangeiros – Tônico e Tinoco tornaram-se símbolos de um discurso mais purista com relação à música sertaneja.

Esta descrição que estou fazendo de Tonico e Tinoco pretende, também, servir de índice para uma tendência forte na música sertaneja entre as décadas de 40 e 60, que foi a valorização de uma música sertaneja produzida a partir de elementos reconhecidos como caipiras. Assim, valorizaram-se duplas que se vestiam e falavam como caipiras, que trabalhavam, sobretudo com gêneros tradicionalmente caipiras (moda-de-viola, cururu, catira, cana-verde, querumana, cateretê, folguedos tradicionais como a folia de Reis e a folia do Divino) e que operavam sob a estética da simplicidade e da pureza relativas a uma leitura muito específica da figura de Jeca Tatu. Este, conforme apontei anteriormente, foi criado a partir de uma dicotomia que opunha uma pureza de espírito a uma fraqueza corporal. Pois a leitura que a música sertaneja fez do Jeca Tatu, nos anos 40, ofuscou este último aspecto e centralizou-se, recuperando o sentido romântico da idéia do caipira, nos aspectos de elevação espiritual.

Desta forma, a partir dos anos 40, tornou-se comum duplas gravarem modas-de-viola, cururus, catiras, canções de folia do Divino, bem como se popularizaram letras com conteúdo moral, que tratavam de diversos assuntos: a vida no campo, tragédias familiares, narrativas de viagem e críticas à modernidade. Neste sentido, a música sertaneja deste período começou a exibir seus primeiros sinais de autonomia, não mais operando predominantemente sob o signo do humor, por exemplo, tão presente nas duplas dos anos 30 em sua inserção nas rádios. A partir deste momento, o termo sertanejo se aproxima da idéia de caipira e é a partir dos padrões estéticos da população que vive na região reconhecida como “caipira”, o interior do centro-sul, que as músicas passaram a ser trabalhadas. Assim, a música sertaneja dos anos 40 diz menos ao Rio de Janeiro e mais a cidades como São Paulo, Piracicaba, Campinas, Sorocaba, Cuiabá, Botucatu-SP, dentre outras. E **um** dos motivos disto é um aprofundamento do uso de

elementos caipiras na produção da música: timbres, melodias, instrumentos, performance²⁶⁹.

Há vários exemplos que podem ser tomados como ilustrativos deste fenômeno. É o caso da dupla Vieira e Vieirinha, formada no final dos anos 40, e que adquiriu grande popularidade na música sertaneja por volta de 1953. Esta dupla gravou diversos catiras, sendo que ambos eram chamados de “Os Reis do Catira” (CD - faixas 21 e 22). Nas suas gravações, não traziam somente o ritmo e as letras, mas também a dança, caracterizada por um sapateado que também era gravado. Um outro exemplo é a dupla Torrinha e Canhotinho, que se tornaram conhecidos nos anos 50 por gravarem canções relativas às festividades do Divino, tal como praticadas no interior de São Paulo – vide sua gravação de “Divino Espírito Santo”, de 1957 (CD – faixa 2). Estas gravações revelam a tentativa de trazer para o disco as danças e as festas da região caipira, indo além dos instrumentos e das canções e tentando captar estas manifestações na sua íntegra.

A tradicionalidade não foi expressa somente no plano musical, sendo que nas letras também houve um aproveitamento de temáticas relativas ao universo caipira. Neste sentido, a relação com a terra e o mundo natural, tema que já era explorado desde os anos 30, ganhou grande destaque, com canções descrevendo cenários bucólicos – “Meu Sertão”, gravada em 1958 por Tônico e Tinoco – valorizando a idéia de casa (como “Chitãozinho e Chororó”, canção lançada em 1947²⁷⁰ - CD faixa 5), ou ainda, apresentando narrativas de pescarias e caçadas (como o cururu “Canoeiro”, de 1950).

Também se popularizaram no período narrativas de ordem moral, onde situações de injustiça ou menosprezo com relação ao caipira eram descritas, tendo, não raro, seu

²⁶⁹ Escrevo “um” dos motivos porque há outros, sendo que um deles descreverei adiante: a mistura da música sertaneja como gêneros estrangeiros oriundos do Paraguai e do México.

²⁷⁰ A primeira gravação, de 1947, foi feita pela dupla Serrinha e Caboclinho. No CD consta a gravação mais recente, dos anos 60, feita pela dupla Zé do Rancho e Zé do Pinho.

final marcado pela vitória moral do injustiçado. É o caso, por exemplo, do clássico “A Caneta e a Enxada”, de Teddy Vieira (CD - faixa 13), que relata o diálogo entre a caneta, representando a cidade, e a enxada, denotativa do campo. Tais canções geralmente expressam questões de patriarcalismo (a já citada “Cabocla Tereza”, por exemplo), religiosidade, relações de vicinalidade e reciprocidade – enfim, as características pelas quais vários estudos descrevem a sociabilidade rural (Wolf 1976: 13-16; Cândido 1981; Carvalho Franco 1997: 21-63) Neste caso, tais canções freqüentemente são tomadas como expressões da ideologia e dos modos de pensar tanto do homem do campo quando de grupos urbanos de origem rural²⁷¹.

As canções produzidas a partir dos anos 40 também são pródigas em narrativas sobre o destino e a morte, muitas vezes expressando concepções trágicas sobre tais temas. Oroz (1992: 17-23) comenta como o trágico, enquanto elemento narrativo, adquire novos valores e formas na cultura popular a partir do século XVIII, com as novelas negras inglesas, o *vaudeville* e os romances de folhetim franceses, os quais foram os precursores do gênero melodramático que teve espaço no cinema a partir da década de 1930. Esta tragicidade também está presente na música sertaneja, porém com matizes próprias e que não correspondem nem à descrição que Darnton (1986a) faz dos camponeses europeus e nem do trágico cultuado pela burguesia européia do século XIX, tal como descrito por Hauser (1972). O trágico na música sertaneja desta época é relacionado a situações onde o sujeito se depara, por exemplo, com parentescos ocultos – “Chico Mineiro” (CD - faixa 18), de 1946, é um exemplo disto, ao narrar a morte de um homem que o protagonista, mais tarde, descobre ser seu irmão. Em outros

²⁷¹ Tal recurso aparece em diversos trabalhos, seja no sentido de um elogio da ideologia (sob óticas românticas) – Sant’Anna (2000) – seja no sentido de criticar uma hipotética alienação dos grupos rurais e das populações urbanas de origem rural – Martins (1975).

Vale lembrar também que esta moralidade expressa nas letras denota também estruturas de longa duração, revelando elementos importantes da cultura popular no Ocidente. Neste sentido, uma audição de várias canções da música sertaneja à luz da leitura de um texto como o de Darnton (1986a) pode servir de base para reflexões sobre a natureza destas canções.

momentos, o centro da tragicidade é a natureza, descrita como um universo fora do controle do homem, com forças que lhe são superiores – é o que transparece em dois dos grandes clássicos da música sertaneja, o cururu “O Menino da Porteira” (CD – faixa 1), lançado em 1950 pela dupla Luizinho e Limeira, e a moda-de-viola “Ferreirinha” (CD – faixa 40), ambas narrando histórias de mortes relacionadas à atividade pecuária.

A natureza não aparece somente pelo signo do trágico, sendo que foram comuns também narrativas onde os protagonistas eram animais descritos por sua inteligência, coragem, perspicácia, numa clara atribuição de humanidade à natureza. Aqui, ao invés do trágico que criava uma natureza indomável ao homem e, por isso, misteriosa, transparece uma aproximação entre natureza e cultura. É o caso, por exemplo, de canções como “Boi Amarelinho” (CD – faixa 16), moda-de-viola gravada em 1937 por Alvarenga e Ranchinho, ou ainda “A Moda da Mula Preta”, também gravada por Torres e Florêncio nos anos 40²⁷². Em outros casos, os animais são usados como exemplos para a narração de relações amorosas, geralmente em seu aspecto trágico, de traições e amores não-correspondidos. Canções como “Destinos Iguais” e “João de Barro” ilustram bem este ponto, ambas narrando a estória de passarinhos traídos pela suas companheiras, em um rebatimento das relações amorosas típicas do mundo social no universo natural.

Esta tendência, que descrevo aqui, de valorização dos elementos caipiras por parte da música sertaneja, entre as décadas de 40 e 60, encontrou na cantora e

²⁷² Neste ponto, sobre os modos de concepção da natureza e cultura, a antropologia das Terras Baixas da América do Sul vem oferecendo, nas últimas décadas, *insights* que podem enriquecer muito esta questão da “humanização da natureza”. Cf., sobre isto (e que, para mim, serviu de “porta de acesso” a esta literatura), Descola (1998). Convém lembrar, contudo, que a concepção que opõe natureza única e multiculturalismo – com que esta literatura define o pensamento ocidental – descreve mais a constituição das ciências naturais – Ingold (1990) – e humanas a partir do século XVIII do que zonas deste mesmo pensamento que se aproximam muito daquilo que Lévi-Strauss (1962) chamou de “pensamento não-domesticado”. Nestas zonas do pensamento ocidental pode-se situar a forma como a natureza era concebida por grupos camponeses no século XVIII, tal como descritos por Darton (1986). Thomas (1988) descreve exatamente a “domesticação” deste pensamento, num processo que durou três séculos (trabalho que consta na bibliografia de Descola). Sobre isto, cf. também Ingold (1994).

pesquisadora Inezita Barroso uma porta-voz que, ao longo do tempo (ela continua, atualmente, sua carreira como cantora e apresentadora de um programa de TV voltado para a música sertaneja mais tradicional) tornou-se uma espécie de “intelectual orgânica” da tradição na música sertaneja²⁷³. Inezita iniciou sua carreira cantando em rádio e em 1953 lançou seu primeiro 78 RPM, especializando-se na gravação de temas folclóricos e tradicionais²⁷⁴. Sua afirmação enquanto artista está ligada a um debate mais amplo relacionado à emergência de uma discussão sobre o nacional-popular na música brasileira.

Um índice desta emergência foi o lançamento, em setembro de 1954, da Revista da Música Popular (doravante RMP), que circulou durante dois anos. Iniciativa do jornalista Flávio Rangel, a RMP representou a centralização do debate sobre a música popular em torno do jornalismo. Na RMP, jornalistas, músicos e intelectuais escreviam sobre os mais diversos temas relacionados à música popular. Uma leitura da revista revela que a grande preocupação da revista era com a história da música brasileira e seu posicionamento ante a entrada de gêneros estrangeiros, ou seja, na RMP já era possível vislumbrar a temática do nacional-popular tal como seria debatida intensamente no final da década de 50 e início da década de 60²⁷⁵.

Pois é na RMP que Inezita Barroso é elevada à condição de grande nome da música sertaneja, à medida que seu trabalho se coaduna com a visão crítica dos editores da revista (ideologicamente ligados à esquerda política) com relação ao internacionalismo que envolve a música brasileira. Vale observar que a RMP foi um dos primeiros órgãos de imprensa a se utilizar amplamente da expressão “Velha Guarda”

²⁷³ Nesse sentido, é interessante observar como na construção da sua trajetória ela cita Mário de Andrade como sua influência, alinhando seus trabalhos aos estudos de folclore.

²⁷⁴ Para a trajetória de Inezita Barroso, cf. Nepomuceno (1999: 323-335). Esta autora refere-se à Inezita como a “diva da tradição”.

²⁷⁵ Em 2006, a FUNARTE lançou uma edição fac-símile com a coleção completa da Revista da Música Popular, com seus 11 números lançados entre setembro de 1954 e setembro de 1956. Cf. REVISTA DA MÚSICA POPULAR (2006). Cf., também, sobre a revista, Wasserman (2002).

para designar sambistas como Pixinguinha ou Donga. Ou seja, é visível na RMP uma preocupação com a idéia de essência da música brasileira, a idéia de uma *raiz*. E, com relação à música sertaneja, Inezita Barroso recebia a aprovação da RMP (há várias notas e comentários sobre seus trabalhos), como a produtora de uma música sertaneja próxima de suas raízes.

Esta relação de Inezita Barroso com o jornalismo que, na década de 50 e 60, estabelecerá as bases do que seja ou não a “verdadeira música brasileira”, representou uma espécie de chancela institucional para o seu trabalho. Observo que, a partir dos anos 50, o fórum de estudo e debate sobre a música brasileira se fixa no jornalismo. Não é sem razão que toda uma geração de jornalistas que escrevem, desde a década 60, trabalhos sobre música popular brasileira, tenha surgido neste contexto: José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Zuzi Homem de Mello, dentre outros. O jornalismo aparece, desta forma, como a instituição de consagração da música popular brasileira, definindo o que é legítimo ou não²⁷⁶.

Assim, no final da década de 50, o pólo de uma música sertaneja preocupada com suas raízes, crítica de qualquer mistura com gêneros estrangeiros, está constituído. Chancelado pelo jornalismo, que o defende a partir dos debates ideológicos marcantes na época – o debate sobre o nacional-popular²⁷⁷ – este pólo tem em Inezita Barroso, como pesquisadora e, entre outras, Tonico e Tinoco, como artistas, os seus representantes. Inezita Barroso, neste sentido, ocupa o lugar de “intelectual orgânica” deste pólo. Qualquer mudança na música sertaneja passa a ser julgada por ela.

E Inezita, já nos anos 60, aprovou a inovação do pagode-de-viola, gênero “inventado” por Tião Carreiro e popularizado pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Pois

²⁷⁶ É interessante lembrar que os festivais da canção, espaços onde, nos anos 60, se delineou o que se chamou de MPB, eram eventos organizados, em grande medida, pelo jornalismo. Sobre isto, cf. Homem de Mello (2004).

²⁷⁷ A literatura sobre estes debates é bastante ampla atualmente. Para um panorama de tais debates, cf. Napolitano (1998 e 2007). Cf. também Schwarcz (1978) e Squeef (1982).

o pagode, nas palavras de Inezita em seu programa, “*representa a música sertaneja se transformando sem esquecer suas origens*”. Ao mesmo tempo, foi crítica com as mudanças acarretadas pela relação da música sertaneja e a Jovem Guarda, que descreverei adiante. Se Tônico e Tinoco deram a imagem do que fosse a raiz, Inezita Barroso passou a dar o discurso.

Tônico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Teddy Vieira, Vieira e Vieirinha, Torrinha e Canhotinho, Inezita Barroso, dentre outros: toda uma geração de músicos que emergiram entre 1940 e 1960 acabou por afirmar a música sertaneja com relação a sua tradição caipira. De certa forma, eles inventaram a tradição e se apropriaram da história, isto em um momento onde havia uma outra tendência, concomitante, da música sertaneja que se abria para influências estrangeiras. Assim, esta geração de músicos estabeleceu, dentro de um campo musical, à época, recente, o espaço da tradição, da música sertaneja próxima de sua raiz. E deste espaço, era possível uma crítica às mudanças.

As misturas: Paraguai, México e rock n’roll.

A valorização de Tônico e Tinoco, nos anos 50, como símbolo de uma música sertaneja centrada nas suas raízes caipiras era a contrapartida de um outro fenômeno que, iniciado na segunda metade dos anos 30, intensificou-se na década seguinte e tornou-se extremamente visível a partir de 1950, qual seja: a mistura da música sertaneja com gêneros musicais estrangeiros. Destes, o bolero e a rancheira mexicanos, e os ritmos paraguaios, como a guarânia, o rasqueado e a polca paraguaia, foram os mais importantes. Esta mistura se revelaria duradoura: não é possível entender a música sertaneja pós-1960 (e ainda hoje) sem estes elementos. Ela também é responsável pelo

caráter internacional da música sertaneja, historicamente um dos gêneros da música brasileira mais relacionado com elementos estrangeiros²⁷⁸.

A influência dos gêneros paraguaios é um dos aspectos da história da música sertaneja que ainda merece estudos mais aprofundados, pois eles dizem a respeito a trocas e fluxos entre o Paraguai e o interior do centro-sul que remontam à segunda metade do século XIX, no mínimo²⁷⁹. Contudo, há um discurso “nativo” sobre isto, o qual atribui a Raul Torres o caráter de precursor da entrada da música paraguaia no Brasil, a partir de gravações de rasqueados e guarânias, já na segunda metade dos anos 30²⁸⁰. É apontada também a viagem que Capitão Furtado, o acordeonista Mário Zan, e a dupla Nhô Pai e Nhô Fia, fizeram ao Paraguai em 1943, como sendo central para a entrada dos gêneros paraguaios no Brasil (Nepomuceno 1999: 129-132).

Foi a partir de 1952, porém, que a influência paraguaia sobre a música sertaneja adquiriu maior visibilidade, a partir da gravação de “Índia” (CD – faixa 27), pela dupla Cascatinha e Inhana. “Índia” é um clássico da guarânia paraguaia, composta pelo principal músico do gênero, José Asunción Flores, e se tornou uma das mais importantes gravações da história da música sertaneja, sendo regravada um sem-número de vezes por diversas duplas e artistas²⁸¹. “Índia” rendeu fama à Cascatinha e Inhana, dupla que se tornou conhecida pelas suas gravações de canções paraguaias – além de “Índia”, canções como “La Paloma” (e sua linha de baixo na forma de habanera – CD

²⁷⁸ Quando Hannerz (1997) apontou o conceito de “híbrido” como central para uma antropologia mais atenta a fenômenos atuais, automaticamente me veio à mente a música sertaneja, com seu hibridismo capaz de articular elementos do Paraguai, do México, do interior de São Paulo e da música *country* norte-americana.

²⁷⁹ Vale observar que a colonização paulista das áreas do centro-sul se deu de forma desigual e em épocas distintas. Importantes espaços de produção e consumo da música sertaneja, por exemplo, o norte e o oeste paranaense, só foram colonizados depois da década de 40. Até então, a colonização paulista seguia o curso do Rio Tietê e estava presente no Mato Grosso, Goiás e interior de Minas Gerais desde o século XVIII.

²⁸⁰ Sobre estas gravações, cf. Mugnaini (2001: 113), Souza (2005: 136) e Nepomuceno (1999: 267).

²⁸¹ Sobre “Índia”, cf. Mugnaini (2001: 115). Sobre a guarânia e sua história, cf. Luzko (2004: 324).

faixa 41), as guarânicas “Asunción” e “Meu Primeiro Amor”, ou uma canção como “Recordações de Ipacarái” (CD – faixa 42), todas em versões para o português. É interessante observar que Cascatinha e Inhana também gravaram chamamés, rancheiras e tangos argentinos, além de xotes gaúchos²⁸².

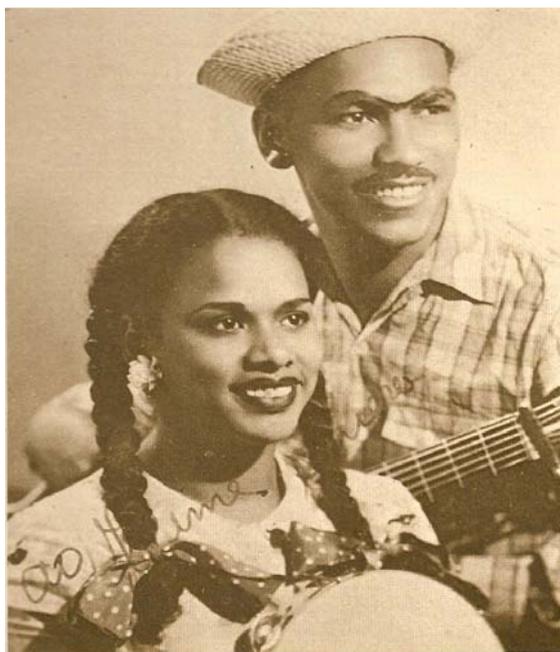


Figura 57

Cascatinha e Inhana

Dupla símbolo da popularização dos gêneros musicais paraguaios no campo da música sertaneja, a dupla era uma das poucas formadas por um homem e uma mulher.

A influência dos gêneros paraguaios sobre a música sertaneja se aprofundou de tal forma nos anos 50 e 60, que eles constituem um marco importante na memória musical de toda uma geração de ouvintes. Em Curitiba, ao realizar trabalho de campo, diversos informantes, indagados sobre gravações importantes, citavam uma guarânia ou rasqueado. Canções como “Índia”, as guarânicas “Meu Primeiro Amor” e “Colcha de Retalhos” ou o rasqueado “Chalana” (lançada em 1952), tornaram-se clássicos da

²⁸² Para a trajetória de Cascatinha e Inhana, cf. Nepomuceno (1999: 312-322).

música sertaneja, atingindo, inclusive, um público que lhe era externo²⁸³. Atualmente, uma das canções mais usadas como símbolo da música sertaneja é um rasqueado, “Saudade da Minha Terra” (CD - faixa 28), lançada em 1961 pela dupla Belmonte e Amaraí.

Mas não foi somente o Paraguai que, nos anos 50, tornou visível sua presença na música sertaneja. Aquela década também assistiu a cristalização da influência da música de outro país: o México, com seus boleros, rancheiras e corridos. A influência do bolero estava relacionada a um fenômeno maior, a política da “boa vizinhança” levada a cabo pelos EUA, a partir de 1942, na sua política externa para a América Latina. Mais acima, descrevi a construção da figura do Zé Carioca, por Walt Disney, feita neste contexto. Ela envolveu também, por parte dos americanos, uma inserção de elementos latinos no cinema, com a produção de diversos filmes de alguma forma referentes à América Latina: seja na ambientação, seja nos personagens, seja na música²⁸⁴. Neste último aspecto, o bolero ganhou uma posição de destaque – vale observar como o bolero, nos anos 40 e 50, tornou-se muito presente no repertório de cantores americanos populares, como Dean Martin, Bing Crosby, Frank Sinatra, Nat King Cole, Dick Haymes e outros²⁸⁵. A partir daí, importantes nomes do bolero, como Trio Los Panchos ou o cantor chileno Lucho Gatica, tornaram-se bastante populares no Brasil²⁸⁶

Além disso, a entrada do bolero na música sertaneja não era um apanágio desta última, já que o mesmo ocorria na música popular brasileira de um modo geral, marcadamente no samba. Neste, o bolero reforçou o samba-canção, que já era praticado

²⁸³ Assim, não é de se estranhar a gravação de “Índia” por Gal Costa, em LP homônimo de 1973.

²⁸⁴ Para um estudo das estratégias americanas na política da “boa vizinhança”, cf. o estudo de Tota (2000).

²⁸⁵ Nat King Cole é um bom exemplo deste interesse dos cantores americanos pelo bolero. Ele não somente gravou vários boleros em inglês, como também três LPs (1958, 1959 e 1962) cantando em espanhol.

²⁸⁶ É importante lembrar que a origem do bolero é bastante debatida, com vários autores apontando para Cuba como seu local de criação. O México, neste sentido, aparece como local de entrada para a América. Para um estudo do bolero no México, cf. Pedelty (1999 e 2004: 114-115).

desde os anos 30, criando um gênero híbrido muito popular nos anos 50, através de compositores como Ary Barroso (com canções como “Risque”, por exemplo), Lupicínio Rodrigues, Antônio Maria, Dolores Duran e outros²⁸⁷. Assim, a relação da música sertaneja com o bolero apenas seguia uma tendência que lhe era maior.

Diversas duplas, nos anos 50 e 60, trabalharam com boleros, sendo que a influência do gênero sobre a música sertaneja ainda é bastante presente. Historicamente, várias narrativas (Nepomuceno 1999: 127-128; Mugnaini Jr 2001: 58-59; Souza 2005: 146) – além do discurso nativo – apontam para o lançamento de “Boneca Cobiçada” (CD – faixa 6), em 1957, pela dupla Palmeira e Biá, como o primeiro bolero sertanejo gravado²⁸⁸. A partir daí, o gênero tornou-se extremamente comum, sendo central no trabalho de duplas como Palmeira e Biá, Irmãs Galvão, Duo Glacial, Nenete e Dorinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, dentre outras.

A influência do bolero também acentuou a presença de temáticas amorosas na música sertaneja. Tem-se, neste caso, um exemplo de apropriação de elementos estrangeiros a partir de padrões culturais nativos – fenômeno apontado atualmente por Marshall Sahlins em diversas obras (ver introdução deste trabalho). O bolero não estabeleceu as relações amorosas como tema central na música sertaneja – elas já estavam presentes como tema de canções na música brasileira desde o século XIX²⁸⁹ -

²⁸⁷ Este samba-canção com forte influência do bolero é apontado por músicos e estudiosos da Bossa Nova, como Castro (1990), como o gênero do qual os jovens músicos que produziram a Bossa Nova queriam escapar. Sobre o samba-canção e sua relação com o bolero, cf. Araújo (1999) e Borges (1982). Cf., também, o estudo de Mattos (1999), sobre Lupicínio Rodrigues.

²⁸⁸ Não pretendo aqui avaliar a veracidade de tal afirmação, sendo possível que outros boleros tenham sido gravados antes (por exemplo, “Carmita Boca de Rosa”, gravação da dupla Raul Torres e Serrinha em 1941, trazia o rótulo de bolero). O que me interessa é o fato de “Boneca Cobiçada” aparecer em tais narrativas como elemento significativo – talvez porque seja a primeira a aparecer com o rótulo de “bolero sertanejo”. Um índice do sucesso desta canção é o fato dela ser uma das pouquíssimas da música sertaneja a constar na lista de canções memoráveis organizada por Severiano e Homem de Mello (1997: 329). Esta lista organizada pelos autores é interessante porque permite um estudo da construção da história da música brasileira a partir da ótica do jornalismo carioca – muito importante na construção de uma idéia de música popular brasileira – emergente a partir dos anos 50.

²⁸⁹ Uma das características das modinhas brasileiras no século XIX era a temática amorosa. Cf., Menezes Bastos (2004b) e Tinhorão (2004: 53-78). Em seu estudo sobre a popularidade dos melodramas em toda América Latina, marcadamente Argentina e México, Oroz (1999: 14-15) chama a atenção

porém reforçou sua prática e possibilitou sua expressão como tendência dominante na música sertaneja. Este ponto é importante porque em discursos posteriores, que dividem o campo em música sertaneja e música caipira, a predominância das temáticas amorosas será considerada um dos pontos de ruptura.

Do México, através do cinema, vieram também a rancheira e o corrido. Neste caso, pese também a presença no Brasil e em toda América Latina, do cinema mexicano (Oroz 1999), com os chamados *charro films*, que popularizaram por todo o mundo a figura dos *mariachis*, com sua vestimenta característica e sua formação instrumental com violões, violinos e trompetes, além de toda uma geração de cantores mexicanos, tais como Pedro Infante e Miguel Aceves Mejía²⁹⁰. Pedelski (2004: 113-117) descreve diferenças entre os dois gêneros, com o corrido se desenvolvendo a partir dos anos 10 e a rancheira a partir dos anos 40. Além disso, o corrido está centrado mais no formato canção – uma narrativa cantada – ao passo que a rancheira se desenvolve como um gênero dançante. A despeito destas diferenças, a música sertaneja se apropriou dos dois gêneros de forma a misturá-los musicalmente, pois várias gravações de corridos, por exemplo, têm a forma musical – a presença dos trompetes, principalmente – das rancheiras²⁹¹.

Se Cascatinha e Inhana tornaram-se os símbolos da entrada dos gêneros paraguaios na música sertaneja, para os gêneros mexicanos este papel coube a Pedro Bento e Zé da Estrada. Além de gravarem centenas de rancheiras e corridos, a dupla adotou um visual *mariachi* que se tornou sua marca registrada. E assim como

exatamente para este ponto: o fato destes melodramas se coadunarem em termos de conteúdo e estrutura com representações sobre o amor típicas da cultura popular. Para uma descrição destas representações, cf. também Magnani (1984: 75-120) em um estudo sobre o teatro popular na periferia de São Paulo.

²⁹⁰ Em relação a isto, aqui cabe um depoimento de alguém que me é muito próximo. Minha mãe, Tereza, nascida em 1950, em Três Pontas, sul do estado de Minas, sempre comenta que uma das lembranças da sua infância, no período entre os 9 aos 12 anos (ou seja, fins da década de 50), é um bar que havia na esquina da rua de sua casa e no qual um rádio tocava Miguel Aceves Mejía constantemente.

²⁹¹ Uma das diferenças, na música sertaneja, é a métrica, com o corrido em compasso 2/4 e a rancheira em ritmo ternário, conforme apontei no capítulo 1.

Cascatinha e Inhana, eles também não detiveram a exclusividade desta influência mexicana, pois rancheiras e corridos tornaram-se comuns no repertório de centenas de duplas entre as décadas de 50 e 70: Tibagi e Miltinho, Nenete e Dorinho, Tião Carreiro e Pardinho, Irmãos Galvão, Léo Canhoto e Robertinho, dentre outras. Nos anos 70, inclusive, os gêneros mexicanos foram centrais no trabalho de uma das duplas mais populares da época, Milionário e José Rico. E é este repertório, marcado pela influência mexicana e paraguaia que constitui uma das bases centrais para a música sertaneja produzida no subcircuito de Curitiba que chamei de “sertanejo”. Tanto na churrascaria 3 Fazendas, quanto no Canja de Viola, muito do que se toca dialoga com estas influências.

Tanto os gêneros paraguaios quanto os mexicanos foram apropriados pela música sertaneja através de uma prática que se tornaria comum no gênero: as versões. Em muitos casos, havia apenas a adaptação de canções paraguaias e mexicanas para versões brasileiras, onde, muitas vezes, mantinha-se o arranjo e mudava-se o idioma da letra – com tentativas freqüentes de traduções literais, na medida do possível. Um bom exemplo disto é a versão em português para “Gorrioncillo del Pecho Amarillo”, rancheira popular cantada por Miguel Aceves Mejía e gravada por várias duplas (CD - faixa 43, para a gravação original, e faixa 31, para uma das gravações em português, com a dupla Tibagi e Miltinho) com o título de “Passarinho do Peito Amarelo”. Vale observar que a versão tenta manter ao máximo os elementos do original.

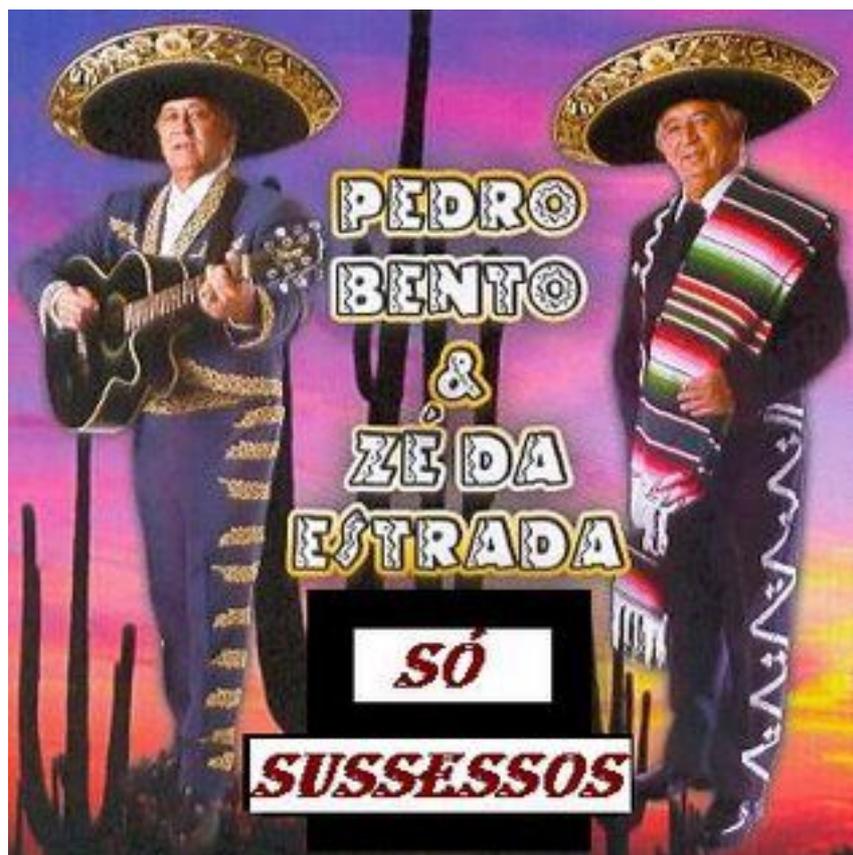


Figura 58

Capa de CD de Pedro Bento e Zé da Estrada

A dupla, que iniciou sua carreira em 1958, tornou-se o símbolo da mistura da música sertaneja com gêneros mexicanos, tais como a rancheira e o corrido.

Todas estas apropriações, levadas a cabo ao longo de três décadas, exerceram uma profunda influência sobre a música sertaneja. Tanto os gêneros paraguaios quanto os mexicanos foram de tal forma naturalizados que, já a partir dos anos 60, a eles foi acrescentado, aprofundando-se na década seguinte, um novo elemento: o *pop-rock*, através da aproximação da música sertaneja com a Jovem Guarda. Uma dupla central neste processo foi Léo Canhoto e Robertinho, apelidados de “*Os hippies do sertão*”. Com seu visual influenciado por Roberto Carlos e pela Jovem Guarda, a dupla elaborou uma fusão – tendo como eixo a temática amorosa – entre esta música sertaneja

influenciada pelos gêneros mexicanos e paraguaios e o som *pop-rock* da Jovem Guarda – traduzido no termo *batidão*²⁹².



Figura 59

Léo Canhoto e Robertinho

Dupla que se tornou muito popular pela fusão da música sertaneja com musicalidades do *rock* e do *pop*.

Assim, duplas dos anos 70, como Milionário e José Rico ou Léo Canhoto e Robertinho tinham seus LPs elaborados em torno de canções ao estilo do *pop* ou de rancheiras e guarânias. Ainda hoje, esta é a música sertaneja mais praticada e escutada em circuitos organizados em bairros populares das cidades grandes e médias no

²⁹² Aproximação esta que se reforçou ainda mais quando um movimento, no sentido inverso, ocorreu: a aproximação de um cantor da Jovem Guarda com a música sertaneja. Foi o caso de Sérgio Reis que, a partir de 1970, começou a gravar canções sertanejas. Sobre a trajetória de Sérgio Reis, cf. Nepomuceno (1999: 361-371).

E não foi só com Jovem Guarda que Léo Canhoto e Robertinho se aproximaram. Aproveitando a popularidade dos filmes de *western* entre as classes populares nos anos 60 e 70, a dupla fez uma série de “*bang bangs* caipiras”, filmes nos quais cantavam e atuavam. Cf. o CD que acompanha este trabalho, para uma faixa de um *bang bang* caipira (faixa 44).

Brasil²⁹³. Em Curitiba, como descrevi no capítulo referente à etnografia, um evento como o Canja de Viola perderia boa parte do seu conteúdo se fossem excluídas as guarânicas, as rancheiras e os batidões.

Léo Canhoto e Robertinho ou Milionário e José Rico são duplas ainda em atividade e que contam com mais de 30 anos de carreira. Ou seja, para muitas pessoas no interior da música sertaneja, estas duplas são **tradicionais** – ambas as duplas produzem a música que este público, atualmente com mais de 50 anos, escuta desde adolescente. Isto nos ajuda a compreender porque no Canja de Viola ou no 3 Fazendas um cantor apresentando um batidão ao som de um teclado se apresenta como “sertanejo-raiz”. Se no programa de Inezita Barroso, *raiz* é concebida pelo signo da pureza, aqui, uma vez mais (aponte isto no capítulo 2), *raiz* indica ancestralidade – mesmo que esta venha pelo signo de uma grande mistura musical. Desta forma, a expressão “sertanejo-raiz” é usada por grupos diferentes no interior do campo: os fãs de Inezita Barroso o usam para expressar sua idéia de pureza; os fãs de Léo Canhoto & Robertinho, para expressar a idéia de tempo. Os primeiros, no entanto, não reconhecem este caráter de “raiz” nesta música sertaneja influenciada por gêneros estrangeiros.

Autonomia e mudança de público

Toda esta longa narrativa segue a proposta de Pierre Bourdieu – que descrevi no capítulo 3 – de que o campo da arte no Ocidente sofre um processo de autonomia com relação a outros campos sociais. Minha hipótese, neste sentido, foi que, entre 1902 e 1960, a música sertaneja surgiu como um campo musical específico no interior da música brasileira e que, entre 1930 e 1960, ele sofreu um processo de autonomia que

²⁹³ Esta é a música sertaneja que aparece nos circos populares estudados por Magnani (1984) na periferia de São Paulo.

estabeleceu suas diferenças com relação a campos sociais organizados em torno de outros gêneros musicais, tais como o samba, por exemplo.

Esta autonomia está relacionada a uma série de questões. Em primeiro lugar, a mudança semântica operada em torno da expressão “música sertaneja”. Se no período entre 1902 e 1930, sertanejo denotava indistintamente as músicas produzidas no interior do país, tendo como centro de referência o Nordeste, a partir de 1930 houve uma mudança de referência e este sertanejo passou a denotar o caipira do centro-sul. Desta forma, a expressão música sertaneja que, na década de 20 podia denotar tanto uma embolada típica de Alagoas quanto um cateretê típico do interior de Minas Gerais, passou a denotar somente a música relacionada ao interior do centro-sul. Esta transformação semântica levou aproximadamente vinte anos, de modo que por volta de 1950, a expressão música sertaneja era exclusivamente caipira. Além disso, mostrei acima como para ela contribuiu uma série de fatores, desde a retomada do ideário romântico sobre o caipira até o surgimento de um artista, Luiz Gonzaga, que modificou a representação musical sobre o Nordeste.

Este processo de autonomia também se deu para além de elementos externos à música sertaneja. Musicalmente, determinadas mudanças foram significativas para este processo. Em primeiro lugar, a mudança tímbrica que ocorreu nas gravações de música sertaneja a partir do trabalho de Cornélio Pires, nos anos 30. Se até 1930, a música sertaneja era apresentada com os timbres do maxixe carioca (violão, flauta, cavaquinho, saxofone, ganzá), a partir da década de 30 ela passou a ser apresentada também com sonoridades e timbres típicos da zona rural, com o uso de instrumentos como a viola caipira. Este fato modificou completamente o topos denotado pela música sertaneja e, no caso da viola, contribuiu para modificação semântica citada acima. Para além dos instrumentos, uma mudança nos gêneros apresentados como música sertaneja também

foi fundamental: ao trazer a moda-de-viola, o cururu, o catira, a cana-verde, e outros subgêneros musicais caipiras para o disco, Cornélio Pires também deu início à colonização da música sertaneja pela música caipira. Tais subgêneros não estavam relacionados ao carnaval carioca e tampouco correspondiam à demanda pelo exótico do público carioca. Ou seja, Pires, de certa forma, exatamente em um momento de afirmação cultural do Rio de Janeiro como centro da nação, regionalizou a música caipira em torno de São Paulo e das áreas de colonização paulista. Este fato permitiu o progressivo afastamento do centro de produção da música sertaneja: se Jararaca e Ratinho, ícones da passagem do sertanejo “nordestino” para o sertanejo “caipira” tinham seu local de trabalho no Rio de Janeiro, as duplas dos anos 40 – Tônico e Tinoco, por exemplo – trabalhariam a partir de São Paulo²⁹⁴. Isto ajuda a compreender a ausência de canções da música sertaneja de uma lista como aquela organizada por Severiano e Homem de Mello (1997) – lista que consta com diversas músicas sertanejas dos anos 10 e 20 e que se constitui a partir do Rio de Janeiro.

Esta colonização da música sertaneja pela música caipira não se deu somente no plano musical dos timbres ou dos subgêneros, sendo que na performance ela também foi visível, com o estabelecimento da dupla cantando em terças como a formação típica do gênero “música sertaneja”. Assim, se a música sertaneja dos anos 10 e 20 era produzida por conjuntos como os Turunas Pernambucanos ou o Grupo de Caxangá, grupos estes que tocavam todo o repertório carnavalesco – de emboladas a marchas, de maxixes a sambas – a partir dos anos 30 a forma da dupla, tocando apenas gêneros caipiras, se impôs como central no gênero. Todos estes elementos contribuíram para que a música sertaneja começasse a aparecer como um gênero musical específico, dotado de características discursivas próprias e relativamente autônomas.

²⁹⁴ O que não impediu, obviamente, que a Rádio Nacional, por exemplo, com sede no Rio de Janeiro, desse bastante espaço para música caipira nos anos 40 e 50. Sobre isto, cf. Saroldi e Moreira (2005: 206-207)

Ao mesmo tempo, esta autonomia significou também um processo de especialização, em todos os níveis da prática musical. No nível musical, conforme afirmei acima, houve uma especialização em torno de elementos musicais caipiras; no nível da performance, o recurso a elementos de vestuário, por exemplo, tornou-se mais freqüente. No nível da composição, houve o surgimento de compositores que trabalhavam apenas como música sertaneja – Teddy Vieira, Zé Carreiro – ou uma progressiva tendência para a música sertaneja por parte daqueles que, no início de carreira, trabalhavam também com outros gêneros musicais, como foi o caso de Capitão Furtado.

O rádio foi outro espaço onde esta especialização ocorreu, com o surgimento e a popularização, ao longo dos anos 30 e 40, de programas que veiculavam somente música sertaneja: “Saudades do Sertão” com Nhá Zefa na Rádio Kosmos de São Paulo; “Cascatinha do Genaro”, com Capitão Furtado, na rádio Cruzeiro do Sul (SP); “Brasil Caboclo”, com Riellinho e Capitão Barduíno, na rádio Bandeirantes paulista; a “Trinca do Bom Humor”, com Alvarenga, Ranchinho e o Capitão Furtado, na rádio Tupi do Rio de Janeiro, para alguns surgidos nos anos 30. Tais programas criaram uma demanda de público e abriram espaço para os dois programas mais populares da década de 40: “Os 3 Batutas do Sertão”, na rádio Record de São Paulo, apresentado por Raul Torres, Florêncio e Rielli; e o já citado “Arraial da Curva Torta”, com o Capitão Furtado, na rádio Difusora de São Paulo.

Desta forma, por volta de 1950, a música sertaneja encontrava-se cristalizada perante o público, reconhecida como um gênero no sentido bakhtiniano do termo – como um conjunto relativamente estável de enunciados (Bakhtin 2003: 262)²⁹⁵. Ao

²⁹⁵ Todo o uso que faço do termo “gênero” neste capítulo retoma a análise que fiz no capítulo 1, onde apresentei a música sertaneja como um gênero musical, no sentido bakhtiniano do termo, analisando alguns seus elementos de estilo, conteúdo temático e construção composicional. Além disso, tanto este capítulo quanto o anterior (capítulos 5 e 4) seguem a proposta bakhtiniana – presente em seu estudo sobre

mesmo tempo ela era a matriz em torno do qual um campo musical estava organizado, com agentes ocupando posições específicas e disputando a primazia de seu discurso. O passo final nesta autonomia e especialização foi o surgimento, nas gravadoras, de selos sertanejos como forte apelo comercial. Isto significava a consolidação da música sertaneja como produto.

Até a metade dos anos 50 não havia um selo especializado em lançamentos de música sertaneja. As grandes empresas do mercado fonográfico à época – Columbia, Odeon e Victor – lançavam mensalmente títulos de música sertaneja, sendo que tais títulos podiam ser acompanhados em revistas como a Revista do Rádio, Radiolândia e Revista da Música Popular, dentre outras. Além destas, gravadoras menores, como a Continental, também tinham seu *cast* de artistas sertanejos²⁹⁶. Contudo, todas se voltavam para a música popular de um modo geral, sem grandes distinções de gênero. Este quadro se alterou a partir de 1958, quando foi fundada a Chantecler, gravadora voltada somente para a música sertaneja (Mugnaini Jr. 2001: 111-112; Nepomuceno 1999: 143) e que seria comprada, em 1962, pela Continental²⁹⁷.

Um outro indício da especialização e autonomia da música sertaneja foi o lançamento, em março de 1958, da revista Sertaneja, publicação voltada somente para o

Rabelais – de uma análise do campo social no qual o gênero se desenvolve. Assim, estes dois capítulos de natureza historiográfica procuram oferecer uma compreensão da natureza estável da música sertaneja enquanto gênero, atentando para suas conexões com questões sociais e com seus diálogos com outros gêneros.

²⁹⁶ A Odeon, das gravadoras citadas, era a mais antiga em operação no Brasil, desde 1902, tendo sido comprada pela EMI em 1931. Cf. Francheschi (2003). A Victor e a Columbia, por sua vez, operavam no Brasil desde 1929. Cf. Dias (2000), Mugnaini Jr. (2001: 110-112), Morelli (1991). A gravadora Continental foi criada em 1942 por Alberto Byington que, até então, representava a Columbia no Brasil – foi sob seu controle que Cornélio Pires gravou seus discos em 1929. Com o estabelecimento direto da Columbia no Brasil, Byington fundou uma empresa própria, a Continental (atualmente, pertencente à Warner).

²⁹⁷ Sendo parte da Continental, a Chantecler acabou, desta forma, sendo adquirida pela Warner nos anos 90. Assim, é a Warner que atualmente lança compilações no mercado com a maioria das duplas importantes no cenário da música sertaneja nos anos 60 e 70. Um exemplo é a série “Dose Dupla” que a Warner tem lançado desde a segunda metade da década de 90, na qual em um CD ela reúne dois LPs de antigas duplas, tais como Tônico e Tinoco, Pedro Bento e Zé da Estrada, Tião Carreiro e Pardinho, dentre outras. Infelizmente, estes lançamentos não respeitam a importância histórica deste material: informações de capas, créditos das canções, ano de lançamento, raramente aparecem nestas coletâneas.

gênero e que seguia o modelo de revistas populares da época, como a Revista do Rádio e Radiolândia. “Sertaneja” circulou por pouco mais de um ano, porém serviu de indício de que a música sertaneja já possuía um público que lhe era próprio, específico. A formação deste público se alterou profundamente durante as décadas de afirmação da música sertaneja, ao mesmo tempo em que acompanhou mudanças significativas da sociedade brasileira.

O público da música sertaneja, entre 1929 e 1960, sofreu, segundo vários autores (Nepomuceno 1999; Souza 2005, Caldas s.d) um processo de proletarização, advinda da migração da população rural para as grandes cidades. Souza (2005) comenta que como esta população era absorvida pela indústria ou pelo setor terciário, seu espaço nas grandes cidades foi sendo alocado em torno de bairros periféricos. Etnografias produzidas a partir do final dos anos 70, tendo como foco a periferia de grandes centros urbanos no Brasil, atestam este fato: as referências à música sertaneja são bastante recorrentes²⁹⁸. Assim, por volta dos anos 50, começou a se delinear um quadro no qual a música sertaneja passou a ser relacionada a uma população de baixa renda, oriunda de áreas rurais e moradora dos bairros periféricos das grandes cidades. Esse dado será fundamental para futuros termos que serão usados a partir da década de 80, como *breganejo* – Araújo (1988) comenta como o termo “brega” é utilizado com relação à estética dos estratos mais pobres da população. E isto só pode ser compreendido quando se observa que são estes estratos que constituirão o público da música sertaneja a partir da década de 50.

Isto também é importante para se compreender como a música sertaneja foi excluída enquanto gênero musical de processos muito importantes que ocorreram nos anos 60 e que foram centrais para a constituição da sigla MPB. Um deles foi a entrada

²⁹⁸ Uma vez mais, o trabalho de Magnani (1984) oferece um índice destas descrições. Ao “etnografar” o circo na periferia de São Paulo, a prática da música sertaneja aparece em primeiro plano.

maciça da TV no campo da música, que ocorreu a partir de 1965²⁹⁹. Os espaços ocupados pela música sertaneja na TV durante muito tempo – até os anos 80 – foram secundários (Souza 2005: 156-157; Caldas 1979: 91-93) e refletiam o espaço que seu público tinha para a indústria televisiva. É de 1962 o primeiro programa dedicado à música sertaneja: “O Canta Viola”, com a apresentação de Geraldo Meireles³⁰⁰. O caráter secundário destes programas se observa pelo horário que eram veiculados – o de Geraldo Meireles era aos domingos à tarde, em uma época em que a MPB ocupava o horário nobre da TV – “O Fino da Bossa”, por exemplo, era às quartas-feiras, à noite. Contudo, este mesmo caráter secundário não significa que estes programas não tivessem audiência: o “Canta Viola” se manteve na TV Record até 1995. O fato, porém, é que no momento de massificação da TV no Brasil a música sertaneja não aparecia como um dos seus programas nobres³⁰¹.

Da mesma forma, a música sertaneja não aparece com destaque nos festivais musicais que marcaram a década de 60, sendo um gênero pouco aproveitado na gênese da MPB. Este dado já aponta para outro: a pouca relação do público da MPB naquele momento – grosso modo, um público jovem e de formação universitária – com a música sertaneja. De fato, fora algumas canções como “Disparada” de Théo de Barros e Geraldo Vandré e cujo arranjo dava espaço para uma viola de modo a denotar uma sonoridade rural, pouco da música sertaneja foi aproveitado como fonte para a produção

²⁹⁹ Apesar de operar desde 1950, há um consenso entre pesquisadores – Ortiz (1988), Hamburger (2002) – de que a TV só passou a operar em um esquema maciço, industrial, a partir da segunda metade dos anos 60. Cf. também Napolitano (2007).

³⁰⁰ Sobre Geraldo Meireles, cf. Mugnaini Jr. (2001: 136). Sobre o “Canta Viola”, cf. a análise, com tintas adornianas, feitas por Caldas (1979: 91-118).

³⁰¹ É dessa época também, final da década de 50 em diante, que um pequeno dado, porém muito significativo, se torna recorrente: os horários matinais dos programas sertanejos no rádio, prática esta que se mantém até hoje. Por serem relacionados a um público formado por trabalhadores, os programas sertanejos começaram a ser veiculados no início da manhã: entre 5 e 9 horas. Em Curitiba, com exceção das três rádios AM especializadas em música sertaneja, as outras só veiculavam este repertório naquele horário, momento em que o seu público se prepara para ir trabalhar.

de canções no festival³⁰². O rural, para a MPB, era denotado pela sonoridade do baião, fato que pode ser observado, por exemplo, no mítico show Opinião. Este show, que pode ser lido como um dos eventos fundantes da MPB, revela bem como esta sigla procurava se constituir como uma síntese da música brasileira, tendo como centro o idioma musical da Bossa Nova – a batida – mas agregando temáticas e elementos de duas outras tradições: o samba do morro e o baião. Estes três gêneros estavam representados pelos três músicos centrais no espetáculo: Nara Leão (Bossa Nova), Zé Kéti (samba do morro) e João do Vale (baião)³⁰³.

As possibilidades de análise aqui são infindas, haja vista que uma série de relações podem ser estabelecidas. A que me interessa aqui é aquela que opõe a música do Rio de Janeiro ao interior do país, ou ainda, o urbano ao rural. Pois no show “Opinião” este rural é denotado por João do Vale. De certa forma, a MPB recupera o sentido primevo da idéia de interior do Brasil, tal como concebido no início do século XX, qual seja: centrado no Nordeste³⁰⁴. Assim, a música sertaneja, para a MPB produzida ao longo das décadas de 60 e 70, acaba sendo relegada a um segundo plano,

³⁰² É interessante observar que logo após o I Festival da Record, no qual “Disparada”, interpretada por Jair Rodrigues e o Quarteto Novo, ficou em primeiro lugar, ela foi gravada por Tonico e Tinoco.

³⁰³ Desenvolvo mais esta leitura do show Opinião na resenha que fiz sobre o documentário “Saravah”. Cf. Oliveira (2005).

³⁰⁴ Uma vez mais, vale lembrar da grande popularidade do baião na segunda metade dos anos 40 e ao longo dos anos 50. Souza (2005: 141) aponta, inclusive, para uma internacionalização do baião, com a comercialização, em 1952, de versões orquestrais de “Delicado” nos EUA e na França. “Delicado” é um baião composto pelo músico de choro Waldir Azevedo (e seu primeiro grande sucesso) e lançado no início de 1951. Dois anos depois, o sucesso internacional do filme “O Cangaceiro”, quando ganhou a Palma de Ouro em Cannes (1953), só aumentou a popularidade do baião. Este caráter internacional do baião só seria interrompido com o advento da Bossa Nova, entre 1958 e 1962. A dimensão desta interrupção pode ser medida pelo texto-encarte de Souza (1977), que sugere que a gravação de “Dezessete Léguas e Meia”, canção de sucesso de Luiz Gonzaga, por Gilberto Gil em 1969, possibilitou a recuperação da importância do “Rei do Baião”.

João do Vale foi um dos dois grandes nomes da música nordestina no cenário carioca, após o sucesso de Luiz Gonzaga – o outro foi Jackson do Pandeiro. Este último surgiu na cena musical carioca em 1953 gravando cocos, xotes e rojões. Cf. Marcondes (2000: 390). Desta forma, atravessou toda a década de 50 gozando de popularidade que também diminuiu nos anos 60 – e assim como Luiz Gonzaga, é atribuída aos tropicalistas sua recuperação, com as gravações de sucessos seus por Gal Costa (“Sebastiana”, em 1969) e Gilberto Gil (“O Canto da Ema”, “Chiclete com Banana”, em 1972, e “Cantiga do Sapo”, em 1974). João do Vale, por sua vez, embora tivesse algumas de suas canções gravadas nos anos 50, só apareceu para o grande público no show Opinião. Cf. Marcondes (2000: 799) e Nêumman Pinto (1982).

um gênero musical de pouco interesse para a maioria dos compositores. Salvo algumas canções de Milton Nascimento e seus parceiros no Clube da Esquina ou a produção de Renato Teixeira (a partir da segunda metade da década de 70), pouco da música caipira e sertaneja foi aproveitada pela MPB³⁰⁵.

Desta forma, durante a década de 60 e 70, a música sertaneja foi remetida a um lugar marginal no quadro da música popular brasileira. Excluída em grande medida da síntese proposta pela MPB, do horário nobre da TV, bem como, conforme apontei ao dissertar sobre a revista da música popular, do discurso político relativo à música brasileira, a música sertaneja passou a ser relacionada a categorias sociológicas significativas tais como lumpen, proletariado, alienação, dentre outras. É nesse momento que surgiram os primeiros estudos acadêmicos sobre o tema: Martins (1975) e Caldas (1979). O primeiro descreve a música sertaneja dos anos 70 como expressão ideológica do conservadorismo político e alienação do seu público, conquanto Caldas faz uma análise da inserção da música sertaneja na indústria cultural, marcadamente a TV, e procurar demonstrar como ela é manipulada ideologicamente pela indústria – um trabalho com clara influência adorniana. Ambos, contudo, são unânimes: trata-se de uma música posta à margem por classes – categoria onipresente nestes textos – dominantes e consumida por um público vasto, porém “subalterno” – para usar o termo de um texto da época que também analisa a música sertaneja (Bonadio e Savioli 1980)³⁰⁶.

³⁰⁵ Para a carreira de Renato Teixeira, cf. Nepomuceno (1999: 371-377). A gravação de sua canção “Romaria”, por Elis Regina, em 1977, é considerada um marco de aproximação da MPB com a cultura caipira. Sobre isto, cf. Mugnaini Jr. (2001: 33).

Digno de nota também é o flerte de compositores consagrados da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso, com a dupla Pena Branca e Xavantinho, a partir de 1982. Sobre esta dupla, cf. Nepomuceno (1999: 378-387).

³⁰⁶ Tanto o trabalho de Waldenir Caldas quanto o texto de Bonadio e Savioli fazem parte de um interesse mais amplo da sociologia e dos teóricos da comunicação, na segunda metade dos anos 70, com relação à indústria cultural no Brasil. Esses trabalhos, devido mesmo ao regime de exceção vivido no país, procuram situar-se criticamente com relação aos meios de comunicação. Por isso, o recurso a uma literatura denunciatória destes meios – os estudos da Escola de Frankfurt e os estudos norte-americanos

Entre 1930 e 1960, portanto, a música sertaneja se cristalizou como um campo musical relativamente autônomo, com discursos estéticos próprios, espaços de agência específicos e um público definido. Até a segunda metade da década de 80, ela permaneceria à margem no conjunto da música brasileira, um gênero escutado fora do centro. Desse modo, o campo da música sertaneja, até então, estava cindindo em duas posições: um valorizando as raízes caipiras da música sertaneja e que usava a expressão “música caipira” para denotar a sua prática e diferenciá-la da outra posição, constituída por uma música sertaneja aberta às influências externas e que utilizava a expressão “música sertaneja” para se denotar.

A partir da segunda metade da década de 80, contudo, algumas gravações e um novo quadro social modificaram este campo, à medida que desta segunda posição do interior do campo emergiria uma música sertaneja adotada como um bem simbólico de novo valor. Se antes, este era um gênero classificado por setores da crítica musical e da academia como “brega”, a partir do sucesso de canções como “Um Fio de Cabelo” e “Entre Tapas e Beijos”, a música sertaneja aparece com novos aspectos e relacionada a um novo público.

O *boom* sertanejo: da periferia para o centro.

Em 2005, estreou, com ampla divulgação, o filme “Os Dois Filhos de Francisco”, longa-metragem que narra a trajetória de Zezé di Camargo e Luciano, uma das duplas sertanejas símbolo da ascensão do gênero a partir da segunda metade dos anos 80. Tal ascensão foi tamanha que a música sertaneja, junto com o *axé music* e o pagode, tornou-se um dos três gêneros musicais que mais estiveram em evidência ao

sobre cultura de massa – é um traço importante destes estudos que, diga-se de passagem, são pioneiros no estudo da indústria da comunicação no Brasil. Para um balanço crítico dos estudos sobre indústria cultural no país, cf. Hamburger (2002).

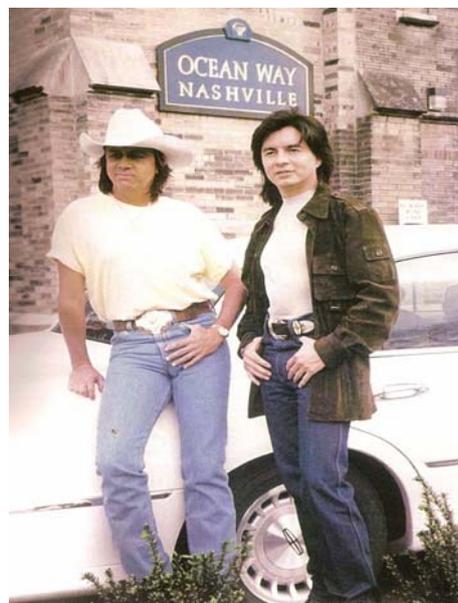
longo da década de 90, ocupando espaços cada vez maiores na mídia³⁰⁷. Basta observar a presença da música sertaneja em um programa na principal rede televisiva do país (“Amigos & Amigos”, veiculado pela Rede Globo de Televisão, em 1999, que reunia Chitãozinho e Xororó, Zezé di Camargo e Luciano, e o cantor Leonardo); um filme como “Os Dois Filhos de Francisco”; e a presença do gênero na trilha sonora de novelas no horário nobre, como “Rei do Gado” (1993) e “América” (2005), ambas com ambientações no interior de São Paulo. Em suma, um *boom* da música sertaneja, que modificou completamente sua posição no cenário da música brasileira e modificou a relação a relação de forças no interior do seu campo.

Este *boom* tem duas gravações que são tomadas tradicionalmente como marcos iniciais: a guarânia “O Fio de Cabelo” (CD – faixa 7), pela dupla Chitãozinho e Xororó, em 1982; e a canção “Entre tapas e beijos”, pela dupla Leandro e Leonardo, em 1989. Um dado importante a ser observado é que as duas gravações acompanharam a transformação do, até então, principal meio de veiculação da música sertaneja, o rádio. Na década de 80, o rádio no Brasil teve sua estrutura bastante modificada, com a popularização das FMs, de maior alcance e organizadas em torno de esquemas mais

³⁰⁷ No caso do pagode, o que ocorreu, em certa medida, é similar ao que ocorrera com termos como gafeira e forró, nos anos 40 e 50, respectivamente. Todos surgiram como denotativos de reuniões musicais e, aos poucos, tornaram-se indicadores de gêneros musicais. Até a década de 80, a idéia de pagode era relacionada a um samba da periferia e tinha conotações depreciativas. A partir, contudo, do sucesso de grupos como Fundo de Quintal (com Sombrinha e Arlindo Cruz) e músicos como Zeca Pagodinho, entre 1987 e 1990, o termo passou a receber outro valor e o gênero recebeu grande divulgação. Vale observar que estes músicos se apresentavam como “pagodeiros”, mas se relacionavam (gravando canções) com compositores e intérpretes consagrados do samba, tais como João Nogueira, Martinho da Vila e Beth Carvalho. Tais relações são muito importantes dentro do universo musical, à medida que chancelam e autorizam posicionamentos dentro do campo. Um músico como Bezerra da Silva, por exemplo, também “pagodeiro”, mas sem relações diretas com a “aristocracia do samba” teve seu reconhecimento mais dificultado dentro do campo. Sobre a trajetória de Bezerra da Silva, cf. Vianna (1999)

O *axé music*, por sua vez, teve sua emergência relacionada a diversos fatores que escapam a este trabalho, mas é interessante observar como o gênero se cristalizou, nos anos 80, a partir da fusão de elementos relativos a três tradições musicais distintas: o frevo eletrificado dos trios elétricos baianos, que remonta aos anos 50; os elementos étnicos dos blocos afro – Filhos de Gandhi, Ilê Ayê – que se fortaleceu nos anos 70 e o elemento da dança, representado a partir dos anos 80 pela popularidade de danças como a lambada, o fricote, a “dança da galinha”, dentre outras – no caso da primeira dança, relacionada a uma conexão internacional importante, o *zouk* caribenho (Guibault 1993). Para uma história do *axé music*, cf. Guerreiro (1997a).

empresariais que as rádios AM. Ou seja, o rádio, nos anos 80, sofre um processo de industrialização maciça e passa a atender um público cada vez maior e cada vez mais heterogêneo em termos de estratos sociais. Assim, se as gravações das duplas dos anos 70, como Leó Canhoto e Robertinho ou Milionário e José Rico, eram veiculadas por rádios AM para um público da periferia dos grandes centros urbanos, “O Fio de Cabelo” e, principalmente, “Entre Tapas e Beijos”, passaram a ser veiculados por FM. Neste sentido, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e outras duplas, conseguiram uma penetração em grupos sociais até então afastados da música sertaneja.



Figuras 60 e 61

Chitãozinho e Xororó

Chitãozinho e Xororó em dois momentos de sua carreira: nos anos 70, quando cantavam em circos e shows na periferia de grandes cidades; e nos anos 90, quando gravaram alguns discos em Nashville, cidade norte-americana tida como capital do *country music*, se aproximando deste gênero musical.

Neste caso, pese também transformações estruturais na sociedade brasileira, com a inserção de uma população marginalizada no universo dos meios de comunicação,

marcadamente a TV que, nos anos 70 e 80, consegue se estender a um conjunto muito amplo da população brasileira. Ou seja, a ascensão de gêneros musicais como a música sertaneja e o pagode, até então relacionados a grupos sociais marginalizados no conjunto da sociedade, é uma das contrapartidas da entrada destes grupos no universo do consumo. Esta mudança do perfil sociológico do público da música sertaneja nos anos 90 refletiu-se também na própria nomenclatura do gênero, com a adoção de termos como *sertanejo-pop*, *sertanejo-country*, ou ainda, “sertanejo universitário”³⁰⁸.

Um índice relacionado a esta música sertaneja da década de 90 é a emergência do rodeio, enquanto evento símbolo do universo rural modernizado, e representado pela festa do peão de boiadeiro de Barretos-SP (que ocorre desde 1955). A emergência dos rodeios atualizou diversos elementos pelos quais o caipira era representado, dando novos sentidos para categorias como “interior”, “sertanejo”, “caipira”, “boiadeiro”. Este último tem sua matriz simbólica substituída: ao invés do tropeiro, retratado em diversas canções da música sertaneja nos anos 40 e 50, e construído em torno da idéia de “viagem”, o rodeio trouxe a figura do “peão”, próxima simbolicamente da figura do “cowboy” (popularizada pelo cinema americano desde os anos 50), e construída não mais em torno do mito da viagem de descoberta, mas em relação a concepções como “honra”, “coragem”, “intrepidez”³⁰⁹.

³⁰⁸ O uso do epíteto “universitário” não acompanhou somente a música sertaneja. Ele também passou a ser adotado com relação ao forró e ao pagode. Sobre isto, cf. Vianna (2001).

³⁰⁹ Este é um ponto que merece mais aprofundamentos, a oposição entre boiadeiro e peão, tal como aparece descrita nas canções da música sertaneja, à medida que nestas figuras simbólicas, vários mitos do pensamento ocidental estão presentes. No caso do boiadeiro, o mito da “viagem transformadora”, a idéia de que no deslocamento espacial há também um deslocamento espiritual. Mitos poderosos da literatura ocidental – “A Divina Comédia”, “Robinson Crusoé”, “Don Quixote” – são construídos em torno de situações de deslocamento espacial: os personagens estão sempre em movimento ou fora do seu espaço inicial. Leite (1994) lembra que a própria idéia, cara aos antropólogos, de etnografia, está construída em torno deste mito, além de outros.

Já a figura do “peão” é construída a partir da valorização de outras experiências, mais relacionadas com ideais de “coragem” e “bravura”. Cf., para um estudo sobre a construção da figura do peão em proximidade a do cowboy, Militão (2001).

Musicalmente, a música sertaneja produzida neste *boom* do gênero manteve várias características anteriores, aprofundando-os. Uma delas é a influência da música *pop* e do rock, que se traduz nas formações instrumentais usadas pelas duplas, de tal modo que este circuito exige bandas de apoio, com guitarras, baixo, teclados, bateria, percussão, naipe de metais e *backing vocals*. Além disso, a presença da sonoridade da viola caipira tornou-se secundária – em várias canções, ele sequer é utilizada. Ou seja, em termos tímbricos a música sertaneja da década de 90 se aproximou bastante da música pop e este é um ponto de descontinuidade apontado por diversas pessoas que acompanhei durante o trabalho de campo, que geralmente apontavam o caráter mais “moderno” do atual sertanejo.

Porém, uma nova apropriação passou a ser realizada: o de elementos da cultura *country* norte-americana. Musicalmente, isto se traduziu no uso de instrumentos como banjo ou de arranjos que se aproximassem da estética do *country* norte-americano. Ao mesmo tempo, canções de compositores norte-americanos, como Boz Scaggs, Don Von Tress e outros, passaram a ser gravadas pelas duplas brasileiras em versões para o português – em um esquema similar ao descrito para a música mexicana nos anos 50, no qual o arranjo procura-se manter fiel ao original, traduzindo apenas a letra.

Vale observar, contudo, que o canto em terças, feito por duplas, permaneceu, sendo este canto o responsável pela caracterização da tópica sertaneja. Desta forma, a dupla duetando em terças tornou-se o traço comum entre a música sertaneja mais tradicional (sertanejo-raiz) e este sertanejo-pop dos anos 90. Este fato, porém, raramente aparece nos discursos dos agentes no campo, sendo que a descontinuidade é mais enfatizada. O depoimento de Inezita Barroso à Nepomuceno (1999) é um interessante índice desta ruptura:

O peãozinho de Barretos, coitadinho, não tem dinheiro para assistir àqueles megashows. Está de fora daquilo tudo, mas continua a fazer sua festa, porque a tradição é

forte. É a queima do alho, o churrasco. O cozinheiro à frente dos tropeiros, trazendo a panelinha com o alho queimado, cheiroso, o tempero do churrasco do pessoal que vai arrancar. Agora, naquele recinto enorme, qual a razão de um cara levando uma panelinha, lá no meio? Lá do alto daquelas arquibancadas, o cavalinho fica com cinco centímetros, o peão com dois e você nem sabe o que está acontecendo. Aquela irradiação, aqueles alto-falantes, e você tem que levar binóculo para ver um rodeio. E é aquele ‘tcheque, tcheque, olerê’, e não sei o que mais. Não é ridículo americano imitando a gente? Cantando com viola? É a mesma coisa, acho ridículo brasileiro cantar com aqueles gestos, com aquela dancinha idiota”

E os próprios agentes desta música sertaneja moderna também apontam para a ruptura. Em depoimento a mesma autora, Nepomuceno (1999: 417-418), Chitãozinho e Xororó são taxativos quanto ao seu público:

“Não adianta a gente cantar a música sertaneja pensando naquele público que não existe mais, do lampião a querosene. A gente adora falar do laço, da poeira, isso é muito bonito, mas nas fazendas já tem vídeo-cassete, microondas e parabólica. O caipira de hoje viaja pela internet, compra por telefone, por cartão. Ele quer tudo o que a tecnologia tem pra oferecer e nossa música pretende chegar até ele. Lá no fundo de Goiás, no Tocantins, o cara negocia a arroba do boi em dólar”.

E é sob signo da ruptura, da descontinuidade, que a música sertaneja atualmente se apresenta no cenário musical brasileiro. Por um lado, uma faceta tradicionalista, representada no trabalho de Inezita Barroso, de duplas como Zé Mulato e Cassiano, Goiano e Paranaense ou de músicos como Roberto Corrêa e Paulo Freire, faceta esta que procura recuperar o sentido da palavra “caipira” e que se apresenta como “sertanejo-raiz”; por outro lado, uma faceta que insiste na modernidade e que tem suas antenas não somente voltadas para o interior do Brasil, mas também para locais como Nashville, nos EUA, ou Miami. Entre estas duas faces a pergunta: “qual música sertaneja você estuda?”.

Considerações Finais

Esta longa digressão historiográfica procurou descrever a constituição da música sertaneja enquanto **campo**, um espaço social constituído por posições determinadas e entre as quais há disputas por legitimidade. A constituição deste campo, conforme foi descrito, correspondeu a um processo de especialização e autonomia, no qual a música sertaneja, aos poucos, foi se tornando distinta dos demais gêneros da música popular brasileira. Se até a década de 40, os espaços, os artistas, os meios de veiculação destes gêneros eram basicamente os mesmos, já na década de 50 era possível perceber espaços, revistas, compositores, intérpretes, voltados unicamente para a música sertaneja. Desde então, “sertanejo é sertanejo, samba é samba”.

A determinação das posições no interior do campo se deu a partir de diferentes apropriações. Uma posição se cristalizou em torno da idéia de **raiz** entendida como a essência caipira da música sertaneja. Esta posição, visível a partir dos anos 50 – e relacionada com debates importantes na sociedade brasileira, tais como a questão do nacional-popular – revelou-se crítica às misturas da música sertaneja com gêneros estrangeiros. A idéia de sertanejo-raiz, nesse sentido, pode ser vista como o equivalente, na música sertaneja, da idéia de “Velha Guarda” que se constituiu no interior do campo do samba nos anos 40 e 50. Ambas procuravam negar o caráter internacional da música popular e valorizavam formas consideradas puras, tradicionais.

Esta posição tem ainda um elemento importante: sua fundamentação intelectual, oferecida por uma geração de jornalistas que teorizou sobre música popular a partir de lentes específicas. O jornalismo foi o meio por excelência para os primeiros debates sobre música popular, e até a década de 80, ele foi o principal. E foi no meio jornalístico que a posição relativa à idéia de raiz encontrou sua principal chancela e fonte de legitimidade.

Paralelamente ao estabelecimento desta posição tradicionalista, uma outra foi se estabelecendo a partir das misturas sofridas pela música sertaneja a partir dos anos 40 – com a música paraguaia, com o bolero, com a música mexicana, com a Jovem Guarda. Esta posição, menos marcada em termos discursivos, se cristalizou mais pela negação a que foi submetida pelo discurso tradicionalista do que por auto-afirmações de sua existência. Pelo menos, até os anos 80, esta posição era constituída pela música sertaneja que não se enquadrava na idéia de raiz.

A década de 80 presenciou, neste sentido, uma mudança significativa, com a transmutação do público desta música sertaneja. Se até então, o público das guarânicas, rancheiras, batidões, corridos da música sertaneja era constituído por trabalhadores urbanos de origem rural, moradores da periferia de cidades médias e grandes do centro-sul, a partir da segunda metade da década de 80, a música sertaneja tornou-se um produto de consumo de classe média, transformada em bem cultural denotativo de um *status* simbólico considerável. Nesta transmutação, seu antigo público ficou em uma situação de difícil mapeamento dentro do campo: ao mesmo tempo em que não preenche os critérios apresentados pela posição tradicionalista, ele também não faz parte da posição moderna surgida nos 90 e relacionada com elementos como o *country music*, o *axé music* e o pagode.

Este quadro pôde ser observado na descrição do cenário da música sertaneja em Curitiba, apresentado em três posições distintas: *country*, sertanejo e *raiz*. Em cada uma delas há diferentes critérios de valoração e produção da música: dança, contemplação, entretenimento. Ao mesmo tempo, em cada uma delas – relacionadas a públicos socialmente distintos – puderam ser observados diferentes práticas da música sertaneja. Enquanto uma é marcada pela valorização da viola caipira, outra se permite substituir este instrumento por teclados sintetizadores; conquanto uma terceira traz bandas de

apoio capazes de tocar repertórios que vão de Chitãozinho e Xororó a Bob Marley. Este trabalho apenas apontou para alguns elementos de cada uma destas posições, através da descrição de lugares e eventos. Etnografias mais “densas” em cada um destes lugares, capazes de revelar outros elementos discursivos, ainda estão por ser feitas. Aspectos como *performance*, por exemplo, oferecem possibilidades de pesquisa que neste trabalho foram apenas esboçadas.

Ao mesmo tempo, a descrição da constituição do campo, bem como a observação dos eventos da música sertaneja, trouxe à evidência o caráter internacional deste gênero, permitindo a observação de conexões internacionais que escapam àquelas descritas como centrais à constituição da sociedade brasileira. Conforme afirmei no primeiro capítulo, se a história do samba não pode ser traçada sem referências à Paris, a música sertaneja não pode ser compreendida sem referências à Assunção ou à Cidade do México. Ou seja, conexões internacionais de um Brasil que olha mais para o interior do que para o litoral. E tais conexões, indubitavelmente, constituem um campo de estudo ainda pouco explorado pelas ciências sociais brasileiras. A entrada da música paraguaia na música sertaneja, por exemplo, é um dos temas centrais desta tese e que ainda pode render maiores aprofundamentos.

Da mesma forma, este trabalho trouxe à tona um público que, conforme afirmei anteriormente, escapa às malhas analíticas usuais, devido à sua transitoriedade e fluidez. Um público de arranjos provisórios em todos os níveis de sua vida: nas relações de parentesco, no trabalho e na fruição estética. É o público que escuta, ao mesmo tempo, a dupla sertaneja “mais raiz” e aquela “mais country”, sem ver nisto nenhuma contradição. Acompanhei este público de perto em eventos como o Canja de Viola ou a reunião da APASA na Churrascaria 3 Fazendas, ambos em Curitiba. Porém, a relação,

no cotidiano deste público, da música sertaneja com outros aspectos de sua vida – religião, por exemplo – ainda merece maiores aprofundamentos. Este trabalho, contudo, serviu como porta de entrada para pesquisas que pretendo realizar no futuro.

E, por fim, um estudo da música sertaneja enquanto campo permitiu também abrir para as relações sociais o caráter de gênero da música sertaneja, mostrando sua natureza dialógica, no sentido de ser um repertório que envolve diferentes atores, em lugares sociais distintos, em constante interação. Ou seja, a natureza dialógica, dinâmica, de um gênero discursivo – afirmado por Bakhtin (2003a) – só pode ser compreendida quando se observa que este “diálogo” se dá em um campo social marcado por uma heterogeneidade de posições, cada uma contando com valorações e visões de mundo distintas. O campo, neste sentido, é um espaço do dialogismo relativo ao gênero discursivo. Este trabalho procurou trazer um exercício de análise que tomasse este ponto como central – a constituição de um campo social em torno de um gênero discursivo. Se ele permitir algumas inferências capazes de iluminar outros campos e outros gêneros, terá atingido mais do que seu objetivo.

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia está disposta de forma a facilitar a consulta do leitor. Assim, optei por não utilizar a tradicional separação entre livros e obras de referência, tais como enciclopédias e dicionários. Como algumas enciclopédias citadas aqui são compilações organizadas por um único autor, caso da “Enciclopédia das Músicas Sertanejas”, de Ayrton Mugnaini, achei mais conveniente, para facilidade de consulta, reunir todas as obras numa única lista. Com a tradicional separação, haveria duas listas de livros, o que travaria (por experiência própria) a consulta e, por conseguinte, a leitura. Mantive, contudo, a separação entre livros e jornais, pelo fato destes últimos terem sua entrada pelo nome do veículo e não por autor.

As datas da coluna da direita são as das edições utilizadas. Por uma questão de informação e contextualização sobre os autores, procurei, sempre que possível, informar entre colchetes a data da primeira edição do texto (às vezes, em idioma diferente da edição utilizada. Por exemplo, a data de 1945 apontada para “Filosofia da Nova Música”, de Adorno, corresponde à primeira edição da obra, em inglês).

LIVROS, ENCICLOPÉDIAS, DICIONÁRIOS E REVISTAS ESPECIALIZADAS

ADORNO, Theodor W.

1986 [1941]. “Sobre música popular” In: COHN, Gabriel (org.). **T. W. Adorno**. São Paulo: Ática, p. 115-146.

1999 [1938]. “O Fetichismo na música e a regressão da audição” In: **Adorno: textos escolhidos**. Coleção “Os Pensadores”. São Paulo: Nova Cultural, p. 65-108.

2002 [1945]. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva.

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio.

2003. “El queso y los gusanos: um modelo de historia critica para el analisis de las culturas subalternas” In: **Revista Brasileira de História**, v. 23, nº 45, São Paulo, p. 71-101.

ALAJA-BROWNE, Afolabi.

1989. “A diachronic study of change in juju music” In: **Popular Music**, v. 8, n. 3, p. 231-242.

ALENCAR, Edigar.

1980 [1965]. **O Carnaval Carioca Através da Música**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.

ALENCAR, José de.

1957 [1876]. **Til**. São Paulo: Melhoramentos.

ALMEIDA, Ângela Mendes de.

1996. “Notas de leitura sobre uma visão histórica do campo” In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 40, São Paulo, p. 13-29.

ALMEIDA PRADO, Décio de.

1990. “Três movimentos (musicais) em torno de 1930” In: **Revista USP**, nº 4 – Dossiê Música Brasileira, São Paulo.

1997. Teatro 1930-1980 (Ensaio de Interpretação). FAUSTO, Boris (org.). **História Geral da Civilização Brasileira**. v. 3: Brasil Republicano. São Paulo: DIFEL, p. 525-589.

ALMIRANTE

1981 [1963]. **No Tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

ALVES FILHO, Aluizio.

2003. **As Metamorfoses do Jeca Tatu**: a questão da identidade nacional do brasileiro. Rio de Janeiro: Inverta.

ANDERSON, Benedict.

2008 [1983]. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Mário.

1962 [1928]. “Ensaio sobre a música brasileira” In: **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Martins Editora, p. 11-152.

1965 [1941]. “Samba rural paulista” In: **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, p. 143-231.

1980. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia.

ANTUNES, Delson.

2002. **Fora do Sério**: um panorama do teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte/MinC.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo.

1996. “Moda Caipira” In: **Discurso**. Revista do Departamento de Filosofia da USP, 26, p. 33-68.

ARAÚJO, Alceu Maynard de.

1964. **Folclore Nacional**: danças, divertimentos e festas. São Paulo: Melhoramentos.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen.

1994. **Guerra e Paz**: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Editora 34.

ARAÚJO, Samuel.

1988. “Brega: music and conflict in Urban Brazil” In: **Latin America Music Review**, v. 9, n. 1, p. 50-89.

1992. **Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life**: a critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Doutoral dissertation in musicology. Urbana: University of Illinois Press.

1999. The Politics of Passion: the impact of Bolero on Brazilian Musical Expression. In: **1999 Yearbook for Traditional Music**. Edited by Dieter Christensen. ICTM, p. 42-56.

ARCHETTI, Eduardo.

2003a [1999]. **Masculinidades**: fútbol, tango y polo en la Argentina. Buenos Aires: Antropofagia.

2003b. “O gaúcho e o tango: primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina” In: **Mana** – Revista de Antropologia Social, 9(1), Rio de Janeiro, p. 9-29.

ATKINS, Taylor

2003. “Introduction” In: ATKINS, Taylor (org.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, p. 3-18.

BACAL, Tatyana Braga.

2003. **Músicas, Máquinas e Humanos**: os DJ's no cenário da música eletrônica. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Rio de Janeiro.

BAKHTIN, Mikhail.

2002 [1965]. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Annablume/Hucitec.

2003a [s.d]. “Gêneros do discurso” In: **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 261-306.

2003b [s.d]. “Os estudos literários hoje (resposta a uma pergunta da revista *Novi Mir*)” In: **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 359-366.

2003c [s.d]. “A respeito de problemas na obra de Dostoievsky” In: **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 195-201.

2003d [s.d]. “O romance de educação e sua importância na história do realismo” In: **A Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, p. 205-258

BALLANTINE, Christopher.

2003. “Music and Emancipation: the social role of black jazz and vaudeville in South Africa between the 1920's and the early 1940's” In: ATKINS, Taylor (org.) **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, p. 169-189.

BANDEIRA, Manuel.

2008 [1924]. “Não sei dançar” In: **Libertinagem & Estrela da Manhã**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, p. 7-8.

BARROS, Diana Luz Pessoa de.

2003. “Dialogismo, polifonia e enunciação” In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1-10.

BARTHES, Roland

1972 [1966]. “Introdução à análise estrutural da narrativa” In: ———— (org.). **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, p. 19-60.

BAUMER, Franklin L.

1977. **O Pensamento Moderno Europeu**. Volume II: Séculos XIX e XX. Lisboa: Edições 70

BELTRÃO, Synval.

1993. **A Musa-Mulher na Canção Brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade.

BENDER, Wolfgang.

1991. **Sweet Mother**: modern African music. Chicago: The University of Chicago Press.

BENJAMIN, Walter

1985 [1938]. “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”. In: KOTHE, Flávio (org.). **Walter Benjamin**: textos escolhidos. São Paulo: Ática, p.44-122.

BEREDNT, Joachim.

2007 [1953]. **O jazz**: do rag ao rock. São Paulo: Perspectiva.

BERGSON, Henri.

2001 [1899]. **O Riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. São Paulo: Martins Fontes.

BERMAN, Marshall.

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

BIGENHO, Michele.

2002. **Sounding Indigenous**: authenticity in Bolivian Music Performance. New York: Palgrave McMillan.

BLACKING, John.

1974. **How musical is man**. Washington: University of Washington Press.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS

1996. **Rui Barbosa**: A praça na trilha do tempo. Curitiba, v. 23, nº 119, dez.

BONADIO, Geraldo e SAVIOLI, Ivone de Lourdes.

1980. “Música sertaneja e classes subalternas” In: MELO, José Marques de (org.). **Comunicação e classes subalternas**. São Paulo: Cortez Editora, p. 95-104.

BORGES, Bia.

1982. **Samba-Canção**: fratura & paixão. Rio de Janeiro: Codecri.

BORGES PEREIRA, João Baptista.

2001[1967]. **Cor, Profissão e Mobilidade**: o negro e o rádio em São Paulo. São Paulo: EDUSP.

BOSI, Alfredo.

1987. "Plural, mas não caótico". In: _____ (org.). **Cultura Brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, p. 7-15.

BOURDIEU, Pierre.

1998 [1982]. **A Economia das Trocas Lingüísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP.

2002. **As Regras da Arte**: a gênese do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras.

2003a [1972]. "Esboço de uma Teoria da Prática" In: **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. Organização de Renato Ortiz. São Paulo: Olho d'Água, p. 39-72.

2003b [1976]. "Gostos de Classe e Estilos de Vida" In: **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. Organização de Renato Ortiz. São Paulo: Olho d'Água, p. 73-111.

2003c [1976]. "O Campo Científico" In: **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. Organização de Renato Ortiz. São Paulo: Olho d'Água, p. 112-143.

2005a [1971]. "Gênese e Estrutura do Campo Religioso" In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, p. 27-78.

2005b [1970]. "O Mercado dos Bens Simbólicos". In: **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, p. 98-181.

2007a [1985]. "A Gênese dos Conceitos de *Habitus* e Campo" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 59-73.

2007b [1989]. "Gênese Histórica de uma Estética Pura" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 281-298.

2007c [1977]. "Sobre o Poder Simbólico" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 7-15.

2007d [1984]. "Espaço Social e Gênese das Classes" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 133-161.

2007e [1989]. "A Força do Direito: Elementos para uma Sociologia do Campo Jurídico" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 210-254.

2007f [1986] "A Representação Política: Elementos para uma Teoria do Campo Político" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 163-207.

2007g [1987]. "Introdução a uma Sociologia Reflexiva" In: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 16-58.

2008 [1979]. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP.

BOURDIEU, Pierre et alli.

s.d [1965]. **Un Art Moyen**: essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Editions de Minuit.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues.

1981. **Os Sacerdotes da Viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter.

2004 [2002]. **Uma História Social da Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

BURKE, Peter.

1989. **Cultura Popular na Idade Moderna 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras.

1992 [1991]. “Abertura: a Nova História, seu passado e seu futuro” In: ————. (org.). **A Escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, p. 7-37.

CABRAL, Sérgio.

1990. **Pixinguinha: vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar.

1993. **No Tempo de Ari Barroso**. Rio de Janeiro: Lumiar.

1996. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar.

CAIAFA, Janice.

1989. **Movimento Punk na Cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

CALDAS, Waldenyr.

1979 [1977]. **O acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

s.d. **O Que É Música Sertaneja**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, p. 121-169.

CALDEIRA, Teresa.

1988. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

CAMPOS, Augusto de.

1976. “Qualquer Jóia” In: **Caetano Veloso (LP)**. Nova História da Música Popular. São Paulo: Abril Cultural.

1998. **Música de Invenção**. São Paulo: Perspectiva.

CÂNDIDO, Antônio.

1956. “Possíveis raízes indígenas de uma dança popular” In: **Revista de Antropologia**, v. 4, n.1, jun., São Paulo, p. 1-23.

1970. “Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)” In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiro**, n. 8, São Paulo, p. 67-89.

1981 [1964]. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira e a transformação de seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades.

2000 [1965]. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha.

CARDOSO JÚNIOR, Abel.

1986. **Cornélio Pires: o primeiro produtor independente de discos no Brasil**. São Paulo: Fundação Ubalдино do Amaral/Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

CARVALHO, José Jorge de.

1992. "O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna" In: **SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR**: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: IBAC, p. 23-38.

1999. "Transformações na sensibilidade musical contemporânea." In: **Horizontes Antropológicos**, ano 5, nº 11, out., Porto Alegre, p. 53-91. Dossiê Música e Sociedade.

CARVALHO, José Murilo de.

1982. "Political elites and society building: the case of nineteenth-century Brazil" In: **Comparative Studies in Society and History** 24(3), p. 378-399.

2004. "O Brasil, de Noel a Gabriel" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 2: Retrato em Branco e Preto da Nação Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 23-43.

CARVALHO FRANCO, Maria Sylvia.

1997 [1969]. **Homens Livres na Ordem Escravocrata**. São Paulo: Editora da UNESP.

CASCUDO, Câmara.

1971. **Antologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Martins.

CASTAGNA, Paulo.

1993. "Introdução". In: ANDRADE, Mário. **Música e Jornalismo (1933-1935)**: Diário de São Paulo. São Paulo: EDUSP/HUCITEC.

CASTRO, Ruy.

1990. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da Bossa Nova. São Paulo: Companhia das Letras.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José.

2004. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 3 volumes.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro

2001. "O rito e o tempo: evolução do carnaval carioca" In: ESTERCI, Neide; GOLDENBERG, Miriam e FRY, Peter (org.). **Fazendo Antropologia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, p. 75-91.

2004. "Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mario de Andrade" In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 19(54), Caxambu.

CHA, Ercilia Morena.

1987. "Alternativas del proceso de cambio de un repertorio tradicional argentino" In: **Latin America Music Review**, v. 8, n. 1, p. 94-111.

CHALHOUB, Sidney.

1996. **A Cidade Febril**: cortiços e epidemias na Corte Imperial. São Paulo: Companhia das Letras.

CHARBONNIER, Georges.

1989. **Arte, linguagem, etnologia**: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papyrus.

CHARTIER, Roger.

1999 [1997]. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP.

2002a [1994]. “A quimera da Origem’. Foucault, o Iluminismo e a Revolução Francesa”. In: **À Beira da Falésia**: A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 123-150.

2002b [1983]. “História intelectual e história das mentalidades” In: **À Beira da Falésia**: A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 23-60.

CHAUÍ, Marilena.

1986. **Conformismo e Resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense.

CHIARINI, João.

1947. “Cururu”. In: **Revista do Arquivo Municipal**, ano 13, vol. CXV, jul./set., São Paulo, p. 81-198

CLIFFORD, James.

1997. **Routes**: travel and translation in the late twentieth century. London: Harvard University Press.

2002a [1994]. “Sobre a autoridade etnográfica” In: ————. **A Experiência Etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, p. 17-62.

2002b [1994]. “Sobre o surrealismo etnográfico” In: ————. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, p. 132-178.

COHEN, Sarah.

1991. **Rock Culture in Liverpool**: popular music in the making. New York: Clarendon Press.

COHN, Bernard (ed.)

1987. **An Anthropologist among the Historians and Other Essays**. New York: Oxford University Press.

COMAROFF, John and COMAROFF, Jean.

1992. **Ethnography and the Historical Imagination**. Oxford: Westview Press.

COPLAN, David B.

1994. **In the time of Cannibals**: the word music of South Africa’s Basotho migrants. Chicago: University of Chicago Press.

CORRÊA, Roberto.

2000. **A arte de pontear viola**. Curitiba: Edições do Autor.

CORRÊA, Roberto; SANGER, Juliana e MARCHI, Lia.

2002. **Tocadores** – homem, terra, música e cordas. Curitiba: Olaria.

CORTES, Alfonso Arrivillaga

1990. “La musica tradicional garífuna em Guatemala” In: **Latin America Music Review**, v. 11, n. 2, p. 251-280.

CUNHA, Euclides da.

2002 [1902]. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, p. 193-606. Série “Intérpretes do Brasil”, v. 1.

CUNHA, Maria Clementina Pereira

2001. **Ecos da Folia**: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras.

DaMATTA, Roberto.

1973. “O Carnaval como rito de passagem” In: **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Petrópolis: Vozes, p. 121-168.

1993a. “Para uma antropologia da tradição brasileira (ou a virtude está no meio)”. **Conta de Mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, p. 125-150.

1993b. “O poder mágico da música de carnaval (decifrando *Mamãe eu quero*)” In: **Conta de Mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, p. 59-90.

1993c. “Antropologia da Saudade” In: **Conta de Mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, p. 17-34.

1997a [1978]. **Carnavais, Malandros e Heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.

1997b. “Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil” In: **A Casa & A Rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, p. 29-63.

1997c. “*Dona Flor e seus dois maridos*: um romance relacional” In: **A Casa & A Rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, p. 97-132.

DAPIEVE, Arthur

2000. **BRock**: o rock brasileiro nos anos 80. São Paulo: Editora 34.

DARNTON, Robert.

1986a [1984]. “Histórias que os camponeses contam: o significado de mamãe ganso” In: **O Grande Massacre dos Gatos** – E outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Rocco, p. 20-101.

1986b [1984]. “Um burguês organiza seu mundo: a cidade como texto”. In: **O Grande Massacre dos Gatos** – E outros episódios da História Cultural Francesa. Rio de Janeiro: Graal, p. 141-188.

DECCA, Edgar de.

1997 [1979]. **O Silêncio dos Vencidos**: memória, histórias e revolução. São Paulo: Brasiliense.

DEL PRIORE, Oscar.

1999. **El Tango**: de Villoldo a Piazzolla y después. Buenos Aires: Manantial.

DESAN, Susanne.

2001 [1989]. “Massas, comunidade e ritual na obra de E.P.Thompson e Natalie Davis” In: HUNT, Lynn (org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes

DESCOLA, Philippe.

1998. “Estrutura ou Sentimento: a relação com o animal na Amazônia” In: **Mana** 4(1), Rio de Janeiro, p. 23-45.

DIAS, Márcia Tosta.

2000. **Os Donos da Voz**: indústria cultural e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial.

DÍAZ AYALA, Cristobal.

1981. **Música Cubana**: Del Areyto a la nueva trova. San Juan: Ediciones Cubanacan

DOMINGUEZ, Maria Eugênia.

2004. **O Afro Entre os Imigrantes em Buenos Aires**: reflexões sobre as diferenças. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

DOUGLAS, Mary.

s.d. [1966]. **Pureza e Perigo**: ensaio sobre as noções de poluição e tabu. Lisboa: Edições 70.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron.

2006 [1976]. **O Mundo dos Bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

DREYFUS, Dominique.

1997. **A vida de viajante**: a saga de Luiz Gonzaga. São Paulo: Editora 34.

DUARTE, Geni Rosa.

2000. **Múltiplas Vozes no Ar**: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

DUMONT, Louis.

1997 [1967]. **Homo Hierarchicus** – o sistema de castas na Índia e suas implicações. São Paulo: EDUSP.

DURHAM, Eunice.

1973. **A Caminho da Cidade**. São Paulo: Perspectiva.

ELIAS, Norbert.

1995 [1991]. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

ERLMANN, Veit.

1991. **African Stars**: studies in black South African performance. Chicago: University of Chicago Press.

EVANS-PRITCHARD, Edward.

1993 [1940]. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Editora Perspectiva.

FAUSTO, Boris.

1972. **Revolução de 30**: historiografia e história. São Paulo: Brasiliense.

1995. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP.

FÁVERO, Leonor Lopes.

2003. "Paródia e dialogismo" In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: EDUSP, p. 49-62.

FELD, Steven.

1982. **Sound and Sentiment**: birds, weeping, poetics and songs in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pensilvanya Press.

FERNÁNDEZ, Raúl.

2003. "Si no tiene swing no vaya' a la rumba": Cuban Musicians and Jazz. In: ATKINS, Taylor (org.). **Planet Jazz**. Jackson: University Press of Mississippi, p. 3-18.

FERRETE, J.L.

1985. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música.

FOUCAULT, Michel.

2001 [1969]. "O Que É Um Autor?" In: **Michel Foucault – Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Coleção Ditos e Escritos, vol. III. p. 264-298.

FRANCESCHI, Humberto M.

2003. **A Casa Edison e Seu Tempo**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino.

FREIRE, Paulo.

2002. "Folias, mestres e o capeta universal" In: CORRÊA, Roberto; SANGER, Juliana e MARCHI, Lia. **Tocadores – homem, terra, música e cordas**. Curitiba: Olaria, p. 28.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca.

2002. "Hollywood musicals and the invention of Rio de Janeiro 1933-1953" In: **Cinema Journal**, v. 41, n. 4, Texas, p. 52-67.

FRITH, Simon.

1981. **Sounds Effects**: youth, leisure and the politics of rock'n'roll. New York: Pantheon Books.

1996. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge: Harvard University Press.

GALVÃO, Walnice Nogueira.

1994. "Euclides da Cunha". In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Volume 2: Emancipação do Discurso. São Paulo: Memorial. p. 615-633.

GARCEZ MARINS, Paulo César.

1998. "Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras" In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada**. Volume 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 131-214.

GIDDENS, Anthony.

1991. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP.

GILROY, Paul.

2001 [1993]. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34.

GINSBURG, Faye D., ABU-LUGHOD, Lila e LARKIN, Brian.

2002. "Introduction". In: GINSBURG, Faye D., ABU-LUGHOD, Lila e LARKIN, Brian. (orgs.). **Media Worlds**: anthropology on new terrain. Berkeley: University of California Press, p. 1-36.

GINZBURG, Carlo.

1993 [1976]. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras.

2001 [1996]. "Estranhamento: pré-história de um procedimento literário" In: ————. **Olhos de Madeira**: nove ensaios sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, p. 15-41.

GIUMBELLI, Emerson.

2002. "Para além do trabalho de campo: reflexões supostamente malinowskianas" In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 17, n. 48, Caxambu, fevereiro, p. 90-107.

GOW, Peter.

1991. **Of Mixed Blood**: kinship and history in Peruvian Amazonia. Oxford: Claredon.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude.

1988 [1960]. **A History of Western Music**. London: WW Norton.

GRUZINSKI, Serge.

2001 [2000]. **O Pensamento Mestiço**. São Paulo: Companhia das Letras.

GUERREIRO, Goli.

1997a. **A Trama dos Tambores**: a música afro-pop de Salvador. São Paulo: Editora 34.

1997b. "Um mapa em preto e branco da música na Bahia: territorialização e mestiçagem no meio musical de Salvador (1987/1997). In: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). **Ritmos em Trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial, p. 97-122.

GUIBAULT, Jocelyn.

1993. **Zouk**: world music in West Indies. Chicago: The University of Chicago Press.

GUPTA, Akhil and FERGUNSON, James.

1997a. "Culture, Power and Place: Ethnography at the End of an Era" In: ——— (org.). **Culture, Power and Place**: explorations in critical anthropology. Durham: Duke University Press, p.1-32.

1997b. "Beyond 'Culture': Space, Identity and the Politics of Difference" In: ——— (org.). **Culture, Power and Place**: explorations in critical anthropology. Durham: Duke University Press, p. 33-51.

GUREVITCH, Aaron.

2000. "Bakhtin e sua teoria do carnaval" In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). **Uma História Cultural do Humor**. Rio de Janeiro: Record, p. 83-92.

HAMBURGER, Esther.

2002. "Indústria Cultural Brasileira (Vista Daqui e de Fora)" In: MICELI, Sérgio (org.). **O Que Ler nas Ciências Sociais Brasileiras 1970-2002**. São Paulo: Editora Sumaré, p. 53-84.

HANNERZ, Ulf.

1997. "Fluxos, Fonteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional" In: **Mana** – Estudos de Antropologia Social, v. 3, nº 1, abril, p. 7-39.

HARVEY, David.

1996 [1989]. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola.

HAUSER, Arnold.

1972 [1951]. **História Social da Literatura e da Arte**. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou.

HEGEL, Georg W. F.

1946 [1840]. **De lo bello y sus formas** (Estética). Buenos Aires: Espasa-Calpe. Coleccion Austral.

HERSCHMANN, Micael (org.).

1997. **Abalando os anos 90**: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco.

HOBSBAWN, Eric.

1990 [1989]. **História Social do Jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

2006 [1988]. **A Era dos Impérios**: 1870-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

2007 [1994]. **A Era dos Extremos**: o breve século XX – 1914-1990. São Paulo: Companhia das Letras.

HOLANDA, Sérgio Buarque de.

1995 [1936]. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras.

2001 [1959]. **Caminhos e Fronteiras**. São Paulo: Publifolha.

HOMEM DE MELLO, Zuza.

2004. **A Era dos Festivais**. São Paulo: Editora 34.

HONÓRIO FILHO, Wolney.

1992. **O Sertão Nos Embalos da Música Rural: 1929-1950**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

IKEDA, Alberto.

1996. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. **ArteUnesp**, vol. 6, São Paulo, p. 17-29.

INGOLD, Tim.

1990. "An anthropologist looks at Biology" In: **Man**, v. 25, n.2, p. 208-229.

1994. "Humanity and animality" In: _____ (org.). **Companion Encyclopedia of Anthropology: humanity, culture and social life**. London: Routledge, p. 14-32.

JACQUES, Tatyana Alencar.

2007. **Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

JOSÉ, Carmem Lúcia.

1991. **..., Isto é Brega. Isto é Brega**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo.

KAYSER, Wolfgang.

2003 [1957]. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva.

KEIL, Charles.

1966. **Urban Blues**. Chicago: University of Chicago Press.

1979. **Tiv Songs: the sociology of art in a classless society**. Chicago: University of Chicago Press.

KINGSBURY, Henry.

1988. **Music, Talent and Performance: a conservatory cultural system**. Philadelphia: Temple University Press.

KUPER, Adam.

2002 [1999]. **Cultura: a visão dos antropólogos**. Bauru: EDUSC.

KUSCHNIR, Karina e VELHO, Gilberto (orgs.).

2001. **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.

LAGROU, Elsie Maria.

2003. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio” In: **Ilha** – Revista de Antropologia, v. 5, nº2, Florianópolis, dez., p. 93-113.

LAJOLO, Marisa.

1983. “Jeca Tatu em Três Tempos” In: SCHWARCZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense.

LANNA, Marcos.

2001. “Sobre Marshall Sahlins e as cosmologias do capitalismo” In: **Mana** – Revista de Antropologia Social 7(1), Rio de Janeiro, p. 117-131.

LEACH, Edmund.

1974 [1953]. “Cronos e Crono: Dois ensaios a respeito da representação simbólica do tempo”. In: ————. **Repensando a Antropologia**. São Paulo: Perspectiva. p. 191-209.

LEITE, Ilka Boaventura.

1994. “A fronteira do exótico: o antropólogo e o viajante” In: ANTELO, Raúl (org.). **Identidade e Representação**. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 349-359.

LEMOS, Renato (org.).

2001. **Uma História do Brasil Através da Caricatura 1840-2001**. Rio de Janeiro: Bom Texto/Letras & Expressões.

LÉVI-STRAUSS, Claude.

1962. “A crise moderna da antropologia” In: **Revista de Antropologia** v.10, n. 1/2, São Paulo.

1989a [1962]. “O tempo redescoberto” In: **Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus.

1989b [1962]. “História e Dialética” In: **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus.

1989c [1962]. “A ciência do concreto” In: **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Papirus.

1993 [1963]. “Jean Jacques Rousseau, fundador das ciências do homem”. In: **Antropologia Estrutural Dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 41-51.

1996a [1949]. “O Feiticeiro e sua magia” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 193-213.

1996b [1949]. “História e Etnologia” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 13-41.

1996c [1952]. “A noção de estrutura em etnologia” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 313-360.

1996d [1945]. “Análise estrutural em lingüística e em Antropologia” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 45-70.

1996e. [1955]. “A estrutura dos mitos” In: **Antropologia Estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 237-265.

2004 [1964]. **O Cru e o Cozido**. Mitológicas I. São Paulo: Cosac & Naify.

LIDOV, David.

1975. "Um algoritme de generation de melodies utilisant um modele linguistique" In: **On Musical Phrase**. Montreal: Groupe de recherches en sémiologie musicale. Monographies de sémiologie et d'analyses musicales I, p. 11-34.

LIMA, Ary.

2002. "Black or *Brau*: music and subjectivity in a global context" In: PERRONE, Charles and DUNN, Christopher (eds.). **Chiclete com Banana: Brazilian Popular Music and Globalization**. New York: Routledge, p. 220-233.

LIPOVETSKY, Gilles.

1989 [1987]. **O Império do Efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras.

LOBATO, Monteiro.

1951a [1918]. "Velha Praga" In: **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, p. 233-240.

1951b [1918]. "Urupês" In: **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, p. 241-256.

LUCAS, Maria Elizabeth.

2000. "Gaucho Musical Regionalism" In: **British Journal of Ethnomusicology**, 9(1), p. 41-60.

LUZKO, Daniel.

2004. "Paraguay" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, Dave (ed.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. V. III: Caribbean and Latin America. London: Continuum, p. 323-326.

MACFARLANE, Alan.

1989 [1987]. **A Cultura do Capitalismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

MAFFESOLI, Michel.

2000. **No Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

MAGALDI, Cristina.

1999. "Adopting Imports: new images and alliances in Brazilian Popular Music of the 1990s" In: **Popular Music**, v. 18, n. 3, october, p. 309-329.

MAGNANI, José Guilherme.

1984. **Festa no Pedaco: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense.

2000 [1996]. "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole" In: MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lilian de Luca (org.). **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, p. 12-53.

MANUEL, Peter Manuel.

1993. **Cassette Culture: popular music and technology in North Índia**. Chicago: University Chicago Press.

MARCONDES, Marcos (org).

2003 [1977]. **Enciclopédia da Música Brasileira**: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora/Publifolha.

MARCUS, George.

1998 [1995]. "Ethnography in/of world system: the emergence of multi-sited ethnography" In: MARCUS, George (ed.). **Ethnography through Thick & Thin**. Princeton: Princeton University Press, p. 79-104.

MARTINS, Eduardo Vieira.

2005. **A Fonte Subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. São Paulo: EDUSP/Londrina: EdUEL.

MARTINS, José de Souza.

1975. "Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados" In: **Capitalismo e Tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, p. 103-161.

2004. "O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira" In: PORTA, Paula (org.). **História da Cidade de São Paulo**. V. 3: A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, p. 153-213.

MARTINS, Patrícia.

2006. **Um divertimento trabalhado**: prestígio e rivalidades no fazer fandango na Ilha de Valadares-PR. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

MATTOS, Maria Izilda Santos de.

1999. **Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

MATTOS, Maria Izilda Santos de e FARIA, Fernando.

1996. "O cotidiano da boemia: o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues" In: **Revista Brasileira de História**, v. 6, n° 31 e 32, São Paulo, ANPUH, p. 249-273.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos.

1990. **Noel Rosa**: uma biografia. Brasília: Editora da UnB

McCANN, Bryan.

2004. **Hello, Hello Brazil**: popular music and the making of modern Brazil. Durham: Duke University Press.

MENEZES BASTOS, Rafael José de.

1995. "Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem" In: **Anuário Antropológico** 93, Brasília, p. 9-73.

1996. "A 'origem do samba' como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?)" In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, n° 31, ano 11, Caxambu, junho, p. 156-177.

1999a. "Músicas Latino-americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras" In: TORRES, Rodrigo (org.). **Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: FONDART, p. 17-39.

1999b [1979]. **Musicológica Kamayurá**: por uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Editora da UFSC.

2002. "Authenticity and Entertainment: ethnic folkways library, American ethnomusicology and the ethnic music market" In: BERLIN, Gabriele e SIMON, Arthur (orgs.). **Music Archiving in the World**. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, p. 385-391.

2004a. "Les Batutas, 1922: une anthropologie de la nuit parisienne" In: **Vibrant**, v. 4, p. 27-53 (disponível em <http://www.vibrant.org.br/portugues/artigosv4n1.htm>)

2004b. "Brazil" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, David (orgs). **The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. v. III: Latin America and the Caribbean. London: Continuum International Publishing Group.

MICELI, Sérgio.

2005. "A Força do Sentido" In: BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, p. I-LXI.

MIDDLETON, Richard.

1990. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press.

MILITÃO, Maria de Lourdes Nunes.

2001. **Tornar-se Cowboy**: um estudo antropológico acerca da construção da identidade na festa do peão de boiadeiro. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MIRANDA, Wander Melo.

2004. "Brutalidade Jardim: tons da nação na música brasileira" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 2: Retrato em Branco e Preto da Nação Brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 62-72.

MONSON, Ingrid.

1996. **Saying Something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: The University of Chicago Press.

MOORE, Henrietta.

2000. "Anthropology theory at the turn of the century" In: ————— (org.). **Anthropological Theory Today**. Cambridge: Polity Press, p. 1-23.

MORAES, José Geraldo Vinci de.

2000. **Metrópole em Sinfonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade.

MORAES LEITE, Ligia Chiapini.

1994. "Velha praga? Regionalismo literário brasileiro" In: PIZARRO, Ana (org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Volume : Emancipação do Discurso. 2. São Paulo: Memorial. p. 665-702.

MORELLI, Rita.

1991. **Indústria Fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp.
- MOURA, Roberto.
2004. **No princípio era a roda**: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes. Rio de Janeiro: Rocco.
- MUGNAINI Jr., Ayrton.
2001. **Enciclopédia das Músicas Sertanejas**. São Paulo: Sete Letras.
- NADALIN, Sérgio Odilon.
2001. **Paraná**: ocupação do território, população e migrações. Curitiba: SEED, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos.
1998. “A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social” In: **Latin America Music Review**, 19(1), p. 92-105.
2002. “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM**. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/> - 23/04/2007.
2007. **A Síncopa das Idéias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora da Fundação Perseu Abramo.
- NAVES, Rodrigo.
2005. “Almeida Júnior: o sol no meio do caminho” In: **Novos Estudos** – CEBRAP, nº 73, São Paulo, novembro, p. 135-148.
- NEIVA, Ana Lúcia.
2002. **Chitãozinho e Xororó**: nascemos para cantar. São Paulo: Prêmio, 2002.
- NEPOMUCENO, Rosa.
1999. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34.
- NETTL, Bruno.
1986. “World music in twentieth century: a survey of research on Western Influence” In: **Acta Musicologica** 58(2), International Musicological Society, july-december, p. 360-373.
- NÊUMANNE PINTO, José.
1982. “Dos confins do Brasil, brotou o poeta do povo” In: **João do Vale**. História da Música Popular Brasileira. Texto-Encarte para LP Abril Cultural 33177411. São Paulo, p. 3-6.
- NISHI, João.
2003. **Viola Caipira**. Curitiba: mimeo.
- OLIVEIRA, Allan de Paula.
2004. **O Tronco da Roseira**: por uma antropologia da viola caipira. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

- 2005a. “Saravah” (resenha) In: **Ilha**, volume 7, números 1 e 2, Florianópolis, p. 280-284.
- 2005b. “Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira” In: **Antropologia em Primeira Mão**, PPGAS/UFSC, Florianópolis,
2006. “Música caipira e humor” In: **Revista de Estudos Poéticos Musicais**, volume 3, Florianópolis. On-line. Disponível em www.repom.ufsc.br/repom3
2007. “Lágrimas no país do carnaval: melancolia e música popular no Brasil” in: **Anais da VII Reunião de Antropologia do MERCOSUL**, Porto Alegre.
- 2007b. “Quando se canta o conflito: contribuições para a análise dos desafios cantados” In: **Revista de Antropologia**, v. 50, n. 1, jan./jun., São Paulo, p. 313-345.
2008. “As lentes do pensamento: leituras e apropriações na constituição do campo da Antropologia” In: **Anuário Antropológico 2006**, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 199-214.

OLIVEIRA, Dennison de.

2000. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: Ed. UFPR.
2002. **Urbanização e Industrialização no Paraná**. v.1. Curitiba: SEED.

OLIVEIRA, Francisco de.

2004. “Nordeste” In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 3: A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 123-138.

OLIVEIRA, Jane Souto e MARCIER, Maria Hortense.

1998. “A palavra é favela” In: ALVITO, Marcos e ZALUAR, Alba. **Um Século de Favela**. Rio de Janeiro: FGV.

OLIVEN, Ruben George.

1992. **A Parte e o Todo**: a diversidade cultural no Brasil-Nação. Petrópolis: Vozes.
1996. **Tradition Matters**: modern gaucho identity in Brazil. New York: Columbia University Press.
2002. “Cultura Brasileira e Identidade Nacional” (O Eterno Retorno) In: MICELI, Sérgio (org.). **O Que Ler nas Ciências Sociais Brasileiras 1970-2002**. São Paulo: Editora Sumaré, p. 15-43.

OROZ, Sílvia.

1999. **Melodrama**: o cinema de lágrimas na América Latina. Rio de Janeiro: FUNARTE.

ORTIZ, Renato.

1985. “Estado, cultura popular e identidade nacional” In: **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, p. 127-142.
1988. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense.
1994. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense.
2003. “A Porosidade das Fronteiras nas Ciências Sociais” In: BORDIEU, Pierre. **A Sociologia de Pierre Bourdieu**. Organização de Renato Ortiz. São Paulo: Olho d’Água, p. 7-29.

ORTNER, Sherry.

1984. "Theory in Anthropology since the Sixties" In: DIRKS, N; ELEY, G. e ORTNER, S. **Culture, power and history: a reader in contemporary social theory.** Princeton: University of Princeton Press, p. 372-421.

PACINI HERNÁNDEZ, Deborah.

1995. **Bachata: a social history of a Dominican popular music.** Philadelphia: Temple University Press.

PANDOLFI, Dulce e GRYNSZPAN, Mário.

1997. "Da Revolução de 30 ao Golpe de 37: a depuração das elites" In: **Revista de Sociologia e Política**, v. 9, Curitiba, p. 7-23.

PEDELTY, Mark.

1999. "The Bolero: the birth, life and decline of Mexican modernity" In: **Latin America Music Review**, v. 20, n.1, spring-summer, p. 30-58.

2004. "Mexico" In: SHEPERD, John; HORN, David and LAING, Dave (ed.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World.** V. III: Caribbean and Latin America. London: Continuum, p. 109-126.

PEIRANO, Mariza.

2001. "Rituais como estratégia analítica e abordagem etnográfica" In: **O Dito e o Feito: ensaio de antropologia dos rituais.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 7-14.

PERRONE, Charles e DUNN, Christopher.

2002. "Chiclete com Banana: internationalization in Brazilian Popular Music" In: _____ (org.). **Brazilian Popular Music and Globalization.** Nova Iorque: Routledge, p. 1-38.

PERROT, Michele e FUGIER, Anne Martim.

1992 [1987]. "Os atores" In: DUBY, Georges e ARIÉS, Philippe (orgs.). **História da Vida Privada.** V. 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 89-303.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo.

2003. "Brazilian Instrumental Music and Friction of Musicalities" In: ATKINS, Taylor (org.). **Planet Jazz.** Jackson: University Press of Mississippi.

2004. **O Canto Kawoká: música, cosmologia, filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.** Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

PENA, Manuel.

1987. "Music for a changing community: three generations of a chicano family 'orquestra'" In: **Latin America Music Review**, v. 8, n. 2, p. 230-245.

PIRES, Cornélio.

1985 [1910/1924]. **Musa Caipira/As Estrambóticas Aventuras do Joaquim Bentinho (O Queima-Campo).** Tietê: Prefeitura Municipal de Tietê.

PORTELLA, Eduardo.

2002 [2000]. "Texto Introdutório" In: FREYRE, Gilberto. **Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil**: Casa-Grande & Senzala, Sobrados e Mucambos, Ordem e Progresso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 107-119.

PRICE, Sally.

2001 [1989]. **Primitive Art in Civilized Places**. Chicago: The University of Chicago Press.

PUCCI, Bruno.

2003. "A filosofia e a música na formação de Adorno" In: **Educação e Sociedade**, v. 24, nº 83, agosto de 2003, Campinas, p. 377-389.

REILY, Suzel Ana

1992. "Musica Sertaneja and Migrant Identity: the stylistic development of Brazilian genre" In: **Popular Music** 11(3), October, p. 337-358.

2000. "Introduction: Brazilian Musics and Brazilian Identities" In: **British Journal of Ethnomusicology** 9(1), p. 1-10.

2002. **Voices of the Magi**: enchanted journeys in southeast Brazil. Chicago: The Chicago University Press.

REIS, Elisa.

1988. "O Estado Nacional como Ideologia: o caso brasileiro" In: **Estudos Históricos**, v.1, n. 2, Rio de Janeiro, p. 187-203.

REIS, Leticia V.

1997. **O Mundo de Pernas Pro Ar**: a capoeira no Brasil. Rio de Janeiro: Publisher.

REVEL, Jacques; CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique.

1989. "A beleza do morto: o conceito de cultura popular" In: REVEL, Jacques. **A Invenção da Sociedade**. Lisboa: DIFEL, p. 49-76.

RODRIGUES, Ana Maria.

1984. **Samba Negro, Espoliação Branca**. São Paulo: Hucitec.

RUIZ, Roberto.

1988. **O Teatro de Revista no Brasil** – das origens à Primeira Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Inacen/MinC.

SAHLINS, Marshall.

1990 [1985]. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

1997a. "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em vias de extinção (parte I)" In: **Mana** 3(1), Rio de Janeiro, p. 41-73.

1997b. "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em vias de extinção (parte II)" In: **Mana** 3(2), Rio de Janeiro, p. 103-150.

2002 [1976]. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

2007a [1993]. “Adeus aos *tristes tropes*: a etnografia no contexto da moderna história mundial” In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 501-532.

2007b [1988]. “Cosmologias do capitalismo: o setor trans-pacífico do ‘sistema mundial’”. In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 445-502.

2007c [1999]. “Que é o iluminismo antropológico? Algumas lições do século XX” In: **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, p. 533-560.

SALIBA, Elias Thomé.

1998. “A dimensão cômica da vida privada na república” In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada**. Volume 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 289-365.

2004. “Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana” In: PORTA, Paula (org.). **História da Cidade de São Paulo**. V. 3: A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, p. 555-587.

SANDRONI, Carlos.

1997. “La samba à Rio de Janeiro et le paradigme de l’Estacio” In: **Cahiers de Musiques Traditionnelles**, nº 10, p. 153-168.

2001. **Feitiço Decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

2004. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, p. 23-35.

SANSONE, Lívio.

1997. “*Funk* baiano: uma versão local de um fenômeno global” In: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos (orgs.). **Ritmos em trânsito**: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial, p. 219-240.

SANSONE, Margarita.

2000. **Fundação Cultural de Curitiba**: no limiar do novo milênio. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

SANT’ANNA, Romildo.

2000. **A Moda é Viola**: ensaio do cantar caipira. Marília: Unimar.

SANTOS, Elizete Inácio

2005. **Música Caipira ou Música Sertaneja**: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectivas de críticos e artistas. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos.

2004. “Malandro? Qual Malandro?” In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular

moderna brasileira. v. 3: A Cidade Não Mora Mais em Mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 23-38.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia.

2005 [1984]. **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

SCHAEBER, Peter.

1997. “Música negra nos tempos de globalização: produção musical e *management* de identidade étnica – o caso do Olodum” In: SANSONE, Lívio e SANTOS, Jocélio Teles dos. **Ritmos em trânsito**: sócio-anthropologia da música baiana. São Paulo: Dynamis Editorial, p. 145-159.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz.

1993. **O Espetáculo das Raças**: cientistas, instituições e pensamento racial no Brasil 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras.

1995. “Complexo do Zé Carioca: notas sobre a identidade mestiça e malandra” In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, ano 10, n. 29, Caxambu, p. 49-63.

SCHWARCZ, Roberto.

1978. “Cultura e Política 1964-1969” In: **O ‘Pai de Família’ e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria e COSTA, Vanda Maria Ribeiro

2000 [1984]. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra/Rio de Janeiro: FGV.

SEGAWA, Hugo.

2004. “São Paulo: veios e fluxos – 1872-1954” In: PORTA, Paula (org.). **História da Cidade de São Paulo**. Volume 3: A Cidade na Primeira Metade do Século XX 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, p. 341-386.

SEVCENKO, Nicolau.

1983. **Literatura Como Missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense.

1998. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada**. Volume 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 513-619.

2003 [1992]. **Orfeu Extático na Metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras.

SEVERIANO, Jairo.

1987. **Yes, Nós Temos Braguinha**. Rio de Janeiro: FUNARTE.

SEVERIANO, Jairo e HOMEM DE MELLO, Zuza.

1997. **A Canção no Tempo**: 85 anos de música brasileira. Vol. 1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34.

SOUZA, Eudoro de.

1966. “Arte e Escatologia”. In: **Espiral**: Cadernos de Cultura, ano 3, nº 10, p. 22-34.

SOUZA, Tárík de.

1977. Sem título. In: **Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira**. Nova História da Música Popular Brasileira. Encarte para LP Abril Cultural HMPB 11. São Paulo, p. 12.

SOUZA, Walter de.

2005. **Moda Inviolada**: uma história da música caipira. São Paulo: Quíron Livros.

SQUEEF, Enio.

1982. “Reflexões sobre um mesmo tema” In: SQUEEF, Enio e WISNIK, José Miguel. **Música**. Série “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira” In: São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 13-127.

TELES, José.

2000. **Do Frevo ao Manguebeat**. São Paulo: Editora 34.

THOMAS, Keith.

1988 [1983]. **O Homem e o Mundo Natural**: mudanças de atitudes em relação a plantas e animais 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras.

THOMPSON, Edward Palmer.

1998a [1991]. “Introdução: costumes e culturas” In: **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, p. 13-24.

1998b [1971]. “A economia moral da multidão inglesa no século XVIII” In: **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, p. 150-202.

TINHORÃO, José Ramos.

1972. **Música Popular**: Teatro & Cinema. Petrópolis: Vozes.

1978 [1974]. **Pequena História da Música Popular**. São Paulo: Círculo do Livro.

1981. **Música Popular**: do gramofone à TV. São Paulo: Ática.

1998 [1990]. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34.

2001a. “Música Sertaneja é esse negócio” In: **Cultura Popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, p. 171-177.

2001b. “Definição de música popular” In: **Cultura Popular**: temas e questões. São Paulo: Editora 34, p. 151-156.

2006. **Domingos Caldas Barbosa**: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34.

TODOROV, Tzvetan.

1971 [1968]. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo: Cultrix.

2003 [s.d]. “Prefácio à edição francesa” In: BAHKTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XIII-XXXII.

TOTA, Antônio Pedro.

2000. **O Imperialismo Sedutor**: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras.

2004. “Rádio e modernidade em São Paulo (1924-1954)” In: PORTA, Paula (org.). **História da Cidade de São Paulo**: A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954. São Paulo: Paz e Terra, p. 487-515.

TRAVASSOS, Elizabeth.

1997. **Os Mandarins Milagrosos**: arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bartók. Rio de Janeiro: FUNARTE/Jorge Zahar Editor.

1999. “Redesenhando as fronteiras do gosto: estudantes de música e diversidade musical”. In: **Horizontes Antropológicos**, ano5, nº 11, Porto Alegre, p. 119-144.

TURINO, Thomas.

1993. **Moving Away From Silence**: music of the Peruvian Altiplano and the experience of urban migration. Chicago: University of Chicago Press.

TYSSERAND, Michel.

1998. **The Kingdon of Zydeco**. New York: Arcade Publishing.

ULHÔA, Martha Tupinambá.

1999. “Música sertaneja e globalização” In: TORRES, Rodrigo (org.). **Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: FONDART, p. 47-60.

VASCONCELOS, Gilberto e SUZUKI JR, Matinas

1997. “A malandragem e a formação da música popular brasileira” In: FAUSTO, Boris. **História Geral da Civilização Brasileira**. v. 3: Brasil Republicano. São Paulo: DIFEL, p. 501-523.

VELOSO, Mônica Pimenta.

1988a. “Literatura como espelho da Nação” In: **Estudos Históricos**, v. 1, nº 2, Rio de Janeiro, p. 239-263.

1988b. **As Tradições Populares na Belle Époque Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF.

VENEU, Marcos Guedes.

1990. “O flaneur e a vertigem: metrópole e subjetividade na obra de João do Rio” In: **Estudos Históricos**, v.3, nº 6, Rio de Janeiro, p. 229-243.

VENEZIANO, Neyde.

1991. **O Teatro de Revista no Brasil**: dramaturgia e convenções. São Paulo: Pontes/Editora da UNICAMP.

VENTURA, Roberto.

2002. “Texto Introdutório” In: CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 171-189.

VIANNA, Letícia.

1999. **Produto do Morro**: trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Zahar.

2001. “O Rei do meu baião: mediação e invenção musical” In: VELHO, Gilberto e KURSCHNIR, Karina (org). **Mediação, Cultura e Política**. Rio de Janeiro: Aeroplano, p. 61-87.

VIANNA, Hermano.

1987. **O Mundo Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

2000. “Equilíbrio de antagonismos” In: **FOLHA DE SÃO PAULO**, suplemento MAIS! – Especial Gilberto Freyre, 12/03/2000, p. 21-22.

2004 [1995]. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes da.

2000. “Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas” In: VIDAL, Lux (org.). **Grafismo Indígena**: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, p. 279-293.

VIEIRA, Sulamita.

2000. **O sertão em movimento**: a dinâmica da produção cultural. São Paulo: Annablume.

VILHENA, Luís Rodolfo.

1997. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo.

2002. “O nativo relativo” In: **Mana**, v.8, n. 1, Rio de Janeiro, p. 113-148.

WACQUANT, Loic.

2002 [2001]. **Corpo e Alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

WADE, Peter.

2000. **Music, Race and Nation**: música tropical in Colombia. Chicago: University of Chicago Press.

WASSERMAN, Maria Clara.

2002. **Abre as Cortinas do Passado**: o pensamento folclorista e a revista de música popular. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba.

WATERMAN, Christopher.

1990. **Juju Music**: a social history and ethnography of an African popular music. Chicago: The University of Chicago Press.

WATT, Ian e RICHARDSON, Samuel.

1996 [1957]. **The Rise of Novel**: studies of Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California.

WEBER, Max.

1976 [1902]. “A cidade” In: VELHO, Otávio (org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 26-67

WISNIK, José Miguel.

1999 [1989]. **O Som e o Sentido**: uma outra história da música. São Paulo: Companhia das Letras.

2003. “Machado Maxixe: o caso Pestana In: **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira 4/5. Dossiê Literatura e Canção, São Paulo, Editora 34, p. 13-79.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez.

1998. “Da Escravidão à Liberdade: Dimensões de uma Privacidade Possível” In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da Vida Privada**. Volume 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, p. 49-130.

WOLF, Eric.

1976 [1966]. **Sociedades Camponesas**. Rio de Janeiro: Zahar.

PERIÓDICOS

CORREIO DE NOTÍCIAS (PR)

1979 – 07/04. “Insegurança”, Curitiba, p. 11.

FOLHA DE SÃO PAULO (SP)

2008 – 08/12. “O Copa de Curitiba”, Caderno Ilustrada, p. 3.

GAZETA DO POVO (PR)

1996 – 08/05. “Caderno Especial CIC”, p. 10.

JORNAL DO ESTADO (PR)

1983 – 19/06. “Inchaço: o câncer urbano que devora o tecido social da cidade”, Curitiba, p. 9.

1983 – 21/06. “III Festival de Música Sertaneja”, Curitiba, p. 13

PROVÍNCIA DE SÃO PAULO (SP)

1875 – 21/01. “Carta de uma roceira na capital”, São Paulo, p. 2.

REVISTA DE MÚSICA POPULAR (RJ)

2006 [1954-1956]. Coleção Completa em Fac-Símile. Rio de Janeiro: FUNARTE

REVISTA VEJA (SP)

1978 – 07/06. “A moda da terra”, p. 104-112.

DISCOGRAFIA

Caçula e Mariano.

1978 [1929]. “Bonde Camarão”. **Nova História da Música Popular Brasileira**: Música Caipira – Tonico e Tinoco, Alvarenga e Ranchinho e outros. LP. São Paulo: Abril Cultural. Lado 1, faixa 1.

s.d [1930]. “Moda do Peão”. **História da Música Sertaneja**. CD.

Inezita Barroso.

1961. “Moda da Pinga”. **Vamos falar de Brasil**. LP. Continental, CLP 11016. Lado B, faixa 6.

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

1977. **Nova História da Música Popular Brasileira**: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. São Paulo: Abril Cultural. LP.

Pixinguinha

2001. **Pixinguinha no tempo dos Oito Batutas**. CD. Revivendo Discos, RVCD 064.

Raul Torres

s.d. **Tá Vendo, Muié**. CD. Curitiba: Revivendo Discos, RVCD-214.

Vários Artistas

2000. **São Paulo** – Corpo e Alma. São Paulo: Cachoera!.

2006. **Museu Vivo do Fandango**. CD BR-S1A-05-00082 São Paulo: Caburé Associação Cultural