

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

JAQUELINE SOUZA GUTEMBERG

ENTRE MODAS E GUARÂNIAS: A PRODUÇÃO MUSICAL DE JOSÉ FORTUNA
E SEU TEMPO (1950-1980)

UBERLÂNDIA
2013

JAQUELINE SOUZA GUTEMBERG

ENTRE MODAS E GUARÂNIAS: A PRODUÇÃO MUSICAL DE JOSÉ
FORTUNA E SEU TEMPO (1950-1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Maria Clara Tomaz Machado.

Uberlândia

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

G983e Gutemberg, Jaqueline Souza, 1981-
2013 Entre modas e guarânias : a produção musical de José Fortuna
e seu tempo (1950-1980) / Jaqueline Souza Gutemberg. -- 2013.
258 f. : il.

Orientadora: Maria Clara Tomaz Machado.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. História e cultura - Teses. 3. Música sertaneja -
Teses. 4. Cultura popular - Teses. 5. Música popular - Brasil - História -
Teses. I. Machado, Maria Clara Tomaz. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

JAQUELINE SOUZA GUTEMBERG

ENTRE MODAS E GUARÂNIAS: A PRODUÇÃO MUSICAL DE JOSÉ
FORTUNA E SEU TEMPO (1950-1980)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em História.

Linha de Pesquisa: História e Cultura.

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2013

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Clara Tomaz Machado – INHIS/UFU -

Prof^a. Dr^a. Mônica Chaves Abdala – INCIS/UFU

Prof.^a. Dr.^a Maria Amélia Garcia de Alencar – UFG

Ao meu querido
companheiro
Glauber, pelo
estímulo, carinho e
dedicação.

AGRADECIMENTOS

Em toda minha vida escolar contei com o incentivo, carinho e compreensão dos meus pais, os quais se empenharam, apesar da pouca escolaridade e do trabalho duro na roça, na missão de formar as filhas. Agradeço-lhes por não deixar que as dificuldades da vida impedissem de realizar esse *nosso* sonho.

Agradeço também o carinho de minhas irmãs Fernanda e Dayane.

Estendo meus agradecimentos a tantas outras pessoas que, de alguma forma, contribuíram para o meu amadurecimento intelectual. Entre elas, à professora Maria Clara que, como uma “mãezona” (adjetivo usado por muito de seus alunos e orientandos), auxiliou-me desde o início da graduação, nos primeiros passos rumo à pesquisa. Tive a sorte de ter conhecido e convivido com uma historiadora competente, dedicada e amorosa no trato com a pesquisa em História.

Dedico este trabalho ao meu marido Glauber que, no momento mais decisivo e estressante de escrita, não deixou se abater e, com a mesma tolerância, compreensão, amor, carinho e dedicação, que tem demonstrado em todos esses anos de convivência, “segurou as pontas”. Agradeço pela paciência de ouvir comigo os discos em 78 rotações de Zé Fortuna, inclusive aqueles em péssimas qualidades sonoras devido à má conservação. Seu companheirismo foi decisivo para esta conquista.

Agradeço alguns amigos que, direta ou indiretamente, contribuíram com sugestões, indicações de leituras e apoio moral para a realização deste trabalho. É o caso dos amigos Tadeu, Raphael, Cristiane, Gustavo e, também, dos professores Florisvaldo e Christina Lopreato.

Aos amigos Guilherme, New, Karen, Rodrigo, Gustavo que, concentrados em outras áreas do conhecimento, trouxeram novas questões, auxiliando no exercício da interdisciplinaridade.

À Sandra Peripato pelas longas conversas que tivemos sobre a cultura e a música caipira e, também, por compartilhar de muitos materiais da sua coleção discográfica. Agradeço pela dedicação que tem com a música caipira.

Com carinho à Helena Rabelo pela disposição e presteza que demonstrou nesses anos. Foi de extrema importância a sua dedicação com minha família, enquanto me dedicava ao *metiê* de historiador.

Aos meus entrevistados, Pitangueira Iara Fortuna, Paraíso, João Roberto, João Pinto, Waltinho “da discolândia”, Antônio Mortarelli que, com suas reminiscências e

experiência no assunto, contribuíram significativamente para lançarmos um olhar crítico a fim de desvelar a poética saudosista de José Fortuna à luz de um contexto histórico repleto de transformações.

Ao querido Antônio Mortarelli que disponibilizou seu arquivo para minha pesquisa. Mortarelli não só colaborou com este trabalho, como também contribui com tantos outros pesquisadores acerca do tema música sertaneja. Com a mesma atenção, agradeço ao prestativo Geraldo Machado que, gentilmente, permitiu a “invasão” dessa historiadora à sua coleção discográfica, indispensável à conclusão deste trabalho.

Agradeço também ao meu amigo Thiago, com o qual conheci a essência da amizade. Agradeço a sua compreensão e companheirismo.

Às professoras Mônica Abdala e Maria Amélia Alencar, pela leitura atenciosa.

Por último agradeço aos meus filhos Igor e Hugo, os quais passaram muitos feriados e finais de semana sem mim, enquanto eu escrevia. Obrigada pelo carinho e amor.

Ao CNPq – sem o qual seria difícil concretizar a pesquisa para a elaboração deste trabalho.

“[...] o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”. (ECO, 1986)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo compreender a intrincada rede de relações que se estabelece entre uma produção musical sertaneja e seu tempo. Nesse sentido, é de nosso interesse analisar como essa produção – tida como raiz - dialoga com os novos padrões socioculturais da época, fundamentados em um projeto nacional-desenvolvimentista de ideais modernos e urbanos para o Brasil, entre os anos de 1950 e 1980. Elegemos como objeto de análise a produção musical do compositor José Fortuna, que nesse período transitava entre a música raiz e os novos “modismos” sertanejos, desvelando por isso mesmo um momento turbulento para o gênero, que seguia firmando uma necessidade de valorização das artes caboclas (como uma identidade resgatada) denegrindo a vertente moderna da música sertaneja. Assim, tradição e modernidade se opunham nessa música. Mas, ao passo que o país mudava, se modernizava, o gênero mesclava novos elementos sonoros e temáticos nos quais o tradicional e o moderno se hibridizavam. Visualizamos a partir dessa mudança de sentidos e de valores da música sertaneja, um processo de transformação maior que mesclava, e não sem conflitos, tradição e modernidade.

Palavras-chave: música sertaneja – José Fortuna – tradição - modernidade

ABSTRACT

Times study aims to understand the intricate network of relationships established between a “sertanejo” musical production and its times. In this sense, our interest is to analyze how this production – seen as root – dialogues with the new social and cultural patterns of the time, based on a national-developmental ideals of modern urban to Brazil between 1950 and 1980. We choose as the object of analysis the musical production of José Fortuna, composer that transited during this period between the root and the new song “fads”, so even unveiling a turbulent time for the genre, which followed a need for firming appreciation of the “caboclas” arts (as a redeemed identity) denigrating the part of modern “sertanejo” music. Thus, tradition and modernity opposed in country music. But while the country was changing, was modernizing, gender blended new sound elements and thematic in which the traditional and the modern was hybridizing. Visualize from this change of meaning and values of country music, a major transformation process that melded, and not without conflict, tradition and modernity.

Keyword: “Sertanejo” music – José Fortuna – tradition - modernity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1 – Família Fortuna.....	52
FOTO 2 – Foto de divulgação do Trio da Floresta.....	76
FOTO 3 – Capa do disco em formato 78 rpm Os Maracanãs.....	77
FOTO 4 – Fotografia de Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole.....	84
FOTO 5 – Foto de José Fortuna em peça teatral.....	85
FOTO 6 – Contracapa da Revista Sertaneja, ano I, n. 11, fev./1959.....	89
FOTO 7 – Contracapa da Revista Sertaneja, ano II, n. 14, maio/1959.....	90
FOTO 8 – Capa da Revista Sertaneja, ano II, n. 14, maio/1959.....	90
FOTO 9 – Panfleto de divulgação do programa “Onde cantam os Maracanãs”.....	93
FOTO 10 – Os Maracanãs no circo do Linguíça.....	96
FOTO 11 - Plateia do Circo Umuarama durante peça de “Os Maracanãs”.....	90
FOTO 12 – José Fortuna recebe troféu Viola Dourada.....	102
FOTO 13 - José Fortuna no Programa “Canta Viola”.....	104
FOTO 14 – Trio Os Maracanãs na Revista Sertaneja.....	185
FOTO 15 - José Fortuna escrevendo.....	186

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
-----------------------------	----

CAPÍTULO 1

JOSÉ FORTUNA E PITANGUEIRA: QUANDO TRAJETÓRIA MUSICAL E VIDA SE ENTRECRUZAM

1.1) Em busca do sonho artístico.....	50
1.2) A trajetória da dupla pelo reconhecimento artístico.....	68
1.3) A contribuição da Rádio Tupi na inserção definitiva de Zé Fortuna e Pitangueira na mídia e na indústria cultural.....	95

CAPÍTULO 2

MÚSICA RAIZ: FORÇA DE UMA TRADIÇÃO?

2.1) Zé Fortuna e o estilo raiz: maneiras de pensar o seu tempo.....	106
2.2) O estilo <i>raiz na música sertaneja</i> : a autenticidade em questão.....	115
2.3) <i>Raiz</i> : um conceito restrito ao universo caipira.....	121
2.4) Música sertaneja raiz como canal de enraizamento: a questão da identidade.....	127
2.5) Música como canal de comunicação reenraizador: sentimento de pertencimento e identificação.....	134

CAPÍTULO 3

MÚSICA SERTANEJA E INDÚSTRIA CULTURAL: A ARTE DE GANHAR DINHEIRO.

3.1) Dos valores negativos da música sertaneja.....	152
3.2) Das ambiguidades e transição para a música sertaneja atual.....	163
3.3) Entre modas e guarânias: a mudança na produção musical de José Fortuna.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	193
FONTES.....	196
REFERÊNCIAS.....	203
ANEXO I.....	218
ANEXO II.....	237
ANEXO III.....	254

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho é fruto de uma pesquisa sobre História e Música Sertaneja desenvolvida a princípio como Projeto de Iniciação Científica, aprovado e financiado pela FAPEMIG durante dois anos - 2008 e 2010. Dando continuidade à pesquisa, seguiu-se, em 2009, a monografia do curso de História sobre a poética nostálgica na produção musical de José Fortuna e Pitangueira. Esta retomada da temática da música sertaneja, no mestrado, se dá com outro enfoque, que aqui será apresentado.

A escolha do tema proposto se deu em função de um estudo dirigido sobre música sertaneja, para o qual foi de extrema importância uma bibliografia que orientou nossas análises, leituras e discussões. Mas não apenas por isso. Desenvolver um trabalho de conclusão de curso vai além dos objetivos e obrigações puramente acadêmicas. Há de se considerar também o envolvimento pessoal e sentimental¹ que tenho com a música sertaneja e, mais especificamente, com o universo rural no qual ela é uma das possíveis práticas culturais.

Por muitos anos fui moradora da zona rural da região de Uberlândia denominada Tenda dos Morenos, na qual era costume da população realizar mutirões, festas típicas em louvor a santos, serenatas, e em todas essas práticas a música sertaneja estava presente. Meu pai, como sanfoneiro e cantor que animava as festas locais, estava sempre envolvido sendo muito requisitado para animar os bailes, juntamente com minha mãe. Neste clima e com três LPs gravados por ele, dificilmente não se ouvia música sertaneja em nossa casa, seja pelo rádio, seja em visitas costumeiras de violeiros. Assim, o tema deste trabalho se deu também pelo contato que tive desde criança com esse tipo de música, que meu pai costumava chamar de “música de verdade”.

É possível que esse envolvimento com a música sertaneja desde a minha infância tenha despertado a vontade de entender seu percurso histórico. E hoje proponho um estudo crítico desse gênero musical e sua relação com o contexto de migração no Brasil, a partir dos anos de 1950, por meio da produção musical² do compositor José Fortuna, reconhecido no meio artístico sertanejo.

¹ Estar envolvida sentimentalmente com o tema não significa dizer que deixamos de lançar uma análise crítica em torno das imbricadas redes de relações que envolvem música sertaneja e indústria cultural, além do jogo de interesses entre mercado/compositor/intérprete/ouvinte.

² Tendo como orientação a classificação da obra de José Fortuna pela família em 6 estilos (grupos) musicais – raiz, romântico, versões, modas-de-viola, humorístico e temas diversos -, construímos 2 grupos com as composições, dispostas nos Anexos II e III, os quais representam, respectivamente, o quadro raiz e o grupo de versões. Por falta de referências completas quanto ao ano de gravação, nome de

Para isso, analisamos a produção musical de José Fortuna no período de 1950 a 1980 que, junto com o irmão Euclides Fortuna, o Pitangueira (1928), fez carreira e se projetou no cenário artístico até os dias atuais como dupla reconhecida. José Fortuna, entretanto, assina um repertório que chega a 2000 composições em parceria ou sozinho, algumas delas interpretadas por ícones da música popular brasileira, como Gal Costa, Caetano Veloso, Roberto Carlos e outros. Além dessa produção musical, é autor de várias peças teatrais e livro em literatura de cordel³. Com uma produção versátil, José Fortuna adentrou o universo sertanejo nos anos de 1940, idealizando uma carreira de sucesso. De caipira a empresário, como salienta o jornalista Romildo Sant’Anna, José Fortuna foi artista do povo, “levando a paixão e o temperamento emotivo para dentro dos versos”⁴. Assim, Sant’Anna relata que,

[...] Zé Fortuna compôs acima de duas mil composições, sozinho ou em parceria. Assina duas dezenas de peças teatrais, geralmente encenadas em circos-teatros. Vieira, da dupla Vieira e Vieirinha, relatou que esse autor escrevera inúmeras outras peças e as vendia, ou para o repertório de companhias circenses ou especialmente para as duplas caipiras, sob encomenda. Com a produção sensível, técnica e comovente, era escritor, na acepção da palavra, ainda que as academias o ignorem.⁵

Pouco se escreve sobre José Fortuna. Como adverte Romildo Sant’Anna, sua produção foi ignorada pelo meio acadêmico. Entre música, literatura e teatro, ele trouxe fragmentos de um Brasil rural, o cotidiano caipira contado em diversas facetas artísticas. Revelou-se um homem polissêmico. Talvez ele tenha sido o autor que mais explorou esse universo em seu repertório. Expressou com emoção as coisas da roça e captou a

intérpretes e gravadora, algumas composições de Zé Fortuna no quadro raiz e no grupo de versões estão em aberto, ficando para outro trabalho a sua conclusão. Como critério de análise, escolhemos dois grupos que possuem temáticas diferentes um do outro, tanto pela tessitura harmônica quanto poética. O grupo raiz é constituído por músicas que abarcam a temática nostálgica, pela qual o compositor José Fortuna revelou sua ligação com o universo rural. Porém, este estilo “música sertaneja raiz” atravessa as fronteiras do mundo caipira e absorve as influências da modernização por que passa a sociedade, e isso modifica a relação entre público, mídia, mercado e artistas envolvidos nesse processo a partir da década de 1950. O grupo de versões, por sua vez, é composto por canções de temáticas que fogem do padrão musical sertanejo e revela certa inclinação dos compositores para os ritmos paraguaios e mexicanos que no período irrompem com ressalvas no mercado fonográfico e no cenário artístico, sendo consideradas “alienígenas”, não se ocupando de preservar a canção da terra e atendendo aos interesses do mercado. De qualquer forma, essas canções estão no centro das discussões sobre o Brasil moderno que se erguia nos anos de 1950.

³ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985; _____. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

⁴ SANT’ANNA, Romildo. **Zé Fortuna e guarânias em brasileiro**. Disponível em: <<http://www.triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.html>. > Acesso em: jul./2009

⁵ Ibidem. Consultar também: _____. **A moda é viola: ensaios do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000.

nostalgia exalada pelos “caboclos vindo do sertão”. Falou das mudanças de seu tempo, da saudade da cabocla, do cantar dos passarinhos, do cheiro da relva, da paineira “véia”, da terra tombada e, a sua maneira, falou também do sofrimento da guerra.

A produção de Zé Fortuna trouxe à tona um país em transformação. Entre modas e guarânias escreveu sobre as mudanças que conseguiu ver e sentir como homem migrante. Por isso que a nostalgia em relação a um tempo ido foi central em sua obra. Com base no sentimento de pertencer, “ameaçado” com as experiências citadinas, foi que ele amarrou o sofrimento do sertanejo na cidade às novas influências musicais de seu tempo. Colocava em diálogo a tradição com as experiências sonoras modernas que, segundo Sant’Anna, realizava [...] “o elo entre a cidade e os sertões, no mais singelo e eficaz meio de comunicação entre os que se despediram e os que ficaram no campo”. Nosso país vivia o momento mais inclemente do êxodo rural.⁶

Na realização deste trabalho dialogamos com a produção historiográfica sobre o tema, a qual forneceu um embasamento teórico-metodológico para construir nossas análises e interpretações⁷. Nessa perspectiva, a bibliografia direcionada ao universo caipira se concentra, entre outras coisas, em discutir o cotidiano do homem do campo, as suas formas de sociabilidade, as práticas culturais compartilhadas por seus habitantes, de que a música sertaneja é parte⁸. Tal reflexão se entrelaça também com uma vasta produção sobre música sertaneja⁹, percebendo-a como uma expressão da cultura popular

⁶ SANT’ANNA, Romildo, 2006, op. cit.

⁷ Ver: SOUSA, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: o circo-teatro em São Paulo (1930-1970). São Paulo: Terceira Margem, 2011. Sobre a trajetória artística de Zé Fortuna e Pitangueira apenas um trabalho acadêmico foi registrado. Trata-se de uma tese de 2008 sobre o circo-teatro em São Paulo, que dedica uma parte no capítulo 4 à Cia teatral “Os Maracanãs” de José Fortuna. Essa tese foi publicada pela Editora Terceira Margem em 2011.

⁸ Sobre o universo caipira conferir: CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1975; _____. **A Cultura Caipira**. Disponível em: <<http://www.widesolft.com.br/users/pcastro2/htm>> Acesso em: jul./2008; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura e desenvolvimentismo em MG**: caminhos cruzados de um mesmo tempo. Universidade de São Paulo, 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998; MARTINS, José de Souza. **Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975; NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

⁹ BERNADELI, Maria Madalena. Breve histórico da Música Caipira. In: **DO leitura**. São Paulo, 10 (117) fevereiro, 1992, p. 8; CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979; _____. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, nº22, 2004; DUPRAT, Régis. A nova onda da música sertaneja. In: **DO Leitura**. São Paulo, 10 (117) fevereiro, 1992. p. 6; FILHO, Wolney Honório. **O sertão nos embalos da música rural (1930-1950)**. Dissertação. (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 1992; MACHADO, Maria Clara Tomaz; BRITO, Diogo de Souza. “O guardador de saudades”: Goiá e a poética sertaneja do interior das gerais. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). **História e Literatura**: identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006; SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História**: Revista de pós-graduação em História. Assis: Universidade Estadual

rural, o que conduz a nossa investigação para a possível relação entre História e Música.¹⁰

No que se refere a essa relação, alguns autores foram imprescindíveis para refletirmos sobre o cuidado que se deve ter com a música em seu conjunto, letra-canção, como documento histórico. Tais autores alertaram para a questão da estrutura musical da canção, percebendo-a indissociável da análise da música como fonte histórica. Essa abordagem extrapola os limites do texto e considera a importância da tessitura musical propriamente dita como parte do documento e da análise de um período. Para este trabalho o elemento musical não foi ignorado. Porém, a análise musical é feita reconhecendo os limites. Portanto, nos dedicamos à análise textual como parâmetro para compreender as mudanças e influências sofridas por um determinado gênero musical e, neste caso em particular, pelo gênero sertanejo. A partir dessa análise, foi possível compreender como a produção musical de José Fortuna dialogou com seu tempo, abarcando assim, um contexto maior de transformação, considerando que o compositor transitou entre o rural e urbano.

Em se tratando da música como fonte para a história, dirá Paranhos, os historiadores lidam com um novo território em que o objeto não é dotado de sentido fixo, pois produz significados diferentes de acordo com o momento de sua gravação – e regravação, comporta “significados errantes que se atualizam ao sabor de conjunturas específicas e da *performance* de sujeito históricos diferenciados”¹¹. A respeito dessa aventura e do entrecruzamento entre História e Música, afirma Napolitano: “A música, sobretudo a chamada ‘música popular’, ocupa no Brasil um lugar de destaque na história sociocultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico regional. [...] Portanto, arrisco em dizer que o Brasil, sem dúvida, é uma das grandes usinas sonoras do planeta, é um lugar privilegiado não apenas para ouvir música, mas também para pensar a música”.¹²

Paulista, v. 6, 1998; ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004; ZAN, Roberto. Da roça à Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1995.

¹⁰ Cf.: NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 7; Ver também: MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

¹¹ PARANHOS, Adalberto. A história entre sustenidos e bemóis. **Artcultura**. Dossiê História e Música. Edufu: Uberlândia, n. 9, 2004, p. 10.

¹² NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 12.

A Escola dos Annales¹³ foi o movimento historiográfico que permitiu a conexão e o diálogo interdisciplinar entre História e arte, sustentando que a relação entre o sujeito e a realidade na qual vive é muito mais complexa do que suas relações sociais de produção, pois o homem e sua psique, sua confrontação com o divino, sua cultura, seu cotidiano, suas formas de sociabilidades, suas lutas políticas permitem tecer as redes de utensilagens mentais pelas quais inscreve suas experiências e modos de vida. Todavia, foi o processo de crítica antropológica dessa visão de História, produzida nos anos de 1970, que trouxe à tona as outras possíveis formas de abordagem, novos problemas, novos objetos¹⁴. Nesse sentido, estavam na pauta de investigação dos historiadores o clima, a festa, o inconsciente, o mito, as mentalidades, a linguística, o livro, a juventude, o corpo, a cozinha, a opinião pública, o filme, a música. Esse cardápio abrangente revelou a crise da qual a proposta da História Cultural se delineia, ao criticar o imaginário como pertinente, mas descolado da vida material¹⁵. Foi então nos anos de 1990 que Chartier, Hunt, Revel, Ginzburg, Davis, Darnton¹⁶, entre muitos, definiram que, “o homem ao produzir suas relações sociais de produção, produz, simultaneamente, cultura”. Pronto, estava alinhavado um percurso historiográfico pelo qual a cultura, nos seus mais diversos níveis de produção, não era mais parte de um terceiro nível, o das ideias, mas integrante do fazer humano. Daí a afinidade especial com a Antropologia Cultural, cujos conceitos de representação, apropriação e circularidade cultural possibilitaram perceber que “os homens se dão a conhecer por meio da diversidade de manifestações que constroem, que não é o real vivido, mas o representado por eles mesmos”¹⁷. Além disso, a divisão entre cultura erudita e popular rompe seu cerco, pois

¹³ Cf.: BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** (1929-1989): a revolução francesa da historiografia. São Paulo: Ed. Unesp, 1977.

¹⁴ LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (Org.). **História: novos problemas**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979; _____. **Nova História: novas abordagens**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; _____. **Nova História: novos objetos**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976; LE GOFF, Jaques (Org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. DOSSE, François. **História em migalhas: dos Annales à Nova História**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992; _____. **A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

¹⁵ Cf.: RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma História Cultural**. Editorial Estampa, 1998.

¹⁶ REVEL, Jacques. **Proposições: ensaios de história e historiografia**. Rio de Janeiro: EdeRJ, 2009; CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**. A história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002; HUNT, Lynn (org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1999; DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990; GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1989; DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

¹⁷ GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p.58.

que no próprio processo de circularidade cultural se vislumbra a apropriação de saberes, de experiências de vida que, antes de tudo, se travestem em resistências por serem deglutidas de acordo com as perspectivas de classe, de vida¹⁸.

O conceito de experiência em pauta é benjaminiano, pois permite pensar a tradição como o momento em que o indivíduo e o coletivo se unem, originando uma prática cultural comum àqueles nelas envolvidos, capaz, por isso mesmo, de ser transmissível às futuras gerações¹⁹. Tradição, desse ponto de vista, não são apenas os rastros ou restos que, como lembranças fugazes, se diluem e se perdem no tempo. Mais que isso, tendo como suporte uma memória transgressora de sofrimentos da ordem de progresso imposta, retoma o passado consciente dos seus sofrimentos, podendo, quem sabe, projetar um futuro, cuja identidade cultural seja porta-voz de sua luta contra a alienação²⁰. Nesse viés, para Certeau,

[...] A memória é o antimuseu... Aí dorme um passado como nos gestos cotidianos de caminhar, comer, deitar-se... Os lugares vividos são como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais. Os demonstrativos dizem do visível suas indivisíveis identidades.²¹

Dessas questões teóricas se deduz que a História avançou para além do Positivismo e não se coloca mais como ciência mestra em que a verdade e a subjetividade não se combinam. História é uma disciplina diferente de outras formas de produção do conhecimento porque, segundo Certeau²², obedece a critérios de uma operação historiográfica, a partir da qual se propõe temas, justificativas, recortes temporal e espacial, problematização, dentro de normas específicas para o levantamento

¹⁸ Num outro patamar não podemos deixar de citar a importância do neo-marxismo que também privilegiará a cultura como a realidade empírica a partir da qual os homens constroem seus modos de vida. Cf.: THOMPSON, Edward Paul. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia das Letras, 1998; WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011; PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988; HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Obras escolhidas**: magia e técnica/ Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁰ MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro: o carro de boi – do trabalho às festas. **Revista Brasileira de História**, v. 26, n. 51, p. 25-45, 2006.

²¹ CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 189. Ver também: _____. **Fazer com**: usos e táticas. In: **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

²² CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 2000. Conferir também: GINZBURG, Carlo. **A micro História** e outros ensaios. Lisboa: Difel, 1991; BLOCH, Marc. **Introdução à História**. Portugal: Publicações Europa-américa Ltda., 1997; HARTOG, François. **Evidência da História**: o que os historiadores veem. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

de dados, fontes, discussões bibliográficas, construção de uma narrativa sustentada não só por uma teoria subjacente, mas também por regras tais como citações, notas de rodapé, entre tantas outras.

O que se vislumbra aqui, através da linguagem historiográfica é a possibilidade de perceber o historiador como um sujeito de seu tempo, politicamente comprometido, que questiona o passado por meio do seu presente. Parodiando Ferreira Gullar, acreditamos que

[...] A história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas do subúrbio, nas casas de jogos, nos colégios, nas usinas, nos namoros de esquina. Dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o conto não pode ser uma traição à vida, e só é justo contar se o nosso conto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.²³

Assim, é o tecido social entrando pelas injustiças e glórias, pelas paixões e incertezas, resistência e conformismo, pela dor e violência de que o poeta e o historiador se servem. A História, assim como o conto, a obra de arte, não pode ser uma traição à vida e é claro que, para o historiador comprometido com a transformação social, só é justo historiar se a nossa história arrasta consigo a voz daqueles que jamais puderam se expressar.²⁴

Nesse viés é que este trabalho se fundamenta na chamada História Cultural que se propõe a refletir sobre a cultura compreendendo-a como um conjunto de significados partilhados socialmente para explicar o real vivido. Tal como afirma Pesavento

[...] A cultura é ainda uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de forma simbólica, ou seja, admite-se que os sentidos conferidos às palavras, às coisas, às ações e aos atores sociais se apresentam de forma cifrada, portanto, já um significado e uma apreciação valorativa.²⁵

Também por meio da História Cultural que foi possível pensar a relação entre ficção e história, tão cara à nossa proposta, pois pretende lidar com o real e o imaginário, a poética sertaneja como uma representação desse real e a arte como a sua

²³ GULLAR, Ferreira. **Corpo a corpo com a linguagem**. Site oficial de Ferreira Gullar. Disponível em <<http://www.literal.com.br>> Acesso em: jul.2010. Cf.: GULLAR, Ferreira. **Sobre arte, sobre poesia: uma luz do chão**. São Paulo: Ed. José Olímpio, 2006.

²⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Do silêncio dos arquivos à pluralidade de vozes: histórias locais e regionais. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz e LOPES, Valéria Maria Queiroz Cavalcante (Org.). **Caminhos das pedras: inventário temático das fontes documentais**. Uberlândia: Edufu, 2008.

²⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 15.

(re)significação. Sabemos de antemão que a História não pode ficcionar a realidade, inferir evidências, criar personagens, mudar cronologicamente os seus eventos. Todavia, a História, ao lidar com um passado incapaz de ser novamente vivido, torna-se uma construção dele, constrói um discurso imaginário e aproximativo sobre aquilo que teria ocorrido um dia e que nos foi legado por meio de evidências, também elas produzidas a partir de uma visão de mundo. Por isso, a História, em certa medida, aproxima-se, por meio de sua narrativa, da ficção, porque joga com o possível, as conjecturas, o plausível, o verossímil.²⁶

Nesse viés, a refiguração do tempo é um elemento central da narrativa histórica, bem como o é para a música sertaneja. Entretanto, enquanto o artista pode explorar nuances do real de forma imaginativa, a História vai em busca dos traços deixados pelo passado. A sua meta é descobrir como o evento teria ocorrido, processo esse que comporta urdidura, montagem, seleção, recorte, exclusão. Tal edição, que configura a narrativa final, procede de esquemas acadêmicos, mas também envolve a subjetividade, a sensibilidade do sujeito que historia o seu objeto.²⁷

Dentro desse espectro da História Cultural é que se tem dado maior atenção aos temas até então marginalizados pelos historiadores. No caso da música, entra em questão não só a poesia como também a própria tessitura musical como os arranjos, instrumentação, etc. Envolve, além disso, toda uma performance artística que, no caso da música sertaneja, é bastante provocativa, podendo-se por meio dela observar as mudanças que os artistas incorporam na sua imagem, vista através das fotografias das capas dos discos, fotos de shows e capas de revistas. Logo, percebemos que se trata de um assunto que merece atenção, pois a imagem do artista é veiculada em diversas regiões e representa a forma com que ele se impõe na mídia e para seu público.

O tratamento dado às imagens pelos historiadores tem revelado sua importância na pesquisa em História. O século XXI tem apontado para outros caminhos e perspectivas de abordagem do real, dos quais a linguagem musical tem sido fonte

²⁶ Cf.: DAVIS, Natalie Zemon. **O retorno de Martin Guerre**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

²⁷ Cf.: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. Puc-Rio, 2006; ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O tecelão dos tempos**: o historiador como artesão das temporalidades. Natal, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>> Acesso em dez./2011. POMIAN, K. **Memória/História**. Porto-Portugal: Imprensa Nacional: casa da Moeda, 1978; RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2007; PELEGRINI, Sandra. **Patrimônio cultural**: consciência e preservação. São Paulo: Brasiliense, 2009; ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

inspiradora para esta e, vice-versa, a História torna-se protagonista das encenações poéticas.

Num primeiro patamar, quanto ao vínculo entre História e arte, vale menção às obras que nos instigam a pensar o campo das visualidades, pelo qual enveredamos a fim de entender a relação entre as imagens – sobretudo as fotografias que recolhemos – e um contexto histórico. Assim, deve ficar clara neste trabalho a importância da imagem como um documento para a História, encarada como uma forma de texto, que produz significados de acordo com a época em que é produzida e divulgada, considerando fatores culturais, sociais, econômicos e políticos. Não compartilhamos da ideia do documento imagético como uma ilustração e, nesse viés, fazemos nossas as palavras de Antelo, quando elucida que:

[...] a arte é fruto de árdua reconstrução retrospectiva. [...] o retorno nunca é idêntico: há deslocamento. [...] a imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis focar, até mesmo de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ele não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar. É a cinza mesclada, mais ou menos morta, de uma multidão de fogueiras. [...] assim, a imagem também queima pela “memória”, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é o modo de declarar sua evocação essencial pela sobrevivência, por aquilo, “apesar de tudo”.²⁸

²⁸ ANTELO, Raul. A imanência histórica das imagens. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Analúcia (Org.). **Encantos da imagem**: estâncias para a pátria historiográfica entre história e arte. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2010, p.56. Sobre a relação História e Imagem cf.: GASKELL, I. História das imagens. In: BURKE, P. **A escrita da História**. São Paulo, Unesp, 1992; LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre. (Org.). **História**: Novos problemas, novas abordagens, novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 3 vs., 1976, edição original de 1974. ZERNER, H. A arte. In: LE GOFF, J.; NORA, P. **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976; LIMA CONSUELO; REZENDE, Luiz Augusto; FRANÇA, Andréa. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 21, p. 54-67, 2011; FURTADO, João Pinto. Escrever por imagens: notas sobre filmes históricos e narrativas historiográficas. In: CARDOSO, Heloísa Pacheco; PATRIOTA, Rosângela (Org.). **Escritos e narrativas históricas na contemporaneidade**. Belo Horizonte, Fino Traço, 2011; RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Imagens na História**. São Paulo: Hucitec, 2008. PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene; PARANHOS, Adalberto (Org.). **História e Imagens**: textos visuais e práticos de leituras. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010; PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; DUTRA, Roger Andrade. Da historicidade da imagem à historicidade do cinema. **Revista Projeto História**, São Paulo, n. 21, 2000; FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). **Imagens do Brasil**: modos de ver, modos de conviver. Belo Horizonte: Autêntica, 2002; SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da História. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994; FREITAS, Arthur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, 2004; LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **História e Linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

Em outra escala, vale lembrar que a preocupação da História com as imagens é datada dos anos de 1970, quando ela é analisada como documento, sobretudo em algumas pesquisas, como é o caso da obra de fôlego de Michel Vovelle, Georges Duby e, sobretudo, Carlo Ginzburg e Pierre Sorlin²⁹ quando dedicaram maior apreço à iconografia. Também a fotografia, enquanto versão de histórias e mais do que tudo objeto delas, vem comprovando a sua importância, especialmente no que tange às nossas ideias de representação que estão em nova instrumentalização do historiador para operar com o uso dessa nova linguagem, que tem se desenvolvido como um campo que, como adverte Meneses

[...] mais tem demonstrado sensibilidade para a dimensão social e histórica dos problemas introduzidos pela fotografia, multiplicando-se os enfoques: ideologia, mentalidades, tecnologia, comercialização, difusão, variáveis políticas, intuição do observador, standardização das aparências e modelos de apreensão visual, quadros do cotidiano, marginalização social etc. etc. É também a fotografia que provocou o maior investimento em documentação, com a organização de bancos de dados, a maioria já informatizados (grandes coleções institucionais de iconografia urbana, álbuns de família, documentação de categorias sociais, eventos ou situações — como guerras, conflitos, migrações, fome, pobreza, etc.).³⁰

O feito do real que as imagens provocam tem sido objeto de análise de diversos historiadores e críticos de arte, o que tem gerado significativas reflexões epistemológicas para o conhecimento histórico. Somadas aos objetos da cultura material, aos gestos, aos olhares, compõem o passado, a tradição, as crenças, que norteiam vidas. Poderíamos afirmar aqui, com certeza, que o passado também se expressa por meio de uma estetização simbólica, e especialmente no nosso caso, poderíamos pensá-la como ornamentação de signos e significados desse mundo caipira que privilegia e recoloniza aquele cotidiano ameaçado, se levarmos em conta os entraves e as incógnitas de um futuro³¹. Nesse processo de perdas, (re)memorizar o passado é também (re)subjetivá-lo através de imagens as quais se delineiam e produzem

²⁹ VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História**: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX. São Paulo: Ática, 1997. GINZBURG, Carlo. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989; SORLIN, Pierre, 1994, op. cit. Ver também: CHARTIER, Roger. **Imagens**. In: BURGUIÈRE, André. **Dicionário de Ciências Históricas**. São Paulo: Imago, 1993;

³⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Rev. Bras. Hist.** [online]. São Paulo, Julho/2003, v. 23, n. 45, p. 11-36, p. 13. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519>>. Acesso em maio./2011.

³¹ DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauri/SP: Edusc, 2002.

uma nova estética do tempo que se foi. O que interessa aqui, entre o real e o vivido, são as representações produzidas por sujeitos sociais, cujas referências estavam sendo fragmentadas.³²

Diante disso, as imagens, nas suas múltiplas transversalidades, ainda assombram o historiador que não se acostumou a lidar com elas³³. Todavia, as imagens do passado podem ser traduzidas em palavras e, por sua vez, os acontecimentos também podem materializar-se em imagens. De forma complexa é como os sujeitos sociais expressam o seu mundo. Essas imagens são delineadas por meio de símbolos, construídos ou imaginados³⁴. Assim, as narrativas historiográficas podem se encenar travestidas de metáforas. Por isso, talvez, o historiador, à moda do poeta Manoel de Barros, tenha compreendido que “[...] Descobrir novos lados da palavra é o mesmo que descobrir novos lados de ser. [...] e com isso iluminar o silêncio das coisas anônimas”.³⁵

Cremos que imagem e História possam se aproximar, ambas versam sobre sensibilidades que ora escondem anseios, ambições, aspirações, ora anunciam memórias assombradas de resina aromática do tempo, escamoteadas na obscuridade singular da vida cotidiana. Se a poesia é um passo suspenso no ar, deixando um sim, eu vi isso; e um não mais, já não é assim, pressupomos que a História tem como enredo um certo parentesco³⁶. Desse modo, tecemos, por meio dele, histórias, de suas narrativas particulares e de imagens metafóricas, uma trama, cujas fraturas e fronteiras permitem reconstruir um cenário no emaranhado das coisas e fatos perdidos significando o que ainda não foi valorado.³⁷

Nesse sentido o trabalho com música exige um certo cuidado, pois ela não se fecha no texto e melodia e envolve outras questões.

No que tange à produção acadêmica que versa sobre a música sertaneja, podemos considerá-la relevante, especialmente a partir da década de 1990³⁸. Todavia, o

³² CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990. Ver também: _____. **O mundo como representação**. **Estudos Avançados**. São Paulo, USP, 11 (5), 1991; _____. **A História ou leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

³³ LEHMKUHL, Luciene. Fazer história com imagens. In: PARANHOS, Kátia e outros (org.). **História e imagens: textos visuais e práticas de leituras**. Campinas/SP: Mercado das letras, 2010.

³⁴ MANGUEL, Alberto. O espectador comum: a imagem como narrativa. In: **Lendo imagens**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

³⁵ BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto: para solos da ave**. Rio de Janeiro: Record, 2008, 27.

³⁶ AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

³⁷ VEYNE, PAUL. **Como se escreve a História**. Brasília: Ed. da UNB, 1982.

³⁸ Notamos que a partir da década de 1990 surgiu um maior número de produções acadêmicas sobre o tema que perpassa o campo da Música e se estende para diversas áreas como a História, Ciências Sociais, Psicologia, Letras, etc. São importantes trabalhos que contribuíram significativamente com uma abordagem mais ampla sobre esse gênero musical que não descartou aspectos relevantes como o campo

que se observa com certa constância ainda, é a pouca frequência do tema no que concerne a sua popularização e diálogos travados na esfera da História³⁹. Contudo, muitos daqueles historiadores que vistam ou gravitam em torno dessa temática têm desenvolvido importantes pesquisas sobre a rede de relações socioculturais que atravessa e embala essa música, desvelando os lugares onde ela é construída e (re)interpretada⁴⁰. Esses lugares (campo e cidade) se apresentam como construções representativas que criam sentidos abrangentes, condutores de abordagens interdisciplinares variadas, e até mesmo divergentes, a respeito da música sertaneja. Não obstante, os sentidos atribuídos aos lugares em que essa música é produzida e se realiza podem, também, revelar sua funcionalidade. E, desse modo, ela dialoga com o seu contexto histórico e se recria à medida que toca nova *estrutura de sentimento*⁴¹, se reformulando através de uma seleção de fatores que permite objetivamente sua

da recepção. HONÓRIO FILHO, Wolney. **O Sertão nos embalos da música rural (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: PUC, 1992; ULHÔA, Martha tupinambá. **Música Sertaneja: do raiz ao romântico**. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 1993; ZAN, Roberto. **Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja**. **Rua** – Revista do Núcleo de Desenvolvimento e criatividade. Campinas: Unicamp, mar./1995; BERNADELI, Maria Madalena. **Breve histórico da música caipira**. **D.O leitura**. São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992; ALEM, João Marcos. **Caipira Country: a nova ruralidade brasileira**. Tese. (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996; SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. **Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social**. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Universidade Estadual Paulista, Assis: v.6, 1998.

³⁹ Nos eventos acadêmicos de que participamos, incluindo aqueles cujo tema era Música, observamos que poucas são as pesquisas sobre o gênero sertanejo, e quando aparecem, constroem uma exagerada justificativa por abordá-la. Verificamos que o termo é carregado de um desprestígio intelectual, muitas vezes associado a uma música alienada e não arte. Allan Oliveira relata que esse descrédito “[...] aponta para um lado da sociedade brasileira, o rural, que, ao longo da história republicana, foi remetido a segundo plano, quase relegado. 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”. Cf.: OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilin foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009, p. 6.

⁴⁰ Esse interesse resulta em iniciação científica, artigos, livros, monografias, dissertações e teses sobre a música sertaneja em diversas universidades. Destacamos aqui alguns trabalhos com os quais tivemos contato: REIS, Marcos Vinícius Freitas. **As toadas do sertão: música sertaneja e sociabilidades no interior das Gerais na vida e obra de Pena Branca e Xavantinho**. Monografia. Universidade Federal de Uberlândia, 2008; BRITO, Diogo Sousa. **Negociações de um sedutor: a trajetória e obra artística do compositor Goiás no meio artístico sertanejo (19554-1981)**. Mestrado em História. Universidade Federal de Uberlândia: 2009; SANTOS, Christiano Rangel dos. **O boom da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990: ganhando o mercado e a mídia**. In: DÂNGELO, Newton. (Org.). **História e cultura popular: saberes e linguagens**. Uberlândia: EDUFU, 2010, p. 317-336; ALONSO, Gustavo. **Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977)**. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul./dez. 2012, pp. 439-463; GUTEMBERG, J. S.; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição**. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS (UFU)**, v. 1, n. 41 (22), 2009.

⁴¹ WILLIAMS, Raymond. **Campo e cidade: na História e na Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

sobrevivência, que acontece a partir do que é proposto pelo contrato de comunicação entre artistas, produtores e público.

Destarte, os sentidos de campo e cidade aparecem como emulação na produção tradicional da música sertaneja. Os sentidos atribuídos a esses espaços se constroem a partir do contexto de industrialização brasileira que toma a cidade como um lugar de possibilidades. Enquanto isso, o mundo rural vai se refugiando para o espaço do atraso. Essa é uma formulação um tanto simplificada que impõe a parêntese campo-cidade como universos distantes em que as esferas socioculturais são intransponíveis. É habitual tal dicotomia na literatura sobre essa música, sobretudo quando o ponto de partida é a transformação da realidade de muitos sujeitos migrantes da época. Os vieses dessa narrativa estiveram muitas vezes assegurados por uma ideia de pureza das práticas culturais do campo, que reclamava o seu *status* autêntico na sociedade moderna em que se instaurava e consolidava o fenômeno das massas. As representações para campo e cidade indicavam respectivamente imutabilidade e dinamismo.

Foi com base nos estudos recentes sobre a música sertaneja que desenvolvemos nossa pesquisa e observamos a fecunda relação que se constrói entre Música e História que, considerados os seus desafios, tem se firmado como uma, entre muitas possibilidades de interpretação histórica. Nessa abordagem que toma a linguagem musical como objeto histórico é que construímos as análises em torno da música sertaneja como uma evidência documental, nos permitindo analisar criticamente um determinado contexto. Por outro lado, tal enfoque também viabiliza a releitura da produção acadêmica sobre o tema, reavaliando as premissas nas quais foi ancorada, possibilitando novas imbricações.

Nesse viés, a abordagem da produção mais recente sobre música sertaneja rompe com aquela parêntese nas sonoridades do sertão⁴². Nela visualizamos uma análise que dá

⁴² ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004; ALEM, João Marcos. **Caipira Country**: a nova ruralidade brasileira. Tese. (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996; _____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-country no Brasil. Dossiê Rural: **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004; ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Viola que conta histórias**: o sertão na música popular urbana. Tese. (Doutorado em História). Universidade de Brasília: Brasília, 2004; OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguelim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009; ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua** – Revista do Núcleo de Desenvolvimento e criatividade. Campinas: Unicamp, mar./1995; PIMENTEL, Sidney Valadares. **O chão é o limite**: a festa de peão de boiadeiro e a domesticação do sertão. Goiânia: Editora da UFG, 1997; FILHO, Wolney Honório. **O sertão nos embalos da música rural (1930-1950)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 1992; GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Nos atalhos da vida**: a importância da dupla Zé Fortuna e Pitangueira no cenário

conta do entrecruzamento das práticas culturais do campo (como é o caso da música rural – ou caipira, percebida como tradicional) com uma ideia de modernidade das relações sociais no espaço da cidade. Isso acontece porque é entendido o processo de transversalidade dessa prática cultural. Ela atravessa as fronteiras da sua matriz de significação primeira, possibilitando uma experiência cultural extraordinária a partir do êxodo rural no Brasil. O processo de construção da música sertaneja nesse momento é dialógico. Ele não se limita apenas ao quadro de experiências rurais e se revela mais flexível, incluindo em seu repertório experiências múltiplas de vida no campo e na cidade.

Todavia, as construções representativas de campo e cidade na poética da música sertaneja também assumem a dualidade. Porém, a perspectiva que se impõe é outra, reforçando a ideia de que a canção dialoga com seu tempo. É a partir desse diálogo que observamos um quadro maior de transformação social. Nos anos de 1950, período de intensa mudança, essa música conta a experiência daqueles sujeitos que saíram do campo em busca de trabalho, revelando o seu lugar marginal no processo de modernização do país. E, dessa maneira, constrói-se uma narrativa romantizada da vida no campo, presente na poesia nostálgica da música sertaneja conhecida como *raiz*.⁴³

O foco da poesia desse estilo musical se concentra na valorização do universo rural, que, no período mencionado, desponta como uma maneira de repensar o seu próprio tempo, a partir da experiência concreta de pobreza e marginalização que os migrantes passaram a viver na cidade. Essa afirmação permite-nos compreender a música sertaneja raiz como objeto de pesquisa em História. Os sentidos para campo e cidade contidos em sua poética traduzem “ideias e sentimentos” de compositores e ouvintes a respeito de seu tempo.

artístico da música sertaneja (1950-1980). Monografia. Instituto de História. Universidade Federal de Uberlândia, 2009; BRITO, Diogo Sousa. **Negociações de um sedutor**: a trajetória e obra artística do compositor Goiás no meio artístico sertanejo (19554-1981). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal de Uberlândia: 2009;

⁴³ É importante esclarecermos que, para este trabalho, música sertaneja raiz é entendida como aquela que tem como tema o universo rural. Ela diz sobre as coisas do mundo caipira e, é capaz de fazer com que o seu receptor se identifique com ele. Está entrelaçada ao movimento de migração campo-cidade dos anos de 1950. Por isso mesmo, ela incorpora elementos desses dois “mundos”. É uma música com temas rurais embalados por elementos musicais modernos. Isso a diferencia da música caipira, aquela música cujo acompanhamento base é a viola e tem duração maior. Por fim, temos por música sertaneja moderna uma variante da primeira, que ocupou espaço nos grandes eventos rurais do país como as feiras agropecuárias, inovando a estética e a performance das duplas sertanejas e utilizando novos elementos sonoros como o country musical. Essa música reformulou os padrões de produção e execução do gênero sertanejo nos anos de 1970, momento em que as apresentações dos artistas deixam o pequeno palco rumo ao “show business”.

Esse é o enfoque que damos à música sertaneja e que se correlaciona com uma produção mais recente sobre o gênero. Refere-se a uma produção musical do compositor José Fortuna, concentrada no estilo raiz e que tem o universo rural como referência simbólica, permitindo conectar o homem do campo às suas “raízes” num processo de *reenraizamento*⁴⁴ de suas práticas culturais no espaço mesmo da cidade. A música como *representação*⁴⁵ do real vivido possibilita a conexão simbólica entre passado e presente elencando uma complexa rede de relações que envolve a música e seu contexto. A partir desse envolvimento a produção raiz vai além do campo do entretenimento, tocando o espaço das emoções e sensibilidades de seus compositores onde elaboram sua compreensão de mundo. É dessa forma que Marcos Napolitano nos convida a uma reflexão mais cuidadosa a respeito da música. Para ele, “a canção também nos ajuda a pensar a sociedade e a história, a música não é apenas ‘boa para ouvir’, mas também é ‘boa para pensar’[...]”⁴⁶

Nesse sentido, o objetivo deste trabalho é entender como a produção raiz dialoga com os novos padrões socioculturais da época, fundamentados em um projeto nacional-desenvolvimentista de ideais modernos e urbanos para o Brasil. Elegemos como objeto de análise a produção musical do compositor José Fortuna, que nesse período transitava entre a música raiz e os novos “modismos” sertanejos, desvelando por isso mesmo um momento turbulento para o gênero, que valorizava as artes caboclas (como uma identidade resgatada) e denegria a vertente moderna da música sertaneja. Assim, tradição e modernidade se opunham na música sertaneja. Mas, ao passo que o país mudava, se modernizava, o gênero mesclava novos elementos sonoros e temáticos pelos quais a tradição e modernidade se hibridizavam. Visualizamos a partir dessa mudança

⁴⁴ Cf.: VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011. Ivan Vilela fala que o processo de migração campo-cidade não desenraiza as manifestações culturais do caipira. Melhor dizendo, esse processo de migração não consegue, segundo Vilela, romper com certas expressões do campo, como é o caso da música. A desterritorialização da música caipira não é capaz de sufocá-la. É possível compreender que esse processo foi capaz de buscar “os resíduos” das expressões culturais do universo rural, colocando-as em contato e diálogo com a realidade desses migrantes na cidade. No espaço urbano essa música não se perde, mas se reinventa na sua variante moderna que, nos anos de 1950, foi construída sobre novos parâmetros de produção fonográfica. Direcionada a um público cada vez mais urbano, essa música, entretanto, não deixa de falar sobre as coisas do campo e conecta o migrante às suas raízes, por meio de um processo que Vilela chama de reenraizamento. A música caipira, para esse autor, estabelece um canal de comunicação entre o migrante e seu universo rural.

⁴⁵ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**. São Paulo, 11(5), abril/1991, p. 184. Para Chartier a representação é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-o por uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pinta-lo” tal como é.

⁴⁶ NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 11.

de sentidos e de valores da música caipira, um processo de transformação maior que mesclava, embora não sem conflitos, tradição e modernidade.

A obra musical de José Fortuna se movimenta nesse cenário de transformação, e mesmo nas vertentes da música sertaneja. Dessa maneira, sua obra artística é versátil no que se refere à temática e musicalidade. Essa movimentação se conjuga com o momento em que escreve. Assim, no início da carreira a temática variava entre o cotidiano rural e as histórias da Segunda Guerra, dos pracinhas brasileiros nos campos de batalha. Porém, a estrutura da melodia tinha como referência a música caipira, as modas de viola, recortados e cateretês. Apropriando-se dessa experiência musical do universo caipira, ele compõe o repertório e escreve a moda Aventuras de Boiadeiro em 1945:

Do tempo que eu fui peão tenho muito o que contá
eu já fiz muita aventura, não falo por me gabá
eu fui buscá uma boiada no chão de Minas Gerá
é uma viagem perigosa que agora lhe vou contá.

Mil e quinhentas cabeça retiremo da internada
no meio de um carrasqueiro um boi caiu de arribada
firmei na iápa do laço, gritei com a Besta “Adorada”
com prazo de dois minutos juntei o boi na boiada.

Viajemo quinze dias cortando aquele sertão
na Vila de Guaranézia fui fazer a embarcação
minha boiada estorô na chegada da estação
nesta hora perigosa quis mostrar que era pião.

Joguei a Besta por cima e o laço na mão levei
no meio de um poeirão, muitos ainda lacei
o que não pegava a laço, à mão e à unha peguei
arrisquei a minha vida mas a boiada eu sarvei.

Eu repiquei meu berrante prá avisar a peãozada
que a boiada que estorou já tava toda ajuntada
com prazo de poucas horas dei a boiada embarcada
o trem apitou e partiu, despedi da mineirada.

Vou contar a mais difícil, a aventura derradeira
na anca da minha besta carreguei uma mineira
hoje no meu véio rancho ela é minha companheira
é a lembrança que ficou, do tempo de boiadeiro.⁴⁷

A música citada é um recortado em que José Fortuna faz uso da “linguagem caipira”. Nessa moda, podemos então aproximá-lo do “cantadô caipira”. Ela fala da vida do boiadeiro, as aventuras da sua afamada e perigosa profissão, tantas vezes retratadas

⁴⁷ FORTUNA, José. **Aventuras de boiadeiro**. 1945. Sem referência quanto à gravação.

pelo cancioneiro sertanejo. Histórias do peão tocando a boiada, trazendo em sua bagagem música, amores e lendas. Em *Aventura de Boiadeiro*, Zé Fortuna retoma as façanhas desse peão boiadeiro para embarcar a boiada. Traz à tona a lida com o gado, as dificuldades da profissão, os perigos, a coragem. Percorrendo longas distâncias no transporte do gado, cruzou fronteiras, trocando experiências culturais. Na canção citada, José Fortuna utiliza elementos do universo rural, logo identificados quando lemos a história.

Num patamar semelhante estão as composições cujos temas são as histórias de guerra. Essa temática também permeou o repertório de Zé Fortuna. Isso demonstra que a sua obra musical não seguia uma regra de composição, ou seja, seu repertório não estava concentrado em temáticas rurais ponteadas na viola. À medida que o autor se inseria no meio artístico sertanejo e percebia o reconhecimento, reelaborava seu repertório, utilizava outros recursos. Foi o que observamos em sua trajetória artística. A sua obra musical se movimenta em função de sua experiência de vida e à medida que ele entende a música também como um negócio. Em *Selo de Sangue*, posteriormente adaptada para o teatro, Zé Fortuna amplia a temática. Mas a parte musical permanece, tendo como instrumento base a viola caipira. Assim, ele conta-nos não mais a história de caboclo. Relata a história de um pracinha no campo de batalha:

Lá do campo de batalha o pracinha escrevia
pra sua noiva contando a saudade que sentia
como eram examinadas todas cartas que saia
mandava boas notícias e a verdade não dizia.

Um dia chegou uma carta estava escrito “Lurdinha,
eu estou bem de saúde e quando ler estas linhas
por não ter outro presente junto com esta cartinha
tire o selo desta carta e guarde por lembrança minha”.

Tirou o selo e por baixo com sangue viu assinado:
estou sem as duas pernas num hospital internado.
Lurdinha foi na capela rezar pro seu bem amado
pra que Deus mandasse ele mesmo que fosse aleijado.

E quando a segunda carta a Lurdinha recebeu
tirou o selo depressa e com espanto percebeu
embaixo não tinha nada, rasgou o envelope e leu
que num hospital de guerra o seu amado morreu

Lurdinha ficou doente pouco tempo mais durou
dois selos tão pequeninos destruiu tão grande amor

o primeiro trouxe o sangue com que seu noivo assinou
e o derradeiro envelope foi a morte que selou.⁴⁸

Na forma de um miniconto, José Fortuna retratou a história dramática de um amor interrompido pela guerra. Mantendo o acompanhamento típico da música caipira, o ponteio da viola, José Fortuna revelou um tema não muito distante de sua vida, uma vez que as histórias sobre a guerra ouvia-as no rádio quando jovem, como contou Pitangueira em entrevista: “[...] a música era uma forma de contar histórias, histórias conhecidas, da gente mesmo, dos vizinhos. Histórias da guerra na Itália, que a gente ouvia no rádio. O Zé fazia isso muito bem, as letras nos envolviam, era interessante da gente ouvir as histórias que ele cantava, vamos dizer assim [...]”.⁴⁹

As duas canções citadas, assim como tantas outras de seu repertório, indicam que na cena musical sertaneja José Fortuna despontou como um cantor de música caipira no final dos anos de 1940⁵⁰. Suas referências musicais eram as duplas que ouvia no rádio e que compunham o que chamamos hoje a “primeira geração da música caipira”⁵¹. Tinha nessas duplas a imagem representativa da forma estética das duplas sertanejas e foi baseando-se nessa figuração do caipira que estreou com o irmão Euclides Fortuna (o Pitangueira) no cenário da música sertaneja com o estilo moda-de-violas⁵². Porém essa representação do homem da roça na figura do cantor sertanejo trouxe algumas generalizações. A figura jocosa do cantador de modas de viola foi construída tendo como referência uma visão do interior isolado, perigoso, atrasado, longínquo, presente na literatura de viajantes do século XIX e mais tarde reafirmada nas interpretações de Cornélio Pires e Monteiro Lobato, que trataram o caipira (sertanejo, interiorano) de forma estilizada.⁵³

Na década de 1930 o caipira de Lobato e do folclorista Cornélio Pires reproduziam a imagem que permeou o imaginário sobre esse tipo social e sua forma de

⁴⁸ FORTUNA, José. **Selo de Sangue**. 78 rotações. Gravadora Mocambo, 1956.

⁴⁹ Entrevista com Pitangueira. São Paulo: Editora Fortuna, 22/jul./2009.

⁵⁰ É preciso relatar que nesse período não havia a noção de música sertaneja tal qual conhecemos hoje. Nos artigos, entrevistas e sites de alguns pesquisadores e fãs assim o rotulam: um cantor e defensor da música caipira. Cf.: JÚNIOR MARQUEZ, Antônio. José Fortuna: Advogado da música caipira. Disponível em <<http://www.lucianoqueiroz.com/jose%20fortuna.htm>>. Acesso em jul./2009. Ver também: <<http://www.boamusicaricardinho.com>>. Acesso em 13 nov./2011.

⁵¹ A primeira geração da música caipira no rádio era representada por duplas como Tonico e Tinoco, Raul Torres e Florêncio, Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, entre outros. Cf.: <<http://www.boamusicaricardinho.com>>. Acesso em 13 nov./2011.

⁵² Informação obtida por meio de entrevista com Euclides Fortuna (o Pitangueira) nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo: 22 de jul. 2009.

⁵³ Cf.: OLIVEIRA, Vitor Hugo A. O Sertão e suas representações musicais na obra de Torquato Neto. *Revista Chrônidas*, v. 5, p. 46-55, 2009.

vida, permeando também o cenário artístico da música sertaneja⁵⁴. É bem verdade que o caipira de Cornélio Pires não concentra uma única “espécie”. O tabaréu que Pires defende não se vincula ao jeca-tatu de Monteiro Lobato⁵⁵. É percebido em quatro tipos que representam a maneira de ver o caipira pelo folclorista, mas que, de forma geral, associa-se à figura estilizada na forma do exótico, e aí se vincula novamente ao jeca.

As estilizações do caipira salientam um constructo dessa figura como tipo social totalmente alheio à civilização. Honório Filho nos dirá que talvez essa figura nunca tenha existido nessa concepção genuína. De qualquer forma, esse constructo do caipira diz sobre um momento importante da sociedade brasileira em seu processo de modernização, em que os valores construídos são ancorados em ideias de urbanidade e progresso, distanciados dos padrões do mundo rural associado à tradicionalidade. E é dessa figura jocosa que muitos artistas se afastaram.

O rural é então negado e o homem do campo, associado ao jeca, contraria tais idealismos modernos⁵⁶. No cenário da música sertaneja esse quadro é significativo. A produção desse gênero se move seguindo dois matizes fundamentais: revalorização do sertão no estilo raiz, da qual os discursos em busca da valorização das raízes nacionais se apropriam para legitimar uma cultura genuinamente brasileira; e outro buscando afastar do jeca a figura da dupla sertaneja, aproximando-se de estilos mais modernos de música urbana, que na literatura da música sertaneja e nos discursos de aficionados e críticos parecem desnaturalizar a música caipira e destituí-la de seu valor de arte. Esses entretons constituem um campo para a música sertaneja que se legitima como um gênero popular altamente lucrativo, disseminando em diferentes espaços e lugares o seu novo formato.

Todo esse quadro revela que essa música passa também por mudanças e na própria produção musical de José Fortuna se observa tanto a transformação de seu

⁵⁴ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**, n. 13, v. 1, p. 11-27, jan./dez., 1993, p. 13.

⁵⁵ Cornélio Pires apresenta quatro tipos de caipiras: o caipira branco, o preto, o caboclo e o mulato. Honório Filho explica que Cornélio Pires, dentro destas diferenciações, “aponta o caboclo como sendo a espécie que Lobato investigara. Este é o descendente do índio catequisado pelos primeiros povoadores do sertão, é o barba rala, inteligente, porém preguiçoso [...] O caipira branco é o da melhor estirpe, descendente dos estrangeiros brancos. Os pretos são os descendentes africanos já desaparecidos do Brasil. Quando ainda influenciados pela escravidão se constituem como vítimas. Porém, o ‘caipira preto’ novo é um trabalhador forte, religioso e o que o atrapalha é a cachaça. Já o mulato é o mais vigoroso, ativo, independente e patriota de todos”. HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**, v. 1, n. 13, p. 11-27, jan./dez., 1993, p. 25.

⁵⁶ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilin foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

público (que deixa o campo para viver na cidade) quanto do gênero, que experimenta a construção de um mercado fonográfico no Brasil. Essa produção musical, concentrada aqui no estilo raiz e nas versões, trabalha com as múltiplas faces da realidade que irrompe no Brasil moderno. Com base nisso, recorremos à obra desse compositor que sensivelmente relata a experiência do homem do campo no contexto do êxodo rural, em que olhar nostalgicamente o passado não impede que seja vivido um presente de mudanças que ele também ajuda a construir. Tal experiência é vivida também por José Fortuna como migrante.

As mudanças em seu repertório são fruto do entendimento de que a música sertaneja tomava outros rumos. Ainda que nos anos de 1950 as inovações fossem “barradas” por um discurso contra a descaracterização da música caipira, muitos compositores e artistas modificaram seus repertórios, cada vez mais influenciados pelos padrões musicais da época. Foi nesse contexto que José Fortuna fez a versão da guarânia paraguaia de Assunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, denominada Índia⁵⁷. Apesar do discurso de poder contra o estrangeirismo na “verdadeira música caipira”, os ritmos paraguaios, como polcas, rasqueados e guarânias já haviam conquistado os artistas e compositores anteriormente⁵⁸, caindo também no gosto do público ouvinte da música sertaneja. A versão de Índia, grande sucesso na época, não se trata do início da influência musical paraguaia na música sertaneja, mas confirma a sua popularidade, uma vez que Cascatinha e Inhana atingiram notória vendagem de disco em 1952⁵⁹. Em Índia José Fortuna traduz para a música sertaneja a languidez das guarânias:

Índia, teus cabelos nos ombros caídos
negros como a noite que não tem luar
teus lábios de rosa para mim sorrindo

⁵⁷ A música original diz: India bella mezcla de diosa y pantera, doncella desnuda que habita el Guaira Arisco romanso curvo sus caderas copiando un recodo de azul Parana Montaraz india manceba de la raza virgen Eva guarani De su tribu la flor, montaraz Guayaqui Eva arisca de amor del eden guarani. Bravea en sus sienes su orgullo de plumas, su lengua salvaje panal de Eirusu Collar de colmillos de tigres y pumas enjoya a la musa de Ybyturusu Montaraz india manceba de la raza virgen Eva guarani La silvestre mujer que la selva es su hogar También sabe querer, también sabe soñar. Cf.: FLORES, Assunción; GUERRERO, Manuel Ortiz. **Índia**. Intérprete: Perla. Disco de Ouro, Vol. 3. RCA, 1981. Cf.: <<http://paraguaiteete.wordpress.com/2011/08/27/27-de-agosto-dia-da-guarania/>>. Acesso em nov.2011.

⁵⁸ Cascatinha e Inhana haviam gravado, em 1951, *La Paloma* - versão de Pedro de Almeida - e *Fronteira* - versão de José Fortuna, pela gravadora TODAMÉRICA.

⁵⁹ FREITAS, Milton. Rádio, TV e discos consagram: Cascatinha e Inhana – duo que vale milhões! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano, II, n. 14, 1959. Conferir também: SOUZA JUNIOR, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo das décadas de 1930 a 1970. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.

e a doce meiguice desse teu olhar
Índia da pele morena
tua boca pequena eu quero beijar

Índia, sangue tupi,
tens o cheiro da flor
vem que eu quero te dar
todo meu grande amor.

Quando eu for embora para bem distante
e chegar a hora de dizer-te adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
deixa os meus lábios se unirem aos teus
Índia levarei saudade
da felicidade que você me deu

Índia, a tua imagem
sempre comigo vai
dentro do meu coração,
flor do meu Paraguai.⁶⁰

Na versão de José Fortuna diversos elementos entram na canção: o amor à mulher exótica, estrangeira; o desejo masculino de possuí-la. Retoma a temática da saudade, da ruptura entre os dois amantes “quando eu for embora para bem distante e chegar a hora de dizer-te adeus”. Assim traduz o teor romântico, toda a tristeza e melancolia numa das mais conhecidas versões paraguaias no Brasil. Romildo Sant’Anna nos convida a uma análise da versão em que José Fortuna:

Evocando o indianismo de José de Alencar no romance “Iracema”, parece transposição do que foi escrito em prosa para o verso. Iracema, a virgem dos lábios de mel, tem os cabelos negros como a asa da graúna, é elegante como o talhe de palmeira. Repare a similaridade na idealização descritiva, quiçá, da mesma criatura, unindo em séculos distintos dois Josés igualmente inspirados e românticos.⁶¹

Na trilha da vida artística desse autor visualizamos uma obra que, na sua particularidade, dizia sobre o seu tempo. A produção versátil de Zé Fortuna traduzia as transformações vividas, sentidas, percebidas. É por isso que a inclusão de novos temas e ritmos em seu repertório condizia com as mudanças nas maneiras de pensar, viver e também de produzir e ouvir música. Longe de serem barradas, tais mudanças revelavam um novo padrão de vida, moderno e urbano.

⁶⁰ FORTUNA, José. Intérpretes: Cascatinha e Inhana. **Índia**. São Paulo: Todamérica, 1952. 78 rpm.

⁶¹ SANT’ANNA, Romildo. **José Fortuna e as guarânias em brasileiro**. Disponível em: <<http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>>. Acesso em set./2011.

No levantamento da documentação necessária sobre o tema, recorremos a uma série de fontes, vasculhamos a produção musical e a trajetória artística da dupla em questão. Dentre as evidências está a própria discografia de José Fortuna e Pitangueira, uma variedade de discos de outras duplas, fotos, material de divulgação da dupla, capas de discos, reportagens e sites de música sertaneja. Foram consultados também os acervos particulares de fãs e colecionadores, que auxiliaram na composição de dados referentes à trajetória discográfica da dupla Zé Fortuna e Pitangueira.

Nessa tarefa, vale ressaltar diversos sites e blogs de música sertaneja, os quais dispunham de informações cruciais, dados sobre a dupla e sua obra musical, postados por fãs, jornalistas, duplas sertanejas, divulgadores e outros. Entre esses sites destacamos o site oficial de José Fortuna, na rede de internet desde 2008, imprescindível para completar o nosso quadro de composições do autor com a temática referida e nos auxiliar com informações sobre a vida artística dos irmãos Fortuna.

Também a *Revista Sertaneja* publicada em vários números, pela Editora Prelúdio⁶², nos anos de 1958 e 1959⁶³, foi uma importante fonte que trouxe para esta

⁶² FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura das bordas. In: **Cultura das bordas**: edição, comunicação e leitura. Cotia, SP: Ateliê Editorias, 2010, p. 11-12. A Editora Prelúdio, hoje Luzeiro, tinha suas publicações voltadas especialmente para a literatura de cordel, modinhas, novelas sertanejas, contos e poesias, um tipo de produção popular, desconsiderado como “literatura”, como critica Jerusa P. Ferreira. Essa autora compreende tal publicação, como uma empreitada editorial das “bordas”. Elas são produzidas em “espaços não consagrados do mundo urbano, onde se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida” [...]. A cultura das bordas, ainda para Ferreira, é um conceito que foi sendo construído a partir da “consideração de espaços não canônicos, privilegiando segmentos não institucionalizados”.

⁶³ Antes de se tornar uma editora, era um negócio em família, quando o português Arlindo Pinto de Souza fundou com o irmão a Tipografia Souza, em 1920. Publicava modas de sucessos da época em folhas avulsas, que eram vendidas por crianças e cegos nas ruas de São Paulo. Era o formato de cordel português, pois o proprietário “passou a juntar várias modinhas e vendê-las no formato de livrinhos, nos moldes do folheto de cordel português, que ele já conhecia por ter sido leitor em Portugal”. Em 1952, Arlindo Pinto de Souza fundou a Editora Prelúdio, com publicações em verso, que contavam histórias brasileiras, especialmente o cordel nordestino, que chegou a São Paulo com a migração. Com sucesso de vendagem, esse ramo editorial contava com um número cada vez maior de tiragens. Segundo Ana R. Motta, Arlindo Souza “publicou, inicialmente, as histórias de domínio público, sem autor individual. Com isso evitava pagar direitos autorais”. Ainda de acordo com a autora, esses livros eram direcionados a um público popular. Percebendo o ramo editorial a ser explorado, Arlindo Souza lançou, “em terras paulistas, os folhetos de cordel com autor identificado que faziam sucesso no Nordeste. E foi assim que, sem fazer contato prévio com os autores, a Editora Prelúdio passou a publicar folhetos de Manoel D’Almeida Filho, Rodolfo Coelho Cavalcanti e outros consagrados”. Dessa forma, conseguiu lançar no mercado o cordel. Mas não só. A Editora ampliou o leque de possibilidades e explorou outros setores, como as partituras musicais, letras de músicas (inclusive de música sertaneja, entendida como música cabocla), contos, novelas sertanejas e demais revistas como a *Revista Sertaneja*, outra investida no universo mercadológico do gênero sertanejo. A Editora seguiu com esse tipo de publicação até meados dos anos de 1970, quando foi à falência. Sobre esse processo, Arlindo Souza relatou em entrevista que “a literatura de cordel, ela vai de acordo com a época, com a situação econômica do país. Num estado normal vende muito bem. Do contrário ela é atingida, sabe, é o pessoal de menor poder aquisitivo que compra. Então atinge muito. Houve uma crise. Surgiu uma crise porque nós tínhamos assim o privilégio na compra de papel, o governo subvencionava 50% do valor do papel. Jânio Quadros cortou. E aí fomos obrigados a aumentar o preço do livro. Em 1970, nós havíamos adquirido um prédio, importamos máquinas automáticas, já tinha

pesquisa reportagens, fotos e anúncios sobre o universo da música sertaneja da áurea época do disco e do rádio. Essa Revista é documentação relevante, pois permite avaliar, no sentido mesmo de recepção⁶⁴, as críticas tecidas sobre a desenvoltura da dupla Zé Fortuna e Pitangueira no cenário artístico da música sertaneja em fins da década de 1950. É certo que dedicamos atenção especial a esta documentação, pois além de oferecer os dados sobre a carreira de José Fortuna com o irmão, trouxe-nos artigos que discutem a relação da música sertaneja com a mídia e o mercado. Também se firmou como uma fonte especial, sobretudo porque avalia a crescente atuação da música nas rádios de São Paulo e a exploração do setor sertanejo pelas grandes gravadoras da época. Assunto esse que, nas entrelinhas das reportagens, revelou críticas ácidas à nova música sertaneja produzida, distanciada do que elas avaliavam como arte cabocla ou música caipira autêntica⁶⁵. Nesse sentido, algumas reportagens rotulam a nova música sertaneja como alienígena e seus compositores como traidores (devido a sua mistura com ritmos modernos, temáticas urbanas e influência musical estrangeira). São partes de um debate sobre a música popular que enxergava um só lado.⁶⁶

A Revista Sertaneja foi uma documentação difícil de encontrar. Ainda que tenhamos estabelecido contato com alguns artistas, fãs e memorialistas que a conheceram, poucos números eles possuíam e, na maioria das vezes, se encontravam em péssimo estado de conservação. Como uma fonte de pouco mais de cinquenta anos, exigia maiores cuidados, especialmente quanto ao seu manuseio e arquivo, o que raramente era feito, pois muitos dos proprietários tinham-na como um objeto para exibir aos familiares e amigos. Somente em 2009 conseguimos localizar uma coleção completa da Revista Sertaneja, cujo proprietário era o S.r. Antônio Mortarelli, residente em Limeira/SP. Esse colecionador, muito contribuiu na construção de sites e blogs sobre música sertaneja, disponibilizando documentação importante para a pesquisa sobre esse gênero musical que constava de seu arquivo pessoal, como discos, revistas, livros e outros. Porém, de início, Antônio Mortarelli não estava mais disposto a

toda essa parafernália, um negócio super moderno, a máquina com seis cores. E na primeira crisezinha não deu pra suportar e nós pedimos concordata. Cf.: SOUZA, Ana Raquel Motta. Editora Luzeiro: um estudo de caso. Horizontes (Bragança Paulista), **Bragança Paulista**, v. 15, p. 251-269, 1997, p. 253.

⁶⁴ Sobre o conceito de recepção conferir: CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar texto e ler romances na época moderna (séc. XVI – XVIII). Rio de Janeiro: Cabe da Palavra, 2002; HALL, S. Teoria da recepção. In: **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003; WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

⁶⁵ **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, 1958-1959.

⁶⁶ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilin foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

colaborar. As constantes visitas de pesquisadores à sua casa já aborreciam sua família e também a ele, pois muito do material que emprestou àqueles não foi devolvido e, no caso da Revista Sertaneja, só conseguiu resgatar sua coleção por meio de um processo judicial⁶⁷. Desse modo, para conseguir essa documentação, foi preciso conquistar a confiança do colecionador, uma difícil tarefa, que durou quase dois anos. Todavia, entre telefonemas, cartas, e-mails e, muita insistência, Antônio Mortarelli permitiu a visita a seu acervo em 2011. Por fim, o percurso em busca dessa documentação nos rendeu uma variedade de documentos como discos, cds, entrevistas, livros de modinhas e poemas do compositor José Fortuna.

De grande contribuição foram também os depoimentos colhidos para este trabalho⁶⁸. Gravamos entrevistas com diversos sujeitos que ouviram e/ou conviveram com a dupla mencionada. Esses relatos auxiliaram na investigação da *construção de uma memória* sobre José Fortuna como artista-referência - atribuído ao autor no cenário artístico da música sertaneja até os dias atuais. Ao colocarmos a memória como objeto da História, a reconhecemos enquanto construção social. Diante disso, segundo Yara Khoury,

[...] estamos dizendo que os processos sociais criam significações e essas se instituem em memórias; por isso procuramos explorar os processos sociais de constituição da história e da memória em suas mútuas relações e como essas alimentam poderes, dominações, sujeições e resistências”⁶⁹.

⁶⁷ Entrevista com Antônio Mortarelli (83) na cidade de Limeira/SP: out./2011.

⁶⁸ Destacamos aqui nossas duas viagens a São Paulo, as quais tiveram o intuito de levantar documentação a respeito da vida e trajetória artística da dupla e colher alguns depoimentos da família de José Fortuna. Os encontros com sua filha, Iara Fortuna, o cantor Paraíso e Euclides, o Pitangueira, foram decisivos para avaliarmos a dimensão e importância da dupla. A documentação tão amorosamente cuidada pela família, o livro-memória de Pitangueira, além dos depoimentos abriram novas perspectivas para nosso trabalho. Outras entrevistas foram realizadas com o radialista João Roberto, da rádio América/AM de Uberlândia e com o colecionador Antônio Mortarelli, de Limeira/SP.

⁶⁹ KHOURY, Yara Aun. O Historiador, as fontes orais e a escrita histórica. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.) **Outras histórias: memórias e linguagens**. São Paulo: Olho d' Água, 2006, p. 24. Sobre a relação entre História e memória, conferir também: THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História Oral com as memórias*. **Revista Projeto História**, São Paulo: Edusc, (15), abril, 1997, p. 57; D'ALESSIO, Márcia Mansour. *Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes*. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 17, 1998; HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990; NORA. Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez/1993; PORTELLI, Alessandro. *O que faz a História oral diferente*. In: RIBEIRO, Maria Terezinha Janine; FENELON, Déa Ribeiro. **Revista Projeto História**. São Paulo: (14) fev./ 1997.

O relato oral, longe de ser considerado uma verdade na História e substituir a documentação textual, apresenta-se como outra ferramenta para análise do passado⁷⁰, que, “exposto” pelo historiador, revela as *memórias em disputa*⁷¹. O cuidado com essa documentação permitiu entender que a música sertaneja é uma representação do real vivido, (re)construído no relato daqueles que um dia tiveram contato com o universo sertanejo, que aparece também nostálgico na poesia dessa música. Assim, tal qual para Alistair Thomson, compreendemos que o relato oral é um processo de recordar que deve ser entendido como

[...] uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembramos não são representações exatas de nosso passado, mas trazem aspectos desse passado e os moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais. Assim, podemos dizer que a nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido. Reminiscências são *passados importantes* que compomos para dar um sentido mais satisfatório à nossa vida à medida que o tempo passa, e para que exista maior consonância entre identidades passadas e presentes.⁷²

Nesse sentido, as memórias das pessoas entrevistadas auxiliaram na recomposição não só do cenário artístico da música sertaneja entre os anos de 1950 e 1980, como também do contexto histórico da época em que estava inserida a temática nostálgica (estilo raiz) das composições de José Fortuna e sua inclinação para o mercado com as guarânias e polcas paraguaias (versões). Tais depoimentos vieram a cruzar as experiências de vida dos entrevistados com o contexto histórico da música sertaneja, daí a possível historicização desse gênero e, mais especificamente, a análise de seu momento mais decisivo: o processo de modernização do país e as significativas mudanças dessa música em sua relação com a mídia em ascensão enquanto indústria

⁷⁰ PORTELLI, Alessandro. As fronteiras da memória: o universo das fossas ardeatinas, História, mitos, rituais e símbolos. **Revista História e Perspectivas**. Uberlândia: Edufu, n. 25/26, 2002; _____. **Ética e História oral**. São Paulo: PUC, v. 15, 1997; _____. **História e oralidade**. São Paulo: PUC, v. 22, 2001; THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre História Oral e as memórias. In: **Revista Projeto História**. São Paulo: (14) abril, 1997. NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez/1993.

⁷¹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**: Rio de Janeiro, n. 3, v. 2, 1989, p. 4; SEIXAS, Jacy. Percursos de memória em terras de História: problemáticas atuais. In: BRESCIANY, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas/SP: Unicamp, 2001, p. 37-58.

⁷² THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre História oral com as memórias. São Paulo: Educ. **Revista Projeto História**, São Paulo, (15), abr. 1997 p. 57.

cultural. Os relatos alertaram para uma reflexão em torno dessa questão, percebendo o processo das transformações ocorridas, pois não é nossa intenção apelar para a crença em uma expressão da cultura popular pura, intocada, mesmo porque, tal como Canclini, sabemos da complexidade das relações sociais estabelecidas, especialmente na América Latina, onde a modernidade só pode ser compreendida por meio dos vínculos que estabelece com um mundo tradicional, arcaico, cujas raízes não foram ainda dilaceradas.⁷³

Metodologicamente e tendo em vista o vasto repertório de Zé Fortuna, este trabalho selecionará dentre suas composições aquelas referentes à trama que envolve o deslocamento dos sujeitos sociais que migraram do campo para a cidade e nesse percurso (re)significaram suas experiências de vida. Dentre as canções de Zé Fortuna destacamos algumas que, pela sua poética, evidenciam a dimensão que o desenvolvimentismo assumiu para aqueles que viram seu mundo rural ruir frente às propostas da modernidade. A produção/criação dessas letras, tanto quanto seu consumo/recepção são vistos como as múltiplas astúcias engendradas simbolicamente nessa nova cartografia social. A poética escolhida tem a ver com o descompasso vivido pela sociedade brasileira na década de 1950, que se chocava com um tempo ido e uma cultura tradicional rural. Esse tipo de poesia tinha na (re)invenção dos valores simbólicos do mundo rural uma forma de crítica e/ou resistência ao se deparar com as mudanças que se materializavam no país, objetivando justamente o seu aniquilamento.

O que é curioso nessa produção de José Fortuna é sua capacidade de dialogar com a realidade por ele vivida, ora expondo os descontentamentos de quem saiu do campo para a cidade, ora poetizando os feitos do progresso, as novas tecnologias, estradas de asfalto, cidades-modelo. Encontram-se poéticas diferenciadas pelas quais o autor tanto é sensível às referências de seu passado rural, quanto à sua experiência com o mundo urbano. Como, afinal, esse compositor equilibra uma produção raiz (voltada para a valorização do rural) com a crescente modernização do gênero, que ele mesmo passou a incorporar a seu repertório? Avaliar como ele percorre essa trajetória é imprescindível para entender sua proposta que, como perceberemos, está imbricada num contexto maior de transformação onde o passado é evocado, necessário e aparece em sua forma residual.⁷⁴

⁷³ CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O que se tem é uma nova experiência musical que ultrapassa as fronteiras e que desarticula as ideias pré-formuladas a respeito da música rural. Nos discursos acadêmicos e jornalísticos, a desterritorialização da música caipira acompanha o processo de descaracterização das suas formas mais típicas e toma força de senso-comum⁷⁵. Isto é, para muitos acadêmicos, quando a música sertaneja se torna produto e interesse da indústria cultural, ela perde a sua “aura” ou relevância como expressão de uma arte popular.

Essa abordagem sugere um “perigo iminente de poluir algo que beira o sagrado”. É o que Allan Oliveira formula a respeito da abordagem da antropologia para a arte no século XIX. Uma “antropologia sem música” que estabelece uma relação fria entre homem e arte: “arte é algo que nos escapa e que só podemos admirar”. Na antropologia ela é “ignorada como objeto científico e não chega ao ponto de ser analisada [...]”⁷⁶ Da perspectiva antropológica, denota-se o “excessivo pudor do século XIX para com a arte [...]”⁷⁷ reiterando sua condição de algo sagrado. Segundo Oliveira é com essa noção que se reduz a música popular à não-arte, caracterização essa que se atribui a uma abordagem negativa sobre sua transfiguração em produto, inclusive nos anos de 1950. Com o advento da Indústria Cultural, essa abordagem se tornou muito comum nos discursos sobre música sertaneja (urbana). Ela é excluída de toda sensibilidade artística. Com isso, Oliveira relata que é erigida uma barreira ao se falar em arte e música popular. Para o autor

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 popular. 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.⁷⁸

⁷⁵ Cf.: CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979. _____. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004; MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneiro, 1975; _____. Viola quebrada. **Debate & Crítica**. São Paulo: Editora HUCITEC Ltda., n. 4, nov./1974. Essa abordagem pode ser encontrada nos textos pioneiros de Waldenyr Caldas e José de Sousa Martins sobre música sertaneja no meio acadêmico.

⁷⁶ OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilin foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de Santa Catarina. Florianópolis, 2009, p. 11.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem, p. 12.

A historiografia referente à relação entre História e Música tem nos habilitado a enfrentar o importante papel da música como fonte histórica e de alguma forma altera esse quadro de percepções para a música popular. Nesse campo de investigação, muito se tem avançado nas pesquisas que tomam a música como objeto histórico capaz de apreender um determinado contexto.

No campo dos estudos sobre a música popular estão concentrados importantes trabalhos que fornecem contribuições para o entendimento da música (e mais delimitadamente a música popular) enquanto objeto sócio e culturalmente complexo. Nesse campo estão os trabalhos de José Geraldo Vinci de Moraes, Marcos Napolitano, José Roberto Zan, Maria Amélia Garcia de Alencar, entre outros, hoje referências para esse tipo de análise⁷⁹. Apontam as possibilidades e dificuldades de pesquisa com esse tipo de objeto a partir do qual é possível pensar uma época.

Sobre as possibilidades e os desafios do pesquisador no trato com a canção, Napolitano enfatiza

[...] é fundamental a articulação ‘texto’ e ‘contexto’ para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história, evitando, ao mesmo tempo, as simplificações e mecanismos analíticos que podem deturpar a natureza polissêmica (que possui vários sentidos) e complexa de qualquer documento de natureza estética.⁸⁰

A relação entre Música e História não é nova para a historiografia e diríamos até que é de mão dupla. Por um lado, muitos compositores recorrem aos grandes acontecimentos que os circundam. Os debates mais recentes apontam caminhos alternativos em que o historiador, sem desconhecer a importância da música enquanto

⁷⁹ MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 20, n. 39, 2000; NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2002; ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, 1997; ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. História e música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela F.; Menezes, Marcos Antônio de; Nascimento, Renata Cristina de S.. (Org.). **Historiar: interpretar objetos da cultura**. 1. ed. Uberlândia, MG: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, v. 1, p. 9-36.

⁸⁰ NAPOLITANO, 2002, op. cit., p. 77-78.

fonte empírica, avalia também o processo de produção de sentidos e a dimensão ideológica intencionalmente sub-reptícia nela contidas.

Entendida como uma entre as diversas linguagens abordadas pela História, a Música e sua poética permitem compreender a complexidade das relações sociais. É sob essa perspectiva que endossamos nossa investigação em torno da música sertaneja. Esse tipo de canção se firma antes de tudo como uma das práticas culturais do mundo rural e que, na cidade, se propõe a objetivar as referências simbólicas de outrora. É uma forma de representação do real vivido, capaz de garantir às populações rurais a sobrevivência de suas tradições.

Diante da postura historiográfica de muitos trabalhos com a canção, o historiador deve, antes de tudo, “[...] enfrentar a linguagem constituinte do “documento musical” e, ao mesmo tempo, “criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação”⁸¹. Assim, nossa proposta é pensar através da poética da música sertaneja, sobretudo por dois ramos poéticos intitulados *raiz e versões*, não só o descontentamento do caipira com o processo histórico repleto de mudanças, mas também a sua articulação com os novos padrões modernos que se consolidam no urbano.

Ancoradas nessas abordagens para a relação História e Música, fundamentamos nossas análises acerca da importância da música sertaneja para pensar o Brasil dos anos de 1950. Referimo-nos a um contexto de desenvolvimento industrial comandado pela burguesia, que se incumbia de “atender” os anseios do povo, sistematizando o projeto nacional para o Brasil, onde diversos segmentos da sociedade se empenhavam no desenvolvimento de estudos para a apreensão da realidade brasileira.⁸²

Na aplicabilidade dos projetos desenvolvimentistas foi que a sociedade se deparou com a realidade brasileira daquele momento e com as duras consequências da industrialização acelerada. Tanto no plano político quanto no econômico, o país passou a lidar com grandes tensões a fim de se modernizar⁸³. Com isso, segundo Maria Helena Paes, “[...] o país dobrou a produção industrial, instalou a indústria automobilística,

⁸¹ Ibidem, p. 78.

⁸² RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

⁸³ RODRIGUES, Marly, 1992, op. cit. Marly Rodrigues nos oferece um panorama político, econômico e cultural dos anos de 1950, mapeando as tensões vividas por diferentes grupos nesse período de industrialização do país. Em seu texto, Rodrigues traz uma abordagem esclarecedora que discute tal período, ancorada por uma pesquisa de fôlego com dados estatísticos do crescimento das cidades, do índice de inflação e de acentuada dívida externa, comprometendo o capital de grande parte das exportações destinadas a quitá-la e afetando o crescimento interno do país.

rasgou 20 mil quilômetros de estradas de rodagem e construiu Brasília, também dobrou espetacularmente seus problemas”.⁸⁴

As cidades começaram a crescer num ritmo desordenado, expulsando para as periferias aqueles que não foram beneficiados com o progresso. Marly Rodrigues nos oferece uma análise fundamental para essa experiência de adaptação a partir das margens e da reordenação dos espaços no processo de industrialização brasileiro:

A partir da segunda metade da década de 1950, a expansão industrial passou a se refletir na estrutura populacional. A possibilidade de melhores condições de vida atraía as populações rurais. [...] Os centros urbanos começaram a “inchar” e transformar sua feição. Antigos bairros se descaracterizaram e mudaram sua função. Antigos moradores cederam espaço a migrantes recém-chegados.⁸⁵

A partir desse trecho podemos marcar nosso ponto de partida: as manifestações culturais desenvolvidas por diferentes grupos, no intuito de construir análises fundamentadas sobre os conflitos de seu tempo. Diante disso, questões sobre como as populações rurais desenvolveram críticas em relação ao modo de vida urbano, a partir de meados dos anos de 1950, correspondem ao foco de nossa preocupação. Os discursos em favor do desenvolvimento do Brasil que se colocavam de maneira contundente vislumbrando um país industrializado, dinâmico, urbano e moderno marcaram as propostas nacionalistas. Paradoxalmente a esses discursos, muitos compositores e intérpretes da música sertaneja, por exemplo, manifestavam opiniões divergentes a esse impulso industrializador, se apoderando de uma poesia nostálgica, de valorização da natureza, do trabalho, dos valores do homem do campo e do seu cotidiano. De certa forma, tal produção nostálgica pode ser analisada também como uma vertente de aspiração nacionalista, mas que destoava das propostas de um Brasil cada vez mais urbano.

E nessa linha de discussão propomos pensar a música sertaneja como uma representação do universo rural na cidade que comparativamente se relaciona àqueles movimentos que se dedicam à vida rural e à cultura caipira. De maneira mais precisa, a música sertaneja, a partir de meados de 1950, ultrapassou suas fronteiras regionais e socioculturais de origem, amalgamando os valores do homem do campo aos padrões de vida nas grandes cidades. Sua poemática marcou o que conhecemos hoje como *música*

⁸⁴ PAES, Maria Helena Simões. A prosperidade e a democracia populista. In: **A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 32.

⁸⁵ RODRIGUES, op. cit, p. 31-32.

sertaneja raiz, a qual faz cintilar os anseios do caipira, seus conflitos, a maneira de ver o mundo e de permitir que sua história seja cantada e dada a ler. No momento de grandes mudanças, aos olhos da gente da cidade, esse homem do campo possuía atributos pouco apreciados e é por isso que é necessário entender como essa maneira de idealizar o cotidiano rural na canção se projetou no cenário cultural e político produtor de um *constructo* do caipira como um tipo social reverso ao moderno.

O espírito empreendedor gerado nesse período motivou as populações rurais a deixarem seu torrão natal. E, nesse movimento, grande parte dessas populações viveu à margem do progresso, reorganizando sua vida a partir de um novo referencial que “rompia” laços com suas tradições. Protagonizaram as tensões sociais num palco crivado de transformações socioculturais e de conflitos políticos influenciadores de mobilizações que demonstravam o descontentamento das classes menos abastadas da sociedade com os “frutos do desenvolvimento que continuavam a ser colhidos injustamente, agravando as desigualdades na distribuição de renda e os desequilíbrios regionais”.⁸⁶

Esse foi um período marcado por mobilizações políticas também no campo artístico. As expressões artísticas ganharam corpo nesse momento e encabeçaram um movimento de contestação através da arte. E muitas dessas expressões ocuparam-se com os debates bastante efervescentes sobre a construção de uma cultura nacional. Denunciava-se a internacionalização da economia brasileira, incentivada por uma política nacionalista que paradoxalmente buscava no capital externo o financiamento para industrializar o país. E esse embate travava das noções e conceitos de aculturação, cultura alienada, colonialismo e autenticidade cultural.⁸⁷

Zan nos oferece uma análise preciosa sobre o papel da música nesse período de construção de uma identidade nacional:

O projeto nacional foi redefinido pela ideologia nacional-desenvolvimentista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pela política cultural do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE. Ideias como as de povo, nação, libertação e identidade nacional, concebidas em momentos anteriores da história brasileira, foram ressignificadas a partir de referências das esquerdas e marcadas por conotações ‘romântico-revolucionárias’. Buscavam-se no passado as raízes populares nacionais que constituiriam as bases para o futuro [...]. Tais ideias orientavam tanto a prática política quanto a produção

⁸⁶ PAES, op. cit., p. 32.

⁸⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

cultural e artística de setores intelectuais de esquerda com forte inserção no meio universitário. A música popular traduziu, de certa forma, esse ideário.⁸⁸

A análise de Zan nos faz entender que o ideário romântico-revolucionário dos setores de esquerda vislumbrou um tipo de música, a MPB, cujo valor artístico estava centrado na postura crítica da sociedade vigente. De certa forma, tais grupos consideraram que a verdadeira arte estava atrelada a uma noção de consciência política capaz de conscientizar o povo através de uma produção cultural diferenciada, que não servia ao sistema, à alienação das massas. Nas interpretações nacionalistas valorizavam as raízes nacionais em contraposição à ideia de importação de hábitos e costumes. É com essa abordagem que muitos grupos ligados às esquerdas, por exemplo, viam na música sertaneja uma corrupção do camponês. Segundo Gustavo Alonso, a música sertaneja, vista como uma aberração devido a sua “estética importada”, era uma maneira de dizer que seu público era composto por falsos camponeses. A abordagem de Alonso nos instiga a compreender os interesses de diversos matizes em condenar a música sertaneja como alienante e distingui-la radicalmente de uma expressão popular da cultura rural. Nesse sentido, a crítica de Alonso caminha no sentido de analisar as posturas ideológicas que atribuíram a ideia de não arte à música sertaneja, que entendida como expressão da cultura de massa contrariava o idealismo-revolucionário e a ideia de uma cultura autêntica.

Servindo aos interesses do mercado, a música sertaneja era considerada alienante. Alonso relata que parte das formulações que a condenavam, separavam-na da autêntica música do camponês (verdadeira expressão do homem rural – no sentido de raiz nacional), e enxergavam o caipira (na cidade) como um sujeito despolitizado. A música sertaneja se erguia para atender a esse público vindo do interior, analfabeto, desenraizado, manipulável e sob “influência vil da indústria de massa”⁸⁹. É por isso que seu teor romântico, sobretudo nos anos de 1970, foi considerado como característica de uma poesia conformista, sem compromisso com a sociedade. Para Alonso,

Grande parte destas formulações surgiram nos trabalhos na USP, em livros de Antônio Candido, José Carlos Martins, Waldenyr Caldas,

⁸⁸ ZAN, José Roberto. Música brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos Revista Científica**, Centro Universitário Nove de Julho, São Paulo: n. 1, v. 3, 2001, p. 105-122, p. 113.

⁸⁹ ALONSO, Gustavo. Jeca tatu e Jeca total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea**, v. 2, n. 2, pp- 439-463, jul./dez., 2012, p. 453.

Francisco Weffort e Otavio Ianni e foram compartilhadas por intelectuais, parte da mídia e pelas classes médias e altas das grandes cidades. Durante muito tempo, estes grupos, embasados com ideias condenatórias recusam-se a ver na música sertaneja uma tradição popular [...].⁹⁰

Todo esse debate em torno da construção de uma identidade nacional passa pelo campo da Música. E em nosso trabalho isso interessa na medida em que o forjar de uma identidade nacional busca nas raízes o seu fundamento. E, nesse sentido, a música sertaneja (sua vertente moderna) de temática rural é bem aceita, valorizada, incentivada. Mas o fato é que, apesar do discurso nacionalista, essa música se altera. Como expressão cultural ela é móvel, se reinventa. Ela também consegue falar dos problemas de seu tempo e, quem sabe, através da poética nostálgica, resistir ao esfacelamento de sua identidade rural.

As expressões culturais disseminaram-se em diversos ramos artísticos como o teatro, a MPB, as artes plásticas, a literatura, o cinema. Construíram linguagens próprias para tensionar a realidade sociocultural da época estendendo suas abordagens para o campo da cultura estabelecendo conexões com a realidade política e cultural.

Nessa perspectiva, a concepção de cultura foi decisiva para a apreensão da realidade. Entendida como um instrumento de transformação social, tal concepção influenciou manifestações artísticas corroborando a ampliação do debate sobre a cultura popular e seu papel na construção de uma cultura nacional⁹¹. É um tema bastante discutido na historiografia brasileira, concentrando um número significativo de trabalhos que ampliam essa discussão, como é o caso de Renato Ortiz em *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*⁹². Certamente esses trabalhos, como o de Ortiz, permearam nossas análises em torno das manifestações culturais do universo rural, como a música caipira, embora suas discussões centrais não sejam o foco de nossas análises.

A metodologia é o caminho que o historiador percorrerá para produzir seu conhecimento. Faz parte desse caminho a leitura da bibliografia já produzida sobre o tema previamente escolhido, a elaboração de um roteiro de pesquisa e das hipóteses de trabalho, o estabelecimento de um recorte cronológico, dos objetivos e das metas que

⁹⁰ ALONSO, Gustavo. Jeca tatu e Jeca total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). *Contemporânea*, v. 2, n. 2, pp. 439-463, jul./dez., 2012, p. 441.

⁹¹ RODRIGUES, Marly. *A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 31.

⁹² ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

propomos atingir, o levantamento dos dados, a organização de entrevistas, tabelas, mapas, gráficos, fichas de resumos e de sínteses e a proposta de apresentação de trabalhos em encontros e simpósios. Tudo isso constituirá o arquivo pessoal do pesquisador.

Feitas essas considerações mais gerais, nos propomos entender e vasculhar a produção historiográfica clássica e mais atualizada sobre a temática da música sertaneja e de sua incursão no mercado fonográfico. A análise crítica dessa bibliografia será imprescindível para subsidiar o trabalho direto com as fontes documentais. No campo metodológico busco dialogar com uma produção historiográfica em torno da imprensa e da comunicação, da indústria cultural. Seria infundável discutir aqui todos os trabalhos desenvolvidos nesse campo.

Antes de qualquer discussão a respeito das evidências documentais, consideramos importante que nenhum trabalho historiográfico pode prescindir de referências conceituais. Concordamos com Ginzburg quando demonstra a inviabilidade de desvinculação entre questões teóricas e empíricas. Para ele,

[...] as questões teóricas, quando desligadas de pesquisas concretas, não têm nenhum interesse, pois é de certa maneira uma falsa teoria. [...] para participar da produção científica devemos partir de um problema que conhecemos de primeira mão, somente assim podemos levantar questões teóricas e contribuir no debate científico.⁹³

Nessa perspectiva, ao trabalharmos com entrevistas cabe uma incursão pelos conceitos de Memória e História que são fundamentais para desenvolver este trabalho, uma vez que as reminiscências compõem possibilidades de interpretações diversas sobre o tema proposto. De acordo com Portelli, “as fontes orais dão-nos informações sobre o povo iletrado ou grupos sociais cuja história escrita é falha ou distorcida”⁹⁴. É justamente pensando nessa distorção que pretendemos, agora, ouvir a narrativa das pessoas comuns que não tiveram oportunidade de figurar como personagens da cena histórica.

A história oral vem passando, desde a década de 1970, por uma revitalização, fator que está associado ao interesse pela memória, que, de acordo com A. Thompson,

⁹³ GINZBURG, Carlo. A História e a Micro História: entrevista com Carlo Ginzburg. **LPH/Revista de História de Ouro Preto**, v. 1, n. 1, 1990, p. 4.

⁹⁴ PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. In: RIBEIRO, Maria Terezinha Janine e FENELON, Dea Ribeiro. **Revista Projeto História**. São Paulo: (14) fev. 1997, p. 27.

“[...] é a chave para ajudá-la a explorar os significados subjetivos das experiências vividas e a natureza da memória individual e da memória coletiva”.⁹⁵

Na perspectiva desse autor, recompomos a memória, “[...] para dar sentido à nossa vida passada e presente”⁹⁶. Ainda segundo ele isso significa que,

[...] quando se recorre às fontes orais não pretendemos resgatar com exatidão os acontecimentos, o que esperamos é que através dessas memórias seja possível perceber o elo de identidade das narrativas que reelaboram no presente o que vivenciaram no passado, e qual a herança que é deixada àqueles que não presenciaram o acontecimento.⁹⁷

As discussões sobre Memória e História têm se tornado cada vez mais recorrentes à medida que a História Cultural vem ganhando novos espaços no campo historiográfico. Os estudos sobre Memória são vastos e heterogêneos, haja vista a dificuldade de uma conceituação objetiva sobre o tema. Para Burke, a memória social é uma forma “[...] útil e simplificada que resume o complexo processo de seleção e interpretação em uma fórmula simples, e enfatiza a homologia entre os meios pelos quais se registra e se recorda o passado”⁹⁸. Nesta pesquisa, essa discussão será imprescindível, pois temos a intenção de lidar com depoimentos, lembranças e reminiscências, as quais contribuem para a análise de um tempo ido e nos fornecem uma releitura do passado tendo como pressuposto as subjetividades.⁹⁹

Enquanto metodologia de trabalho, a análise da Revista Sertaneja permitirá avaliar os novos perfis adotados pela dupla Zé Fortuna e Pitangueira diante dos

⁹⁵ THOMSON, A. Reconpondo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. In: **Revista Projeto de História**. São Paulo: (14) abril, 1997, p. 52. Sobre o assunto conferir: NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, dez, 1993; HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990; LE GOFF, Jacques. **Memória – História**. Lisboa: Einaudi, 1985; BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org). **Memória e Ressentimentos**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Ed. Unicamp, 2001; PORTELLI, Alessandro. As fronteiras da memória: o universo das fossas ardeatinas. **História, mito, rituais e símbolos. Revista História e Perspectivas**. Uberlândia: Edufu, n. 25/26, 2002; _____. **Memória, História e Historiografia**. São Paulo: ANPUH, v. 25/26, 1993; LE GOFF, Jacques. **Memória-História**. Lisboa: Einaudi, 1985; GINZBURG, Carlo. **Mitos emblemas e sinais**, op. cit; GARRIDO, Joan Del Alcázar. As Fontes orais na pesquisa histórica. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Maço Zero, v. 13, n. 25/26, set. 1992/ago., 1993.

⁹⁶ THOMSON, A., op. cit., p. 52.

⁹⁷ Ibidem, p. 53.

⁹⁸ BURKE, Peter. **Variedades da História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p 52

⁹⁹ Para Alistair Thomson, o conceito de memória diretamente relacionado aos conceitos de lembranças e reminiscência, “[...] gira em torno da relação passado e presente, e envolve um processo contínuo de reconstrução e transformação das experiências lembradas, em função das mudanças nos relatos públicos sobre o passado”. THOMSON, A. Reconpondo a Memória: questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias. In: **Revista Projeto de História**. São Paulo: (14) abril, 1997, p. 57.

estigmas construídos sobre o rural e o caipira. Ao falar sobre a Revista Sertaneja percebemos nos discursos de muitos artistas, sobretudo, no de Pitangueira, hoje com 81 anos, que ela é parte de uma trajetória de vida artística e que na memória representa um passo conquistado rumo ao reconhecimento no cenário da música sertaneja.

Em torno dessa questão, entendemos que o “documento-revista” deve ser encarado como uma (re)interpretação do real vivido. Por isso nos orientamos a respeito do trato com esse tipo de documento a partir de trabalhos como de Ana Luiza Martins para quem essa documentação representa um:

[...] conjunto lúdico irresistível, que numa só publicação reúne texto, imagem, técnica, visões de mundo e imaginários coletivos. Todos os componentes, aparentemente corriqueiros – formato, papel, letra, ilustração, tiragem – sugeriam uma série de indagações que pronunciavam a carga de historicidade presente nas, hoje, velhas e amareladas publicações.¹⁰⁰

Para fundamentar nossas investigações sobre o cenário da música sertaneja, o conceito de *representação*¹⁰¹ é chave e norteia nossas considerações em torno do universo caipira expresso na produção musical de um compositor que manteve estreitos laços com os códigos socioculturais do mundo rural. Nesse sentido, a representação desse universo nos coloca frente a uma visão de mundo particular do compositor, mas que também foi vivido coletivamente pelos sujeitos que compartilharam das mesmas experiências socioculturais. Essa simbologia do universo caipira, mesmo que marcada pela subjetividade e interesses do poeta, não impede que os ouvintes se reconheçam na poética dessa música.

O papel do historiador, em se tratando das fontes musicais, é de responsabilidade na interpretação de um documento, o que faz dele não apenas o “olho clínico” que analisa e critica, mas aquele que, como sujeito de seu tempo, também produz, desvenda e desvela mistérios aparentemente insolúveis. Daí a necessidade de se travestir em Sherlock Holmes, exercitar o faro, investigar, seguir as pistas, as marcas, os indícios tão necessários à produção do saber. Nesse viés, entendo ser pertinente estabelecer um diálogo com a bibliografia que atenta para a relação entre História e Música e, sobretudo, da música como documento histórico que permite buscar outras

¹⁰⁰ MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista**: imprensa e práticas culturais em tempo de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008, p. 48.

¹⁰¹ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, 11(5), abril/1991, p. 184.

possibilidades analíticas do passado. Dessa forma, o próprio panorama musical do gênero sertanejo, a partir dos anos de 1950, permite problematizar os conflitos vividos por diferentes sujeitos num momento de modernização do país, desvelando a construção de estrutura de sentimento que se faz à luz de um discurso progressista.

Alinhando tudo isso, é preciso considerar que, para aqueles que lidam com a História Oral no exercício de seu trabalho, é quase impossível manter a “fé” na ideia de verdade na História. Entretanto, deve ser evidente a crença de que é possível realizar um trabalho científico sério na pesquisa histórica, desde que existam como base e suporte do desenvolvimento dessa pesquisa pressupostos teórico-metodológicos coerentes. O resultado, a produção do conhecimento apresentado, nada mais é do que a versão que o historiador irá editar a partir de sua visão de mundo, da sua forma de inserir-se na sociedade em que vive e da maneira pessoal e particular que ele possui de articular a sua linguagem narrativa.

A fim de abarcar a problemática referida foi preciso retroceder à trajetória de José Fortuna e seu irmão Pitangueira em busca do reconhecimento no meio artístico sertanejo. Foi com intuito de analisar a temática de valorização do campo que no **Capítulo 1**, nos debruçamos sobre a produção musical de José Fortuna, sua vida e obra e a busca da dupla pelo sucesso nacional no gênero sertanejo. Dessa forma, evidenciamos a intenção desses artistas de se inclinarem para a temática ruralista, numa narrativa nostálgica. Por meio de trajetória da dupla foi possível adentrar o universo da música sertaneja e ver como eram articuladas as disputas pelos horários “nobres” dos programas de rádio, as composições que surtiavam mais efeito, os novos ritmos que agradavam aos ouvintes, a popularidade por meio das apresentações em circos, o envolvimento com o público, a relação com outros artistas, etc. Com isso, mergulhamos nos bastidores do meio artístico sertanejo, compreendendo as intrincadas relações que envolviam artistas, patronos, rádio, indústria do disco e público consumidor dessa música.

No **Capítulo 2**, por meio de dois grupos musicais da dupla (raiz e versões), analisamos o contexto histórico, ressaltando o ressentimento do caipira frente aos novos padrões de vida trazidos pela modernização. Uma poética saudosista que teve como marca a valorização do campo, do trabalho na roça, das comidas, das histórias, dos costumes, crenças e valores próprios do universo rural. Essas músicas carregam valores que fundamentavam a vida do caipira mesmo longe de sua terra natal, permitindo, assim, por meio dela, mas não só, rememorar experiências vividas. A produção musical

de José Fortuna com essa temática afluía em um momento de modernização da música sertaneja, que se abria para uma nova roupagem, cujo propósito era abandonar essa poética ruralista e incorporar novos ritmos e instrumentos dos mais diversos à sua melodia¹⁰². Porém, esse estilo raiz dizia sobre esse universo rural, mas não é percebido, segundo nossa abordagem, como um estilo tradicional. Produz-se e se dissemina na cidade, tendo em vista as experiências de migração. Nesse viés, surgiria nesse momento uma grande cisão entre a música caipira – de andamento mais lento e poética ruralista – e sua vertente moderna (aqui incluímos o estilo raiz), com novos temas e nova tessitura musical¹⁰³.

No **Capítulo 3** analisamos a música sertaneja, sobretudo de José Fortuna, em seu processo de modernização. Nesse capítulo, dialogamos com as abordagens presentes na literatura sobre o gênero e reportagens da Revista Sertaneja que avaliaram os valores negativos da música como produto. Essas análises contribuíram com uma visão de que a música sertaneja difere da música caipira autêntica por seu valor de não-arte, uma vez que atende aos anseios do mercado. Diante disso, é possível descortinar a tensão que se vivia no cenário artístico do gênero sertanejo, no final da década de 1950, quando uma leva de cantores e compositores inseriam em seus repertórios as novidades musicais da época, tais como os ritmos jovens, novos instrumentos, novas temáticas, estilos estrangeiros como as guarânias, polcas, valsas, objetivando o sucesso e vendagem lucrativa de seus discos e *shows*.

Longe da pretensão de esgotar as discussões e as dimensões que esse empreendimento intelectual abarca sobre o tema, estamos susceptíveis a apontamentos e discussões.

¹⁰² CALDAS, 1987, op. cit.

¹⁰³ ULHÔA, M. T. A estética da música sertaneja em Uberlândia. In: **1ª reunião especial da SBPC**. O cerrado e o século XXI. Uberlândia: 1994.

CAPÍTULO I -

José Fortuna e Pitangueira: quando trajetória musical e vida se entrecruzam

A música me acompanha
desde quando eu nasci
Eu comparo meu bem
com a rosa, foi a primeira
que eu vi
Depois o tempo passou
Fiquei moço, fui numa
festa cantei a primeira vez
a valsa Violão em Seresta
Depois mudei pra cidade
e a canção derradeira que
eu cantei pra minha
amada foi Mourão da
Porteira
E aqui distante a saudade
não saiu de minha ideia
Recordando a minha terra
escrevi Paineira Véia
[...]¹⁰⁴

1.1 - Em busca do sonho artístico

A produção musical de José Fortuna é, para a música sertaneja, uma das mais reconhecidas. Consta de cerca de 2000 composições do período de 1948 a 1980. Esse período compreende o início de sua carreira musical na cidade de São Paulo com o irmão Pitangueira e marcou a inserção e a consagração nacional no cenário artístico desse gênero de uma leva de cantores, entre eles Zé Fortuna e Pitangueira, irmãos e companheiros por uma vida toda. Entre a gama de cantores José Fortuna ocupou lugar de destaque deixando uma obra enaltecida por muitos pesquisadores, radialistas, críticos, artistas e ouvintes. Em nossas análises notamos que esse enaltecimento não é gratuito. Como vimos, sua produção musical caracteriza-se pelo seu teor nostálgico,

¹⁰⁴ FORTUNA, José. **Minha história musical**. Interpretação Zé Fortuna e Pitangueira. São Paulo: Gravações Elétricas, s/d. LP Folha Seca.

permitindo ao ouvinte identificar-se com sua temática, reportando-o a um tempo que não volta mais.

A produção musical se abre em duas vias de entendimento. A primeira por sua capacidade de *reenraizamento*¹⁰⁵, termo usado por Ivan Vilela que demonstra a continuidade de certas tradições do universo rural por meio de fatores *enraizantes*, como é o caso da música do homem rural, cuja tessitura musical permite ao caipira na cidade estabelecer, no campo das *representações*¹⁰⁶, um elo com o passado. A segunda via revela uma produção caracterizada por sua versatilidade poética e rítmica e pela capacidade de adaptação do repertório a momentos de reestruturação da música sertaneja e de sua inserção no mercado fonográfico, ligada a um contexto maior de transformação do país.

Para compreender as duas vias de entendimento que ligam a obra desse poeta ao contexto de transformações ocorrido no Brasil a partir dos anos de 1950, é necessário percorrer a sua trajetória em busca de reconhecimento artístico. Seu caminho musical fornece elementos imprescindíveis para compreensão desse contexto brasileiro de modernização e, mais particularmente, revela como o artista desenvolveu maneiras de pensar o seu tempo. É sob essa perspectiva que se estruturam nossas análises neste primeiro capítulo, fornecendo as bases estruturais para compor a primeira via de entendimento da obra de José Fortuna que se segue no capítulo posterior.

Convidamos o leitor a percorrer essa trajetória repleta de desafios. Vamos a ela!

Filho de imigrantes italianos, José Fortuna é o oitavo filho do casal Dona Antonia D'Amico e do Sr. Domingos Fortuna, que imigrou para o Brasil em fins do século XIX. Como muitos imigrantes daquela época, trabalharam nas grandes fazendas de café do interior paulista. Devido aos poucos ganhos, por volta de 1916 mudaram-se para a Cidade das Pedras, hoje Itápolis, deixando a vida de colonos das grandes lavouras cafeeiras. Adquiriram um pedaço de terra na beira do Rio São Lourenço para

¹⁰⁵ Cf.: VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011.

¹⁰⁶ Cf.: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, 11(5), abril/1991, p. 184. Conferir também do mesmo autor: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1998.

plantar e criar seus primeiros filhos¹⁰⁷. Viveram nessa região por pouco tempo, pois a malária, também conhecida como maleita, havia infectado alguns de seus filhos, fazendo com que a família, amedrontada com as consequências desse mal, deixasse o local para morar mais próximo à Cidade das Pedras, onde havia mais recursos para se tratar. Foram para o bairro rural de nome Aldeia, a cerca de nove quilômetros da cidade, onde definitivamente se estabeleceram e puderam criar seus filhos.



Imagem 1: Fotografia da família Fortuna, José Fortuna ao lado do pai, 1928. Fonte: Álbum da família.

Desde já notamos que a família Fortuna era numerosa. Um casal de italianos com oito filhos para sustentar. De acordo com o depoimento de Pitangueira, as dificuldades eram grandes. Sobretudo, a dificuldade da família em estabelecer-se¹⁰⁸. Dependia inclusive, de fatores naturais para a permanência em determinado local. A carência de chuva, o aumento de pragas na plantação e de insetos transmissores de doenças eram fatores que prejudicavam a fixação em determinado local e expunham as famílias a certa disposição para a mobilidade. O isolamento das áreas de sociabilidade, dos recursos médicos e de trabalho não era desafio exclusivo da família Fortuna, mas de

¹⁰⁷ Os dados referentes à família Fortuna foram levantados por meio de uma minuciosa pesquisa em sites de música sertaneja, entrevistas com a filha de José Fortuna (Iara Fortuna), Euclides (o Pitangueira) e Paraíso (genro de José Fortuna e parceiro em algumas composições) e também através dos livros de Pitangueira lançados respectivamente em 1985 e 2009. Cf. FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009. Alguns desses dados podem ser também encontrados em: NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

¹⁰⁸ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

muitos daqueles que viviam nas mesmas condições. E a aproximação das pequenas cidades interioranas garantia-lhes sobrevivência e interação, favorecendo uma ideia menos exagerada de segregação e isolamento do caipira¹⁰⁹. O *bairro rural* como unidade mínima de sociabilidade fornece essa garantia, é nesse entrecruzamento de relações que Candido coloca o bairro como “[...] a estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas”.¹¹⁰

A permanência da família Fortuna em um bairro garantiu acesso a determinados recursos básicos à sobrevivência e o amalgamento de costumes e hábitos do mundo rústico caipira ao seu repertório cultural de imigrante. Foi nesse lugar que nasceram José Fortuna, no dia 2 de outubro de 1923, e Euclides Fortuna, o Pitangueira, em 1928, irmão que em meados dos anos de 1940 viria acompanhar José Fortuna em sua carreira artística. Como a maioria dos habitantes da roça daquele período, levavam uma vida baseada na economia de subsistência, de mínimos vitais e de fortes vínculos com os vizinhos, características da cultura rústica caipira. Essa cultura era partilhada por diferentes famílias que se dispunham territorialmente em bairros rurais, o que permitia maior interdependência para a manifestação coletiva das práticas culturais, dos rituais religiosos e profanos do cotidiano caipira. Assim, para Candido, essa proximidade tinha um importante papel de coesão social dos grupos e no fortalecimento e permanência de certos aspectos de sua cultura. Para ele,

[...] tal proximidade funciona como corretivo às tendências individualizadoras da situação presente, mantendo uma coesão que, nos agrupamentos mais dispersos, é muitas vezes ameaçada pela influência dos centros urbanos, ou semi urbanos, que promovem uma reorganização dos vínculos de dependência.¹¹¹

Conforme assinala Maria Clara Tomaz Machado, no mundo rural camponês, baseado numa economia de subsistência, os membros da família se viam envolvidos, e as relações de cooperação com os vizinhos, tais como os mutirões, a “traição”, a jornada de troca de trabalho –, as prestações de serviços, muitas vezes pagas em mantimentos, – o uso de carros de bois, o beneficiamento de produtos no moinho, o fabrico do açúcar,

¹⁰⁹ CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 62.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem, p. 204.

rapaduras, a pinga de engenho, ou ainda na figura do meeiro eram também forma de autonomia em relação às práticas de trabalho e lazer das cidades e igualmente entendidos como resistência à modernização agrícola que rompe tais laços de interdependência¹¹². As maneiras de viver o cotidiano podem passar despercebidas às análises desatentas. Mas, acertadamente, Antônio Candido as considera fatores de persistência ou de sobrevivência da cultura caipira.¹¹³

Esse mundo rural, que a partir de 1950 começa a se modificar, esconde uma rede de relações sociais de produção, cujas mil outras atividades e tarefas, quando vislumbradas, evidenciam a complexidade da vida no campo. Ninguém é só vaqueiro, boiadeiro ou agricultor. Muitos vão, em busca de uma alternativa de sobrevivência, garimpar, tecer chapéus, peneiras, balaios, panos para a indumentária, roupas para cotidiano (mesa, cama e banho); fabricar sabão, farinha, criar gado e porcos; fazer rapaduras, melado, pinga; construir cercas, currais, e muitos outros milhares de trabalhos que, nem sempre, se observa à primeira vista.¹¹⁴

Assim, para muitos habitantes do interior, sobretudo para os moradores da zona rural, a vida era organizada em torno de códigos sociais considerados por muitos como fundamentos do universo simbólico rural, de valores e crenças, costumes e tradições pelos quais os homens do campo se orientavam e se identificavam. Para a família Fortuna, o contato com a cultura rural estreitou os laços de sociabilidades com a cultura do homem do interior e essa ligação permitiu a reorganização do seu arsenal sociocultural nos moldes do valor simbólico do universo caipira. Isso é fundamental para entendermos a forte ligação com o campo apresentada por José Fortuna em sua poética.

Uma nova postura sociológica sobre o rural tem orientado nossas pesquisas em torno da discussão do desenraizamento de certos aspectos da cultura caipira pelo imigrante. Essa postura revelou-se importante ao discorrer sobre a interação dessa família italiana com os elementos que compõem as maneiras de viver coletivamente o cotidiano rural. Como seria possível o compartilhamento de costumes e tradições

¹¹² MACHADO, M. C. T. A urdiduras do cotidiano rural mineiro: relações de trabalho e práticas culturais em transformação. **Revista Vária**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, n. 22, 2000.

¹¹³ CANDIDO, 1975, op.cit, p. 199-211.

¹¹⁴ MACHADO, M.C.T. **Cultura Popular e desenvolvimentismo**: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985). Tese. (Doutorado em História Social) São Paulo: USP, 1998. Cf. _____. **Cultura Popular em Minas Gerais: transformações, persistência ou desagregação**. **Revista Tempos de História**. Marechal Cândido: Unioeste, n. 1, 1999.

diferentes? A permanência das famílias italianas no Brasil é comumente tratada como um fator de desintegração de matrizes culturais autóctones.

Ao repensar a *sociologia esquecida* de Antônio Candido e Maria Isaura de Queiroz, Lúcia Lippi Oliveira busca nesses autores as bases para compreender o homem rural¹¹⁵. E aí se envereda, entre outras coisas, na relação do caipira com o imigrante. As observações de Oliveira para a relação do imigrante italiano com o caipira fogem do comumente tratado e nos alertam para um *desejo de integração*, por parte do imigrante, à cultura rústica¹¹⁶. A partir dos estudos de Maria Isaura de Queiroz, a autora nos apresenta uma postura inovadora e pouco pesquisada que “nos ajuda a entender a disseminação do universo caipira para além de suas origens”¹¹⁷. Sobre o processo de hibridização de culturas, Oliveira, utilizando um fragmento do texto de Queiroz, esclarece

A aculturação das famílias italianas, transformando-lhes o acervo cultural que possuíam, faz com que, ao se estabelecerem em zonas recém-desbravadas, aí possam implementar elas mesmas resquícios da civilização tradicional caipira [...] A adoção de traços específicos por indivíduos estranhos à civilização caipira se explicaria pelo desejo de integração [...]¹¹⁸

A autora observa, como aponta Oliveira, a intercessão entre o mundo do imigrante e o universo caipira: “[...] o imigrante e sua família são atores sociais tão tradicionais quanto aqueles pertencentes à cultura caipira [...]”¹¹⁹. Os elementos vindos

¹¹⁵ OLIVEIRA, Lucia Oliveira Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov. 2003.

¹¹⁶ IANNI, Octávio. Transculturização. Disponível em <<http://www.abdl.org.br/>>. Acesso em abr./2010, p. 5. Ver também: IANNI, Octavio. A racialização do mundo. **Tempo Social**; Rev. Social. USP, S. Paulo, 8(1): 1-23, maio de 1996. Vale notar que o conceito de aculturação nas Ciências Sociais tem sido repensado. Sendo assim, não vamos tratar do assunto. No nosso entender, transculturização hoje seria um conceito mais apropriado no que se refere ao “amalgamento” de costumes de descendentes italianos com a cultura caipira nos bairros rurais. Refere-se antes a um processo transitivo de uma cultura a outra, como um enriquecimento da cultura originária e não a imposição violenta de uma cultura sobre outra. Ainda que Oliveira, no seu trabalho aqui citado, use o rigor que o termo aculturação indica para dizer sobre essa confluência de costumes entre italianos e caipiras, buscamos pensar antes em transculturização empregado por Sérgio Buarque de Holanda. “A transculturização pode ser o resultado da conquista e dominação, mas também da interdependência e acomodação, sempre compreendendo tensões, mutilações e transfigurações. Tantas são as formas e possibilidades de intercâmbio sociocultural, que são muitas as suas denominações: difusão, assimilação, aculturação, hibridação, sincretismo, mestiçagem e outras, nas quais se buscam peculiaridades e mediações relativas ao que domina e subordina, impõe e submete, mutila e protesta, recria e transforma. A realidade, no entanto, é que sempre há mudança e transfiguração. Nada permanece original, intocável, primordial. Tudo se modifica, afina e desafina, na travessia”.

¹¹⁷ OLIVEIRA, 2003, loc. cit.

¹¹⁸ Ibidem, p. 241.

¹¹⁹ Ibidem.

de fora não desenraizam o modo de vida do homem do campo e suas tradições. É interessante apontar esses estudos principalmente porque nos ajudam a compreender os veículos pelos quais são conduzidos os diversos fatores que dão continuidade às práticas socioculturais do mundo caipira. O conceito de desenraizamento cultural nessa relação é fechado. Pouca atenção se tem dado para o fato de que o imigrante italiano pode implementar padrões de transmissão da herança cultural. E nesse caso os excluídos europeus, os “camponeses”, se amalgamaram à sociedade e cultura dos caipiras, os excluídos daqui. Os “descendentes dos imigrantes se aculturaram nos bairros rurais paulistas e, ao se deslocar, carregaram os traços culturais tradicionais. A mobilidade, longe de apagar a tradição, faz aumentar sua área de atuação”.¹²⁰

Nessa perspectiva, a continuidade das práticas se dá na relação com os grupos de vizinhança. Nesse caso, o isolamento não é a segurança de sobrevivência e manutenção dessa cultura rústica. A referência de Lucia Lippi Oliveira é legítima e parece-nos inovadora a esse respeito. Apegado às orientações dessa ruralidade, José Fortuna desde cedo conviveu com os valores que se atribuíam às tradições daquela época. Por meio das diversas formas de socialização rural, era no coletivo que se partilhava o respeito a essas expressões culturais, o que tornava possível a coesão social e estar em consonância com as suas raízes¹²¹. Fora desse mundo e de suas significações, o homem do campo se desterritorializava, mas, dado o interesse de continuidade, certos aspectos culturais se mantinham e podiam ter seus valores culturalmente¹²² (re)significados e amalgamados a outros¹²³. Cultuava-se, então, o valor às coisas desse mundo, ao trabalho, o respeito aos mais velhos, aos mitos e às crendices populares passados de

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ao falar em consonância com as raízes culturais, não nos esquivamos de fazer uma análise crítica da vida rural brasileira, dos conflitos e das dificuldades que faziam parte da vida cotidiana do homem no trabalho e em suas relações sociais. Maria Sylvia Franco (1997), no seu livro clássico, já desmistificava a cultura caipira como harmoniosa, demonstrando que desde a colônia a violência estava presente no mundo rural não só visível pela imposição da escravidão, mas permeava as relações entre os trabalhadores livres que circundavam esse espaço. Cf.: FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. Estar em harmonia com sua cultura e com as suas formas de manifestação, como a dança, a reza, a música, é uma forma de colocar a questão da identidade por parte do caipira com a sua *matriz cultural*, a qual trazia significados imprescindíveis nas suas relações com os outros e vice-versa. Essa matriz de significações pode, no campo da representação, ser (re)apropriada pelas diversas linguagens, como a música sertaneja, por exemplo, que manteve em contato o caipira com os seus códigos sócio-culturais, mesmo estando na cidade. Sobre a noção de *matriz cultural* ver: WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

¹²² Confrontar com BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura e sociedade: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1992.

¹²³ CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

geração para geração. Talvez Williams seja capaz de nos ajudar a compreender a rede tecida por uma “estrutura de sentimentos” que se efetiva por meio de experiências sociais vividas que não se encontram apenas no mundo material, mas se compõem de elementos afetivos, “não de sentimentos em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado”¹²⁴. Não que a tensão com a modernidade, no caso brasileiro, não se desse a conhecer como desenvolvimentismo, industrialização e urbanismo e não interagisse com o que o autor codifica como emergente. Todavia, o sentimento, traduzido como “hipótese cultural” que agencia práticas culturais, valores, crenças é capaz de dar conta de uma época, uma geração, de relações sociais históricas específicas e de um lugar talvez já em transformação.

Aqui recorremos a Diehl, que explicita o poder que o tempo tem enquanto força capaz de destituir espaços de experiências ou integrá-los em movimentos culturais identitários¹²⁵. Essas experiências são a mira do tempo, podem reverter-se em memória por meio da possibilidade de sistematizar os fragmentos do passado. Esse não é mais o vivido, mas o rememorado, o que produz sentido e significado - “a repoetização do passado produzindo uma nova estética”. Porém, essa (re)subjetivação do indivíduo e repoetização do passado tornam possível pensar uma identidade que só tem valor quando remete para o coletivo, para as práticas e experiências sociais comunitárias, possíveis de ser transmitidas a futuras gerações - por isso permitem a ideia de tradição¹²⁶, não como imposta e hegemônica – e que possibilitam a um segmento social possuir uma raiz ou matriz cultural.

A cultura caipira era dotada de um valor simbólico que dava suporte ao homem do campo nas distintas esferas de sua vida cotidiana. Esse valor, se reconhecido por uma coletividade que partilha os mesmos padrões de vida socioculturais, tem o poder de

¹²⁴ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 134.

¹²⁵ DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru, SP: Edusc, 2000.

¹²⁶ Sobre tradição conferir: HOBBSWAM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSWAM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A Invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984; BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 – 1800**. São Paulo: Cia das Letras, 1989; _____. **Cultura, tradição, educação**. In: GATTI JUNIOR, Décio. **Percursos e desafios da pesquisa e do ensino de história da educação**. Uberlândia: Edufu, 2007; BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra**. São Paulo: Cia das Letras, 1993; CANDIDO, Antonio. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista**. São Paulo: Duas Cidades, 1975; PRANDI, Carlo. **Tradições**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997, v. 36; Thompson, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 1998; MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do antigo regime, 1848 - 1914**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

garantir a sobrevivência e ressignificação dos seus símbolos fundamentais, inclusive em outros terrenos nos quais esses símbolos não são reconhecidos enquanto força elucidativa do modo de vida da cultura caipira. Em uma análise densa a respeito do poder do valor simbólico Bourdieu explica que é

[...] o poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. [...] o que faz as palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.¹²⁷

Mas, afinal de contas, quem é esse caipira? Conhecido também como caboclo ou matuto, o caipira é uma construção ideológica que, da perspectiva de alguns folcloristas, foi decodificado de modo pejorativo como preguiçoso, incapaz, violento, rude, apesar de ressaltado por Amadeu Amaral como os outros, apenas pobre, portador, entretanto de rica cultura e dialetos próprios¹²⁸. Numa versão colonialista a superioridade do colonizador se sobrepõe à do nativo. Tanto os viajantes como Saint-Hilaire, Spix, Martius, entre outros, e mais tarde Monteiro Lobato contribuíram para esse preconceito.

Todavia, na época do início da industrialização brasileira, muitos imigrantes se apropriaram da figura do matuto porque se reconheciam caipiras, símbolo de resistência, homens honestos, portadores de todos os valores referentes à terra. Nas versões do nosso romantismo regional, como em Bernardo Guimarães, Mário Palmério e até mesmo Guimarães Rosa, o caipira assume a perspectiva do sertanista, destemido, bandeirante, conquistador de um Brasil independente, cuja identidade masculina é preenchida pela coragem. Foi Cornélio Pires que, de forma polivalente, forjou a imagem nostálgica, hoje apropriada pela Indústria Cultural. No entanto, em sua obra *Conversas ao pé do fogo*, ele enfatiza que esses homens

[...] nascidos fora das cidades, criados em plena pobreza, infelizmente tolhidos pelo analfabetismo, agem mais pelo coração que pela cabeça. Tímidos e desconfiados ao entrar em contato com os habitantes da cidade, no seu meio soam expansivos e alegres, folgazões e francos.

¹²⁷ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 14.

¹²⁸ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** – temas e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

[...] Os caipiras não são vadios: ótimos trabalhadores têm crises de desânimo quando trabalham em suas terras e são forçados a trabalhar como “camaradas” a jornal. Nesse caso, o caipira é, quase sempre, uma vítima.¹²⁹

Podemos observar que Cornélio Pires se coloca como um defensor do caipira. A citação de Pires não fala de um caipira autêntico, sem contato com a cidade. Fala antes do caipira em processo de urbanização, enxergando-o em sua simplicidade. Coloca em evidência suas dificuldades de adaptação à “complexidade da vida urbana”, como salientou Honório Filho¹³⁰.

Essa é uma visão que traz o caipira como personagem, mas que indica uma oscilação na forma de tratá-lo de acordo com interesses da época. Segundo Yatsuda, sua representação na literatura varia de acordo com interesses que reforçam valores ideológicos:

[...] é visto como preguiçoso e violento como índio, símbolo do verdadeiro Brasil tomado por destemidos bandeirantes, só na atualidade, com o capitalismo plenamente implantado, é que aparece como personagem típico de formação social em gradativa decomposição.¹³¹

Hoje, o passado retorna ao presente mais consciente de que esses atores sociais fazem parte de um tempo transformado pelo capitalismo, uma vez que este trouxe mudanças não só na forma de produzir, mas também nas relações sociais e culturais. Assim, conforme Yatsuda, é preciso entender que,

[...] modernamente, no esforço de conhecer o Brasil, pesquisas sociológicas e antropológicas, conferiram ao caipira o direito de estar entre os seres humanos, nem idealizado nem tratado como animal, mas dotado de consciência, cultura própria e, apesar de explorado, participante do processo social.¹³²

Considerando essas transformações no modo de vida do caipira, especialmente no que tange ao seu processo de desorganização sociocultural pelo contato com padrões urbanos, foi que compreendemos a produção de José Fortuna. Nesse sentido, o mundo

¹²⁹ PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Ed. Nacional, 1927, p. 7-8.

¹³⁰ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**. Goiânia, v. 1, n. 13, pp. 11-27, jan./dez., 1993, p.14.

¹³¹ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira** – temas e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992, p. 113.

¹³² Ibidem.

simbólico rural norteou a vida desse poeta e serviu de inspiração para as suas composições.

A inclinação para a música sertaneja se manifestou na infância quando nas festas do povoado, assistia às apresentações de violeiros atentando para as belas letras das músicas. Músicas geralmente exibidas por duplas, na maioria das vezes masculinas, que cantavam em 1ª e 2ª vozes, forma típica do cantar sertanejo¹³³. Essas duplas estavam sempre presentes nas festas típicas de louvação aos Santos, nos circos que chegavam às pequenas cidades vizinhas, nas festas de rodeio e pouco a pouco conquistaram espaço também no rádio¹³⁴, aparelho raro na época, geralmente pertencente às famílias mais abastadas da região, pelo qual podiam ser ouvidos os programas de auditório e as conhecidas duplas sertanejas da época, tais como Tonico e Tinoco e Raul Torres e Florêncio.¹³⁵

Por meio dos espaços de execução da música sertaneja¹³⁶ – show, rádios – José Fortuna foi se interessando e demonstrando habilidade para cantar e compor. O talento

¹³³ Ivan Vilela alerta para a possibilidade de a música caipira não desaparecer como uma prática cultural e, no espaço da cidade, poder oferecer uma espécie de elo com o passado, tendo seus ouvintes a possibilidade de reenraizamento. Cf.: VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011.

¹³⁴ Sobre a história do rádio no Brasil cf. GOLDFEDER, Miriam, **Por trás das ondas do rádio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; DÂNGELO, Newton. **A voz da cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia 1939/1970**. 320 f. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001; LENHARO, Alcir. **Cantores do rádio**. Campinas: Ed. Unicamp, 1995; MARTINS, Fábio. **Senhores ouvintes... a cidade e o rádio**. Belo Horizonte: Ed. Arte, 1999; CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002; _____. **No tempo do rádio: radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)**. Rio de Janeiro: UFF, 2002; ROMAIS, Célio. **Rádio em ondas curtas**. São Paulo: Brasiliense, 1994; SAMPAIO, Mário Ferraz. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984; FREDERICO, Maria Eunice. **História da comunicação: rádio e TV no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1982; MOREIRA, Sonia Virginia. **O rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Rio Fundo, 1991.

¹³⁵ Quando falamos em duplas conhecidas ou de sucesso, tratamos de artistas que já haviam conquistado um espaço considerável nos meios de comunicação da época, como o rádio, por exemplo. Esses artistas tinham reconhecimento no cenário artístico da música sertaneja e ficaram cada vez mais populares devido à abertura das gravadoras para esse tipo de música. Com isso essa música ganhou maior divulgação e as duplas sertanejas, maior visibilidade, como é o caso da formada por Tonico e Tinoco, que chegou a ser considerada carinhosamente como “Dupla Coração do Brasil” pelo público da música sertaneja. Ver também: <<http://www.violatropeira.com.br>> Acesso em: maio/2009>; <<http://www.boamusicaricardinho.com.br>> Acesso em: agosto/2009.

¹³⁶ Em perspectivas diferentes, temos uma vasta literatura sobre a música sertaneja. Cf.: CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979. _____. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004; HONÓRIO FILHO, Wolney; _____. **O sertão nos embalos da música rural (1930-1950)**. Mestrado. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUC, 1992. _____. Lampejos numa superfície sertaneja. In: **1º encontro nacional da SPBC: o cerrado no século XX**. Uberlândia, 1994. SANCHES JÚNIOR. Ponteio na cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História: revista da pós-graduação em História**. Universidade Estadual Paulista: Assis, v.6, 1998. ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (Org.).

para a música, que muitos artistas chamam de *dom*, aparece ainda quando criança, quando acompanhava seu pai na roça e escrevia pequenas rimas, como nos revela Iara Fortuna¹³⁷:

Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM. São Paulo: FONDART, p. 47-60; _____. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura.** Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004; _____. **Música Sertaneja:** do raiz ao romântico. Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 1993; BRITO, Diogo de Souza; MACHADO, Maria Clara Tomaz. “O guardador de saudades”: Goiás e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho e MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e Literatura:** identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006; _____. **Negociações de um sedutor:** a trajetória e obra artística do compositor Goiás no meio artístico sertanejo (1954-1981). Dissertação. (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia: 2009; MARTINS, José de Sousa. Música sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo.** São Paulo: Pioneira, 1975. _____. Viola quebrada. **Debate & Crítica.** São Paulo: Editora HUCITEC Ltda., n. 4, nov./1974; FERRETE, J. L. **Capitão Furtado:** viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985; BERNADELI, Maria Madalena. Breve Histórico da música caipira. **DO leitura.** São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992; ALEM, João Marcos. **Caipira country:** a nova ruralidade brasileira. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996; ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Crimes da Paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Artcultura.** Uberlândia: Edufu, n. 13, vol. 8, jul./dez. 2006; CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de história:** questões e possibilidades. 165 f. Dissertação. (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006; _____. Lições do Caipira. **Revista de História da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Sabin, n. 20, 72-75p, 2007; CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira.** 2. ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989; HAMILTON, José. **Música caipira:** as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Editora Globo, 2006; NEVES, Eugenio Pacelli da Costa. **Análise contrastiva do discurso da música sertaneja:** a música sertaneja caipira e a sua variante moderna. Dissertação. (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002; PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas:** o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica. 2008. 261 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2008, p. 57-58; ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Moda caipira. **Discurso** – Revista do Departamento de Filosofia da USP, 26, p. 33-68, 1996; OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantador:** uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2009; _____. Música caipira e humor. **Revista de Estudos Poéticos Musicais,** v. 3. Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/repom3>> Acesso em out./2008; _____. Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira. In: **Antropologia em primeira mão.** Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2005; SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História:** Revista de pós-graduação em História. Universidade Estadual Paulista, Assis: v. 6, 1998; SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola:** ensaios do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000; _____. José Fortuna: guarânias em brasileiro. Disponível em: <<http://www.triplov.com/romildo>>. Acesso em: set./2009; SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música caipira e música sertaneja:** classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. 110 f. Dissertação. (Mestrado em Sociologia). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005; SOUZA, Walter de. **Moda inviolada:** uma história da música caipira. São Paulo: Quiron Livros, 2005; TRAVAGLIA, Luís Carlos. Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. **Revista Letras e Letras.** Uberlândia: Gráfica da UFU, 3 (2), dez. 1987; VILELA, Ivan. Na toada da viola. **Revista USP.** São Paulo: PUC, n. 64. 2004/2005; _____. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP.** São Paulo: PUC, n. 64. 2004/2005; VILELA, Ivan. **Cantando a própria história.** 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011; ZAN, Roberto. Da roça a Nashville: estudo sobre a nova música sertaneja. **Rua** – Revista do Núcleo de Desenvolvimento e criatividade. Campinas: Unicamp, mar./1995.

¹³⁷ Iara Fortuna (52) reside na cidade de São Paulo. É a filha primogênita do casal Durvalina e José Fortuna. Formou-se em Direito e se especializou em Direito Autoral. Fundou com o cantor e compositor Paraíso (da dupla Mococa e Paraíso) a Editora Fortuna, após a morte do pai em 1983. Atualmente é professora de balé clássico e responsável por essa editora musical, a mesma que lançou o livro de seu tio, o Pitangueira, em 2009.

[...] Ele mesmo contava que nessa caminhada pra roça, ele parava, pegava um pedacinho de pau, escrevia versos, versos, assim, no chão, versos, versos, rimando e todo mundo falando: “- Ai, meu Deus! o que tem esse Zé. Que tem esse menino?” É uma coisa que veio, não sabe de onde veio isso, né? [...] ¹³⁸

Essa narrativa permeia boa parte dos discursos sobre a vida do compositor, a maioria carregada de tom nostálgico e enaltecendo os feitos do artista, que alimenta os mitos em torno de sua figura, de modo a silenciar conflitos e tensões em torno de sua trajetória no cenário artístico da música sertaneja. É certo que as falas de alguns dos nossos entrevistados, sobretudo de Paraíso, Iara Fortuna e Pitangueira, estão repletas de emoções, saudades, carinho, orgulho por parte de seus familiares. Diante disso, é normal que essas pessoas, por estarem sentimentalmente ligadas ao compositor, exaltem a trajetória artística, sua sensibilidade para com a arte, a ponto de enxergar um talento sem precedente, quase um “dom divino” ao qual Paraíso atribui sua habilidade como poeta ¹³⁹. Na maioria dos sites sobre música caipira – pelo menos os que pesquisamos -, também percebemos o mesmo tom saudoso, até mesmo entusiástico que exalta a figura de Zé Fortuna como um caipira autêntico do nosso Brasil ¹⁴⁰. De qualquer modo, interessa-nos sua trajetória e, assim, há que se reconhecer que seu caminho não começa

¹³⁸ Notoriamente o discurso de Iara Fortuna é carregado de idealização da figura do pai. Boa parte de suas análises e reminiscências são permeadas por um tom nostálgico, romantizado. Isso é natural, dada a relação afetiva entre pai e filha. Porém, essas narrativas romantizadas sobre o passado de José Fortuna devem ser analisadas com o rigor que o trabalho acadêmico exige, de modo a desvendar lacunas e silêncios. Entrevista com Iara Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 21 jul./2009.

¹³⁹ Entrevista com Paraíso, da dupla Mococa e Paraíso, nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: nov./2011.

¹⁴⁰ Os sites mencionados (boa parte de jornalistas e admiradores de música caipira) constroem uma abordagem nostálgica sobre Zé Fortuna como representante da segunda geração da música caipira autêntica (a música raiz) e o intitulam, muitas vezes, advogado da música caipira. Essa abordagem está presente também nos livros de Nepomuceno e do jornalista José Hamilton. Também é observada nas falas dos entrevistados como Iara Fortuna, Euclides Fortuna (o Pitangueira), Paraíso (genro de José Fortuna), João Roberto (radialista em Uberlândia) e outros. Postura semelhante pode ser percebida nos textos de Sandra Peripato (em seu blog “recanto caipira”), de Antônio Marques Júnior (jornalista pós-graduado em História) e também no site de Luciano Queiroz (sobretudo no texto de luthier que exalta José Fortuna como um caipira do nosso Brasil) sobre o compositor. Cf.: HAMILTON, José. **Música caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Editora Globo, 2006; NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999. Confrontar também com os sites: <<http://recantocaipira.blogspot.com.br/>>. Acesso em nov./211; <<http://www.violatropeira.com.br/compositores.htm>> Acesso em jan./2012; <http://www.recantocaipira.com.br/historia_musica.html> Acesso em: nov./2011; <<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/>> Acesso em: nov./2011; <<http://www.boamusicaricardinho.com.br/>> Acesso em set./2011; <<http://www.lucianoqueiroz.com/jose%20fortuna.htm>>. Acesso em jul./2011.

no disco, mas ainda na infância. Foi a partir desse momento que José Fortuna passou a compor.¹⁴¹

Desde cedo passou a apresentar-se com Euclides (o Pitangueira) nas festas da região. Formaram a dupla Irmãos Fortuna, que ficou conhecida nas proximidades de Itápolis. Suas apresentações nos coretos de praças, nos circos, nas festas religiosas, nos mutirões e recreações sempre foram bem aceitas pelo público interiorano, sendo muito requisitada para cantar por todo o interior de São Paulo.

O destaque da dupla, segundo Euclides, era mesmo as composições de José Fortuna. Na busca por essas composições, podemos afirmar com certeza que versavam sobre as experiências da vida no campo como o trabalho e a natureza. Sua poesia era marcada por uma escrita singela, falando das coisas rurais, das experiências na roça, de histórias de assombração, dos medos e superstições. Em muitos trabalhos acadêmicos sobre esse universo rural e sua música, diversos autores, com posturas divergentes inclusive, têm constatado essa estrutura poética que constitui um dos elementos característicos da chamada música caipira¹⁴².

Em função da habilidade de Zé Fortuna para compor, a dupla de irmãos foi despontando para a vida artística, como relembra Pitangueira¹⁴³:

[...] Nós, bom, éramos irmãos, né? A gente começou cantar lá no sítio, duma casa pra outra. Nós ia brincar nas noites enlustradas, de lua cheia, tocava no terreiro, os meninos tudo lá, os colegas, né? E o Zé Fortuna começou a ficar bom no violão. Começou a ficar bão, despontar entre os outros. E começou a escrever música. As primeiras modas, musguinhas, né? Eram mais fracas, mais muito boas.¹⁴⁴

¹⁴¹ Segundo a fala do irmão Euclides Fortuna (o Pitangueira) em entrevista nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 23 jul./2009. Conferir também: FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985; _____. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. Editora Fortuna, 2009.

¹⁴² Poderíamos aqui fazer uma lista dos autores que compartilham dessa postura. Entre eles está o sociólogo José de Souza Martins que estudou a manifestação da música caipira como expressão cotidiana do homem do campo. Para Martins, a música caipira tem um estilo de poética que está relacionada ao cotidiano do homem rural. Essa música caracteriza-se pelo seu “valor de utilidade, enquanto necessária para a efetivação de certas práticas sociais essenciais ao ciclo do cotidiano do caipira. Sem a música essas relações não poderiam ocorrer ou seriam dificultadas, acentuando a crise da sociabilidade mínima dos bairros rurais, como, aliás, se observa naqueles que estão em desagregação”. Cf. MARTINS, José de Sousa. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados*. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 112.

¹⁴³ O nome artístico de Euclides Fortuna foi inspirado no Rio Pitangueira. Cantou com o irmão Zé Fortuna desde menino quando ainda moravam na roça, como já salientamos. Atualmente reside na cidade de São Paulo.

¹⁴⁴ Entrevista com Euclides Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

As primeiras modas falavam da vida dos vizinhos e amigos que ele mesmo testemunhou. Baseavam-se em fatos até mesmo corriqueiros do dia a dia. Sobre isso, na biografia que escreveu sobre seu irmão, Pitangueira salienta que José Fortuna

[...] começou a escrever suas músicas geralmente baseadas em fatos verídicos acontecidos na região. Bastava alguém morrer ou apenas um rapaz brigar com a namorada, ou ainda uma mulher abandonar o marido e pronto. Alguns, mais assustados, chegavam no Zé e diziam: “- Olha! Eu queria pedir um favor. Eu briguei com minha noiva, mas pelo amor de Deus, não escreva nada a respeito, caso contrário a turma vai me gozar”.¹⁴⁵

Em 1944, um amigo dos irmãos, José Celi, acreditando no talento da dupla e na beleza das composições de José Fortuna, resolveu enviar pelo correio duas de suas composições, *Moda das Flores* e *Moda das Oito Cores*, para Raul Torres¹⁴⁶, um dos mais renomados cantores da música sertaneja da época. Os irmãos sabiam que a tarefa não seria fácil, pois conseguir que uma música de um autor no anonimato fosse gravada por um cantor famoso, como Raul Torres, era muito complicado, haja vista que esses tais cantores dispunham de uma gama de compositores conhecidos no meio artístico com um amplo repertório a oferecer. Destacados na mídia, ficavam cada vez mais requisitados, devido a seus versos, gravados por algumas duplas famosas da época, caírem no gosto popular e se tornarem, para alguns, *clássicos da música sertaneja*, como, por exemplo, a música *Tristeza do Jeca*¹⁴⁷. Nesse caso, esse tipo de poética, digna de reconhecimento, mantinha uma simplicidade musical típica, tendo como inspiração o rural e os fatos do cotidiano do homem do campo embalados pelo som da viola e do violão.

Os novos compositores, carentes de influências e com interesse de se integrar no gênero, necessitavam do intermédio de duplas famosas ou de algum profissional do meio, como, por exemplo, a figura do radialista. Esse é um fato presumível no âmbito das relações comerciais e de camaradagem entre artistas e compositores. A partir delas, se legitima a ideia de que uma composição gravada por uma dupla de prestígio venha a

¹⁴⁵ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985, p. 48.

¹⁴⁶ Raul Torres foi um compositor muito conhecido nesta época. Para muitos é considerado um dos artistas da primeira geração da música caipira. Apresentava-se, juntamente com o parceiro Florêncio, nas grandes emissoras de rádio como a Rádio Tupi e a Rádio Nacional de São Paulo. Chegou a gravar vários discos e é hoje um dos mais admirados compositores da música “sertaneja raiz”. Cf. NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999; HAMILTON, José. **Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

¹⁴⁷ OLIVEIRA, Argelino. Interpretada pela dupla Pena Branca e Xavantinho. **Pingo da Água**. São Paulo: Velas, 1996. 1 disco sonoro.

ser um fator de distinção para seu compositor entre os demais no meio artístico sertanejo e, portanto, de sua inserção no gênero.

Mesmo reconhecendo essa prática, que se tornou comum e aceita entre os artistas e compositores no campo dos direitos de propriedade, é possível que outras formas de inserção no meio artístico sejam também avaliadas. Vejamos outro caminho possível: é igualmente plausível que determinada composição viesse a alavancar a carreira de uma dupla iniciante no mercado. Assim foi *Índia*¹⁴⁸, de José Fortuna, para Cascatinha e Inhana.

Observamos que essas relações estabelecidas não configuravam uma espécie única de vínculos entre artistas e compositores. Ainda que acordos entre eles legitimassem a instituição de uma rede comercial predatória fomentando relações meramente comerciais entre aquelas categorias, o mercado não controlava a inventividade de compositores e artistas na procura de maior liberdade para suas ações (produções). Com isso, estabeleciam laços instituídos de baixo para cima e buscavam caminhos diversos que os levassem ao reconhecimento no meio artístico. José Fortuna era astucioso nesse sentido. Procurava formas de chegar a seu objetivo. A gravação de *Índia* por Cascatinha e Inhana demonstrou suas façanhas. José Fortuna reconhecia que essa dupla já estava consolidada no cenário artístico. Cascatinha e Inhana haviam gravado, até aquele momento, quatro discos. Era uma dupla já conhecida e prestigiada no rádio e no circo. Também, já estavam familiarizados com as guarânias, pois haviam gravado *La Paloma* e *Fronteira* em 1951¹⁴⁹. José Fortuna sabia dessa trajetória artística da dupla e, diante também da amizade entre eles, disponibilizou a versão *Índia* a Cascatinha e Inhana, e não a outros artistas.

Entre os fatores comerciais e de apadrinhamentos, está a percepção inovadora do poeta José Fortuna, que compreende o seu tempo, as transformações vividas, as diversas formas de representar o mundo, de entender sua música, as influências temáticas e rítmicas sofridas, se permitindo ousar nesse cenário de inovações, reconhecendo os desafios e possibilidades.

O envio da música a Raul Torres gerou expectativas. Mas diante da incerteza da gravação das duas modas de viola por Torres e Florêncio, os irmãos depositaram poucas

¹⁴⁸ Guarânia paraguaia de Assunción Flores e Orquídeo Guerrero, versão de José Fortuna em 1952. Cascatinha e Inhana. *Índia*. São Paulo: Todamérica, 1952. 78 rpm. Disponível em: <<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/>> Acesso em nov./2009.

¹⁴⁹ *La Paloma* é uma versão de Pedro de Almeida e *Fronteira*, versão de José Fortuna. **Cascatinha e Inhana**. São Paulo: Todamérica/TA-5.081, 1951. Disco 78 rotações.

expectativas em relação a uma resposta positiva por parte daquela dupla. Mas o que eles mal sabiam era que essas duas modas de viola abririam as portas do meio artístico sertanejo para a carreira de José Fortuna como compositor, servindo também como incentivo para a dupla partir para São Paulo e tentar um espaço no universo musical sertanejo. Sobre esse fato Iara Fortuna relata:

[...] Um dia um amigo deles lá, um italiano, falou assim: “Escuta”, nessa época estava estourando de sucesso Raul Torres e Florêncio, que era uma dupla raizona e que estavam estourando, eram os *bam-bam-bans* nessa época, 1944-45, coincidindo com o fim da segunda guerra. E falou para o meu pai, “- Escuta! Por que que vocês não tentam enviar umas letras suas pra São Paulo, pro Raul Torres? Quem sabe ele grava alguma coisa sua”. Imagina! A gente sabe hoje. Eu mexo com música, né? Eu tenho uma editora e sei o quanto é difícil um intérprete famoso ouvir, pegar uma letra de um autor desconhecido, que ele nunca ouviu falar e gravar. É muito difícil. Bom, meu pai arriscou e mandou *Moda das Oito Cores* e a *Moda das Flores*. Mandou uma carta, mandou pra São Paulo e esqueceu. Falou: “- Imagina Raul Torres e Florêncio...” Um belo dia ele recebe uma carta da gravadora, se não me engano era a RCA Victor, que hoje é a BMG, onde gravava Raul Torres e Florêncio, dizendo: “- Olha, venha pra São Paulo assinar o contrato, porque Raul Torres e Florêncio vão gravar essas duas músicas do senhor”. Imagina! O papai quase morreu, porque eles eram, na época, na música sertaneja, eram os maiores, os maiores! Disse: “- Como? Vai gravar uma música minha? É demais!” Foi aquele alvoroço e de fato gravaram e aí foi um estímulo a mais pra eles irem pra São Paulo.¹⁵⁰

Com propriedade, Iara Fortuna reconhece as dificuldades de um compositor interiorano daquela época conseguir um contrato com uma dupla de sucesso. Afinal, José Fortuna era desconhecido no meio musical e não conhecia pessoalmente Torres e Florêncio.

A resposta veio positiva e essas composições alimentaram o sonho de gravar um disco e serviam de estímulo para apostarem em uma promissora carreira artística. Com certa ingenuidade de entender essa gravação como garantia de espaço na música sertaneja e o incentivo da família e dos amigos, os irmãos resolveram seguir os passos de muitos artistas que saíram de seu torrão natal para tentar carreira na capital paulista¹⁵¹ no final dos anos de 1940.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, delineava-se no Brasil, mesmo ainda com Vargas, a ideia de um país em transformação, que apontava para uma incipiente

¹⁵⁰ Entrevista com Iara Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 21 jul./2009.

¹⁵¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. Editora 34, 1999.

industrialização e urbanização, especialmente tendo como pano de fundo a crise do café e da agricultura, o que fez com que as elites brasileiras repensassem um novo trajeto a seguir.

A segunda metade do século XX no país conheceu a moralidade constitucional como indicador de democracia. A influência cultural americana tornou-se mais intensiva. Em plena guerra fria as massas urbanizadas reafirmavam-se sob as bases do populismo, como forma de manipulação e controle social¹⁵². Esse cenário era ainda mais incerto para os jovens caipiras que teriam de deixar a segurança do lar, que, mesmo pobre, era a certeza da sobrevivência, e competir na capital com os grandes figurões do mundo musical fonográfico que se instalava. Segundo Pitangueira, apesar disso, os incentivos fizeram-nos dar o grande salto:

[...] aí o povo começou: “– Ah! vai pra São Paulo, vocês é bobo, vocês são igual Raul Torres e Florêncio, Tonico e Tinoco, vocês vão ganhar dinheiro”. E também nós queria ouvir isso mesmo, né? (risadas). E abandonamos tudo e viemos embora pra São Paulo e deu certo. Nós demos certo, enquanto muita gente, coitados, não deu certo. Às vezes você quebra a cara. *Nóis não quebramos a cara*, porque eu confiava no Zé Fortuna e achava que ele tinha muito talento. E então foi isso que aconteceu.¹⁵³[grifos nossos]

A afirmação de Pitangueira nos diz pouco sobre seus infortúnios. É mais uma narrativa nostálgica, sentimental que nos envolve e quase faz acreditar numa carreira sem grandes turbulências. Sempre reverenciando o irmão, apresenta, na maioria de seus discursos, a relação de grande parceria e afeto. Diz pouco sobre as dificuldades de inserção no mercado fonográfico. O “quebrar a cara” se refere a uma dessas dificuldades: o desafio de viver só de música. As duas biografias de José Fortuna por Pitangueira revelam uma carreira de incertezas e de recuos dos objetivos traçados diante das dificuldades, da falta de emprego e de recursos para viverem em São Paulo.

Em razão da aceitação do público e da hesitação que antes os perseguia, ao saber que duas das composições de José Fortuna seriam gravadas por Raul Torres e Florêncio, sentiram maior confiança no que sabiam fazer bem. No entanto, dividia-se a emoção de ter a possibilidade de gravar um disco e mudar de vida com a tristeza de deixarem o lugar onde nasceram, seus familiares e amigos. Foi assim para Pitangueira:

¹⁵² BERCITO, Sônia de S. Rodrigues. **O Brasil na década de 1940**: autoritarismo e democracia. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

¹⁵³ Entrevista com Euclides Fortuna, irmão de José Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

[...] Mas desligar-se de tudo? Do que amamos principalmente, não é tão simples assim. Precisamos pensar um pouco, pois tínhamos o nosso sítiozinho, nosso gado, nosso cavalinho, amigos; a mãe que fazia nossa comidinha e cuidava dos nossos problemas. E o meu cavalo Guarani? Sentiria, por certo, minha falta. Nosso cachorrinho, minha querida aldeia, com meu riozinho e o caminho que descia à mina. O meu luar! Meu céu estrelado! Será que em São Paulo ele tem o mesmo brilho?¹⁵⁴

Embora duvidosos e amedrontados por deixar no interior suas referências de vida, a mãe, os amigos, o lugar, Zé Fortuna e Pitangueira não hesitaram e de fato experimentaram o novo que haviam buscado. Assim como outros artistas no final da década de 1940, resolveram partir para São Paulo onde as possibilidades de gravar um disco eram maiores, a começar pelo crescente número de gravadoras que ali se instalaram, impulsionando o mercado de gravação e divulgação da música sertaneja. Ainda que de forma tímida e temerosas de pouca lucratividade, as gravadoras instaladas no Brasil aos poucos vinham abrindo espaço para esse gênero musical, chegando a se firmar no início de 1960, quando o mercado de bens simbólicos¹⁵⁵ se movia em direção à rusticidade, e a música sertaneja, segundo Zan, “refletia o caráter das relações estabelecidas entre o seu público, constituído em grande parte por migrantes em processo de ressocialização, e a lógica da indústria da cultura”¹⁵⁶.

1.2 - A trajetória da dupla na busca do reconhecimento artístico.

Cheguei de longe, lá das
barrancas do mundo
Pisando caminho fundo
Pelo meio deste chão
Trouxe na testa a poeira da
estrada
Serenos de madrugadas dos
campos da solidão [...]¹⁵⁷

¹⁵⁴ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Muniton, 1985. p. 21.

¹⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S A, 1989.

¹⁵⁶ ZAN, Roberto. Da roça a Nashville. **Rua**, n. 1, Unicamp, 1994, p. 6. A inserção da música caipira no mercado é um tema muito discutido na literatura sobre o gênero. A partir dos anos de 1960, compositores e artistas passam a dialogar com um cenário mercadológico ainda pouco explorado, e que por isso mesmo atraía as gravadoras no lançamento de selos sertanejos. A música sertaneja toma novos rumos na Indústria Cultural e reclama outros significados. A partir da sua inserção no mercado se discute o seu “verdadeiro papel”. É o que discutiremos no capítulo 3.

¹⁵⁷ Poema de José Fortuna, s/d. Cf. FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009, p. 197.

Na década de 1950, como já afirmamos, a música sertaneja começava a conquistar maior espaço na mídia nacional, atraindo a atenção das grandes gravadoras para sua comercialização, bem como para a sua inserção, ainda que tímida nos meios de comunicação de massa como o rádio e mais tarde a TV¹⁵⁸. Como a música sertaneja era basicamente voltada para o público rural tinha seu prestígio entre a parcela de migrantes que marginalizados na cidade buscava nesse gênero popular uma forma de identificação. Somente a partir dos anos de 1970 se deu a inserção definitiva no mercado de discos, valorizada pelas grandes gravadoras da época. Para Vicente, em suas análises sobre a consolidação da indústria do disco no Brasil, as maiores gravadoras até a década de 1970 eram temerosas da pouca lucratividade. Pouco a pouco o gênero tornou-se alvo das gravadoras, inclusive das internacionais aqui instaladas explorando a música sertaneja e encarando-a como um produto massivo. Sobre o interesse das gravadoras para atuação nesse mercado Vicente salienta:

[...] a WEA que como vimos, instalara-se no país a partir do projeto Midani de explorar o Rock e o mercado jovem, criara um selo específico – *O Rodeio* – para a sua atuação nesse segmento. Visava-se, com isso, explorar o mercado do nordeste do país e de estados como Goiás, Paraná e Mato Grosso. Já a EMI-Odeon abria seu catálogo “para os gêneros regionais com a criação do selo Jangada, amplamente divulgado no Norte e Nordeste”. A RGE incrementava uma linha de música rural através do programa “Som Rural”, da Tv Globo. A Ariola que, como vimos, priorizava a MPB tradicional em sua atuação no país, já havia contratado 4 duplas sertanejas. E, embora afirmando que essa empresa iria manter a política de investir no mercado de música clássica (que considerava estável) e em seus grandes nomes, o gerente comercial da Polygram, Álvaro Loregian, reconhecia que o grande mercado consumidor era do interior, onde a movimentação de recursos para a agricultura e pecuária acabava influenciando na circulação de dinheiro. Até as gravadoras independentes, como a Eldorado e a Marcus Pereira, preparavam seus projetos para atuar no mercado sertanejo e regional.¹⁵⁹

Dessa forma, destinava-se à música sertaneja, ainda pelos idos de 1950-1960, pouco espaço de divulgação nos meios de comunicação, sendo executada nos horários

¹⁵⁸ CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987; _____ Revivendo a música sertaneja. Dossiê Rural. **Revista USP**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004.

¹⁵⁹ VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 349 f. Tese. (Doutorado em Comunicações). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002, p. 108.

de baixa audiência no rádio, definidos por uma elite que “influenciava” no que deveria ser transmitido aos ouvintes.¹⁶⁰

Com a iniciativa de Cornélio Pires no final da década de 1920, essa imagem da música sertaneja foi sendo aos poucos alterada pela vultosa popularidade dos seus primeiros registros em disco¹⁶¹. Pouco se tem apontado sobre a vertente regionalista de Cornélio Pires. Amante da cultura rústica rural, dedicado às tradições desse universo, teve na figura do caipira uma forma de representar esse mundo e permitir que fosse conhecido. A construção de uma estrutura visual do caipira associa-se ao mundo social que ele ocupa. A sua figura jocosa, hábitos rudes, dialeto peculiar, causos, superstição, traduz o seu distanciamento das práticas urbanas, dos recursos oferecidos. Aos olhos de Cornélio Pires essa maneira de viver não o fazia inferior.

No entender de Vilela, Cornélio Pires “falava de um caipira ladino e astuto onde nada lhe escapava e que sempre se manifestava através de comentários finos e sutis, como se séculos de opressão de seus senhores o tivessem feito ver, olhar e falar do mundo de maneira dissimulada”¹⁶². Via qualidades em seu comportamento tímido, humilde e retraído. É possível atribuir à literatura regionalista da época essa maneira de Cornélio Pires demonstrar a estrutura comportamental e visual do homem rural ao público urbano. As influências desse gênero literário são visualizadas no seu empenho de valorização do modo de vida do caipira e de seu repertório cultural.¹⁶³

A boa repercussão da divulgação das expressões culturais do caipira, sobretudo a música, alertou Cornélio Pires para a possibilidade de divulgação do gênero também em disco, o que saiu do seu próprio bolso pelo descrédito da gravadora Colúmbia, duvidosa da lucratividade na venda dos discos de música caipira. A abordagem de Honório Filho, em seu texto “Algumas tonalidades sobre o homem do sertão”, coloca em oposição Cornélio Pires e Monteiro Lobato, ambos preocupados em revelar o Brasil do interior do país. As imagens produzidas por Monteiro Lobato tecem realidades diferentes das de Cornélio Pires. Enquanto esse último reconhecia o caipira como o

¹⁶⁰ DÂNGELO, Newton. **A voz da cidade: progresso e lazer ao som do rádio** – Uberlândia: 1939/1970. 320 f. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001.

¹⁶¹ HONÓRIO FILHO, Wolney. **O sertão nos embalos da música caipira**. Dissertação. (Mestrado em História). São Paulo: PUC, 1992.

¹⁶² Cf.: VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011, p. 14.

¹⁶³ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. Conferir também: _____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

sertanista que ajudava a construir um mundo rural, Lobato o encarava como um entrave ao progresso. O Jeca Tatu deveria ser educado, higienizado, para tornar-se futuro cidadão de uma nação brasileira portadora de um trabalhador rural exemplar. E o que parece é que Cornélio Pires acertou “na mosca” ao perceber um “país em desenvolvimento”, o sertanejo migrante e o diálogo possível entre o rural e o urbano, cujo segmento social se tornaria um mercado de consumo promissor.¹⁶⁴

Por esse empreendimento, Cornélio Pires foi considerado por muitos críticos e pesquisadores, como Wolney Filho, Waldenyr Caldas, Ferrete, Sant’Anna e Tinhorão, precursor da divulgação da música caipira. Para muitos deles esse foi um processo que, de certa forma, apontava para a urbanização dessa música – sua desnaturalização – e, conseqüentemente, sua descaracterização. Ainda que discordemos da noção de pureza atribuída à música caipira, não há como duvidar que, a partir do registro em disco, ela conquistou novos espaços e reconhecimento enquanto gênero musical popular.

Muitos outros artistas do gênero haviam despontado no cenário da música sertaneja antes mesmo de José Fortuna e Pitangueira iniciarem carreira artística. No período de abertura para essa música no rádio e no disco, artistas como Alvarenga e Ranchinho¹⁶⁵, Jararaca e Ratinho, por exemplo, seguiam na linha do sertanejo cômico pelo qual o já citado Cornélio Pires se interessou. Por volta dos anos de 1950, quando José Fortuna e o irmão decidiram iniciar carreira musical em São Paulo, chegaram inspirados e influenciados pela música e artistas da época, tais como Teddy Vieira, Tonico e Tinoco, Raul Torres e Serrinha¹⁶⁶, que haviam conquistado um espaço considerável no rádio, até hoje visto como um grande salto para a divulgação do gênero. Eram duplas que saíam do interior do Brasil para a capital paulista, lugar onde se concentrava um grande número de gravadoras. Nas décadas seguintes essa música foi se construindo e se reconstruindo juntamente com a consolidação do mercado fonográfico brasileiro¹⁶⁷, num movimento que culminou na popularização do gênero sertanejo.

¹⁶⁴ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim goiano de geografia**. Goiânia, v. 13, n. 1, jan./dez., 1993.

¹⁶⁵ Cf. OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguelim foi pra cidade ser cantador**: uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2009. Na década de 1940, para se ter uma ideia, Alvarenga e Ranchinho já eram contratados da Rádio Nacional de São Paulo como representantes da música caipira no rádio. Essa dupla explorava em suas apresentações o lado jocoso, cômico do caipira. Entre uma música e outra, contava causos e anedotas do universo rural.

¹⁶⁶ FREIRE, Paulo de Oliverira. **Eu nasci naquela serra**: a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Editora Paulicéia, 1996.

¹⁶⁷ Cf. MORELI, Rita. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991; VICENTE, Eduardo. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas

Nesse clima chegaram José Fortuna e Euclides em São Paulo. Assustados com o movimento da capital paulista e com um cenário urbano diferente dos modelos das pequenas cidades do interior. Visualizaram um Brasil em processo de modernização, o que causava certo embaraço à população do interior em contato com as novas tecnologias¹⁶⁸. Assim foi para os dois recém-chegados itapolitanos, como relata Pitangueira:

[...] As 19h30min da noite, em 20 de julho de 1947, o trem parou de mansinho na plataforma da Estação da Luz. Todos com as malas a subir a rampa da estação, que dá para o jardim da Luz. E aí eu acho que vi a coisa preta! Lá vinha o tal bonde! Que susto! Era daqueles abertos, com gente dependurada pra todos os lados. E quando ele breou no ponto, bem de frente a porta de saída da Estação da Luz, foi só fogo que saiu das suas rodas, no atrito do ferro com ferro. Eu tinha uns gritos abafados por dentro, mas estava sem voz, como quando a gente tem um pesadelo e chama pela mãe, mas a voz não sai. Me deu uma vontade tremenda de voltar de fasto, mas já era tarde pra isso. Agora era enfrentar as feras na arena da vida.¹⁶⁹

Boa parte dos artistas sertanejos descreve essa reação intimidada em relação aos aparatos tecnológicos dispostos nos centros urbanos. A primeira impressão de Pitangueira em relação ao bonde é de espanto. Sente-se ao mesmo tempo maravilhado e amedrontado. Uma conjunção de sensações! Mas as que ficam denunciam sua estranheza diante do que representa o mundo novo, agitado, faiscante, grandioso, ameaçador que é a cidade. A sua impressão sobre o bonde nos reporta a uma moda bem conhecida de Cornélio Pires intitulada *Bonde Camarão*, que traduz o olhar do caipira sobre a cidade e sua agitação quando ele se vê numa situação embaraçosa e tumultuada ao entrar em uma de tais máquinas. Carrega aquela noção irônica de cidade desordeira, atordoada, sem comparação com a vida no campo. Os tipos populares como o velho, a velha, a moça faceira, o padre, o protestante remetem para a diversidade de personagens que pululam pela cidade:

Aqui em São Paulo o que mais me amola
É esses bondes que nem gaiola
Cheguei e abri uma portinhola

décadas de 60 e 70. **Revista Eptic**, v. 8, n. 3, sep-dic, 1996. Disponível em < www.revistaepitic.com.br > Acesso em jan./2008.

¹⁶⁸NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: contrastes na intimidade contemporânea, v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹⁶⁹FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985, p. 35.

Levei um tranco e quebrei a viola
Inda pus dinheiro na caixa da esmola

Chegou um velho se faceirando
Levou um tranco e foi cambeteando
Beijou uma velha e saiu bufando
Sentou de um lado e agarrô suando
Pra mode o vizinho tá catingando

Entrou uma moça se arrequebrando
No meu colo ela foi sentando
Pra mode o bonde que estava andando
Sem a tarzinha está esperando
Eu falo sério eu fiquei gostando

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

Eu vou-me embora pra minha terra
Esta porquêra inda vira em guerra
Este povo inda sobe a serra
Pra mode a Light que os dente ferra
Nos passageiro que grita e berra.¹⁷⁰

Pitangueira também se espanta com tantas inovações. No final de seu argumento, revela a vontade de recuar diante de tantas novidades que já renunciavam uma vida repleta de dificuldades que teriam de atravessar: “agora era enfrentar as feras na arena da vida”.¹⁷¹

Mesmo sem condições financeiras estáveis, se instalaram na casa de seu irmão Antônio, acreditando no sonho de um dia se projetarem como uma famosa dupla sertaneja. Tendo que dividir as despesas da casa com esse irmão, José Fortuna e Euclides tiveram que arrumar emprego. Essa era a dura realidade da maioria das duplas sertanejas que tentavam viver de música na capital. Paralelamente à tentativa de se estabelecerem no meio artístico sertanejo, trabalharam como vendedores ambulantes pelo centro de São Paulo.

¹⁷⁰ PIRES, Cornélio. **Moda do Bonde Camarão**. Série Caipira. Discos Columbia 20.13 a 20.025. São Paulo: Colúmbia, 1929. Ver: VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011.

¹⁷¹ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985, p. 35.

Nesse ínterim, resolveram arrumar um sanfoneiro para acompanhá-los nas apresentações¹⁷². Conheceram Juventos Meireles e constituíram o trio José Fortuna, Euclides e Juventos. Na tentativa de firmar a carreira artística e viverem só de música, cantaram em casas de shows, em festas de políticos e empresários, de quem recebiam elogios e promessas que dificilmente seriam cumpridas. Dura realidade. Foi então que José Fortuna e o irmão se depararam com a dificuldade de erguer uma carreira artística de sucesso para aqueles que não tinham dinheiro nem influências.

Diante dessa frustração, retornaram a Itápolis. A situação na cidade tornou quase irre realizável o sonho de gravar um disco. Fizeram o caminho de volta para casa, onde levantariam mais dinheiro trabalhando nas lavouras da região e cantando nos locais onde já eram conhecidos. A expectativa dos irmãos era voltar a São Paulo.

Após essa temporada, que durou poucos meses, voltaram de fato. Agora um pouco mais experientes, reavaliando os caminhos tomados, tecendo novas astúcias para alcançar seus objetivos. Com poucos recursos, José Fortuna foi trabalhar com o irmão Rafael, que também morava na capital onde montara um armazém. Euclides foi trabalhar como balconista de outro estabelecimento e à noite faziam pequenas apresentações pela cidade. Nesse mesmo período, José Fortuna conseguiu o primeiro patrocinador da dupla, o Sr. Roberto José, dono de uma empresa revendedora de rádios no Brasil. Tal patrocinador financiou a apresentação da dupla em um programa chamado *Roda Musical* da Rádio Panamericana. A dupla apresentava-se uma vez por semana cantando duas músicas por programa, como rezava o contrato, que tinha duração mínima de três meses. Vencido o contrato, o programa logo foi retirado do ar, talvez por não conseguir um bom retorno financeiro ao patrocinador.

Naquele tempo a relação do artista com o patronato¹⁷³ era fundamental para manter a sua apresentação em um programa de rádio. Nessa relação, o artista, em troca do financiamento para manter o programa no ar, teria que beneficiar seu patrocinador de alguma forma, seja com a divulgação de sua empresa, produto ou nome, seja

¹⁷² Naquela época eram muito comuns os trios sertanejos. Geralmente eram estruturados assim: uma dupla acompanhada por um sanfoneiro, a exemplo de Tôrres e Florêncio com Nininho; Serrinha e Caboclinho com Rielinho ou ainda Palmeira e Luizinho com Zezinha.

¹⁷³ Cf. WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 33. Sobre o conceito de patrono entendemos as diversas relações que advêm de um jogo de interesses que, nesse caso, perpassa a Indústria Cultural; Cf. CHARTIER. Roger. Mecenato e dedicatória. In: **Formas e sentidos: cultura escrita – entre distinção e apropriação**. São Paulo: Mercado das Letras, 2003, p. 49-79. Roger Chartier também se referiu a essa relação de interesses que ocorria na Idade Moderna quando príncipes e reis eram patrocinadores das artes.

concedendo parcerias em composições que nunca ajudou a fazer. Sobre essas questões Diogo Brito avalia que

[...] As relações de patronato variam entre períodos históricos e sociedades distintas. [...] Por patronato referimo-nos às formas de subsidiar artistas na produção de certos bens simbólicos. Os subsídios se dividem em emprego, produção, retribuições, hospedagem, sustento, empréstimo, patrocínio ou pagamento em espécie e outros. [...] Nesse cenário, a característica principal de uma relação de patronato é condição relativa de desigualdade entre quem pede apoio e quem pode atender ao pedido ou não, pois a retribuição do patrono inclui não só uma atitude de benevolência ou medida desinteressada. Mesmo sem haver interesses (explícitos ou velados) essas são relações de poder complexas que, aos patronos, dá prestígio, honra, reputação e, aos artistas, uma forma condicionada de manter sua produção. [...] essa troca de benefícios não é deliberadamente explícita: muitas vezes, as ofertas e retribuições se dão de maneira sutil.¹⁷⁴

Esse tipo de relação com o patronato se estabelecia nos meandros dos interesses em comum. Os artistas viam nessa parceria uma chance para se promoverem artisticamente no rádio – meio de comunicação mais popular da época, além de grande veiculador/divulgador da música sertaneja – e os empresários esperavam lançar na mídia seus produtos e/ou obter alguma forma de diferenciação social que tal divulgação viesse a lhes proporcionar. Conseguir ou manter um contrato com esse tipo de patronato para manter um programa de rádio era, naquela época, demasiadamente difícil. Dependia da desenvoltura de quem procurava o patrocínio, de seus contatos com empresários, com agentes do meio e, sobretudo, do poder aquisitivo do patrono e das influências que poderia ter.

Com José Fortuna e Euclides não foi diferente. A busca por um patrocinador era a condição para se manterem no rádio. Na tentativa de encontrar tal patrocínio, conheceram Piracicaba, cantor bem relacionado no meio artístico da época, cheio de planos e patrocínios, mas sem nenhum parceiro para cantar. Logo reconheceu as habilidades de José Fortuna para compor e esse, por sua vez, interessou-se pelas boas relações de Piracicaba. Piracicaba propôs a formação de uma dupla sertaneja com Zé Fortuna excluindo Euclides do projeto.

Devido aos bons contatos que Piracicaba tinha e influências para gravar um disco, José Fortuna resolveu aceitar a proposta. Foi então que juntos passaram a se

¹⁷⁴ BRITO, Diogo de Souza. Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico sertanejo. Uberlândia: Edufu/Funarte, 2012, p. 80-81.

apresentar no programa *Itaim em Revista*, da Rádio São Paulo, às seis horas da tarde. Como a Rádio São Paulo era, na época, uma rádio de novelas, o programa sertanejo não obteve sucesso. Nessa época, aproximadamente em 1948, conheceram Coqueirinho, da Rádio Record, que resolveu dar uma chance para a dupla. Passaram a formar então o *Trio da Floresta* – Zé Fortuna, Piracicaba e Coqueirinho – apresentando-se aos domingos pela manhã num programa de meia hora de duração, patrocinado por empresas de Santo André. É com uma imagem nada caipira que o trio da Floresta se apresenta no final dos anos de 1940, como se pode notar na foto abaixo.



Imagem 2: Panfleto de divulgação do programa do Trio da Floresta na rádio Record em 1948. Fonte: www.josefortuna.com. Acesso em jul./2011.

A imagem 2 é um panfleto de divulgação do programa do Trio da Floresta na rádio Record. Nesse panfleto observamos que José Fortuna se apresenta elegantemente. Om vestuário simples dá lugar ao terno e gravata. Para o Trio da Floresta, a roupa é igual para os componentes. Os instrumentos de corda também são de modelos semelhantes. Nota-se que esteticamente há uma mudança no estilo de José Fortuna se apresentar. Pelo menos é com “cara nova” que eles posam para a fotografia e assim querem que sejam vistos no meio artístico e pelos fãs.

Quanto ao repertório apresentado pelo trio, Pitangueira relata que eram músicas de autoria do próprio José Fortuna, que muito agradavam aos ouvintes, instigando-o para promissora carreira de compositor. A boa audiência do programa rendeu aos seus

apresentadores um contrato com a gravadora Odeon. Assim, o Trio da Floresta conseguiu gravar por volta de 1948 seu primeiro disco. Com pesar Pitangueira salienta:

[...] Conseguiram um contrato com a gravadora Odeon. E eu de fora desta também. Era muito bom e triste ao mesmo tempo. Lá se foi o trio Zé Fortuna, Coqueirinho e Piracicaba gravar no Rio de Janeiro Lágrimas de Mãe e Rancheiro Triste, composições de José Fortuna.¹⁷⁵

Mesmo em parceria com o trio, José Fortuna não deixou de ensaiar seu repertório com o irmão e idealizava ainda gravar um disco com ele. Além disso, estava descontente com a ausência do irmão e com sua relação com Piracicaba, por esse implicar com seu jeito de falar e com a simplicidade de seu vestuário. Também irritava a José Fortuna sua figura autoritária, esnobe, determinando o que deveria ou não ser dito nas apresentações ao vivo e nos programas de rádio. A paciência se esgotou quando Piracicaba adotou novas formas de vestir para o trio – roupas engomadas, lenços no bolso, bem no estilo social. A partir daí, José Fortuna decidiu sair do trio. Porém Coqueirinho, que o considerava muito e achava suas composições peça chave para o reconhecimento e fama do grupo, exigiu a saída de Piracicaba do trio. Nessas condições, José Fortuna decidiu ficar, uma vez que percebeu na saída de Piracicaba a chance de retomar a parceria com o irmão, agora não mais como dupla, mais sim como um trio sertanejo.



Imagem 3: Capa do disco em formato 78 rpm . Zé Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho. Rio de Janeiro: Gravadora Odeon, 1949. Fonte: www.josefortuna.com.br. Acesso em jul./2011.

¹⁷⁵ FORTUNA, 1985, op. cit. p. 51.

Nessa parceria com Coqueirinho, que exercia o papel de sanfoneiro para a dupla, gravaram o primeiro disco no formato 78 rotações pela Odeon, por volta de 1949. Agora sim, juntos José Fortuna e seu irmão Euclides, que adotaria o codinome Pitangueira. A escolha do repertório era feita com muito cuidado. Como se apresentavam no rádio com frequência, acabaram adotando uma maneira de testar as músicas antes de gravar, de forma que, se caíssem no gosto do público ouvinte, a música entraria sem maiores hesitações no disco. Esse fato demonstra um método para o sucesso e a aprovação do ouvinte. Demonstra também um processo de autonomização da dupla na escolha de seu repertório e as suas *astúcias* em não arriscar espaço no disco para uma canção que pouco agradava e ao mesmo tempo garantir para eles o que viria a ser o sucesso. Sobre isso Pitangueira relata:

[...] Na época a gente cantava as músicas antes de gravar. Não é uma coisa que todo mundo grava primeiro e depois, depois canta. Não! No meu tempo às vezes cantava uma música que a gente ainda não tinha disco, gravado. Mais às vezes começava aparecer pedido daquela música. Então a gente sabia que aquela música era o carro chefe, né? gravava pela música: *Lembrança, Paineira Velha*, então nós pegava pra nós, pra dupla, não deixava outros gravar.¹⁷⁶

Foi a partir desse requisito que entraram no álbum de Zé Fortuna, Coqueirinho e Pitangueira as músicas *Folha Seca, Cavalo Pampa, Paineira Velha* e *Juca Romão*¹⁷⁷, todas de autoria de Zé Fortuna que, como podemos notar, desejava se projetar como um requisitado compositor. Sobre a emoção de gravar com Zé Fortuna o primeiro de muitos discos que ainda viriam, Pitangueira descreve:

[...] eu me senti tão importante! Eu ia pro Rio de Janeiro gravar um disco na Odeon. Aí está. A vida de artista é o maior barato. Eu, um pobre menino, nascido na aldeia, viajando de avião, hotel cinco estrelas, tudo pago pela companhia e outras mordomias mais. Subimos num bimotor com 27 lugares e daí noventa minutos estávamos cruzando o Cristo redentor e descendo a Cidade Maravilhosa [...]¹⁷⁸

¹⁷⁶ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

¹⁷⁷ O Anexo I traz a discografia completa de Zé Fortuna. Por falta de referência completa quanto ao ano de gravação e gravadora, alguns discos desse artista apresentam apenas o nome do álbum. Cf.: Anexo I na página 211.

¹⁷⁸ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Monitor, 1985, p. 53.

Era o início de uma promissora carreira e parceria artística que duraria a partir deste disco, cerca de 34 anos. José Fortuna foi-se infiltrando no meio artístico e ficando cada vez mais conhecido pelas composições, que lhe renderam notoriedade entre os compositores da época, sendo requisitado por duplas famosas tais como Tonico e Tinoco e Carreiro e Carreirinho. Com isso, a dupla foi se revelando no meio sertanejo.

Todavia, os shows e apresentações em programas de rádio e nos circos por várias regiões do país com o trio não consolidaram a carreira artística de Zé Fortuna e Euclides. Almejavam viver só de música, mas as apresentações que faziam não eram suficientes para mantê-los economicamente, por isso tiveram que trabalhar como vendedores de copos pelas ruas de São Paulo.

A visibilidade concreta do compositor se deu por volta de 1950, quando Zé Fortuna fez a versão de *Índia*, guarânia paraguaia. Gravada por Cascatinha e Inhana, essa versão teve grande repercussão na época, sendo até hoje um dos maiores sucessos de José Fortuna¹⁷⁹. A própria história da versão de *Índia* por José Fortuna é dotada de fatos interessantes e curiosos, que elucidam nossas análises em torno da flexibilidade do compositor que articulava música caipira às influências rítmicas na música nacional. Segundo Pitangueira:

[...] *Índia* tem uma história engraçada. Eu que ouvi pela primeira vez *Índia*. Nós morava na Vila Zelina/SP e eu tava em casa naquele dia. Então eu sintonizei uma rádio paraguaia e ouvi *Índia* pela primeira vez: “- *Índia* beja mescla..., cantava na língua deles, né? Eu corri pra casa do Zé, que era pertinho e falei: “- Zé, eu ouvi uma música chamada *Índia*, que é a coisa mais linda do mundo”. Cascatinha tinha gravado *Fronteira*, do Zé e La Paloma do outro lado: “Quando amanhece o dia”... Tinha gravado o primeiro disco, 78. Aí, o Zé já falou: “- Vou fazer essa música pro Cascatinha, quem sabe dá certinho pra eles”? Ao em vez de gravar nós, deu pro Cascatinha gravar. Ai o Zé falou: “- Então, como que é”? Eu disse: “Bom, eu só sei um pedacinho” e cantei pra ele assim: lá, lá, ri, ri, ri, cantei. E o Zé falou: “- Que coisa mais linda!”. Aí, ele era vendedor na época, vendia coisas, ele tava com um mostruário lá na Pompeia, parou um caminhão na frente. Em cima tinha um que assoviava (Pitangueira assovia a melodia). O Zé falou: “- É aquela música que o Pitangueira falou!” Ele saiu atrás do caminhão, e foi acabando de escrever, vamos ver. Foi fazendo a letra, mais era uma modificação da letra, né? Que dizia assim: “- *Índia* seus cabelos cheio de piolho...” (cantou) ele pegou o comprimento, fez uma bestificação da letra pra depois fazer ela. Foi assim. Aquele negão não sabe o que aconteceu, que muita coisa mudou depois da música. Cascatinha e Inhana ficou bem. Eles ficou bem, nós ficamos bem. Ele foi embora não sabendo o que ele

¹⁷⁹ HAMILTON, José. **Música caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Editora Globo, 2006.

fez. Não é interessante? É interessante. E o Zé pegou, tinha um pedaço que eu ensinara pra ele, mais um pedaço ele ouviu assoviado, aí escreveu ela inteira, “- Índia seus cabelos nos ombros caído, negros como a noite que não tem luar...” Aí bom, continua. Aí precisava gravar. Então levou pro Cascatinha e Inhana gravar.¹⁸⁰

Essa canção desvela um momento importante para a música sertaneja. Sob nossas análises, José Fortuna produziu uma obra que traduzia sua relação com o universo rural. Mas seu repertório não se prendia a rotulações que hoje são feitas de sua produção musical e de sua figura como defensor de uma música caipira autêntica. São temas que trabalharemos mais adiante e que demonstram a versatilidade do poeta e sua inclinação à nova forma de fazer música sertaneja a partir dos anos de 1960. A guarânia *Índia* de fato colocou José Fortuna no rol de compositores afamados, bem como a dupla Cascatinha e Inhana. Mas também proferiu desentendimentos com o setor musical mais conservador, o qual percebia as influências estrangeiras como colaboradoras da descaracterização da música rural. Com certeza a música *Índia* exalava certo aroma inovador. Para Cascatinha e Inhana representava oportunidade de viver de música e de sair da miserabilidade, sendo, aliás, esse o objetivo de muitas duplas insistirem na carreira.

A versão de *Índia* no disco de Cascatinha e Inhana evidencia os novos rumos da música sertaneja. Como salienta Walter Sousa Júnior, o disco em formato 78 rotações - de um lado *Índia* e do outro *Meu primeiro amor* - “vendeu um milhão de cópias, tiragem excepcional não só na história da música caipira, mas também na história da indústria fonográfica no Brasil”¹⁸¹. A ousadia de Zé Fortuna lhe rendeu notoriedade no meio artístico sertanejo. Os desafios de inserir no repertório do gênero novo estilo representaram também para Cascatinha e Inhana significativa mudança e inserção no cenário musical sertanejo. Pitangueira narra o entusiasmo de Cascatinha ao receber a versão *Índia*:

[...] O Cascatinha logo falou: “- Ai, meu Deus do céu, eu vou ficar rico, eu vou ficar rico!” Ficou louco de felicidade. Inhana chorava. Eles cozinhavam osso de boi pra fazer uma sopinha, porque não tinham o que comer. Inhana chorava dizendo: “- Agora nós vamos comer uma sopinha mais reforçada”, né? (risadas). Aí correu, fomos na fábrica de disco, na Continental, o diretor chamava Hernandez. Aí o

¹⁸⁰ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

¹⁸¹ SOUZA JÚNIOR, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo na década de 1930 a 1970. Tese (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008, p. 133.

Zé Fortuna falou pra ele: “-Ó, Ernandez, precisamos gravar imediatamente *Índia*. Uma música chamada *Índia*, música paraguaia, Zé Fortuna fez a versão de *Índia* paraguaia, a *Índia* vende”. E ele: “Como é que é a música”? Aí ouviu e disse: “- Esse estilo não vende, não vai gravar não”. Falou: “- Não. Não vai gravar não”. Aí falou Cascatinha: “- Não faz isso, Ernandez. Eu quero gravar, porque eu quero gravar, eu quero gravar, porque eu quero gravar”. Aí ele acabou de escutar e falou assim: “- Bom, eu deixo gravar desde que, do outro lado do disco, vocês botem uma outra música do mesmo compositor do outro lado”. Que era Assunción Flores e Orquídeo Guerrero, né? Aí ele complicou. Aí o Zé falou: “- É comigo mesmo!”. Falou: “- Vocês pensam que eu sou fraco”? Ele saiu correndo, foi na Rádio Record. Foi lá no Vicente, que trabalhava na Rádio Record. Chegou no discotecário, falou: “- Pelo amor de Deus, me arranja uma outra guarânia que seja do mesmo autor de *Índia*”. *Índia* de Assunción Flores e Orquídeo Guerrero, né? “- Eu quero uma música do mesmo autor.” O cara falou: “- Tá, tá, tá, tá”. (inaudível) Botou pra tocar. Aí o Zé escreveu “... *saudade palavra triste quando se perde um grande amor, na estrada longa da vida eu vou chorando a minha dor*”, e quando acabou o disco ele acabou de escrever a música. No mesmo tempo, em três minutos ele fez a versão de *Meu Primeiro Amor*. Aí acabou. *Meu Primeiro Amor* é mais bonita que *Índia*, não é? *La Lejanera*, eu amava Lejanera, era fora de sério. Aí gravaram. Ficou 16 semanas em primeiríssimo lugar no Brasil. Em todo o Brasil! Ficou 16 semanas. Naquele tempo tinha a Parada de Sucesso, era uma loja que patrocinava, entendeu? Patrocinava e todo mundo comprava o disco e saía na Parada de Sucesso, Parada de Sucesso. Deu 16 semanas sem parar. Os cara enchia um caminhão, vendia de novo, daí botava no meio de uma praça, vendia que nem banana. Fazia dinheiro. Na época eles venderam mais de 1 milhão de cópia, 1 milhão. Naquele tempo quem vendia 5 mil já era um absurdo. Porque não havia. Não havia aparelho, não tinha fábrica pra vender. A vitrola eram poucas, na época, em 47, 48, 49, 50. Era difícil vender 1 milhão naquela época. Até lá ninguém tinha vendido isso tudo nesses tempos. Talvez Roberto Carlos talvez tenha vendido. Mais até lá foi record absoluto! Foi muito tempo, né?¹⁸²

Essa versão é até os dias de hoje uma das canções mais (re)gravadas da história da música sertaneja, sendo interpretada por vários artistas do meio sertanejo, como Mococa e Paraíso, Leandro e Leonardo, Perla, e também da MPB, como Roberto Carlos, Caetano Veloso, Joana e Gal Costa¹⁸³. Na época, *Índia* alcançou uma grande repercussão nacional, sendo, como considera Pitangueira, uma das músicas mais conhecidas no Brasil, no gênero sertanejo. Seria o início da abertura para o ritmo paraguaio nas composições de José Fortuna e que conquistou os ouvintes da música sertaneja. Nesse período o mercado alargou o campo para as guarânicas e polcas

¹⁸² Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 22 jul./2009.

¹⁸³ Disponível em <<http://www.josefortuna.com.br>> Acesso em: jul./2009.

paraguaias¹⁸⁴, até então pouco conhecidas e muito menosprezadas pelo gênero sertanejo.¹⁸⁵

A versão *Índia*, para José Fortuna, foi o pontapé inicial para o sucesso como compositor e o início de uma desavença com o famoso Raul Torres, até então um dos compositores de maior nome na música sertaneja da época, estando entre as figuras mais enaltecidas pela sua postura defensora das tradições rurais. Sentindo-se talvez enciumado com a guarânia de José Fortuna, Torres travou uma briga com ele em seu programa na Rádio Record, fazendo uma paródia ofensiva da música *Índia* ao vivo, em rede nacional:

[...] Esse tal Fortuna desafortunando,
que roubou a Índia de um pobre aleijado
Ele e mais a Índia podem ir para Putebirindava
Porque aqui em São Paulo já encheu o sapato.¹⁸⁶

Diante disso, José Fortuna “perdeu a cabeça”, agredindo fisicamente Torres nas dependências da rádio. Esse desentendimento acabou em multa para Raul Torres, conforme noticiado em jornal da época.¹⁸⁷

A música *Índia* evidencia também uma importante fase da própria música sertaneja que, nessa época, abriu espaço para novos estilos e ritmos musicais num processo de inovação e modernização que teve seu ápice por volta de 1970, quando esse gênero musical, segundo alguns artistas, apreciadores e críticos, viria a se desvencilhar

¹⁸⁴ TINHORÃO, José Ramos. A guarânia “brasileira”. In: **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 274. A relação com os gêneros musicais paraguaios Tinhorão atribui ao intercâmbio cultural realizado por tropeiros “encarregados de conduzir as boiadas do Mato Grosso para as invernadas paulistas que passaram a trazer de torna-viagem, adaptada ao som de suas violas, a notícia sonora daqueles gêneros musicais populares paraguaios, logo assimilados no Brasil, inclusive pela facilidade de entendimento da língua guarani, ainda hoje cultivada na intimidade por grande parte das camadas populares brasileiras da zona de fronteira com o Paraguai”. Sobre o assunto ver também: HIGA, Evandro. **Os gêneros musicais “polca paraguaya”, “guarânia” e “chamamé”**: formas de ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. Dissertação. (Mestrado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicação e artes de São Paulo. São Paulo, 2005.

¹⁸⁵ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.

¹⁸⁶ FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. Editora Fortuna, 2009, p. 127.

¹⁸⁷ A reportagem que noticiou a briga dos dois artistas saiu em um jornal da época. Não temos nenhuma referência quanto ao ano, data, nome do jornal e do jornalista que a escreveu, o que dificulta averiguar a fonte. Trouxemos essa reportagem neste trabalho apenas como uma informação que torna curiosa a relação entre os compositores frente às novas músicas que eram lançadas e se tornavam sucesso nos programas de rádio. Esse fato revela a disputa pelo reconhecimento artístico no cenário da música sertaneja entre os artistas da época que não queriam “perder” o espaço conquistado. O referido jornal é citado no livro de Pitangueira e apresentado também sem nenhuma referência. FORTUNA, 2009, op.cit, p. 129.

da música caipira, entrando em uma nova fase designada de *neo sertanejo*¹⁸⁸. Essa é uma questão de extrema importância para entender o processo de mudanças por que passou o estilo a partir da década de 1960-1970. Voltaremos a ela no Capítulo 3, para melhor explicar como essa música passou a ser vista como um produto da cultura de massa no momento da consolidação da Indústria Cultural brasileira e como seus críticos, artistas e ouvintes reagiram a essa nova realidade para o gênero.¹⁸⁹

Vale mencionar e dimensionar as palavras de Pitangueira. Sua fala parece simples, porém se seguirmos os rastros deixados em aberto, é muito complexa. Não é um mero “causo”, coincidência ou destino o irmão de Fortuna ter ouvido uma música por acaso e pensá-la como o sucesso que tanto esperavam. Entra em cena a circularidade cultural agenciada pelos meios de comunicação de massa – nesse caso, o rádio. Também conta muito não só a capacidade, criatividade e abertura de Zé Fortuna para poesia, mas também sua audácia para buscar o novo. Aqui o próprio mercado fonográfico ainda era tímido, o objetivo era o lucro e não criar outras possibilidades futuras. Experimentar não fazia parte do pacote de uma indústria que nascia. Há que se notar também os conflitos que, começavam a permear o gênero musical e que com as transformações e globalização, novas tecnologias e meios de comunicação, não têm cessado de nos surpreender. Zé Fortuna não foi o único, sabemos que Goiás¹⁹⁰ também inovou quando propôs retirar a nasalidade da performance, bem como o uso de um português correto. Todavia, percebe-se que as mudanças no percurso se entranhavam no próprio momento em que a história da sociedade brasileira conhecia as mudanças em função da modernização.

Mas o sucesso não pararia com Índia. José Fortuna tinha inspiração suficiente para compor outros sucessos como *Lembrança*¹⁹¹, *Meu Primeiro Amor*¹⁹², músicas que até hoje são lembradas por cantores de renome nacional. Iniciaria uma carreira artística de grande projeção. No ano de 1958, Zé Fortuna e Pitangueira seguiram com o sanfoneiro Zé do Fole, dando forma definitiva ao trio até a dissolução na década de

¹⁸⁸ ULHÔA, Martha Tupinambá de. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. Revista **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004; ALEM, João M. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo country no Brasil. **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 64, dez./fev., 2004-2005, p. 95-121.

¹⁸⁹ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

¹⁹⁰ BRITO, Diogo de Souza, 2009, op. cit.

¹⁹¹ José Fortuna. Interpretada por Milionário e José Rico. **Lembrança**. São Paulo: Continental, 1986.

¹⁹² Versão feita por Zé Fortuna da música *Lejanera* de Assuncion Flores e Orquideo Guerrero. José Fortuna. Interpretada por Cascatinha e Inhana. **Índia**. São Paulo: Todamérica, 1952. 78 rpm. Disponível em: <<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/>> Acesso em: nov./2009.

1980, em função da saúde de Zé Fortuna¹⁹³. Esse trio ficou conhecido como Os Maracanãs.¹⁹⁴

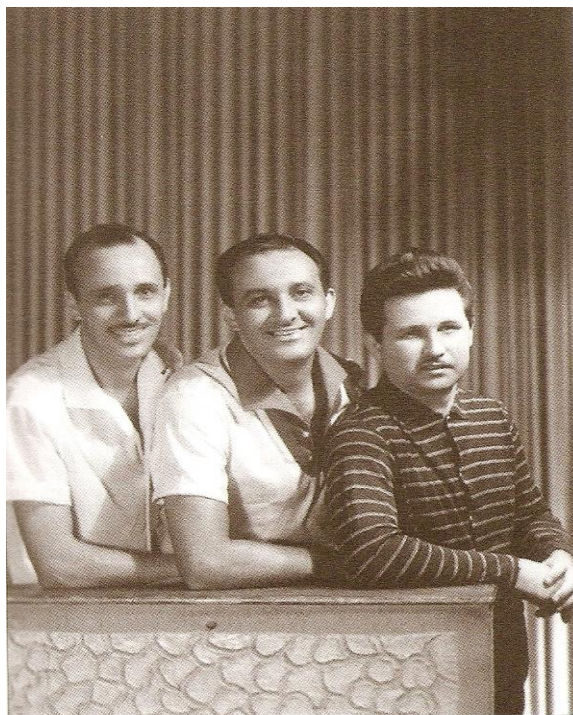


Imagem 4: Fotografia de Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole. Fonte. S/d. Fonte: FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009, p. 135.

Antes de Zé do Fole, outros sanfoneiros acompanharam Zé Fortuna e Pitangueira em suas apresentações, como Juventos Meireles, Coqueirinho, Rosinha, Castelinho¹⁹⁵. Entretanto, foi Zé do Fole quem tocou com a dupla por cerca de 20 anos, apresentando-se em circos do interior, em programas de rádio e nas gravações dos discos compondo os arranjos das músicas de Zé Fortuna.

¹⁹³ Cf.: FORTUNA, Euclides. **Vida e Arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009. Segundo as afirmações de Pitangueira, era sempre em trio que se apresentavam. Zé do Fole foi o sanfoneiro que mais acompanhou os irmãos na carreira artística. Em 1960 criaram a Cia Teatral “Os Maracanãs” e a partir daí estiveram sempre juntos, no circo, no disco e nos palcos, Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole, até a década de 1980, quando Zé Fortuna decidiu encerrar as apresentações. O curioso é que Zé do Fole aparece em fotografias, apresentações de rádio e televisão acompanhando os irmãos e como parte importante do trio. Porém, nas capas dos discos e revistas, ele está em segundo plano, ficando em destaque Zé Fortuna e Pitangueira (a dupla). Ver também as capas dos discos no Anexo I.

¹⁹⁴ Nome inspirado em uma espécie de araras. Cf. <<http://www.josefortuna.com.br/biografia>> Acesso em mar./2011.

¹⁹⁵ Cf. FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009. Rosinha veio substituir Coqueirinho por volta de 1953 apresentando-se com a dupla Zé Fortuna e Pitangueira no programa “Terra, sempre terra” da Rádio Piratininga de São Paulo. Cf. FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009.

Paralelamente à carreira de cantor e compositor, Zé Fortuna também escreveu peças teatrais, num total de 42, formando, no final da década de 1950, a *Cia Teatral Os Maracanãs*¹⁹⁶. Eram basicamente melodramas sentimentais que tinham como roteiro as letras das composições de Zé Fortuna representadas no picadeiro dos circos pelos próprios cantores.¹⁹⁷



Imagem 5: Foto de José Fortuna em peça teatral *O Punhal da Vingança*, s/d. Fonte: Álbum familiar. Conferir também em www.josefortuna.com.br. Acesso em jul./2011.

A equipe da Cia Teatral Maracanãs era relativamente pequena. Contava com alguns auxiliares de palco, como o próprio sanfoneiro Zé do Fole. Quando as apresentações começaram a ser mais requisitadas, em meados da década de 1960, passaram a contratar profissionais do circo para encenar as peças criadas por Zé Fortuna.¹⁹⁸ Percebe-se no roteiro das peças a influência romântica que, segundo Vilela,

¹⁹⁶ Cf.: SOUSA JUNIOR, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo na década de 1930 a 1970. Tese. (Doutorado em Comunicação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008. Walter Sousa em sua tese analisa a trajetória de Zé Fortuna no circo teatro em São Paulo. O autor reconhece a ousadia do compositor, que, de um caipira, passa a se comportar como empresário do ramo. Conferir também: <<http://www.josefortuna.com.br>>. Acesso em mar./2011.

¹⁹⁷ Cf.: PARMA, Alan Febrão. Os Maracanãs: o teatro melodramático de José Fortuna. **Língua, Literatura e Ensino**, v. 4, maio/2005. Disponível em <<http://www.iel.unicamp.br/revista>>. Acesso em fev./2011. Sobre a atuação de José Fortuna como dramaturgo conferir também: SANT'ANNA, Romildo. **José Fortuna**: guarânias em brasileiro. Disponível em: <<http://www.triplov.com/romildo>>. Acesso em: set./2011.

¹⁹⁸ A equipe da Cia. Teatral Os Maracanãs não contava com profissionais do teatro. Eram entusiastas que tiveram alguma experiência com o circo. Os dados referentes à carreira de Zé Fortuna e Pitanguera no

“tornou-se base literária de praticamente toda a produção musical dos caipiras. Sempre narrando fatos, contando histórias, transmitindo valores, as canções sertanejas atravessam o tempo mantendo vivas memórias, traços culturais e comportamentos de comunidades inteiras”¹⁹⁹. E é com essa base literária que as peças de José Fortuna são construídas, como narrativas populares, que exprimem a experiência vivida pelo narrador. São incorporadas no teatro de Os Maracanãs as lendas, causos, superstições, histórias de amores proibidos, traições imperdoáveis e separações eternas. Nota-se a presença do melodrama como característica das peças. Punhal da vingança é uma das composições, entre as que serviram como roteiro, mais conhecidas do teatro de José Fortuna, notando-se nela esse teor melodramático:

(Parte declamada)

*Tereza e José se amavam
Mas os pais dela obrigaram de José se separar
E quando os dois se apartaram pra nunca mais se casar
Num longo abraço juraram
Um punhal pra cada um guardaram com trato feito
Se um dos dois se casasse um dia o outro teria o direito de
chegar fosse onde fosse e cravar o punhal no peito*

*José foi estudar pra padre e Tereza também mudou
Passados quatorze anos o pai da filha obrigou
A casar com um velho rico a contragosto ela casou
Na hora do casamento Tereza não conheceu
Que o vigário era o José que os uniu perante Deus
E ao lhe dar os parabéns junto um presente lhe deu*

*Quando chegaram na porta da igreja
Emocionada o presente ela abriu
Dentro encontrou o punhal que um dia
Ela entregou ao amor que partiu
Reconheceu que o vigário era aquele
Que no passado o punhal ela deu
Quis o destino que ele viesse
Unir a outro amor que era seu*

*Junto ao punhal encontrou um bilhete
Onde Tereza releu a chorar
Guarde contigo o punhal da vingança*

circo-teatro e no rádio foram recolhidos por meio da pesquisa em sites de música sertaneja, nas edições da Revista Sertaneja (acervo particular do Sr. Euclides Pinto, Catanduva/SP), na primeira biografia de Zé Fortuna escrita por Pitangueira e no livro de Pitangueira editado recentemente. Cf. FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009.

¹⁹⁹ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese. (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em dez./2011, p. 6.

Por que não quero de ti me vingar
Seja feliz e esquece o passado
Peço por Deus para trás não olhar
Fique com o mundo que eu fico com Deus
Porque com Deus aprendi perdoar

Os convidados não compreendiam
Qual o segredo de sua grande dor
Somente ela sabia que havia
Neste punhal uma jura de amor
Pegando firme o punhal da vingança
Com desespero em seu peito cravou
Enquanto o sino da igreja batia
Ali Tereza sem vida tombou.²⁰⁰

O drama encontra suas raízes numa moral religiosa, machista, paternalista, que envolve a submissão da mulher, a suposta traição e a morte²⁰¹.

A paixão de José Fortuna pelo teatro despertou um veio empresarial que o fez organizar uma trupe pequena que viajaria o interior do país levando peças de sua autoria encenadas no circo, cuja popularidade era indiscutível, garantindo bilheteria. Walter Sousa relata que

As três primeiras peças de José Fortuna foram baseadas nos três grandes sucessos compostos por ele (*Índia, Meu primeiro amor e Solidão* – duas versões e uma original) e dosavam bem os elementos melodramáticos da comédia e dos costumes do entremez, gêneros que estruturavam a história do teatro brasileiro. A partir delas, acabou inaugurando uma extensa carreira teatral circense, além de se consagrar no cenário musical caipira [...]. Sua formação, como evoca sua filha Iara Fortuna, foi orgânica, e se desenvolveu a partir das leituras de clássicos da literatura romântica e de outras influências, advindas do cinema.²⁰²

Não é nosso objetivo neste trabalho analisar a questão do circo-teatro ainda que reconheçamos a sua importância na carreira da dupla. Passamos por ela apenas para compreender o homem polifônico que foi Zé Fortuna, as suas várias facetas como

²⁰⁰ Composição de José Fortuna e Nino Silva. **O punhal da vingança**. São Paulo: Grav. 01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.130, 01/1957: Lado A - Coração de Homem (José Fortuna e Pitangueira) e Lado B - O Punhal da Vingança (José Fortuna e Nino Silva). Ver também: Os grandes sucessos de Zé Fortuna e Pitangueira. São Paulo: Gravações Elétricas, s/d.

²⁰¹ CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e violência**: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Dissertação. (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH). São Paulo, 1989.

²⁰² SOUSA JUNIOR, Walter. **Mixórdia no picadeiro**: circo, circo-teatro e circularidade cultural na São Paulo na década de 1930 a 1970. Tese. Doutorado em Comunicação. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008, p. 135.

artista, entre a música, literatura e a dramaturgia²⁰³. Nesse sentido, o teatro foi mais um dos espaços que permitiu encenar as músicas de Zé Fortuna no circo. Aqui a questão a se pensar é que a dramatização era uma forma de multiplicar a exposição e marketing de propaganda da dupla. As peças eram encenadas tendo com roteiro as letras que o artista compunha para serem gravadas por diferentes cantores em disco. Supomos, então, que a partir das histórias musicais por elas contadas, como os dramas, histórias de amor, de assombração, por exemplo, se construía a peça: o roteiro a partir da letra. Isso é o que nos interessa em relação ao circo-teatro e à Cia. Teatral Os Maracanãs, ficando para outro trabalho a análise mais detalhada sobre o circo-teatro de Zé Fortuna e Pitangueira.

Em parceria com Zé do Fole, os irmãos trilharam uma carreira de sucesso no circo e no rádio. Por esses meios José Fortuna, especificamente, conseguiu alavancar a sua carreira. Pelo rádio pôde mostrar ao público ouvinte suas músicas e ao mesmo tempo fazer a divulgação de seus shows, nos quais também se dedicava a encenar as histórias dramáticas contadas em suas composições. Tanto é que o sucesso no circo-teatro estava atrelado ao sucesso dos programas sertanejos do trio. Com José Fortuna na direção dos seus próprios programas, no papel de animador e divulgador comercial nas diversas rádios pela quais passaram, eram cada vez melhores, conseguindo aumentar a audiência do horário em que se apresentavam. Percebendo o talento que tinha para esse ramo artístico, José Fortuna passou a vender horários e participação em seus próprios programas para outras duplas e artistas, fazendo disso um trabalho lucrativo.

José Fortuna era engajado com temas regionalistas. Destinou boa parte de sua produção musical ao projeto de valorização do rural. Mas não só. Há de se reconhecer outros interesses que motivavam sua inclinação para ritmos e poéticas mais urbanas.

Os programas dirigidos por Zé Fortuna na Rádio Piratininga seguiram durante anos consecutivos. José Fortuna passou então a bancar seus próprios programas, ficando, talvez por isso, responsável pela direção. Já no ano de 1958 a dupla começava a ser notada pela mídia, como foi o caso da Revista Sertaneja²⁰⁴, que dedicou

²⁰³ Além da dramaturgia e do trabalho como compositor, Zé Fortuna escreveu 30 livros em literatura de cordel. Informação cedida por Iara Fortuna em entrevista nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo: 21/jul./2009. Cf. <<http://www.josefortuna.com.br>> Acesso em out./2009.

²⁰⁴ Cf. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, 1958-1959. A Revista Sertaneja circulou nos anos de 1958 e 1959 em seus 20 números. Trazia matérias sobre o mundo artístico da música sertaneja fazendo homenagens a compositores, intérpretes e demais artistas relacionados ao meio sertanejo. Cobria os festivais de música da época, os programas de melhor audiência no rádio. Além disso, se encarregava de divulgar produtos, utensílios, ferramentas de trabalho e novas tecnologias para o trabalho no campo. Como os leitores da revista não eram apenas os moradores do campo, a revista trazia também curiosidades, fofocas, divulgação de produtos de beleza, remédios e outros. Ainda que ela fosse aberta tanto para o público da cidade quanto para o do campo, supomos que as suas especialidades

reportagens aos artistas. Na imagem a seguir, José Fortuna na contracapa da revista em jul./1958²⁰⁵ entre os compositores da época:



Imagem 6: Contracapa da Revista Sertaneja: Cap. Barduíno, Ado Benatti, Com. Biguá, Vicente Lia, Neide Garcia, Saracura, Zé Fortuna, Cap. Furtado e Nhô Zé. Fonte: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano II, n. 16, jul./1958.

Também a edição de fevereiro de 1959²⁰⁶ traz José Fortuna e Pitangueira juntos na contracapa desta revista, o que revela o destaque da dupla na mídia e do reconhecimento como artistas do meio sertanejo da época

estavam em divulgar as duplas para os contratantes de shows, elogiar e criticar os programas de rádio fomentando a indústria da ruralidade que se iniciava, além, é claro, de divulgar os novos produtos para os grandes produtores agrícolas da época. Ser homenageado por essa revista significava um grande prestígio para o artista sertanejo da época, pois ela trazia em suas capas e demais reportagens os grandes nomes desse gênero musical.

²⁰⁵ **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano II, n. 16, jul./1958.

²⁰⁶ José Fortuna e Pitangueira. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, n. 11, fev./1959. Cf. <<http://www.recantocaipira.com.br.html>> Acesso em set./2009.



Imagem 7: Zé Fortuna e Pitangueira. Contracapa da Revista Sertaneja.
Fonte: Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo:
Prelúdio, ano I, n. 11, fev./1959.

Essa foi uma das imagens da dupla que saiu estampada na Revista Sertaneja. Muitas outras fotografias e reportagens vieram em diversas outras de suas edições. Na edição de maio de 1959 temos, então, Zé Fortuna e Pitangueira finalmente na capa da revista²⁰⁷.



Imagem 8: Pitangueira e José Fortuna. Capa da Revista Sertaneja.
Fonte: Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo:
Prelúdio, ano II, n. 14, maio/1959.

²⁰⁷ **Revista Sertaneja:** a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano II, n. 14, maio/1959.

“A capa da revista significava certa ascensão no meio artístico daquele tempo e, ano após ano, essa capa era para nós muito desejada. Mais tinha que ser a dupla”²⁰⁸. Como se nota, sair na capa dessa revista significava certo destaque no cenário artístico da época, sobretudo para os artistas que queriam sair do anonimato e alcançar o sucesso nacional.

Em fins de 1950, após quase 11 anos de estrada, a dupla já gozava de certo prestígio na mídia. Em um dos números da Revista Sertaneja, foi publicada uma reportagem sobre a trajetória artística de José Fortuna, Pitangueira e Antenor Vicente (Zé do Fole) no circo-teatro, por diversos estados brasileiros. Segundo a reportagem,

[...] Acompanhar a carreira de artistas do quilate de José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole leva-nos a presenciar, inúmeras vezes, acontecimentos verdadeiramente surpreendentes. “Os Maracanãs”, como são também conhecidos em todo país, levam uma vida realmente agitada, em excursões infundáveis que os obrigam à superação do seu próprio valor, a fim de que sejam coroados com um “happy-end”. De fato, transportar-se com frequência de cenário para a apresentação, não só dos seus festejados números musicais, como das aplaudidas peças que fazem seu extenso repertório – “Os Maracanãs” já atuam em onze Estados do Brasil – pode produzir acontecimentos pitorescos.²⁰⁹

O artigo de Atílio Giacomelli destaca a agitada carreira dos Maracanãs no teatro. Essa reportagem, além de exaltar a carreira do trio, nos fornece mais elementos. A inclinação para o circo-teatro enfatizou as múltiplas possibilidades artísticas de José Fortuna (como compositor e roteirista) para dizer mais sobre sua própria experiência. Ecléa Bosi nos dirá que “[...] a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”²¹⁰.

Certamente foi com a ideia de provocação que José Fortuna apresentou suas peças ao público. Na peça Lenda da Valsa dos Noivos, o autor cintila um drama incorporando elementos de sua experiência rural, como são os causos de assombração, muito afamados em histórias contadas pelos mais velhos. A peça caminha com aspectos das *toadas históricas* escritas por figurões da composição caipira, como o

²⁰⁸ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo: 22/jul/2009.

²⁰⁹ GIACOMELLI, Atílio. Os Maracanãs: um trio elétrico. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, n. 06, dez./1958, p. 12.

²¹⁰ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 85. Ver também: BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

compositor João Pacífico. A Lenda da Valsa dos Noivos é um exemplo que consideramos próximo a esse tipo de composição. Porém, observa-se que se trata de um valseado, gênero musical cujo ritmo foi utilizado em muitas composições de Zé Fortuna. Acompanhada por violão e acordeon, esta valsa foi posteriormente adaptada para o teatro. Vejamos a letra da música:

No terreiro a festança fervia
Com Antônio e Chiquinha casados
Sem saber que Mané Floriano
No escuro seus passos rondava

Floriano jurou que matava
A Chiquinha que ele queria
Porque não quis casar-se com ele
Nem com outro casaria

E na hora da valsa dos noivos
Duas balas certa partia
Derrubando os noivos sem vida
Sob o sangue abraçados morria

O assassino foi embora deixando
Pelas balas dois peitos varados
Como juntos se amaram e morreram
Foram juntos sepultados

Desse fato passou muitos anos
E o lugar ficou mal assombrado
Diz que à noite uma valsa se ouve
Lá naquele casebre largado.²¹¹

Esse estilo de composição marcou a carreira de Zé Fortuna no teatro. São histórias cantadas e encenadas no picadeiro envolvendo a plateia com um texto melodramático em que seu autor utilizava os códigos já reconhecidos por ela, pois lendas, causos, como esse, faziam parte do imaginário rural. Desse modo, as referências que faziam parte do universo rural, decodificadas por seus espectadores, talvez sejam a razão de seu sucesso no teatro.

O sucesso do trio em suas várias facetas artísticas foi reconhecido pela mídia. Em texto publicado pela Revista Sertaneja sobre Os Maracanãs, o jornalista Giacomelli

²¹¹ Composição de José Fortuna. Disco José Fortuna e Pitangueira. **Lenda da Valsa dos Noivos**. São Paulo: Grav. MOCAMBO - Nº 15.203, 1957: Lado A - Lenda da Valsa dos Noivos e Lado B - Triste Noivado - (José Fortuna).

ênfatizou seus sucessos musicais, bem como a popularidade da Cia. Teatral que levou o mesmo nome do trio. Segundo Giacomelli, Os Maracanãs

[...] possuem cerca de cinquenta gravações e muitos sucessos. Recebem convites para atuar em muitos Estados do Brasil, mais são os primeiros a confessar que sua grande especialidade é o teatro popular, setor em que se destacam como possuidores de uma das maiores companhias do país [...]²¹²

Pela mesma Revista, em 1959, Atílio Giacomelli deu ênfase ao programa “Crepúsculo Sertanejo” apresentado pelos Maracanãs na Emissora Piratininga. O programa, segundo essa matéria, trazia excelentes convidados de Zé Fortuna e Pitangueira, o que o tornava singular e imperdível. A dupla estava atenta ao gosto do ouvinte da rádio, e regularmente trazia ao programa tanto artistas consagrados no cenário da música sertaneja, como é o caso de Duo Glacial, Zé do Laço e Piragibe (mais conhecidos como Duo Os Boiadeiros), quanto novos talentos desse gênero musical. Pelo panfleto de divulgação do programa, notamos que nessa época o trio fazia a negociação com o patrocínio, procurando formas de se manter no ar.



Imagem 9: Panfleto de divulgação do programa “Onde canta os Maracanãs” da rádio Piratininga. São Paulo, 1958. Fonte: Arquivo do colecionador Antônio Mortarelli. Limeira/SP.

²¹² GIACOMELLI, Atílio. Os Maracanãs: um trio elétrico. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, n. 6, dez./1958, p.13.

Aqui o panfleto procura tornar conhecido o programa, ampliando a relação com o ouvinte a partir da fotografia do trio impressa. Não só o trio ficaria conhecido, mas também, o produto do patrocinador anunciante. O panfleto é estratégico, divulga artistas, rádio e patrocinador.

Nas várias edições da Revista Sertaneja, e mais especificamente nessa reportagem de Giacomelli, foi enfatizada a boa repercussão do programa na capital paulista, que se deu graças ao talento desse trio sertanejo que despontava entre os demais artistas da época. Segundo a Revista Sertaneja, Os Maracanãs

[...] apresentam de segunda a sexta, pela Piratininga, um dos mais agradáveis programas sertanejos da atualidade. Revela a recente pesquisa levada a efeito pelo Ibope a extraordinária audiência da Emissora de Piratininga no horário das 17 as 17:55. E, quando se fala desse horário, os leitores já sabem que nada há a estranhar, pois logo associa ao nome de “Crepúsculo Sertanejo”, uma das mais agradáveis audições em seu gênero na atualidade em toda a radiofonia brasileira. Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole figuram entre os mais destacados grupos vocais sertanejos da atualidade. A par do êxito que vêm registrando com suas gravações pela Odeon, o “show” do trio é um dos mais concorridos quando apresentado em cinemas, teatro, circos e até em praças públicas.²¹³

Mesmo que o programa na Rádio Piratininga tivesse conferido à dupla, já em 1958, reconhecimento na mídia e no meio artístico da música sertaneja, não era o bastante para lhes garantir o sucesso ambicionado. A emissora teve o poder de colocar a dupla em destaque na capital. Porém, tinha pouquíssima audiência no interior e nas demais regiões do Brasil, o que pouco valia para uma dupla que sonhava com o sucesso nacional. Para Pitangueira, o sucesso dependia de uma rádio potente e que atingisse o maior número possível de regiões. Nesse quesito a Rádio Piratininga falhava, pois, segundo ele

[...] a potência da Rádio Piratininga era muito fraca, não alcançava todo o interior. Quando viajávamos para fora da capital e para outros estados brasileiros, sentíamos nitidamente a diferença. Por outro lado, a Rádio Tupi era o máximo de audiência em todo Brasil, e as duplas que tinham programas nesta emissora estavam “lavando a égua”. A partir daí, então, começamos a pensar seriamente em estreitar um programa nosso na grande Rádio Tupi de São Paulo.²¹⁴

²¹³ GIACOMELLI, Atílio. Zé Fortuna, Pitangueira, Zé do Fole e o “Crepúsculo Sertanejo”. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, Ano II, n. 20, dez./1959, p. 35.

²¹⁴ FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Editora Fortuna, 2009, p. 137.

A preocupação em ser reconhecido nacionalmente pelo público ouvinte da música sertaneja era constante na vida de Zé Fortuna e Pitangueira. Afinal, toda uma vida financeiramente estável dependia disso. Era muito mais que cantar por prazer, era fazer desse dom, uma profissão entre as demais. Queriam garantir o sustento da família pela música. Grande desafio para eles. Assim, para Pitangueira:

[...] Nossa renda financeira era satisfatória, mas não o suficiente para fazer o nosso “pezinho-de-meia”. Nos preocupávamos com o nosso futuro. Como seria? O tempo corre depressa, e precisávamos com urgência corrigir essa situação. Ou será que já tínhamos alcançado o máximo de nossa carreira? Nunca se sabe onde está o ápice dela! De qualquer forma, e quando a velhice chegasse? Como seria? Todas essas perguntas emaranhavam-se em nossa mente.²¹⁵

Foi então que começaram a trajetória em busca do sucesso nacional pelas ondas da Rádio Tupi que, como veremos adiante, foi peça-chave para alcançar o reconhecimento definitivo da dupla no meio artístico sertanejo, que proporcionou a Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole uma vida confortável na velhice.

1.3 - A contribuição da Rádio Tupi na inserção definitiva de Zé Fortuna e Pitangueira na mídia e na indústria cultural

O reconhecimento da dupla pelo público ouvinte e sua inserção no mundo da música sertaneja veio se concretizar definitivamente com a apresentação de um programa sertanejo na Rádio Tupi em 1960. Até então, passaram por pequenas emissoras de rádio que não gozavam de boa audiência e maior espaço para esse tipo de música. Considerada uma das maiores rádios de São Paulo, a Rádio Tupi tinha o poder de divulgar por uma extensa área geográfica o repertório de vários artistas da música sertaneja. Com isso, patrocinadores de São Paulo interessaram em investir no trio, mantendo o programa no ar. A partir daí, Zé Fortuna e Pitangueira puderam viver da profissão que haviam escolhido, abandonando, de vez, o trabalho como vendedores ambulantes, para se apresentarem constantemente em diversos circos do interior.

²¹⁵ Ibidem, p. 137.



Imagem 10: Os Maracanãs Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole no circo do Linguíça, 1963.
Fonte: Álbum da família Fortuna.

De acordo com Pitangueira, a partir da apresentação da dupla nessa rádio, a carreira deles começou a despontar:

[...] Nós ficou conhecido, agora o ganhar dinheiro... Porque o artista se não ganhar dinheiro não dá certo, não vai. Sabe por quê? Porque o artista não sabe fazer mais nada, só sabe cantar. O resto não dá tempo, outro dono, não sabe fazer nada. Nós fomos ganhar dinheiro pra valer, e eu também, que sobrava pra viver uma vida confortável, foi em 60 quando nós entramos na Rádio Tupi. Aliás, tá tudo no livro, né? E é verdade, tudo aquilo é verdade. Aí aquela emissora pegava tudo com muita nitidez no interior. Pegava bem. E o povo ouviu, gostou e nós fomos ganhar dinheiro de circo, né? Ganhar dinheiro em circos, né? Quem gostava de circo ganhava dinheiro, quem não gostava de circo perdia dinheiro, né? Então nós passamos lotar circo todas as noites. Ia, lotava, então nós trabalhamos mais ou menos uns 14 anos e paramos em pleno apogeu. Só que o Zé Fortuna reclamava que tava cansado do coração, não podia trabalhar, né? E foi ficando pior e pior da doença dele. Mas um dia ele falou: “- Eu não posso viajar mais”. Tava cardíaco, queria curtir mais a família, né? Aí parou, né? Eu continuei mais uns 6 meses, depois parei também. Mas graças a Deus a gente sobrevive daquilo que ganhou naquele tempo. É isso aí, tivemos sorte.²¹⁶

O que se observa nesse depoimento é que o programa sertanejo na Rádio Tupi projetava as duplas especialmente para os shows em circos. Foi assim com a dupla Zé

²¹⁶ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 22 de jul./2009.

Fortuna e Pitangueira que, a partir do programa nessa emissora de rádio, conseguiu multiplicar esses shows e acumular dinheiro.

Nessa época havia a linha sertaneja Classe A na Rádio Tupi, onde se apresentavam diariamente duplas conhecidas como Luizinho e Limeira, Nenete e Dorinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Silveira e Barrinha, Moreno e Moreninho e Tião Carreiro e Pardinho, das 8:00 às 8:30 da noite, horário considerado nobre e, por isso mesmo, muito caro. Com a saída do patrocinador de Luizinho e Limeira, a Tupi imediatamente cortou a dupla e o horário das segundas-feiras ficou vago. Essa era a dinâmica dos programas sertanejos nas emissoras de rádio, que só se mantinham no ar pelo bom rendimento que essas duplas lhes garantiam por meio de patrocinadores que financiavam os programas. Dessa forma, a permanência do programa e o funcionamento da própria rádio não dependiam só da audiência e nem do bom desempenho dos apresentadores e cantores, mas principalmente de um patrocinador que garantisse o horário através de acordos financeiros com a emissora. Em nossas análises, notamos que tanto os artistas como a emissora de rádio ficavam atrelados ao patrocínio financeiro, o qual conferia àqueles maior tempo no ar e, por isso, maior reconhecimento pelo público ouvinte. Sobre o viés de Pitangueira para a relação rádio/patrono/artista, verificamos as dificuldades que tinha o artista do gênero sertanejo em se manter no ar apesar da boa audiência:

[...] Imaginem vocês, que tempo duro para o artista sertanejo! O Programa podia estar dando 80% de audiência, que se faltasse o patrocinador, no prazo mínimo de meia hora, o programa era cortado, sem a mínima satisfação dos diretores da emissora (“cabeças de bagre”). Era uma situação de escravidão, pois não adiantava o artista estar há vinte anos naquela emissora; como foi o caso do Luizinho, na ocasião, com o seu maior sucesso estourado em todo o Brasil “Menino da Porteira”. Os ilustres diretores de Rádio, nem bem nos cumprimentavam, considerando o artista sertanejo pessoas de uma segunda casta, uma segunda classe, por certo. No entanto, esta desconsideração, desta vez nos favoreceu.²¹⁷

Nessa ocasião José Fortuna e Pitangueira conseguiram o horário nobre, apresentando o programa sertanejo *Onde cantam Os Maracanãs*, patrocinado pela Casa de Rádios Oceania. A presença desse tipo de patronato era, pelo que percebemos, decisiva para a inserção desses artistas no rádio, uma vez que estava embutido nessa relação um jogo de interesses entre artista e patrono. Era seguindo esse jogo que o

²¹⁷ FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009, p. 65-66.

produto de determinada empresa era anunciado pela dupla no rádio durante a execução do programa. Segundo Pitangueira, entre uma música e outra o comercial era feito da seguinte forma:

[...] - “Mandem um envelope selado, sobrescrito, pedindo seu rádio, e não se esqueçam de mandar outro envelope por dentro, para mandarmos nossas fotografias”. E não deu outra. As cartas chegaram de todo o país, e até de países vizinhos. Foi uma loucura! Era uma base de mil por dia. O Sr. Alberto e seus sócios quase ficaram doidos. Como atender a todos os pedidos? Foi um perereco. E quanto aos shows!²¹⁸

A relação com o público era necessária para garantir o programa e os pedidos de rádio. A fotografia que Pitangueira menciona era, na verdade, o panfleto de divulgação do programa sertanejo, que, atingindo várias regiões, tornava-o conhecido, garantindo popularidade e, com isso, mais shows, patrocinadores e tempo no rádio.

José Fortuna, além de compositor, vendia programas de rádio, negociava horários e patrocínio para outras duplas. Foi assim que se firmou no mercado da música. Era ambicioso, não contava com a sorte. Não foi só por boa audiência que consolidou seu espaço no meio sertanejo. Reconhecia as relações que estruturavam os programas sertanejos no rádio, ou seja, jogava o jogo imposto pelo mercado fonográfico à época.

Foi nessa relação com o patrono que a dupla conseguiu de fato sua inserção na disputada programação da Rádio Tupi, a qual cedia um bom horário para o gênero sertanejo. A grande audiência da emissora colaborou decisivamente para a aceitação e reconhecimento da dupla no cenário artístico do gênero e junto ao público ouvinte. Com isso, ela ficou cada vez mais requisitada, recebendo cartas de diversas regiões como Paraná, interior de São Paulo e Minas Gerais, com pedidos de músicas e convites para shows.

Assim, passaram a lotar os circos daquela época em diversas regiões do país. Os shows e as peças teatrais de Zé Fortuna foram consolidando uma carreira musical que contava em 1961 com aproximadamente 13 anos de estrada. Aqui, há que se considerar que os shows e o teatro, somados ao rádio, garantiam um público fiel que não só ouvia, mas também via, entrava em contato físico, material com as pessoas da época. Se não havia ainda a figura do produtor musical, nos parece que Zé Fortuna abarcou esse papel, dirigindo artística e financeiramente a sua Cia. Talvez isso mostre certo grau de independência do artista em relação ao mercado fonográfico e aos intermediários no

²¹⁸ Ibidem, p. 68.

cenário musical até meados da década de 1970. Claro que nem todas as duplas e artistas sertanejos tiveram um personagem ímpar como Zé Fortuna. Todavia, há que se notar que esse espaço para gerir a própria carreira ainda era possível no mundo da Indústria Cultural. É possível também afirmar que toda essa experiência vivida pela dupla de irmãos tenha influenciado a fundação da Editora Fortuna, na direção de sua filha e de seu genro Paraíso - também do meio musical. Essa editora, além de portar os direitos autorais de muitos artistas, tem buscado também comprar os direitos da dupla em mãos de outras editoras. Assim, mesmo após a morte de José Fortuna, a sua carreira vem trazendo segurança financeira a sua família e a Pitangueira, o que é raro.



Imagem 11: Fotografia da plateia do Circo Umuarama durante peça de “Os Maracanãs”, s/d.
Fonte: Álbum familiar.

A imagem 11 mostra quão popular era o circo-teatro. Apesar da estrutura precária, se observa grande plateia. Homens, mulheres e crianças atentos às atrações, envolvidos pelas tramas desenroladas no picadeiro. Circo cheio, bilheteria garantida possibilitavam que a música e o teatro de José Fortuna encontrassem a sintonia. Foi essa sintonia que tornou o circo-teatro um divisor de águas na carreira de José Fortuna e Pitangueira. A partir das apresentações de suas peças, divulgadas em seus programas de rádio, a dupla era cada vez mais conhecida no Brasil. O circo-teatro, naquela época, era um meio estratégico para as duplas ficarem conhecidas e, como os grandes circos da época não eram levados às pequenas cidades do interior, o circo-teatro ficava incumbido

de levar diversão para lugares remotos e com custos reduzidos. É o que salienta Odirlei Dias Pereira

[...] O circo-teatro dedicava-se a apresentações de dramas e comédias, e o circo de variedades busca mesclar atrações circenses com shows diversos e peças teatrais. A apresentação de peças teatrais teria surgido como uma alternativa menos dispendiosa se comparada aos números de variedades, uma vez que a aquisição e a manutenção de animais era um gasto muito elevado para as pequenas companhias. Com isso, o circo supria uma carência cultural, especialmente nas localidades longínquas desprovidas de quaisquer iniciativas de políticas públicas de cultura, levando a setores significativos da população brasileira o contato com produtos culturais diferenciados, como o teatro.²¹⁹

A trajetória da dupla na Rádio Tupi e em várias rádios por onde passou foi marcada pela dedicação exclusiva à música tornada profissão. Muitos temas tocavam a sensibilidade do povo do interior, tecendo um elo entre a cidade e o sertão. Seguindo essa linha de produção musical, deixaram-na aparente nos programas de rádio que faziam na Tupi. Pitangueira relata que era basicamente com estas palavras que José Fortuna tentava se ligar ao ouvinte do interior no primeiro programa da Rádio Tupi em 1961:

[...] “- Com licença sertão. Com licença, amigo ouvinte dos mais distantes rincões de nossa terra. Vamos entrar em sua casa, não podendo apertar a sua mão, porque nos encontramos distantes, aceite através deste microfone o nosso cordial Boa Noite”. E aí realmente os rincões tremeram quando o Zé do Fole puxou a sanfona e ela gemeu “Lembrança”, “O Beijo da Morte”, “Casinha de Ouro”, e por aí a fora. Com quatorze anos de rádio e de disco, só começávamos pra valer mesmo, naquele bendito dia.”²²⁰

Toda a trajetória artística do trio em busca de reconhecimento, nos dizeres de Pitangueira não é negada. Observamos que a partir daí lançaram vários discos pelas maiores gravadoras do país, entre elas Continental, Odeon, RCA Victor. Até a década de 1980, quando encerraram de vez a carreira em função da morte de Zé Fortuna. Na pesquisa sobre a obra de Zé Fortuna, reunimos uma parte considerável de suas gravações em tabelas que nos dão a dimensão de sua produção musical. Ao longo de 3

²¹⁹ PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica**. 2008. 261 f. Dissertação. (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008, p. 57-58.

²²⁰ FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009, p. 67.

décadas esse compositor chegou a gravar com o irmão cerca de 40 LPs e dezenas de discos em 78 rotações, passando por diversas gravadoras. Isso sem contar as remasterizações dos LPs feitas por gravadoras renomadas como Sony Musical e WEA, entre outras. No anexo 1 reunimos alguns de seus discos, atentando-nos para a trajetória de gravação da dupla que, mesmo se ausentando dos palcos em função da doença de Zé Fortuna, só parou de gravar em 1983 com a morte do poeta.

Ainda em vida esse autor presenciou manifestações de reconhecimento de sua obra musical pelo público e pelo meio artístico da música sertaneja. Tanto é que a repercussão na mídia de sua obra musical e de seu talento como apresentador, declamador, cantor e compositor se deu em fins da década de 1950, quando já completava cerca de 11 anos de carreira no rádio e no disco. A própria Revista Sertaneja, entre 1958 e 1959, em vários números, apontou a repercussão de Os Maracanãs no cenário artístico, como veremos adiante²²¹. Desse modo, supomos que as próprias composições de José Fortuna foram responsáveis pela abertura das portas no mundo artístico da música sertaneja para a dupla. No início da década de 1950, o compositor já contava com várias músicas gravadas por artistas famosos como Raul Torres e Florêncio, Cascatinha e Inhana e outros mais²²². Por conta de algumas das suas composições distinguiu-se como compositor, como relata reportagem da Revista Sertaneja em 1959, ano em que José Fortuna recebeu o *Troféu Viola Dourada*, prêmio referente ao concurso promovido pela Editora Prelúdio, que se juntou a tantos outros que viria a receber durante sua carreira artística²²³:

²²¹ **Revista Sertaneja**. São Paulo: Prelúdio, 1958-1959.

²²² Informação disponível no site oficial de José Fortuna: www.josefortuna.com.br. Acesso em out./2009.

²²³ **Revista Sertaneja**. São Paulo: Prelúdio, ano II, n. 15, jun./1959, p. 4.



Imagem 12: José Fortuna recebe troféu Viola Dourada em 1959. Fonte: Revista Sertaneja, ano II, n. 15, jun./1959, p. 4.

Essa reportagem refere-se ao primeiro prêmio de José Fortuna como compositor. Era o início de seu reconhecimento no cenário artístico e entre o público ouvinte. A Revista Sertaneja, nesse período, publicou o nome dos vencedores do concurso nas diversas categorias como melhor trio, compositor, sanfoneiro, cantor, cantora, radialista, humorista, etc.

A Cia. Teatral encerrou suas atividades por volta de 1974, quando José Fortuna decidiu parar com os shows devido a sua saúde frágil, continuando apenas com as gravações com o irmão, os programas de rádio e suas composições – agora em um novo momento de abertura para as parcerias²²⁴. Foi por essa época que estabeleceu maior relação com os artistas de então, tais como Tião Carreiro, Carreirinho, Lourival dos Santos, Adauto Santos, Paraíso, Carlos César e outros compositores. Prestigiado no meio artístico, as suas composições ficaram cada vez mais disputadas para gravação pelos intérpretes da época, como salienta o radialista João Roberto:

[...] José Fortuna era muito tocado nas rádios. Eu mesmo recebia vários pedidos por dia para tocar em meu programa na Difusora. Aí eu tocava as músicas dele... *Paineira Velha*, *Selo de Sangue*, *Beijo da Morte*... *Lembrança*, né? rodou muito. Isso em 74 mais ou menos, no meu primeiro programa de rádio... rodava tudo isso aí, que fazia sucesso, né? Ele, o Zé Fortuna, o Pitangueira e o Zé do Fole estavam no auge da carreira, né? Todo mundo conhecia, ouvia seus programas. Eu até vi eles uma vez aqui em Uberlândia no circo. O Zé

²²⁴ FORTUNA, 2009, op. cit.

Fortuna era um formidável ator também... As músicas eram muito bonitas. Você vê que, na época, Zé Fortuna, todas... todas as letras do Zé Fortuna davam um teatro. Era uma história. Você ouvia a música do José Fortuna e fechava os olhos e você fazia uma imagem das letras. Hoje as músicas, né, eu não tenho nada contra, mas... é a evolução dos tempos, né? Você tem que acompanhar. Mais as letras, se você fechava... fazia um filme na cabeça, você imaginava. E com isso ele foi ficando conhecido, foi ficando famoso. Para conseguir gravar uma letra dele era difícil, né? Era disputado, porque todo mundo queria. Só se conseguia se fosse amigo de alguém deles lá, né?...ou se pagasse.²²⁵

Nesse novo momento da carreira artística, José Fortuna escreveu diversas músicas que ficaram conhecidas no meio sertanejo, entre elas *Berrante de Ouro*, *Terra Tombada*, *O Ipê e o Prisioneiro*. Essa última, Paraíso salienta que “foi uma das primeiras músicas que fiz em parceria com José Fortuna”²²⁶. Numa brincadeira com o parceiro musical Mococa que acrescenta: “e que deu leite pra muita gente (risadas)”²²⁷.

José Fortuna chegou ao ápice de sua carreira como compositor nos festivais da Record nos anos de 1979, 1980 e 1981. Nessa época a emissora tinha grande audiência com a Linha Sertaneja Classe A, programas sertanejos de artistas de renome nacional. Com essa audiência, a rádio lotou o Ginásio do Corinthians em seu I Festival no ano de 1979²²⁸. No festival, José Fortuna se inscreveu com 3 músicas, *Riozinho*, *Brasil Viola* e *Berrante de Ouro*, todas em parceria com Carlos Cézar, concorrendo ao prêmio de melhor composição²²⁹. O impressionante foi que essas composições conquistaram as três primeiras colocações, sendo *Riozinho* a vencedora, e recebendo também outros dois prêmios: o de melhor arranjo e melhor interpretação nas vozes das Irmãs Galvão²³⁰. Em 1980 e 1981, novamente os dois compositores conquistaram o prêmio de melhor letra. No festival do ano de 1980 chegaram à premiação com a música *Chuva na Serra*, interpretada por Roni e Robson, e no ano seguinte, com *O Vai e Vem do Carreiro*, interpretada pela dupla Carlos Cézar e Cristiano, no IV Festival da Record.

Com todas essas premiações o autor se via numa posição de destaque no meio artístico, que também lhe proporcionou vários outros prêmios, homenagens e congratulações. Foi assim no concurso para a escolha do Hino do Trabalhador

²²⁵ Entrevista com o radialista João Roberto realizada nas dependências da Rádio América. Uberlândia: abr./2009.

²²⁶ Mococa e Paraíso. **Ao Vivo na Estância**. Extras. São Paulo: Fortuna Musical, 2007. DVD (90 min.) son, color.

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ FORTUNA, 2009, op. cit.

²²⁹ FORTUNA, Euclides. **José Fortuna**, uma biografia. São Paulo: Edições Muniton, 1985.

²³⁰ Disponível em: <<http://www.asgalvao.com.br>> Acesso em: out./2009.

Brasileiro, em que concorreram milhares de compositores de todo o país. A composição de José Fortuna obteve o primeiro lugar, sendo oficialmente reconhecida pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo como o Hino do Trabalhador Brasileiro. Com isso, foi homenageado com a Medalha Anchieta e o Título de Cidadão Paulistano, outorgados pela Câmara Municipal de São Paulo no mesmo ano.

Muitas foram as homenagens destinadas ao autor no meio artístico. Já na década de 1960, segundo Iara Fortuna, ele recebeu um prêmio de Congratulação e Mérito do então Presidente da República Juscelino Kubistchek pela composição *Sob o Céu de Brasília*.²³¹

Em fins da década de 1970, Geraldo Meireles realizou um especial com o autor no programa *Canta Viola*, da Rede Cultura de televisão²³². Nesse programa cantaram Cascatinha e Inhana, relembrando os grandes sucessos do compositor.



Imagem 13: Homenagem a José Fortuna, s/d. Programa *Canta Viola* de Geraldo Meirelles (Tv Cultura). Da esquerda para a direita: o apresentador Geraldo Meirelles, José Fortuna, sua mulher Durvalina e suas filhas Iara e Marlene. Fonte: <<http://www.josefortuna.com.br>> Acesso em jul/2011.

A dupla caipira Tonico e Tinoco, uma das que mais gravou suas composições, dedicou-lhe, em 1975, um álbum intitulado *Sucessos de José Fortuna*²³³. Nesse disco

²³¹ FORTUNA, 1985, op. cit.

²³² Especial José Fortuna. **Canta Viola**. São Paulo: TV Cultura, s/d. Programa de Televisão.

²³³ TÔNICO E TINOCO. **Sucessos de José Fortuna**. LP. São Paulo: Continental, Selo Caboclo, 1975.

estão: *Paineira Velha, Cavalo Branco, Retalhos de Amor, Lenda da Valsa dos Noivos e Três Batidas na Porteira*.²³⁴

Esse álbum demonstra o reconhecimento, no meio artístico da música sertaneja, por parte da dupla Tonico e Tinoco, que fez carreira nesse gênero musical e ficou conhecida em todo o país. Segundo Iara Fortuna, “o disco foi um grande presente que meu pai recebeu, e logo de Tonico e Tinoco, dois grandes figurões da música caipira, de quem ele sempre foi fã desde os tempos que ouvia pelo rádio o programa Na Beira da Tuia”.²³⁵

Como vimos, apesar das lutas, dos enfrentamentos dessa dupla migrante, quando deixaram falar mais alto sua inspiração, maestria poética, talento e engenhosidade, construíram uma carreira artística de sucesso. Tal fato vem desmentir o preconceito construído ideologicamente sobre o homem rural. José Fortuna marcou o seu lugar no cenário musical brasileiro com ousadia, astúcia e perseverança. Soube lidar com o mercado fonográfico nascente, foi negociador hábil ao buscar patrocínio financeiro, criou espaço para sua música e letras por meio do rádio, do circo-teatro, dos shows, da venda de seu trabalho para intérpretes famosos. A caminhada foi árdua, mais de 40 anos de estrada, por fim premiados em concursos e festivais e reconhecidos na discografia brasileira. Aqui não tratamos ainda dos estilos, da poética, mas antes de tudo da contextualização do homem e do profissional que se fez no mundo urbano por meio de uma raiz cultural rural.

²³⁴ Cf.: <<http://www.violacaipira.com.br>>. Acesso em out./2011.

²³⁵ Entrevista com Iara Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo: 21/07/2009.

Capítulo II –

MÚSICA SERTANEJA RAIZ: FORÇA DE UMA TRADIÇÃO?

2.1 - Zé Fortuna e o estilo raiz: maneiras de pensar o seu tempo

Contemplando o amanhecer,
vendo o céu escurecer eu
fico olhando para trás
Vejo lá longe o passado e o
estradao que eu tenho
andado que não volta nunca
mais.
Lá no começo da vida, vejo
uma cruzinha caída muito
longe daqui
Na beira de uma estrada,
entre cipó abandonada no
sertão onde eu nasci.
[Poema de Zé Fortuna, s/d].

A década de 1950 ensaiou maneiras de repensar o Brasil pela via do moderno. O período foi marcado por importantes manifestações que envolveram diferentes grupos sociais - intelectuais, artísticos, populares e políticos – no esforço de pensar a conjuntura social, econômica e cultural rumo à experiência de modernização.

Estreava no cenário socioeconômico brasileiro a concretização do ideal desenvolvimentista planejado por grupos dirigentes do país. Adotando políticas nacionalistas e de proteção à economia brasileira esses grupos apostavam no processo de industrialização como forma de elevar os índices de crescimento econômico, acarretando mudanças significativas para a vida social dos brasileiros.

A industrialização do Brasil indicava um período de transformações que reordenava as estruturas políticas até então vigentes, alinhando novas aspirações que buscavam inseri-lo na ordem do capitalismo cosmopolita. O processo de industrialização reivindicou novas posições em relação às alianças com o passado agrário criando a necessidade de “legitimação ideológica do Estado desenvolvimentista junto a um determinado grupo de intelectuais”²³⁶, artísticas, instituições de ensino e pesquisa, assim como de liderança de uma burguesia nacional. Não é menos verdade

²³⁶ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 46.

que as correntes de pensamento dos grupos de intelectuais e artistas associadas a uma ideologia isebiana tomaram outros rumos, se popularizando. Alega Ortiz:

Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda. Ao me referir a este pensamento como matriz, o que procurava descrever é que toda uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira [...]. A teoria isebiana, ou pelo menos parte dela, penetra tanto as forças de esquerda marxista quanto o pensamento social católico. Um instrumento teórico que era posse exclusiva de alguns intelectuais da cultura brasileira se distribui socialmente, e gradativamente é integrado nas peças (*Auto dos 99% por exemplo*), na música (*Trilhãozinho*), e nas cartilhas [...].

A materialização desses projetos buscou dar condições efetivas para que o país acelerasse o seu desenvolvimento. E nesse caso, não só a infraestrutura e incentivos fiscais eram necessários, como igualmente a reorganização da *estrutura de sentimento* em relação a esse processo. Pautada em ideais modernos e urbanos “[...] a industrialização nos anos 50 trouxe consigo a modernização do Brasil. Modernização dos homens, tornando-os cada vez mais urbanos. Modernização de seus pensamentos e hábitos [...]”.²³⁷

Foi nesse contexto que o Brasil viveu o período mais inclemente do êxodo rural, movimento esse que expôs a extensão do ideal desenvolvimentista encabeçado por grupos dirigentes à vida de muitas famílias de pequenos agricultores e sitiantes. Elucida a trajetória de muitos sujeitos que, em busca de trabalho e melhores condições de vida para si e para sua família, inseriram-se em uma nova realidade. Era o momento da propagação política de ideais modernos e urbanos que almejava o rompimento definitivo com a imagem de país subdesenvolvido. Schwarz avalia esse momento:

[...] com menos simpatia e mais acento na irresponsabilidade e na cegueira, pode-se dizer igualmente que os novos tempos desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para a cidade, onde os pobres ficaram largados à disposição possivelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista. [...] o desenvolvimentismo arrancou a população de seu enquadramento antigo, de certo modo a liberando, para reenquadrá-la num processo às vezes titânico de industrialização nacional, ao qual a certa altura, ante as novas condições de concorrência econômica, não pôde dar prosseguimento, já sem terem

²³⁷ RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 31.

para onde voltar, essas populações se encontram numa condição histórica nova, de sujeito sem dinheiro, ou de ex-proletários virtuais, disponíveis para a criatividade e toda sorte de fanatismos.²³⁸

Para muitos dos recém-chegados do campo, o contato com os padrões de vida na cidade foi impactante. Essa experiência reorganizou seus padrões de vida, seus hábitos, crenças, superstições, comportamento e sociabilidades, anteriormente fundamentados em códigos culturais do universo rural. O contato com os valores modernos incutia na vida de muitos desses migrantes a imagem do homem do campo (rotulado como caipira) associada a um passado agrário ainda muito próximo, o que de certa forma desqualificava o discurso progressista que requeria para o Brasil o status de país industrial. O caipira nesse contexto era sinônimo de atraso.

A reorganização de tais padrões e códigos culturais desses migrantes na cidade só aparentemente desfez o valor atribuído ao passado. A adaptação aos valores modernos não rompeu definitivamente os laços que os ligavam às suas raízes. E por isso é notável a constante inventividade de suas expressões culturais, permitindo a coexistência, não sem conflitos, de mundos e valores tão antagônicos: o rural *e* o urbano, o passado *e* o presente, o tradicional *e* o moderno. Nesse viés, Schwartz conclui que:

[...] Afastada de suas condições antigas, posta em situações novas e mais ou menos urbanas, a cultura tradicional não desapareceria, mas passava a fazer parte de um processo de outra natureza. A sua presença sistemáticas, no ambiente moderno configurava um desajuste extravagante cheio de dimensões enigmáticas, que expressava e simbolizava em certa medida o caráter pouco ortodoxo do esforço desenvolvimentista. Com a sua parte de simpatia e tolerância, mas também de absurdo e de primitivismo esta mescla do tradicional e do moderno se prestava bem a fazer de emblema pitoresco da identidade nacional.²³⁹

Nessa circunstância, interessa-nos como cada grupo (em particular os chamados caipiras) articulou sua experiência de inclusão e exclusão do projeto desenvolvimentista para o Brasil. Institui-se um período de mudanças profundas nas relações sociais, indiferentes aos valores do homem do campo, suas crenças, comportamento, linguagem, superstições. Cabe a nós pesquisadores apreender como certos indivíduos e grupos

²³⁸ SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 4/12/94, p. 3.

²³⁹ Ibidem.

desenvolveram táticas apropriadas para a manutenção de referenciais simbólicos, garantindo-lhes na cidade a sobrevivência ainda que de forma ressignificada.

Mas a experiência desse sujeito matuto, escrachado na literatura, alvo de piadas e estilizações é passível de ser conhecida por meio de olhares menos carregados de preconceitos. Olhares de quem viveu a mesma experiência e a partir dela construiu sua maneira de interpretar os dramas vividos, as lembranças divididas e a saudade de um tempo que não volta mais. Os elos com o passado poderiam ser refeitos cotidianamente. Estavam entranhados nos objetos de trabalho com a terra, com a lida do gado. Nos objetos da cozinha. Nas imagens de santos e alegorias da fé católica, reportando a uma religiosidade presente no cotidiano do homem do campo. Mas não só. Estavam igualmente presentes nos causos, nas reminiscências. Também nas expressões culturais, como a música caipira e a dança que mediavam relações de sociabilidade, extrapolando o campo da fé e repousando nos momentos de distração, válvula de escape das relações de miséria e de poder a que eram submetidos.

Visualizamos todo um arsenal simbólico que transporta uma matriz cultural para uma nova temporalidade, possibilitando que seja revivida. Poderíamos mencionar uma infinidade de manifestações que compõem este arsenal. Mas interessa-nos aqui como certas manifestações culturais têm o poder de rememorar o passado. E, a música caipira se encontra neste quadro de manifestações.²⁴⁰

Para tanto, elegemos como objeto de análise o compositor José Fortuna, sua produção artística e sua trajetória no cenário artístico do gênero sertanejo. É de nosso interesse compreender como sua produção denuncia seu envolvimento com os conflitos sociais de seu tempo e como ela se insere no quadro de manifestações culturais que delineia a persistência de certos aspectos da vida rural.

Nesse sentido, a produção artística de José Fortuna aponta as astúcias tecidas por um migrante a fim de estabelecer um elo com seu passado. A partir de sua trajetória, é possível enxergar os motivos pelos quais o cerne de sua produção esteve voltado para o estilo raiz, estrutura poética que tem como elemento basilar a valorização de elementos da cultura caipira. Tal estrutura poética marcou o gênero sertanejo e influenciou a produção musical de muitas duplas ditas caipiras do período.

²⁴⁰ MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura e desenvolvimentismo em MG**: caminhos cruzados de um mesmo tempo. Universidade de São Paulo, 1998. 291f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

A partir de realidades econômicas e culturais diversas, cada grupo ensejou diferenciadas maneiras de ler e participar desse momento de transformação, objetivando um lugar social a partir do qual vivenciaram de forma diferente as dimensões da modernização. As camadas menos abastadas da sociedade experimentaram as investidas do progresso em sua vida. O processo de modernização do país procurou colocá-las em sintonia com os países de primeiro mundo em nível de desenvolvimento. Propondo um ritmo acelerado de industrialização, as políticas nacionalistas dos grupos dominantes depararam com a necessidade de urbanizar o país e criar condições necessárias para receber empresas multinacionais – em busca de mão de obra barata –, promovendo a criação de parques industriais que afastariam a imagem de país agrário, atrasado e subdesenvolvido. Todavia, como já percebido, muitos dos migrantes ficaram à margem desse processo.

O contexto histórico ao qual nos referimos foi marcado por profundas transformações desencadeadas pelo projeto nacional-desenvolvimentista iniciado por Getúlio Vargas, mas só materializado em meados da década de 1950 pelo governo de Juscelino Kubitschek. Tal projeto não foi só percebido nas mudanças acarretadas na vida urbana do país, como também repercutiu de forma incisiva na vida rural de milhares de brasileiros, explodindo no conhecido fenômeno da migração campo-cidade da segunda metade do século XX como uma das consequências da (des)ordenação social e econômica do mundo rural.²⁴¹

Foi nesse contexto que muitos sujeitos ainda ligados aos hábitos e costumes tradicionais viram seus valores questionados frente às mudanças e nas novas linguagens urbanas empreendidas. Esse é o caso de muitos dos migrantes que naquela época se viram frente a uma nova realidade social, tendo que incorporar valores até então desconhecidos. Este trabalho enfocará especialmente aqueles que se deslocaram do campo para os centros urbanos, enquanto os projetos econômicos voltados para uma agropecuária moderna inviabilizaram a economia de subsistência de então. Em função do acentuado êxodo rural que se iniciava a partir de 1950, muitos sertanejos abandonaram toda uma vida pautada nos códigos do mundo rural e se arriscaram nas cidades, inserindo-se no processo de industrialização brasileiro ou trabalhando como boias-frias das grandes lavouras. Esse processo de migração expôs os “caipiras” a uma miserabilidade em decorrência da sua não incorporação àquele projeto

²⁴¹ BENEVIDES, Maria Victoria de Mespitas. **O governo de Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

desenvolvimentista materializado no Brasil. Dessa forma, o caipira como mão de obra desqualificada se transforma em “estrangeiro em sua própria terra”²⁴², como nos alerta Ecléa Bosi. Desenraizado, perde suas referências simbólicas.

O desenraizamento é, nessa circunstância, uma forma de alienação²⁴³ que coloca os sujeitos em uma nova situação histórica. A modernização, apesar de inserir o Brasil no nível de alguns países em desenvolvimento, trouxe resultados comprometedores para a sociedade brasileira, entre eles uma desigual participação na prosperidade nacional. Assim, aqueles que, pelo clima de desenvolvimento gerado no país, depositaram suas esperanças e resolveram acreditar no bem-estar de todos, nas melhores condições de vida e trabalho nos grandes centros, que o discurso ideológico oferecia, ficaram à margem do progresso. Essa realidade, embora não tenha determinado uma “tomada de consciência” por todos, revelou um profundo desgosto dos caipiras pela cidade, principalmente quando, por sua aparência e estética, foram estilizados como o reverso do avanço econômico.²⁴⁴

Para analisar como essas transformações foram incorporadas pelos referenciais simbólicos do caipira na cidade, devemos considerar que tais mudanças se deram dentro de um longo processo. Essa ênfase na noção de um processo histórico permite compreender como tais sujeitos (re)significaram o entendimento do que lhes era estranho no passado. Assim, José de Souza Martins nos alerta:

[...] A retomada da matriz de significações da primeira socialização, ou seja, da socialização efetivamente rústica (rural), é esforço que o agente faz para reconstruir seu universo simbólico no próprio contexto urbano, apropriando-se positivamente de determinadas mensagens culturais que, embora produzidas na cidade, recorrem a modos rústicos de estruturação da experiência.²⁴⁵

Assim, ao propormos falar desse artista, é necessário retroceder a um contexto específico, pois ele, como filho de seu tempo, teceu grandes expectativas ao sair de sua terra natal em busca de sucesso e, não há por que não dizer, motivado pelo espírito empreendedor próprio de uma época que idealizava um Brasil “novo, moderno e sonhador”, os anos dourados de JK.

²⁴² BOSI, Ecléa. Cultura e desenraizamento. In: BOSI, Alfredo (Org.) **A cultura brasileira: temas e situações**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992, p. 7.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura popular e desenvolvimentismo: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985)**. Tese. (Doutorado em História Social) São Paulo: USP, 1998.

²⁴⁵ MARTINS, José de Souza. **Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 114.

Uma sonhada utopia “permitiria” trabalhadores e burgueses ousarem romper com grilhões da tradição e alcançarem um novo tempo. Cada um, de sua perspectiva, acreditava que, com a inserção do Brasil na internacionalização do capital, por meio da industrialização e da tecnologia, seria possível redimir a sociedade brasileira do atraso econômico e de suas mazelas sociais.

Dessa forma foi que o entusiasmo e a confiança ilimitada na nova aspiração social já se prenunciavam nos discursos daquele que viria mais tarde a enfeixar o signo da modernidade brasileira. Para Juscelino Kubitschek não bastava vislumbrá-la: alcançá-la era honra e dever e, para tanto, todo sacrifício deveria ser encarado como uma espécie de redenção. Nesse sentido, a industrialização foi apresentada como a chave da emancipação de todos e a conquista do bem-estar social. Brasília simbolizava os novos tempos.

É dessa perspectiva que a política do governo de Juscelino Kubitschek reforça a participação do Estado na economia, enfatizando a característica dos governos populistas que, desde a década de 1930, desempenharam o papel de mediadores dos conflitos sociais. De cunho nacionalista e populista, o governo de JK materializou a ideologia do desenvolvimentismo, propondo a transformação do país dentro da estrutura capitalista vigente na época. “Concretamente isso significa mudar dentro da ordem para garantir a ordem”.²⁴⁶

A empreitada política de JK ambicionou o desenvolvimento do projeto de modernização do país para além dos discursos políticos. Para tanto, pressupunha-se um maior comprometimento da população com o ideal nacional-desenvolvimentista, tornando-o uma “vontade coletiva que mascara o predomínio social da burguesia”.²⁴⁷

Com o lema “cinquenta anos em cinco” temos a dimensão de sua proposta política para o Brasil em meados dos anos de 1950. Como reforça Marly Rodrigues:

O Plano de Metas tinha por objetivo principal a acumulação, aumentando a produtividade dos investimentos existentes e aplicando novos em atividades produtoras. Para tanto, pretendia incentivar a industrialização acelerada, como meio de gerar novas oportunidades de emprego e elevar o nível de vida da população. Em suma, propunha-se o desenvolvimento planejado do capitalismo no Brasil. Tratava-se de atacar os problemas crônicos – energia, transportes,

²⁴⁶ RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 62.

²⁴⁷ Ibidem.

alimentação, indústria de base e educação -, subdivididos em 30 metas.²⁴⁸

Relacionada à expansão imperialista das potências capitalistas pós 2ª Guerra Mundial, a política de modernização da sociedade brasileira foi demarcada por uma política de substituição de importações. Essa política desenvolvimentista implicava, em seu cerne, novas formas de dependência, entre elas a tecnológica e a financeira. Para sua concretização foi necessária a participação de grandes empresas monopolistas internacionais, que investiram financeiramente nas indústrias de bens de produção, além daquelas que produziram eletrodomésticos, aparelhos eletrônicos, máquinas e equipamentos. O setor de comunicação e, especialmente, a indústria automobilística receberam atenção primordial. Além disso, o Estado investiu maciçamente no setor público e na indústria de base, criando infra-estrutura básica para tão arrojado plano de desenvolvimento. Nesse viés, a construção de estradas, siderúrgicas e usinas hidrelétricas aumentou a capacidade produtiva do país e a modernização das telecomunicações²⁴⁹.

Essa política, mesmo que elevando e garantindo o caráter internacional da economia brasileira, trouxe, no entanto, resultados comprometedores para a nossa sociedade. Entre eles, aponta-se o aspecto concentrador de rendas da sua economia, que proporcionou às classes trabalhadoras uma participação desigual no clima de prosperidade nacional. Embora os salários aumentassem em termos absolutos, a participação na expansão da renda nacional, em termos relativos, era cada vez menor. O desenvolvimentismo não livrara o país da dependência externa. Na verdade, ele criava novas formas enquanto eliminava outras. A inflação atingia um nível elevado, o déficit da balança de pagamentos aumentava progressivamente²⁵⁰. A industrialização, a expansão das fronteiras agrícolas, além da modernização da produção agrícola, da construção da malha viária e da urbanização crescente acirraram não só o fenômeno da migração, como também a marginalização social nas grandes cidades.²⁵¹

A euforia da época, além de suas consequências econômicas e sociais, fez germinar uma intensa atividade cultural. Período fértil para desencadear a vanguarda

²⁴⁸ RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 65-66. Ver também: HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. (Org). **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

²⁴⁹Cf. GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991; Ver também: TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5... a Fiesp e o desenvolvimentismo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

²⁵⁰ PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

²⁵¹RODRIGUES, Marly, 1992, op.cit..

artística, resultando daí a poesia concreta, o neoconcretismo, a poesia Práxis, a bossa nova, a música e o teatro de protesto, o cinema novo.²⁵²

De uma forma ou de outra, a produção intelectual dessa época será marcada pelas tramas geradas pelas tensões sociais, reflexos não só do desenvolvimento econômico, como também da agonia política do populismo. Não poderemos nos esquecer do papel exercido pelos meios de comunicação, entre eles o rádio e, especialmente, a televisão, que começava, no momento, a tornar-se o grande meio de comunicação de massa que é hoje em dia²⁵³. O (re)encontro entre a arte erudita e a popular se acentua. Poetas e compositores fazem parcerias com o artista popular. A temática urbana com todo o desencanto das classes trabalhadoras, os sonhos piegas da classe média e a moral burguesa são expostos e criticados pela arte, em especial o cinema novo²⁵⁴.

O processo de modernização do Brasil esteve amparado por noções de industrialização e urbanidade. E isso repercutiu na vida cotidiana do homem comum. Os projetos políticos apontariam a emergência de um novo Brasil e revelariam também uma nova maneira de o brasileiro se ver e de se identificar. A nova ordem econômica veicula uma nova *estrutura de sentimento* legitimada pelas novas maneiras de agir, pensar, consumir e de se identificar com uma sociedade cada vez mais urbana. Esse contexto de transformação assola códigos socioculturais fundamentalmente consolidados no cotidiano rural. Perante isso, qual é o lugar do caipira nessa sociedade?

²⁵²RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art. editora, 1982; GERBER, R. Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977; XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993; DANIEL, Roberto F. **Cinema: uma experiência mística**. Bauru: EDUSC, 1998; CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999; FURTADO, João Pinto. *Escrever por imagens: notas sobre filmes históricos e narrativas historiográficas*. In: CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco; PATRIOTA, Rosangela (Org.). **Escrituras e narrativas históricas na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011; KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011; BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Cia das Letras, 2009; NAPOLITANO, Marcos. **Nunca é cedo para fazer história: o documentário Jango, de Silvio Tendler**. In: NAPOLITANO, Marcos e et ali (Org.). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012.

²⁵³A historiografia referente ao rádio é vasta. Dentre essa produção conferir: GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980; ROMAIS, Célio. **Rádio em ondas curtas**. São Paulo: Brasiliense, 1994; LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo**. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1995; CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002; DÂNGELO, Newton. **A voz da cidade: progresso e lazer ao som do rádio – Uberlândia: 1939/1970**. 320 f. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001.

²⁵⁴RAMOS, Alcides Freire; BERNADET, Jean-Claude. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto / Edusp, 1988; CARNES, R. (Org.). **Passado imperfeito: a história no cinema**. Rio de Janeiro: Record, 1997; LIMA, Giuliana Souza de. *A historiografia da música popular brasileira na obra radiofônica de Almirante*. In: VELOSO, Sainy C. B. (Org.). **História como escritura desdobrada: visualidades, música e literatura**. Curitiba/PR: CRV, 2012.

Como ele reelabora certos padrões urbanos e modernos e os introduz a seu arsenal simbólico?

2.2 - O estilo raiz na música sertaneja: a autenticidade em questão

Raiz é a gente se fazer
passado pra conservar
as nossas tradições; é
prestigiar o que chegou
primeiro contra as tais
modernas invenções.
[José Fortuna; Paraíso.
Poema. 1983].

A trajetória artística de José Fortuna na cidade motivou análises que extrapolam a parêntese campo-cidade. A produção desse compositor permite-nos pensar além do que o discurso engessado nessa dualidade impõe: a dualidade tradicional versus moderno que, no contexto de industrialização do país, repele o caipira dos padrões modernos de sociabilidade e delimita espaços. A maior parte dessa produção musical é caracterizada como nostálgica. Ganha essa conotação porque romantiza o cotidiano do homem do campo e não traduz as dificuldades existentes, camufladas num tipo de canção idealizadora do universo rústico caipira. O fato é que essa produção dissimula as reais condições sociais do caipira porque tem como referência as experiências urbanas, expectativas frustradas, marginalização e estigmas. A música de José Fortuna traduz esses conflitos e se produz nesse espaço. Ao passo que nostalgicamente relembra o passado, indaga a sua real condição de vida no presente, como um ser estilizado na cidade.

Se observada em seu contexto de produção, essa música na qual o passado emerge (re)significado revela as diversas maneiras de viver nas fronteiras. Como representação do real vivido, a música, como documento, constrói “[...] imagens musicais e poéticas que podem ser reconhecidas pelo público porque expressam uma memória social e uma identidade em constante processo de construção.”²⁵⁵

²⁵⁵ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em Jan./2012; Ver também: _____. História e música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: LEMES, Cláudia Graziela F.; MENEZES, Marcos Antônio de; NASCIMENTO, Renata Cristina de S.. (Org.). **Historiar**: interpretar objetos da cultura. Uberlândia, MG: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, v. 1, p. 9-36.

A estrutura musical – texto e melodia – desse tipo de produção acomoda aspectos do cotidiano como elementos amenizadores das tensões vividas na cidade. O ato de relembrar permite recriar simbolicamente o passado e distanciar-se das mazelas do presente. Esse tipo de repertório na música sertaneja permite-nos traçar um perfil de seu público no período. Afinal, como questiona Vilela, “quem ouvia música sertaneja na cidade? Salvo exceções, como é o caso de herdeiros das famílias enriquecidas no mundo rural, o grande público deste segmento era formado por estratos mais desfavorecidos e menos intelectualizados da população.”²⁵⁶

José de Sousa Martins, a partir de uma temática nostálgica apregoada pela música sertaneja na cidade, verificou o perfil de seu público ouvinte. Segundo o autor, os sujeitos que integram esse grupo de ouvintes são classificados em três tipos: (a) os originários recentes do meio rural, que estão em processo de inserção no mercado de trabalho e na sociedade de consumo e que, ocasionalmente, estabelecem contato com esse tipo de música e produtos a ela vinculados; (b) os imigrados há mais tempo que possuem certa estabilidade e acesso aos produtos do mercado como vitrola e televisão e, grosso modo, são agentes financiadores desse gênero musical; (c) e, por último, o comprador de discos, característico consumidor da música sertaneja que expressa certo “ajustamento à sociedade de consumo e decorre da superação dos percalços da fase inicial de migrante”.²⁵⁷

Para Oliveira, essa música entre os anos de 1940 e 1950, ficou sendo a “música do pobre, do interiorano e do suburbano, e teve seu lugar definido”²⁵⁸. Considerando isso, poderíamos, então, qualificá-la enquanto música de gueto presente no cotidiano dos humilhados expostos às precariedades do mundo urbano e ocupando uma camada periférica? Para a autora, ela busca inspiração no passado, nos valores rurais, no entanto evoca um passado idealizado não para garantir a autenticidade da sua cultura, mas, sim, porque reside num lugar marginalizado na cidade e compartilha as experiências de

²⁵⁶ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: 2011-03-12.

²⁵⁷ Martins como o primeiro cientista de tradição marxista a escrever sobre o tema, revela, ele também, uma postura nostálgica, avaliando a pureza de uma música raiz, travestida na cidade com interesses políticos e financeiros vigentes, perdendo, assim, sua autenticidade. Cf.: MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 116.

²⁵⁸ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov., 2003, p. 234.

outros sujeitos migrantes²⁵⁹. Essa música encontra-se em transformação, recriação, por isso (re)significa o passado, não é mais ele, mas suas reminiscências.

A música sertaneja idealizadora da cultura rústica pode até representar essa vontade de manter vivo e próximo o passado. Todavia, como música urbana, trabalha com outros parâmetros de produção e execução distanciados das sonoridades musicais do universo rural, característica que permite, nesse novo espaço de produção e circulação, apreender essa música em sua função mediadora das novas relações instituídas pela oposição campo versus cidade, a qual, muitas vezes, é mais hierárquica do que dicotômica, pois impõe uma hierarquia entre esses mundos e seus sujeitos. Daí configura-se um segmento musical nostálgico produzido na cidade, como é o caso do repertório de José Fortuna, denominado *estilo raiz*.

A conceituação do termo acima mencionado é complexa. A ideia de *raiz* não é de tão fácil definição e não apresenta um consenso nos estudos sobre a música sertaneja. Enquanto senso comum, o termo vincula-se à noção de autenticidade da cultura brasileira e evoca uma essência rural da qual todos nós fazemos parte. A música rural, enquanto expressão cultural do universo rústico, veicula certas impressões sobre a cultura do homem do campo. Para as abordagens puristas, a música caipira, como representação da cultura rural, expressa certos discursos que legitimam os mitos sobre nossa origem.

Dessa perspectiva, a música sertaneja como manifestação cultural envolve uma diversidade de argumentos sobre sua conceituação. Ela pode evocar um universo referencial de determinada sociedade tradicional que mantém um grupo de identificação preliminar. Assim, esse gênero, desde seu registro em disco, efetuará um contrato específico de comunicação com aqueles que de alguma forma vivenciaram a realidade de uma sociedade tradicional cujo parâmetro de inspiração é o cotidiano nesse universo calcado em padrões socioculturais, de moralidade e ética estranhos aos da cidade. É sobre essa variante textual que se produz a *música raiz*, estabelecendo um elo de identificação com os elementos simbólicos do mundo caipira. Ao se apossar de um discurso nostálgico articula as experiências de pobreza e desenraizamento do sertanejo, aqueles que agora vivem nos centros urbanos.

A noção de *música caipira* associada ao termo *raiz* é desenvolvida em parte por um discurso que lhe atribui o caráter de manifestação da cultura popular autêntica.

²⁵⁹ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do caipira picando fumo à Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. *Revista USP*, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov., 2003.

Dessa forma, o termo *raiz* nos estudos sobre o gênero sertanejo associa-se a um princípio de fidelidade às tradições, que desaparece quando essa música se desterritorializa e passa a fazer parte de circuitos cada vez mais urbanos.

Contrariamente a muitos estudos que apontam a correlação da *música raiz* com uma expressão mais tradicional da cultura caipira, esse segmento é, para nós, - a partir da produção de José Fortuna - a visão de mundo de um homem que migrou para a cidade e não se assume enquanto *matuto*. Carrega uma forma de pensar o seu tempo, suas experiências na cidade em comparação com uma vida de “farturas” no campo. É com base na negatividade das experiências urbanas, da visão da cidade como castradora de seus costumes e tradições que esse homem reclama por pertencimento, identificação, crendo ser possível se reenraizar. Afinal, essa *música sertaneja raiz* permite ao migrante reconhecer-se dentro de uma *estrutura de sentimento* que se institui no coletivo, ao contrário do isolamento social que vivencia na cidade. “Ela conecta nostalgicamente o migrante às suas raízes”²⁶⁰. Com a transformação social e econômica experimentada, o que era música caipira (tal como uma manifestação cultural do universo rural) se transforma em música sertaneja raiz – uma experiência urbana que se qualifica por um texto cuja temática é também rural. No entanto, distingue-se de uma musicalidade tradicional porque é contextualizada num momento de modernização do país que influencia consideravelmente também a sua forma e conteúdo, articulando novos elementos²⁶¹.

Vimos que a modernização do país acentuou a migração no sentido campo-cidade. O fenômeno do êxodo rural, para a cultura caipira tradicional, esfacela os laços com suas tradições, principalmente quando esse caipira é forçado, em função da monocultura e da modernização das técnicas agrárias, a deixar seu torrão natal. José de Sousa Martins elabora uma caracterização muito precisa sobre o que para ele deveria ser considerado moda caipira:

A música caipira nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer. Mesmo a moda-de-violão, denominação genérica do canto profano, não aparece senão acoplada a algum rito.²⁶²

²⁶⁰ TUPINAMBÁ, Ulhôa. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, jul.-dez., 2004, p. 61.

²⁶¹ Melhor analisados no Capítulo 3.

²⁶² MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humildados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 105.

Mais uma vez, as caracterizações de música rural caipira nos estudos pioneiros são tecidas num momento decisivo na história desse gênero musical e estão datadas num contexto de mudanças que compreendia novas relações entre arte e os meios de produção e circulação. A perda de significado da música caipira (que se designa raiz, nesses discursos) concedia espaço a sua nova forma no mercado fonográfico brasileiro. Desse modo, a conceituação sobre a música raiz requer para esse estilo a mesma conotação de música rural tradicional que é elaborada nos trabalhos de Caldas e Martins, construindo, de certa maneira, uma tradição na forma de pensar a música sertaneja. As análises de tais autores para essa música são carregadas de um tom adorniano, atribuindo-lhe uma função alienante. Na s abordagens de Caldas e Martins, ao servir à indústria fonográfica a música perde sua pureza, versando sobre um migrante despolitizado, influenciado pelo populismo, alienado. Na concepção de Alonso, a desqualificação da música sertaneja em Caldas e Martins

[...] denota o apego destes críticos ao padrão estético da MPB. Ambos os sociólogos eram socializados na cidade de São Paulo, cujas teses transbordam o referencial marxista dos anos 70. Subjacente ao marxismo setentista, é divulgada a ideia de que apenas a MPB é capaz, de fato, de representar o povo em sua busca pelas “autênticas raízes” da música brasileira.²⁶³

A análise de Alonso a respeito da desqualificação do sertanejo elucida um momento em que as esquerdas pensavam a função da arte, especialmente da música, no Brasil a partir dos anos de 1970. Desse modo, a abordagem desse autor nos leva a refletir que, a partir dos anos de 1950, período de mudanças na música sertaneja e no cenário sociocultural do mundo caipira, a busca pelas raízes era uma forma de consagração (*distinção*) cultural desse “estilo raiz”²⁶⁴ como bem cultural autêntico que se institui de forma arbitrária e seletiva. Associá-lo a características elementares da música tradicional é uma maneira de desvinculação de sua forma “inautêntica”, associada aos produtos da indústria cultural, destituídos de uma função específica no interior das relações sociais. Aparece de ora em diante apenas como uma arte alienante

²⁶³ ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 439-463, p. 448.

²⁶⁴ **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, 1958-1959. Algumas reportagens da Revista Sertaneja caminham no sentido de resguardar a verdadeira música raiz do contato com os modismos musicais da época.

da sociedade de consumo. Jorge Carvalho nos dirá que a expressão raiz é “utilizada quando se quer defender uma versão como pertencendo à origem fundadora ou criticar certa variante [moderna] como constituindo uma forma estranha às bases fundadoras da raiz.”²⁶⁵

As opiniões sobre o gênero sertanejo giram em torno dessa necessidade de defesa e distinção de sua vertente moderna, requerendo a permanência dos seus elementos discursivos mais típicos. Assim, Antônio Mortarelli, colecionador de discos, livros e revistas do gênero sertanejo, expõe:

[...] a música caipira...caipira de verdade não é esse negócio que se vê hoje. O povo gostava dessa música porque era muito bonita, falava das coisas da roça, fazia a gente lembrar. Depois foi mudando, ficando mais feia, né? Sem sentido. A música caipira de raiz mesmo é a música do povo, começou nos tempos dos antigos. É coisa antiga. Hoje quase não se vê mais, sumiu, é raridade. O povo não gosta mais, diz que é coisa de véio. Mas eu gosto, sempre gostei desde os tempos que eu era solteiro, e comprava discos e livros de modinhas [...]²⁶⁶

A perspectiva do colecionador Antônio Mortarelli para a música rural autenticamente brasileira se refere a um passado remoto. Essa análise coincide com as de alguns críticos, como Ferrete²⁶⁷, para quem a música caipira, cuja matriz cultural é a *cultura rústica*²⁶⁸, tem como ponto de inflexão uma história relacionada ao tempo do desbravamento do “sertão” (interior), onde se amalgamaram culturas diferentes, possibilitando a formação de uma vida tradicional caipira²⁶⁹ de características peculiares de mentalidade, economia e cultura, cuja área de influência cobre o interior paulista e forma, como afirma Candido, talvez a maioria da população tradicional do estado.

²⁶⁵ CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia. Brasília, 1989, p. 33.

²⁶⁶ Entrevista com Antônio Mortarelli, 83 anos em sua residência na cidade de Limeira - SP em outubro/2011. Para nossa pesquisa, Antônio Mortarelli forneceu, além de seu depoimento, cópias da revista sertaneja, Cds e livros de modinhas.

²⁶⁷ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

²⁶⁸ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

²⁶⁹ Ibidem. Embora para Candido a cultura caipira tenha como área de influencia o interior paulista, há que se considerar que essa forma de vida tradicional também é observada em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Ainda assim, é importante observar que compartilhamos das análises de Candido sobre a sociedade tradicional caipira e suas formas de vida social, econômica e cultural, que, como observou “[...], resultou não apenas da incorporação de território às terras da Coroa portuguesa na América, mas a da definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele grande fenômeno de mobilidade. [...] Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado Paulistânia - as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de ‘cultura caipira’.” Ibidem, p. 35.

Nesse sentido, tomamos o termo *rústico* emprestado de Antônio Candido, que o emprega

[...] não como equivalente de rural, ou de *tosco*, embora os englobe. Rural exprime, sobretudo, localização, enquanto ele pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, ou seja, por interferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contacto com o aborígine [...]²⁷⁰

As raízes históricas da cultura caipira estão alicerçadas nesse contexto de “descobrimento do interior”, e endossam os discursos - de alguns fãs, artistas e pesquisadores - sobre a música verdadeiramente caipira. Tais discursos procuram situá-la num período de formação do homem do campo e da sociedade caipira como um todo. Não é o foco de nossas análises percorrer essa origem romântica da cultura caipira, mas apenas verificar onde esses discursos bebem, buscando reafirmar a matriz cultural da música caipira no *homem mestiço*.

Esse contexto de origem situa a música caipira num quadro cultural que a revela integrante dos modos de vida da sociedade tradicional caipira, porém não explica a fundo que a busca pelas raízes históricas é necessária, não só pelo interesse em dialogar com seu contexto de origem, mas também pela luta que se travou nesse gênero musical contra sua variante moderna. Nessa perspectiva, *raiz* associa-se ao que é autêntico nas formas artísticas da vida tradicional caipira. Mais à frente dialogaremos com uma produção que atualiza essa visão e a insere num contexto de mudanças do cotidiano rural em função do desenvolvimento do capitalismo e do mercado fonográfico.

2.3 – Raiz: um conceito restrito ao universo caipira.

Para uma produção intelectual mais tradicionalista, a música que evoca o cotidiano do homem do campo situa-se somente no seu contexto de significação e compreensão. Nesse caso, o termo *raiz* na música caipira é restritivo. Está vinculado à expressão cultural do caipira *in loco* e se afasta das formas de reprodução técnica e de desterritorialização.

²⁷⁰ Ibidem, p. 22.

O termo raiz vem sendo articulado às formas musicais no/do universo rural. É dessa perspectiva que partimos a fim de desmistificar as abordagens sobre a *música sertaneja raiz* que apenas a enxergam como essência da cultura rústica caipira, recusando toda e qualquer vinculação com sua vertente moderna no contexto urbano. Usualmente a *música sertaneja raiz* não tem nenhum sentido no contexto das práticas urbanas. É referida em outros termos e relações que buscam vinculá-la apenas dentro de sua matriz de significação e a essa vinculá-la. Sob nossas análises, *raiz* se apresenta como um conceito fechado nessa matriz.

Retomando uma abordagem que confere à música caipira o caráter autóctone, Edilson Chaves discute o caráter enraizado da música rural. Para esse autor, ela se veicula num contexto cultural e dentro de um espaço geográfico determinado, retratando um cotidiano “verdadeiramente caipira”²⁷¹. Essa canção, cujo valor se exprime pela poética simples, de temáticas que tratam de ritos religiosos, canções de trabalho, ciclos da lavoura, se realiza em um cotidiano específico marcado pelo trabalho na roça, pelos momentos de sociabilidade sagrados e profanos aí vivenciados e é apresentada por sujeitos que compartilham dessa mesma realidade. Segundo o autor, que combina suas análises com as de Martins

No discurso dos cantadores caipiras está sempre presente uma mensagem que os identifica enquanto comunidade, o que torna difícil para quem não pertence a seu universo entender sua mensagem, nos versos que dizem respeito a fatos ocorridos num determinado local, e relacionados à natureza, às estações do ano, ao gado, à chuva, às aves ou às festas, exaltando a amizade entre os companheiros, serenatas para os futuros noivos, entre outros temas.²⁷²

Cornélio Pires atribui essa música a uma representação genuína do caipira paulista reforçando o mito das três raças formadoras da sua cultura rústica. Na forma de representar o caipira, ressalta a figura jocosa e o pitoresco, para ele pungente de vida social e cultural. Segundo a opinião desse folclorista a moda de peão era

[...] Moda de Viola cantada por dois genuínos paulistas. Esse é o canto popular do genuíno paulista. E que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do escravo no cativeiro e a saudade enorme do português saudosos de sua pátria distante. Criado,

²⁷¹ CHAVES, Edilson. **A música caipira em aulas de História**: questões e possibilidades. Dissertação. (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

²⁷² Ibidem, p. 35.

formado nesse meio, nosso caipira, a sua música é sempre melancólica, é sempre terna.²⁷³

Em 1929, Cornélio Pires transcreve esse modo de vida do caipira para os citadinos. É preciso entender que essa forma enaltecida do “capião” no início do século já apontava para uma mudança significativa no modo de vida do homem do campo, o que contribuía para uma contínua desnaturalização de seus costumes. A sua infelicidade na cidade é tema recorrente na produção de Cornélio Pires, que tem no cotidiano da roça um ideal de vida. As coisas desse cotidiano estão ausentes na realidade, mas sobrevivem como um ideal em forma de lamento e também como “crítica ao estilo de vida produzida nos centros urbanos industrializados, onde o padrão consumista se sobrepõe aos poucos objetos necessários para a felicidade do caipira.”²⁷⁴

Observa-se nesse discurso e nos demais escritos de Cornélio Pires uma atribuição de autenticidade a essa forma musical. Parece ser com a mesma qualificação que Rosa Nepomuceno atribui as mesmas características à *música sertaneja raiz*. Para a autora, a música rural “verdadeira” desempenha uma função bem específica no contexto rural. É por vezes mencionada como *raiz* porque destoa de sua vertente moderna (inautêntica) e busca narrar causos, anedotas, contos, superstições ponteados na viola inspirados por um rico repertório cultural que fundamenta a vida do caboclo. Essa música diz sobre sua localidade e sobre seus costumes em função de um isolamento geográfico e cultural que sugere qualificação positiva, para Nepomuceno. Para essa autora, música sertaneja raiz é igual à música caipira.

O caráter autóctone de suas expressões culturais resguarda a cultura rústica de possíveis e indesejáveis misturas rítmicas e culturais. Nas perspectivas de críticos como Ferrete e Caldas²⁷⁵, ao se tornar cada vez mais urbana essa música perde seu vínculo com o campo, abandona as origens²⁷⁶. Todavia as análises feitas por esses autores ressaltam a singeleza dessas canções e discorrem sobre uma ingenuidade do “capião”, a necessidade de caracterizar suas expressões como autóctones.

²⁷³ Introdução da fala de Cornélio Pires. Disco – 20007 – B, 78 rpm, 1929. Cf.: HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim goiano de Geografia**. Goiânia, n. 13, p. 11-27, jan./dez./ 1993, p. 12.

²⁷⁴ Idem, p. 14.

²⁷⁵ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985; CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979. _____. **O que é música sertaneja**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁷⁶ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov., 2003, p. 256.

O “legítimo cantador da roça entra em cena, com chapeuzinho de palha e a violinha de dez cordas” ²⁷⁷. Ainda para Nepomuceno, a genuinidade seria dada pela moda de viola, cantada em duo de vozes terçadas que tinha como instrumento base a viola. Os traços da *música de raiz* seriam mantidos nas letras que relatam os temas rurais, do carro-de-boi, dos causos, mantendo sempre aquele dialeto peculiar. Segundo a autora, sua estrutura poética citava versos geralmente longos, que

[...] falavam de tudo o quanto há ao redor do caipira, desde o rio que banha os pés a infortúnios de todo tipo, a morte do boi preferido, o combate pelo amor da cabocla bonita. E ainda separações, desencantos, fatos engraçados, impressões de viagens. O cotidiano da vida na roça povoou essas músicas, desde as primeiras, gravadas em 1929 pela Columbia, até os *novos-caipiras* e duplas que preservam os gêneros tracionais [...]. ²⁷⁸

A questão da autenticidade é elemento chave na compreensão da cultura caipira enquanto reserva da nacionalidade e também está associada à visualização dessa cultura como descendente da miscigenação, na opinião de Lucia Oliveira, fruto dessa *mistura* “entre branco e índio, o caboclo é apresentado como o representante humilde do bandeirante, como uma versão equivalente ao sertanejo nordestino, e é tratado como reserva da nacionalidade ou alicerce para a formação de uma raça forte”²⁷⁹. A música raiz, dessa perspectiva, habita esse universo de trocas culturais e rítmicas entre raças distintas fundadoras de uma sociedade tradicional.

A compreensão de *raízes* ganha sentido de essência. O jornalista Romildo Sant’Anna também se refere à música raiz sempre articulada à origem rural do brasileiro²⁸⁰. Na opinião do autor, “música de raízes” é representante de uma cultura rústica constituída por aquela ideia de *miscigenação das três raças*: branca, negra e índia:

[...] É branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matizes [sic] culturais brasileiras; o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral[...].²⁸¹

²⁷⁷ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 111.

²⁷⁸ Ibidem, p. 69.

²⁷⁹ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov., 2003, p. 234.

²⁸⁰ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora UNIMAR, 2000.

²⁸¹ Ibidem, p.93.

Elizete Souza, em uma análise da obra do jornalista, nos dirá que a categoria *raiz*, na opinião desse autor,

[...] remonta a tempos imemoriais e a-históricos e se revela através da criatividade e espontaneidade do caipira – por isso só pode estar inserida em seu próprio contexto, que ele considera primitivo e original [...] Assim, para o autor, a noção de raiz pressupõe a totalização da vida do caipira no tempo e no espaço e a moda caipira de raízes é aquela que efetiva essa totalização, o que a torna compreensível somente em seu próprio contexto.²⁸²

Perspectivas semelhantes são apresentadas por Ivan Vilela em seu texto *A toada da Viola*. O trabalho de Vilela visa localizar essa noção de *raiz* que também é condizente com os discursos que conferem caráter autêntico à cultura caipira e suas expressões. Nesse trabalho, o autor narra a genealogia da viola, “que aos poucos vai criando sua personalidade brasileira a ponto de receber, hoje, inúmeros atributos da terra, como viola caipira, viola cabocla, viola nordestina, viola sertaneja, viola brasileira”²⁸³. Vilela alerta para o lugar central da viola na composição da musicalidade do homem brasileiro²⁸⁴. Sua abordagem para a musicalidade caipira está fundamentada também na ótica da miscigenação, cuja positividade é relatada pela mistura rítmica e sonora das três raças fundadoras da identidade do brasileiro. Para Vilela, a música rural autêntica (música caipira igual a música sertaneja raiz) está enraizada no processo de miscigenação cultural. Nesse sentido

À medida que essa mistura, originada da união dos portugueses com as índias, ia se configurando, uma nova maneira de sentir e entender o mundo ia surgindo. Culinária, percepção da terra, do tempo, música, etc. A rica musicalidade do povo português, suas cantigas, seus cantos de trabalho, foram se misturando a ritmos já existentes na terra. Lembremos que esses bastards chamados caipiras foram ninados com melodias indígenas. Posteriormente é incorporada a potente musicalidade dos negros.²⁸⁵

²⁸² SOUSA, Elizete Ignácio dos. **Música caipira e música sertaneja**: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, p. 22.

²⁸³ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011, p. 48.

²⁸⁴ VILELA, Ivan. Na toada da viola. Dossiê Rural: **Revista USP**, São Paulo, n. 64, p. 76-85, dez./fev., 2004-2005, p. 78.

²⁸⁵ Ibidem.

Vilela bebe nas concepções de Antônio Candido sobre a moldagem de uma cultura peculiar que se constituiu inicialmente a partir da mesclagem dos bandeirantes com os povos da terra e que posteriormente agregou os elementos culturais africanos. A figura do bandeirante é essencial porque acrescentou:

[...] determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais. A linha geral do processo foi determinada pelos tipos de ajustamento do grupo ao meio, com a fusão entre a herança portuguesa e a do primitivo habitante da terra.²⁸⁶

As posturas em relação à cultura rústica como originária de uma mestiçagem atestariam o caráter de raiz histórica brasileira dessa expressão musical. Pelo menos é esse o tom dos discursos acadêmicos citados sobre a autenticidade na música caipira.

Porém a questão do mito das três raças está carregada de visão romântica que inculca uma ideia de unicidade. Como salienta Ortiz, “a ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias raciais, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano. O que era mestiço torna-se nacional”²⁸⁷. Percebe-se, desde então, um afunilamento dessa ideia de herança na música rural com a ideologia nacionalista na qual o mito das três raças ganha “sentido exemplar: ele não somente encobre os conflitos como possibilita a todos de se reconhecerem como nacionais.”²⁸⁸

Atestar essas pesquisas arqueológicas sobre a cultura rústica não configura o foco de nossa atenção. A questão da autenticidade é retomada nos trabalhos sobre a música rural porque colabora para a construção de abordagens que se preocupam com a descaracterização dessa música. Como em Rosa Nepomuceno, essas abordagens são reflexos de um discurso nacionalista valorizador das nossas raízes em detrimento de hábitos e costumes culturais estrangeiros.

Nesse sentido, é válido mencionar que a cultura autêntica é uma constante na ideologia nacionalista e desponta como um “complexo de inferioridade do colonizado”. É nesse caminho que uma parcela de intelectuais do mundo periférico vai repensar as

²⁸⁶ CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 36.

²⁸⁷ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 41.

²⁸⁸ Ibidem, p. 44

políticas de internacionalização da economia que tiveram no capital externo o início da influência de outros costumes. Buscarão teorizar sobre a necessidade de uma cultura brasileira e de uma identidade nacional. Eis aqui onde se ampararam os discursos sobre a ideia de autenticidade para a música caipira que se mantêm até os dias atuais, conservando a ideia de essência verdadeiramente brasileira para a música rural.

2.4 – Música sertaneja raiz como possibilidade de enraizamento: a questão da identidade

A noção de uma música raiz associada a uma produção que resguarda a cultura caipira original, impregnou um discurso ideológico no qual é latente a ideia de que a canção raiz exprime uma identidade brasileira ameaçada. Esse discurso coloca em evidência a problemática do nacional e do popular num momento em que a intelectualidade procura as raízes nacionais, nas quais a música caipira, muitas vezes associada como raiz, está ancorada.

Ortiz nos dirá que a problemática do nacional e do popular nas décadas de 1950-60 se conjuga às questões políticas e econômicas com as quais se debatia o Estado brasileiro. Nesse período é que a questão da identidade nacional foi fundamental na construção de uma sociedade unificada. Decifrar o que é verdadeiramente nacional e popular, como dirá ainda Ortiz, “corresponde a um momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado”²⁸⁹. Dessa forma, o autor enfatiza o discurso de autenticidade como um selo ou grife para a construção da identidade.

Dialogando com um pensamento autóctone, e conservador, esboçado por escritores brasileiros (intelectuais tradicionais) no século XIX, Ortiz alerta para a existência de uma concepção profundamente conservadora anterior ao modernismo, posição que contraria, por exemplo, os intelectuais do ISEB quanto a um pensamento brasileiro que discuta a relação entre cultura e Estado. Ainda para esse autor, o que se evidencia, quando falamos em cultura brasileira, são relações de poder. “Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima”²⁹⁰.

²⁸⁹ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p, 130.

²⁹⁰ Ibidem, p. 9.

A discussão de Ortiz nos leva a entender que a problemática da cultura brasileira é uma questão política e que, como ele também sugere, “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro”²⁹¹. Assim, a discussão sobre a identidade brasileira nos alerta para as seguintes ideias

[...] a identidade nacional é uma construção simbólica, o que elimina, portanto as dúvidas sobre a veracidade ou falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos.²⁹²

[...] A ênfase na autenticidade revela a necessidade visceral de se construir uma identidade que se contraponha ao polo de dominação [...] a cultura se define portanto um espaço privilegiado onde se processa a tomada de consciência dos indivíduos e se trava a luta política.²⁹³

Entretanto, o viés nacionalista esteve profundamente presente na construção de uma abordagem purista para a música caipira. Nesse caso, uma reinterpretação do discurso de poder que, no cenário artístico dessa música, “se refletia” na produção de um repertório voltado para o que se considerava original, verdadeiramente autêntico. É uma visão aproximada da ideologia nacionalista que atravessou o pensamento político e intelectual nos anos de 1950. A busca por uma autenticidade na cultura rústica desvela uma vontade de apreendê-la em seu sentido verdadeiramente nacional, que o mito das três raças lhe confere. Essa postura em relação a uma expressão da cultura popular autêntica (como a música rural foi percebida) parece estar entrelaçada a uma ideologia de grupos dominantes que se movimentam na construção de uma teoria sobre o Brasil. A construção de uma identidade nacional vinculada à noção de Estado-nação é elemento-chave na construção de um novo homem (Ser nacional). No que se refere ao papel defensor da cultura brasileira pelo Estado, Ortiz é pragmático:

O Estado assumindo o argumento de uma unidade na diversidade, torna-se brasileiro e nacional, ele ocupa uma posição de neutralidade, e sua função é simplesmente salvaguardar uma identidade que se encontra definida pela história. O Estado aparece, assim, como guardião de uma memória nacional e da mesma forma que defende o

²⁹¹ Ibidem, p. 8.

²⁹² Ibidem, p. 8.

²⁹³ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 56.

território nacional contra possíveis invasões estrangeiras preserva a memória contra a descaracterização das importações ou das distorções dos pensamentos autóctones desviantes.

Portanto, a questão da cultura autêntica é um espaço de construção de uma indagação de quem somos (no sentido homogêneo, sem diferenças) e a inautenticidade é uma consequência da alienação²⁹⁴. “Se, como dizem alguns isebianos, o Ser do homem colonizado está alienado no Ser do Outro, é necessário dar início a um movimento que restitua ao colonizado a sua essência. Institui-se um processo de desalienação do homem colonizado.”²⁹⁵

São questões presentes no interior da produção cultural quando o assunto é o subdesenvolvimentismo. É por isso que o tema da cultura é central, em constante diálogo com a política na preocupação de acertar o passo do país. Tema de interesse de Ortiz, a problemática da cultura (e da cultura popular) está intimamente relacionada a um contexto de grande efervescência política e cultural no final da década de 1950, quando a sociedade vivenciava o impacto do capitalismo moderno nas suas estruturas até então modeladas por uma cultura tradicionalista. É crucial para o autor compreender

[...] como a questão da cultura se estrutura atualmente no interior de uma sociedade que se organiza de forma radicalmente distinta do passado, pois, na medida que o capitalismo atinge novas formas de desenvolvimento, tem-se que novos tipos de organização de cultura são implantados.²⁹⁶

No campo da cultura popular, como afirmou Lia Calabre, alterou-se a relação povo e Estado no Brasil, estruturando-se duas vertentes de interpretação sobre o que seria o popular²⁹⁷. Nesse sentido, a autora nos dirá

A primeira vertente, retomando as tradições modernistas, valorizava as fontes de identidade nacional no passado, principalmente nas tradições populares, e a segunda considerava que o passado do povo colonizado deveria ser suplantado e que a urbanização e a industrialização deveriam construir um novo povo brasileiro, uma nova cultura popular.²⁹⁸

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ ORTIZ, 2006, op. cit, p. 59.

²⁹⁶ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 8.

²⁹⁷ OLIVEIRA, Lúcia Lippi, op. cit., 2007.

²⁹⁸ CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil: dos anos de 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009, p. 50.

Entretanto, a ideia de autenticidade das expressões artísticas populares repercute no pensamento político e intelectual do período que tratamos. Está presente nas opiniões sobre a musicalidade do caipira fomentando um senso comum que a relega ao campo do místico do universo rural, muitas vezes folclorizado²⁹⁹, tomado em seu valor de raridade e de elemento museificado, descartando outras possibilidades analíticas sobre as experiências socioculturais construídas historicamente. Aqui, identidade nacional e desenvolvimentismo é mais complexo do que parece. Para as décadas de 1950/1960, o país só se tornaria moderno se rompesse com o tradicional/rural que pressupõe uma economia de subsistência aliada ao sistema latifundiário. Ao se urbanizar, o campo aparece como o lugar do trágico, de um passado com raízes coloniais. Todavia, as cidades, a industrialização eram agora constituídas por uma mescla de migrantes, segmentos sociais do setor de serviços, uma classe média e uma parcela das elites que, aliada ao Estado, tinham que se sustentar nos investimentos do capital internacional. A grande questão que se impunha para os intelectuais era: quem somos nós? Por isso, o tradicional e o moderno se entrecruzaram na busca de uma identidade cultural. O cinema novo, bem como novas musicalidades delinearam a necessidade de se redescobrir um “Brasil em transe”.

Talvez, por isso, Schwarz analisa o período como uma época de ilusões modernizadoras. Não dá para esquecer que a indústria cultural se afirma no cenário nacional e, para o mercado, o que interessa é o lucro. Para esse autor, a época delineia o que era apenas o início de outra etapa do capitalismo:

[...] o divórcio entre economia e nação é uma tendência cujo alcance ainda mal começamos a imaginar. A pergunta não é retórica: o que é, o que significa uma cultura nacional que já não articula nenhum projeto coletivo de vida material e que tenha passado a flutuar publicitariamente no mercado por sua vez, agora como casca viscosa, como um estilo de vida simpático a consumir entre outros? Essa estilização consumista das aspirações da comunidade nacional não

²⁹⁹ ORTIZ, Renato, 2006, op. cit, p. 69-70. Ver também: CALABRE, 2009, op. cit. A ideia de folclore que aparece nas análises mais tradicionais sobre a música caipira está atrelada a manifestações museificadas. Visto dessa forma, folclore nesse período é referente à tradição pensada sob um caráter conservador. Com significado antagônico, está a ideia de cultura como elemento transformador. Por sua vez, na ideologia isebiana, cultura popular desponta com a finalidade de fornecer consciência ao povo. Para Ortiz, a ideia de cultura popular é uma questão de grande interesse para os Centros Populares de Cultura. Ela se reveste de função política e designa um fenômeno novo na vida brasileira, pois “[...] enquanto folclore é interpretado como sendo as manifestações de cunho tradicional, a noção de cultura popular é definida em termos exclusivos de transformação. Critica-se a posição do folclorista, que corresponderia a uma atitude de paternalismo cultural [...]”. ORTIZ, Renato, 2006, op. cit, p. 69-70.

deixa de ser um índice da nova situação também da estética. Enfim, o capitalismo continuará empilhando otários.³⁰⁰

Para alguns, as percepções sobre a *música raiz* são muitas vezes instituidoras de um discurso que a reconhece como expressividade da cultura popular rural, que deve ser preservada e resgatada em sua originalidade. Expressam a pluralidade de tradições desse universo que, num momento de transformação do país, se encontra ameaçada. É num sentido muito próximo ao de pureza dessas tradições, reveladas também pela música rural, que Sant'Anna e Nepomuceno³⁰¹ desenvolvem sua conceituação. Segundo as análises de Elizete Santos, a abordagem desses autores emprega um sentido de *raiz* associado a uma noção paternalista, conduzida pela necessidade de resguardar a aura da cultura caipira. Para Elizete Santos os autores desenvolvem uma noção de raiz que

[...] é tudo o que tenha esta aura de história e de passado – que são a própria base da noção de autenticidade. No entanto, não é um passado imemorial, mas sim aquele que se constrói tendo como pano de fundo a colonização. Daí que o mito das três raças ocupe um lugar especial no pensamento dos críticos da música sertaneja romântica, pois a sua reconstrução e reafirmação permitem findar esta busca. No mito das três raças – *raízes* da música caipira – a autenticidade caipira é reencontrada. A acusação de abandono das *raízes* se origina da percepção de que este grupo deixa de lado a sua própria história.³⁰²

Essa compreensão conservadora de *raiz* na música caipira reforça a necessidade da busca por uma origem. E na concepção de Romildo Sant'Anna essa música diz sobre o nosso próprio passado. Porém todo esse discurso de autenticidade em torno da música caipira é reforçado para desqualificar sua vertente moderna, que se realiza na cidade sob novos parâmetros de produção e circulação, abordagem que será discutida no Capítulo 3.

Nessa visão conservadora, o cotidiano do homem rural só pode ser compreensível para aqueles que um dia compartilham a mesma experiência. Sua música só é verdadeiramente autêntica se retrata esse universo de significações e só pode ser conhecida por seus legítimos representantes. É esse o quadro que, nas observações de Nepomuceno, Sant'Anna, Caldas, Vilela, entre outros, deve ser mantido. Essa ideia de

³⁰⁰ SCHWARZ, Roberto. Fim de Século. **Folha de São Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 04/12/1994.

³⁰¹ SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaios do cantar caipira. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000; NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.

³⁰² SOUSA, Elizete, 2005, op. cit., p. 28-29.

autenticidade na música rural subtrai as possíveis *hibridizações*³⁰³, às quais as expressões culturais do universo caipira estão sujeitas, sendo reinventadas ao longo dos tempos. Reforça abismos intransponíveis entre as fronteiras culturais do moderno e do rural. Esses não se mesclam, não se tocam.

Mantemo-nos distanciadas de tais concepções que retratam a necessidade de buscar uma essência da cultura brasileira. Como em Ortiz, para nós “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”.³⁰⁴

Todavia é possível visualizar um segmento novo no campo da divulgação do gênero sertanejo, que no final da década de 1950 plantou no meio artístico discursos fervorosos que associavam a música caipira a um gênero musical representante de uma cultura autenticamente cabocla. A Editora Prelúdio inovou o mercado do gênero musical sertanejo publicando mensalmente a Revista Sertaneja, tendo como alicerce a defesa das artes caboclas das influências culturais estrangeiras. O texto inaugural é categórico no que se refere ao caráter pioneiro da publicação sobre assuntos do mundo rural e do meio artístico sertanejo, do que “é mais autenticamente brasileiro – uma revista inteiramente dedicada ao artista caboclo”.³⁰⁵

A divulgação do gênero sertanejo é a aposta também do sucesso da Revista. Entretanto, não desconsidera as dificuldades em divulgar um gênero musical já esquecido, segundo diziam. A Revista Sertaneja impunha-se no mercado editorial com essa missão pioneira, de cunho defensor da cultura caipira, oferecendo nas suas páginas “artigos e reportagens da boa gente que milita no setor caipira das estações da hinterlândia, a fim de que o público das capitais - onde a “Sertaneja” também é um sucesso - pudesse se inteirar do que vai no gênero por esta terra imensa.”³⁰⁶

Segundo a redação da Revista, “trata-se, indiscutivelmente, da nossa mais arrojada iniciativa”³⁰⁷ buscando enunciar as coisas que mais agradam o homem do campo e ouvinte, “[...] que não encontram eco na nossa imprensa, que julgando-as desinteressantes, relegam-nas ao esquecimento.”³⁰⁸

³⁰³ CANCLINI, Néstor Garcia **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

³⁰⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 8.

³⁰⁵ **Revista Sertaneja**. A revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, n. 1, ano 1, mar./1958, p. 4.

³⁰⁶ **Revista Sertaneja**. A revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 6, 1958, p. 3.

³⁰⁷ **Revista Sertaneja**. A revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, 1958, p. 4.

³⁰⁸ Ibidem.

Dessa forma, a iniciativa da editora era promover o gênero musical sertanejo para além do rádio e do disco, fomentando um segmento novo somado a um número cada vez maior de revistas e livros de modinhas desse seguimento. Embora o discurso o apresente como um gênero que não encontra espaço na mídia, o que se nota, inclusive nas reportagens da Revista Sertaneja sobre ele, é a crescente abertura, nas grandes gravadoras e emissoras de rádio para os artistas que o representam.

A redação assina o texto inicial como um projeto da Revista Sertaneja em relacionar as artes caboclas à origem rural de nossa sociedade. Busca, nesse sentido, romantizar a origem do caboclo e, de forma incisiva, se propõe a preservar as suas expressões culturais “típicas”. Assim, enfatiza que, “de número para número, é possível observar nossa permanente preocupação em oferecer novas seções, artigos, reportagens, matéria escrita e gráfica, jamais traindo nossos princípios de defesa à arte, à música e às tradições regionalistas”³⁰⁹. Nesse sentido, as manifestações musicais denominam-se *raiz* também nessa Revista, que equivale ao sentido mesmo de tradição, devendo ser preservada do contato com o mundo moderno. Aliás, esse foi o momento de debates na percepção do que é e o que não é arte caipira. Paradoxalmente, tais debates se avolumaram à medida que paulatinamente a música sertaneja se constituía como um gênero musical rentável no mercado fonográfico brasileiro.³¹⁰

Esses discursos romantizados fizeram aflorar no campo intelectual a problematização de quem realmente somos e, de certa forma, influenciaram as visões que compreendiam a música rural de forma um tanto ou quanto folclorizada, atribuindo à figura do caipira características positivas, associadas ao bandeirante desbravador, de espírito aventureiro, nômade.

Nesse contexto em que o mundo rural é tema de debates acirrados, José Fortuna se fez artista do gênero. Para nós, a sua produção procura seu sentido mais humano. Referimo-nos, sobretudo, a um homem que vive ainda mais miserável que pitorescamente. Como Candido aborda:

É preciso pensar no caipira como um homem que manteve a herança portuguesa nas suas formas antigas. Mas é preciso também pensar na transformação que ele sofreu aqui, fazendo do velho homem rural brasileiro o que ele é. "Tabareu", "matuto", "capiáu", "caipira", o que

³⁰⁹ **Revista Sertaneja**. A revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959, p. 3.

³¹⁰ Tema do terceiro capítulo.

mais haja, ele é produto e ao mesmo tempo agente muito ativo de um grande processo de diferenciação cultural própria.³¹¹

Na forma de olhar o Brasil por dentro é que se concentra a produção musical de Zé Fortuna. Num sentido muito próximo daqueles escritores regionalistas, buscou sensivelmente conhecer e divulgar a cultura do homem do interior num período de transformação de sua estrutura tradicional. Longe do romantismo exacerbado, as descrições exuberantes da natureza, a valorização da cultura do caipira, o repertório desse compositor carrega mais um sentimento de pertencer ao sertão do que um sentimento nacionalista propriamente dito.

2.5 – Música como canal de comunicação reenraizador: sentimento de pertencimento e identificação

Em toda a obra musical de José Fortuna estão reunidas várias composições em diversas temáticas e estilos musicais. Como informamos, atualmente essa produção se encontra dividida por temáticas em 6 grupos, definidos pela própria família, que organiza suas memórias: estilos diversos, versões, românticas, humorísticas, raiz e modas de viola. Essa seleção foi feita pela filha do compositor, quando fundou juntamente com Paraíso – da dupla Mococa e Paraíso - a Editora Fortuna Musical, que, a princípio, tinha como finalidade mapear e catalogar a produção musical de José Fortuna e disponibilizá-la para gravação e (re)gravação, regulada pela Lei de Direitos Autorais mediadora da relação autor/editora/intérpretes³¹². Toda essa divisão se amparou em 14 manuscritos de José Fortuna, nos quais estavam organizadas suas composições por datas, estilos musicais e compositores, o que facilitou à editora montar o catálogo.

Porém a divisão dessa obra musical pela família de Zé Fortuna apresenta-se confusa e o critério para os grupos musicais, imprecisos. Não se sabe ao certo se as composições foram separadas por temáticas ou por estilos musicais, sendo às vezes encarados como coisas similares. Talvez precisássemos de maior tempo para encontrar a lógica e o fio condutor dessa organização. Levando em consideração essas questões e a

³¹¹CANDIDO, Antônio. **A cultura caipira**. Disponível em: <<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/cultura.htm>>. Acesso em: 28/09/2007.

³¹² Sobre essa relação conferir: MORELLI, Rita Cássia Lahoz. **Arrogantes, anônimos, subversivos**: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira. Campinas: Mercado de Letras, 2000. Ver também: <<http://www.ecad.org.br>> Acesso em 22 set/2009.

difficuldade de se caracterizar esses grupos quanto ao gênero, estilo e ritmo musicais – além das linguagens técnicas da musicologia - adotaremos a divisão da Editora Fortuna para os estilos raiz e versões como uma forma de orientação. Como os quadros que montamos sobre esses estilos são extensos, optamos por mostrar aqui somente os quadros estilo raiz e versões - Anexo II e Anexo III, respectivamente.

Para as nossas análises preferimos levar em conta a poética dos estilos raiz e versões sem nos debruçarmos muito sobre uma análise profunda da parte técnica de uma canção, ainda que consideremos de extrema importância as análises sobre a estrutura melódica da obra. Essa poética se refere a um sentimento nostálgico em relação a um tempo ido, a um passado rural que deveria ser apagado em função dos novos códigos de sociabilidade modernos e urbanos, enfatizados por um discurso progressista para o país, em meados dos anos de 1950.

Foi ao estabelecer um elo com o mundo rural que o compositor se firmou em sua carreira artística. Num momento de grandes mudanças no país e de crescente modernização e urbanização, a sua poética se revelou nostálgica, valorizando o universo rural. Os vínculos com esse mundo se evidenciam nas canções que (re)criam e representam, ainda que no campo da ficção, o mundo rural que havia deixado, mesclando, assim, tradição e modernidade. Nesse sentido, a sua produção artística, mesmo aberta às inovações que a tecnologia proporcionava naquele momento - como, por exemplo, as novas técnicas de gravação, os novos ritmos e instrumentos de outros estilos como o estilo jovem e o Rock, incorporados pela nova música sertaneja – não deixou de expressar simbolicamente o mundo rural. Essa temática possibilitava não só para Zé Fortuna e Pitangueira, como também para muitos que haviam passado pela experiência da migração, recriar a sua matriz cultural por meio das lembranças que ela proporcionava. Essa estrutura temática para Zé Fortuna não ficou retida na chamada música caipira – que tinha como base instrumental o violão, a viola - como também pôde ser entrelaçada à nova fase da música sertaneja. A seguir, veremos como essa temática, presente na obra de José Fortuna, acompanhou a trajetória de modernização da música sertaneja sem deixar de existir, sendo gravada ainda por duplas consideradas tradicionais, como é o caso da dupla Tonico e Tinoco que “resistiu” o quanto pode às inovações da fase moderna desse gênero musical.

É de nosso interesse analisar como essa temática saudosista se fez presente nas canções de José Fortuna entre os anos de 1950 e 1980, época em que o país se propôs à

modernização³¹³. Nesse viés, essas músicas permitem refletir o (re)sentimento do sertanejo frente às novas transformações socioestruturais da sociedade brasileira implementadas à época, cujo discurso propagava o progresso/desenvolvimentismo, objetivando o apagamento das tradições do mundo rural³¹⁴, conforme já afirmado. É com esse sentimento de identificação com o universo rural que José Fortuna escreve *Roceiro Feliz*:

Alegre Roceiro eu sou minha gente,
Vivendo contente no rancho que eu fiz
Uma velha esteira me serve de cama
E todos me chamam Roceiro Feliz

Lá no meu ranchinho, levanto cedinho,
quando os passarinhos já garram a cantá
Pego minha enxada, saio pela estrada
vou lá na roçada, para trabalhar
O sol vem raiando e o gado pastando
E os galos cantando, lá no meu terreiro

E essa lida é todo dia
para alegria de um roceiro

Eu desço da roça chego na paioça
Tiro da carroça meu macho ruão
Solto na internada, chamo a galinhada
Vou tratar da porcada lá no chiqueirão
A alegria minha chegando a tardinha
é ver as galinhas subir no puleiro

E essa lida é todo dia, para alegria do roceiro

Chegando o feriado eu vou no cerrado
pra caçar veado que vem no taião
Tenho uma espingarda, tenho cachorrada
não me falta nada lá no meu sertão
Se a saudade amola o que me consola
é cantar de viola lá no meu terreiro

E essa lida é todo dia
para alegria de um roceiro.³¹⁵

³¹³ MELLO, J. M. Cardoso; NOVAES, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: **História da vida privada no Brasil** – v. 4 - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

³¹⁴ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

³¹⁵ FORTUNA, José. Sem registro de gravação, essa música era apresentada nos programas de rádio da dupla Zé Fortuna e Pitangueira. Para Pitangueira, Roceiro Feliz era uma forma de relembrar o tempo na roça e de fazer o povo que ouvia lembrar com saudade aquele tempo tão diferente do da cidade. Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 22 de Julho de 2009.

A poética revela um cotidiano de labuta, nostalgicamente vivido com o “mínimo vital”³¹⁶, mas ainda se é feliz. Nada é supérfluo, até o feriado registra a caça como lazer e sobrevivência. A viola é companheira. A pergunta que não quer calar é: enunciar é uma forma de se contrapor a uma realidade em transformação? Afinal, o discurso sobre o passado é construído por um presente em mudança.

Também a composição *Povo da Roça* demonstra a necessidade de valorização do roceiro que cotidianamente trabalha duro, vive de forma simples, “desprendida” de mordomias e conforto nos casebres de telhado furado. É por essa vida de dificuldades que se reconhece na canção o homem do campo, merecedor de homenagens. Assim, José Fortuna escreve:

Ao povo da roça o nosso diploma
Escrito com tinta vermelha do chão
Nas páginas verdes do livro dos campos
No trono de honra do nosso sertão
Enfeita seu peito a faixa vermelha
Da terra tombada que cobre o espigão
O cabo da enxada assina o diploma
Na grande homenagem de toda a nação

Em nome de todos artistas de rádio
Ao povo da roça queridos irmãos
Vocês que não perdem os nossos programas
Vocês que nos deram a glória e a fama
A nossa homenagem vai esta canção

Com suor e luta arranca da terra
O fruto pra nossa alimentação
A roupa que agora vestimos nos chega
Dos campos cobertos de algodão
O canto do galo é o seu lampião
Furando o telhado do seu casebre
Parecem estrelas jogadas no chão.³¹⁷

A homenagem é também uma maneira de dialogar com os ouvintes. O rádio é o meio que torna possível a recepção. De um lado estão aqueles que ainda residem no campo, de outro, aqueles migrantes que se reconhecem num passado recente. Táticas, astúcias de um compositor que garante uma conexão com seu público?

A estilização do caipira é aqui substituída pela função importante que exerce o homem do campo. Ao contrário do jeca, preguiçoso, indolente, aparece o caipira, que

³¹⁶ CANDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

³¹⁷ FORTUNA, José. Os maracanãs. s/d. Disponível em <<http://www.josefortuna.com.br>> Acesso em nov. 2011.

“com suor e luta arranca da terra o fruto da nossa alimentação”. É dessa forma que José Fortuna constrói uma poética de revalorização do caipira, atribuindo-lhe aqueles valores que também se configuram como seus.

É dessa forma que a *música sertaneja raiz* demonstra todo um repertório de temas rurais, conectando simbolicamente o caboclo a uma determinada localidade, comunidade. É em José Fortuna que, para nós, a ideia de *raiz* ganha sentido e está estritamente ligada a um sentimento de pertencimento. *Raiz*, na poética de José Fortuna, é pertencer, dialogar com as tradições, entender os significados de seus rituais. Assume uma forma até contestatória, (e por que não de resistências?), dos padrões morais e éticos da vida na cidade. Assim raiz é uma forma de, na cidade, representar o real vivido e permitir a coexistência simbólica de um passado que não volta mais. Para José Fortuna:

Raiz é a gente se fazer passado
Pra conservar as tradições
É prestigiar o que chegou primeiro
Contra as tais modernas invenções
É não abrir mão de uma viola
Que bem fala mais perto aos corações
Sentir saudade do gemer de um carro
O primeiro a desbravar sertões

Raiz é ser sertão
Primeira luz da civilização
Raiz é tradição
Raiz eu sou porque também sou chão

Raiz é ver na capelinha branca
Sair de tarde longa procissão
Na frente todos carregando o andor
E o fogueteiro a soltar rojão
Erguer o mastro para Santo Antônio
E quando chega a noite de São João
Pisar as brasas sem queimar os pés
Se tiver nele a fé e devoção

Raiz é a gente cair num catira
E sapatear até furar o salão
E quando a gente mistura-se ao povo
Não ter receio de dizer trem bão
É apreciar um cigarro de palha
E conhecer o quanto o fuminho é bom
Pra espantar mosquitos borrachudos
Na pescaria junto ao Ribeirão.³¹⁸

³¹⁸ FORTUNA, José. Raiz. Música não gravada em disco. Disponível em <<http://www.josefortuna.com.br>> Acesso em nov. 2011.

Raiz, no sentido da música de José Fortuna (e é o que nos interessa) não está só imbuída de uma estética musical “puramente” caipira. Ela carrega seus elementos primordiais: texto, entonação vocal. No entanto, revela-se nova em sua tessitura musical, de vozes menos nasaladas, acompanhadas por instrumentos ditos modernos e se faz em contraposição aos valores da cidade. É uma configuração conceituada por Sanches Júnior, em seu texto *No ponteio da cidade*³¹⁹, como antiurbanista. Para Martha Ulhôa as novas tessituras da música sertaneja falam de sua ressignificação pelos migrantes na cidade, feitas de forma nostálgica a partir dos anos de 1950. Para a autora,

Muitas das letras das músicas raiz denunciam a transferência de pobreza de áreas rurais para áreas urbanas. Migrantes vão para as cidades à procura de ascensão social, se não para si, pelo menos para seus filhos, via educação e subsequente capacitação para trabalho especializado. Entretanto, a estrutura urbana não fornece moradia, emprego e escola suficiente para o grande número de migrantes rurais que tem inflado as cidades brasileiras. A temática da música sertaneja raiz reflete essa trajetória [...].³²⁰

A tendência da produção musical raiz do compositor José Fortuna é revisitar um passado que corresponde à interação entre o sujeito e o mundo no qual ele habita (nele se engendram seus valores, símbolos, sentimento de solidariedade). A relação sujeito e comunidade é retomada nas canções como uma forma de denunciar um passado que se desagrega. Tem-se um novo referencial que não consegue agregar o migrante e que o leva a retomar seus referenciais de pertencimento na sua matriz de significação. Essa música sertaneja raiz cria laços em um real já vivido.

É nesse diálogo com as novas experiências na cidade, ainda estranhas, que essa música oferece o sentimento de pertencimento. Usando teor romântico, também característica da nova vertente sertaneja, José Fortuna descreve esse sentimento de uma transformação que se impõe:

A folha seca cai na mata verdejante
E o vento leva distante
Do ramo que ela nasceu
O meu destino é igual a folha seca
Por também viver distante

³¹⁹ SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. *Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social*. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Assis: Universidade Estadual Paulista, v. 6, 1998.

³²⁰ ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990*. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, jul.-dez., 2004, p. 61.

de um amor que já foi meu

A folha seca do ramo cai
O vento leva não volta mais
E o Corguinho corre, corre sem parar
Vai carregando a folha seca para o mar
Enquanto eu choro, suspiro em vão
Qual uma folha na solidão
Enquanto aquela que eu amava não voltar
Esses meus olhos não se cansam de chorar

O meu destino é viver abandonado
Foi tão triste o meu passado cheio de desilusão
Por isso hoje tudo no mundo é tristeza
Eu pertenço à natureza como a folha no sertão.³²¹

Nesse transitar os sujeitos formulam e agregam impressões de novas realidades de outro mundo social e cultural. O que quero dizer é que, mesmo mantendo um sentimento de identificação com o mundo rural, o migrante (e mais especificamente José Fortuna) consegue agregar novas formas de sociabilidade codificadas nas relações urbanas e modernas. Ele (re)significa os seus valores incorporando outros. José Fortuna assim escreve, colocando suas experiências urbanas em sua produção. Longe de ser um deslumbrado com as modernas invenções, ele escreve mostrando em sua música *Expresso Boiadeiro*, as relações de trabalho modificadas em seu “novo mundo”. Agora não mais lamenta a vida na cidade, nem mais convive com o gemer do carro-de-boi ou com o repique do berrante do boiadeiro a tocar o gado. Descansa seu cavalo Ventania e, na cabine de um possante, viaja todo o Brasil, levando a boiada inteira na carroceria do caminhão:

Soltei no pasto meu cavalo Ventania
que atrás do gado me levou sertão afora
e adquiri um caminhão de cem cavalos
do que já fui, bem mais feliz eu sou agora
o caminhão não cansa o gado e não me cansa,
e ao fim da viagem pra chegar sou o primeiro
mesmo gastando combustível
ainda compensa ser motorista
de um expresso boiadeiro.

Fui no passado um pioneiro
a cavalgar atrás do gado o ano inteiro
E hoje sou caminhoneiro
a dirigir o meu expresso boiadeiro

³²¹ FORTUNA, José. Folha Seca. Gravada por Rolando Boldrin e Os Maracanãs no disco Folha Seca. Gravações Elétricas, s/d.

Antes tocava meu berrante pela estrada
hoje desperto meu sertão com a buzina
antes levava moça linda na garupa
hoje essa moça vai comigo na cabine
antes a onça com seus olhos
clareava a noite escura envolvida na neblina
hoje o progresso colocou as faixas brancas
e o rumo certo sobre a pista vira em tinta

Fui no passado um pioneiro
a cavalgar atrás do gado o ano inteiro
E hoje sou caminhoneiro
a dirigir o meu expresso boiadeiro.

Do ontem ao hoje dividido está o tempo
que se formou na era da velocidade
e mesmo assim ao recordar do meu berrante
sinto no peito a dor gostosa da saudade
longas pousadas nos varjões ao pé do fogo
até parece do café sentir o cheiro
ouvindo histórias e violas ponteando
e quando acordo estou no expresso boiadeiro.³²²

Essa interação com o presente mostra que o migrante se habitua com a mudança e sente-se feliz se ela o ampara de alguma forma. Essa canção de José Fortuna revela as vantagens do progresso na vida do boiadeiro. Ele não mais se cansa com as longas viagens. Na era da velocidade ele leva a boiada e chega primeiro, sentindo orgulho em dirigir seu expresso boiadeiro.

Algumas de suas canções falam das coisas novas que só o meio urbano lhe proporciona. O caminhão, a estrada de asfalto, o progresso compõem uma nova realidade. Entretanto, tais canções têm o apreço pelo moderno e se desenvolvem mencionando os ganhos, o que é compensador nessa vida moderna. É dessa forma que a poemática da maioria dessas canções se inicia. Agregam essa experiência na cidade, ou melhor, o convívio com os novos padrões, e no decorrer da trama poética acabam mencionando a saudade, as experiências de trabalho e lazer vividas coletivamente, não sozinho na cabine do caminhão.

É assim que essa produção de José Fortuna estabelece uma ponte com o universo rural, revela um sentimento de identificação, seja por meio da temática seja do ritmo, capazes de relembrar as experiências passadas. De modo genérico, a noção de um

³²² FORTUNA, José. **Expresso Boiadeiro**. Intérpretes: Carlos César e Cristiano. Disco: Expresso Boiadeiro. LP. São Paulo: Chantecler, 1983.

sentimento agregador é crucial na produção musical sertaneja e na produção intelectual sobre ela. Ivan Vilela assim explica essa ideia:

É possível pensarmos que a música se portou como um elemento mediador das relações das comunidades rurais. Nas festas religiosas, a música atua como fio condutor de todo processo ritual, como ocorre nos ritos tupi-guarani. É através dela que os homens e as mulheres do lugar se reúnem e se organizam para fazer com que os ritos de celebração da vida e realizações pessoais sejam manifestos [...] Nas colheitas ou mutirões estão presentes os cantos de trabalho. É comum as violas tocarem durante o trabalho, fazendo com que a música dê ritmo aos que estão colhendo ou carpindo [...] Assim, a música no meio rural é por vezes um elemento amenizador nas relações e aproximador das pessoas.³²³

A música caipira, na concepção de Vilela, está intimamente relacionada às manifestações de sociabilidades do universo rural. “Tendo no romance a sua base poemática, os caipiras sempre transmitem valores de seu meio através da música. E num momento em que o processo de modernização do país desenraiza”³²⁴, os caipiras puderam, por meio da música, contar suas experiências vividas. É o fator de reenraizamento, na opinião de Vilela, que introduz uma nova função para a música sertaneja raiz na cidade.

Ao contrário das perspectivas sobre o termo raiz descritas anteriormente e que o vinculam a uma temática verdadeiramente rural, para nós ele envolve novos elementos. Nepomuceno, Romildo Sant’Anna, Caldas, Ferrete a caracterizaram como música singela, de temática rural. Não discordamos dessa conceituação. O que realmente questionamos é que a música raiz também expõe experiências sociais não estritamente relacionadas ao campo. É um conceito que se alarga a outros espaços, tempos e realidades. Essa música sertaneja raiz não é aquela que se produz no cotidiano caipira, longe das técnicas de gravação. Pelo contrário, é uma música realizada na cidade, que inspirada nos valores rurais expõe todo o (re)sentimento do caipira sobre sua condição de marginalizado.

A matriz raiz na produção de José Fortuna assume essa forma de ressentimento:

Deixa eu ir buscar a lua, e o sertão que ficou lá
O terreiro, o pé de amora, e trazer tudo pra cá

³²³ VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em dez./2011, p. 5.

³²⁴ Ibidem, p. 24

Quero ver nos edifícios, cordilheira colossal
E na rua de asfalto, o riozinho do quintal

Isto tudo é “faz de conta”, faz de conta que eu não vim
E nas asas da saudade, vou buscar tudo pra mim
Faz de conta que a avenida, onde passa multidões
É a boiada caminhando, nas estradas dos sertões

A fumaça da cidade, fazendo poluição
Faz de conta que é neblina, a dormir no baixadão
Pior é que tudo isto, eu sei que não é verdade
Minha alma está no sertão, e meu corpo na cidade.³²⁵

Será ele um homem dividido? Em José Fortuna encontramos elementos que assinalam a busca de uma ligação com o universo rural, que permitem a ele revelar uma vontade de dizer sobre o sertão e compará-lo à cidade, num processo talvez de desqualificação dessa última, pela sua incapacidade de incorporar aqueles migrantes ainda sem lugar. Assim, José Fortuna escreve *Meu Passado*

Tenho saudade do meu passado que foi deixado no sertão
Mas tudo passa tão de repente fica somente recordação
Deixei na serra o meu ranchinho, ficou sozinho lá no espigão
Junto a um terreiro e de tardinha tinha rolinha ciscando o chão

A guaiuvira lá no caminho, que tinha um ninho de um sabiá
Toda tardinha que o sol descia, me entristecia com o seu cantar
Que lindas noites de lua cheia na velha aldeia onde eu nasci
Faz muitos anos que eu não vejo e o meu desejo é morrer ali

E o tempo corre silencioso, dias ditosos bem longe vai
Tudo no mundo é esperado, só um passado não volta mais.³²⁶

A encenação do passado e seu cenário torna possível a constatação de que será impossível retornar àqueles dias felizes? As nossas análises sobre esse estilo indicam que o arsenal simbólico presente na aclamada música caipira autêntica não é subtraído quando a música deixa de ser produzida no campo. Ainda na cidade ela é capaz de traduzir os sentimentos de uma comunidade de outrora, agora idealizada. Assim, a harmonia do homem com a natureza, a inocência do amor pela cabocla, os causos, superstições, sua religiosidade retornam como temas estilizados, reforçando valores morais quase ausentes na cidade. Vejamos a moda Sertão do Viradô

³²⁵ FORTUNA, José e LUIZ, Jotha. **Minha alma está no sertão**. Gravada por Rouxinol e Sabiá. s/d.

³²⁶ FORTUNA, José. Gravada por Zé Fortuna e Pitangueira. s/d.

Naquela tarde de outubro
Quando o fogo levantou
Lá na mata dos baldaios
No sertão do viradô
Conforme o vento batia
As lavaredas aumentou
Distância de muitas léguas
Todo o céu avermeiô

Do outro lado da mata
Um caboclo ali morava
Vendo o fogo aproximando
Os seus filhinhos chorava
Aquele sertão bravio
Em cinza se transformava
Pra queimar o seu ranchinho
Poucos minutos restava

E naquele desespero
Uma vela ele acendeu
Caiu de joelhos e rezou
Logo um trovão respondeu
Era a voz da natureza
Que o seu pedido atendeu
O céu se cobriu de nuvens
Na mesma hora choveu

O caboclo ajoelhado
Do lugar não levantou
Vendo a chuva que caía
Milagre que Deus mandou
Naquele sertão em brasa
Chuva com fogo lutou
Cem metros longe de casa
Foi onde o fogo apagou

O caboclo por promessa
Uma capela levantou
Provando o poder da fé
Todo aquele morador
Quando chega o mês de outubro
Faz novena levam flor
Na capela dos milagres no sertão do viradô.³²⁷

Esses causos, que beiram o realismo fantástico, nos lembram Certeau quando avalia que a cultura popular é uma pedra opaca, e o discurso religioso por ela produzido denota a condição de anônimos sociais do lugar de onde provêm. Para ele, as histórias de milagres

³²⁷ FORTUNA, José. **Sertão do Viradô**. Disco: Pequeno mundo, 1962.

[...] garantem ao oprimido a vitória num espaço maravilhoso, utópico. Este espaço protege as armas do fraco contra a realidade da ordem estabelecida. [...] E onde a historiografia narra no passado as estratégias de poderes instituídos, essas histórias “maravilhosas” oferecem a seu público (ao bom entendedor, um cumprimento) um possível de táticas disponíveis no futuro.³²⁸

Noções de trabalho, solidariedade, moral e fé são norteadoras e estão em contato com outros padrões, num processo de hibridismo cultural³²⁹. A produção de José Fortuna está vinculada a um contexto de transformação cujas tensões ele reconhece. Observa-se a dualidade modernidade e tradição na música Estrada de Chão

Estrada de chão o seu tempo se foi
Cadê a peonada, a poeira se foi
Cobriram de preto a estrada de chão
E mais preto é o luto do meu coração
O passado morreu só ficaram lembranças
Que morrem comigo na doce esperança
De ainda ouvir na encruzilhada
Um berrante tocando chamando a boiada

Grita o peão: “uêuêuê boi”!
Na estrada de chão: “vai boiada”!

As leves pousadas dos meus companheiros
Há muitos janeiros não sei onde estão
Cadê Ferreirinha, João Boiadeiro
Gonzaga Mineiro e o Negro Tião
Que arriscavam a vida em cima do arreio
Em todo rodeio chamavam atenção
Seus nomes famosos ficaram na história
Passados e glórias da estrada de chão

Grita o peão: “uêuêuê boi”!
Na estrada de chão: “vai boiada”!

Meu par de esporas, meu laço e arreio
Que há tempos no meio das tralhas guardei
Meu velho berrante que enfeita a sala
E ao lado as medalhas que colecionei
Meu cavalo baio relincha no pasto
Sentindo o cansaço que o tempo lhe fez
E a passarada alegre o sertão
Gorjeiam cantigas na estrada de chão

³²⁸ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 85.

³²⁹ Para Canclini “[...] São processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultados de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras”. NESTOR, Canclini. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000, p. 28.

Grita o peão: “uêuêuê boi”!
Na estrada de chão: “vai boiada”!³³⁰

Em Simone Weil descortinamos a expressão exata do que o termo raiz conota:

[...] O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. [...] Cada ser humano precisa ter múltiplas raízes. Precisa receber quase que a totalidade de sua vida moral, intelectual, espiritual, por intermédio dos meios de que faz parte naturalmente. As trocas de influências entre meios muito diferentes não são menos indispensáveis que o enraizamento no ambiente natural. Mas um determinado meio deve receber uma influência exterior, não como importação, mas como algo que torne a sua própria vida mais intensa. As importações exteriores só devem alimentar depois de serem digeridas. E os indivíduos que formam o meio, só através dele as devem receber.³³¹

Posto isso, na produção de Zé Fortuna raiz aparece como elemento de mediação, que enquanto discurso do desenraizado, imprimi noções de que a alienação no mundo capitalista só se completa quando você se desenraiza do seu passado e fica sem referências culturais. A música, nesse sentido, permite que valores sobrevivam nos interstícios da modernidade, confiando nas *tradições* com a função de resguardar o passado. Onde está o passado? É uma pergunta que nos responde que o presente é agora muito diferente. O passado é reminiscência de um tempo que já não é mais. Onde estão meus amigos, meus utensílios de trabalho, as estradas poeirentas e a boiada? O ritual de passagem rural/urbano cria um leito latente, impotência frente ao novo, por isso morte.

Essas construções analíticas em torno da música raiz nos permitem elaborar uma ideia mais precisa de que essa música constituiria um abrigo estável. É dessa forma que Martins, apropria-se de um trecho do livro de Sérgio Miceli para analisar a situação do migrante em processo de adaptação no espaço urbano³³². A citação alerta para o poder que a música tem como um repertório simbólico que permite ao “sertanejo” conservar suas raízes culturais mesmo estando na cidade. Posto isso, as experiências rurais do homem do campo não se desenraizam, uma vez que encontram nas múltiplas expressões culturais um ponto de referência. Nesse sentido, a matriz de significação constituiria

³³⁰ FORTUNA, José. Estrada de Chão. Disco: Zé Fortuna e Pitangueira, 1980.

³³¹ WEIL, Simone. **O enraizamento**. Bauru, SP: Edusc, 2001, p. 43.

³³² MICELI, Sérgio. **A noite da madrinha**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

[...] um abrigo necessário àqueles que não conseguem inserir-se de forma estável no sistema urbano-industrial, de maneira que o migrante rural marginalizado na cidade deverá reorientar seu estoque simbólico tomando de novo o contexto rústico de origem como quadro de referência positiva, intervendo assim a posição da matriz de significação em que fora socializado por antecipação, matriz essa que diz respeito às concepções citadinas [...]³³³

A canção como uma referência simbólica pode representar esse abrigo seguro. Ela estabelece laços e ecoa um sentimento de pertencer. Dessa forma, a canção raiz consegue congrega experiências. Numa abordagem de Alencar sobre a canção regionalista, vale utilizarmos aqui a ideia de que também a música raiz possibilita o surgimento de “imagens musicais e poéticas que podem ser reconhecidas pelo público porque expressam uma memória social e uma identidade em constante processo de construção”.³³⁴

É possível pensarmos que a cultura regional abriu espaços por meio da modernidade. A migração e a modernização permitem que culturas antagônicas entrem em contato e se mesclam.

A fronteira, também no seu sentido psíquico-social, fornece o terreno para se construir estratégias de subjetivação que “dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria sociedade”[...]³³⁵. É sob essa abordagem que analisamos a produção de José Fortuna como situada nos “entre-lugares”, articulando passado e presente, modernidade e tradição numa produção nova que idealiza o passado, não como discurso que impõe originalidade, mas como síntese da nova condição sociocultural que vivencia e que o faz olhar o passado de forma nostálgica a fim de repensar a condição de migrante em seu novo lugar social no urbano. Repensando essa experiência citadina em Minh’alma está no sertão, o compositor mais uma vez fala nostalgicamente sobre o passado e, num jogo de faz de conta, o contrasta com o presente. Ele não vive nesse passado, mas ainda o sente. E em sua imaginação, os elementos desse passado substituem a realidade do presente na cidade, que, como diz na canção, ainda não consegue absorvê-lo por completo.

³³³ MICELI, apud MARTINS, 1975, p. 114.

³³⁴ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **A canção regionalista em tempos de pós- modernidade**. Disponível em <<http://hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em 12/03/2012.

³³⁵ BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 20.

Passado e presente desenvolvem uma “intimidade intersticial”³³⁶. Podemos dizer então, ancoradas na visão de Bhabha sobre a fronteira, que essa experiência é a celebração de um “espaço cultural híbrido”. É dessa forma, segundo o autor,

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum de passado presente. Ele cria uma ideia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se a parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.³³⁷

Habitar esses “entre-lugares” é reconhecer os conflitos, as diversidades, promovendo articulações por meio das diferenças culturais³³⁸. Segundo Bhabha, a experiência do estar no além é habitar um espaço intermediário: o “residir no além é um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá. Nesse sentido, então, o espaço intermediário “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora”.³³⁹

A valorização de um passado nas canções de estilo raiz fornece a “ideia de que um passado mais feliz era sempre enfatizado não para ratificar o atual legado, mas para estimular as mudanças sociais”³⁴⁰. Raymond Williams nos empresta uma abordagem essencial para pensar essa situação extraordinária de interpretação da realidade a partir das margens. A experiência de Zé Fortuna na cidade permite a idealização do campo, “onde está em questão um grau de consciência do processo concreto”³⁴¹ de sua situação de humilhado como uma “ordem social da qual dificilmente ele esquece”.³⁴²

Toda essa forma de pensar a nova situação na cidade possibilitou a composição de um repertório associado ao *estilo raiz*. Essa produção, sob nossas análises, é reveladora. Está associada à marginalização desse sertanejo e de como ele é percebido. Ainda que consolide um novo filão musical no mercado da música sertaneja, realça o

³³⁶ BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 35.

³³⁷ Ibidem, p. 27.

³³⁸ Ibidem.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Cf.: WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na História e na Literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 77.

³⁴¹ Ibidem, p. 64.

³⁴² Ibidem.

caipira, suas tradições, seu modo de vida, conjugando-o com as novas sonoridades da época.

O estilo raiz se volta para repensar não só a relação de desenraizamento do caipira como também se volta para dentro. Através da música, Zé Fortuna pode representar o que ele chamou de *seu sertão*. Por esse fato a questão do sentimento de pertencer é elemento-chave. Por meio da canção se expressa uma representação do que foi transmitido, entendido e dado a ler. Essa situação, longe de se manter isolada, intacta, se rearranja, incorporando novos elementos. Como afirmou Vicentini, a questão da identidade “aponta para o processo de alteridade, jogo de semelhanças e diferenças, de pares e de totalidades, que culminam em autoafirmações que se assinalam dêicticas, quer dizer, a partir do locutor e do contexto, e deles depende”.³⁴³

José Fortuna escreve Vento Violeiro, tecendo os sentidos desse seu sertão com elementos que a ele se prendem, como a natureza, o barulho das águas, a noite estrelada compondo um sentido físico desse lugar. Da mesma forma, constrói toda uma sensibilidade sobre as coisas no seu entorno, é um sertão embalado por um sentido afetivo, reconhecido na poética nostálgica porque desvela um arsenal simbólico carregado de elementos identificativos da “história daqueles momentos, daqueles dias que passaram e a gente começa a emocionar”.³⁴⁴

Vento Violeiro apresenta esse sentido físico e sentimental atribuído ao sertão como lugar de pertencimento. Em forma de lamento, destrincha esses sentidos. Em Vento Violeiro o teor romântico embala também a temática nostálgica:

Vento violeiro da noite
Venha cantar minha mágoa
Dueta o vosso lamento
Com o barulho das águas
Pendure em raio de estrela
Da viola em forma de tira
E no terreiro dos campos
Faça esquentar o catira

Afine vossa viola
No galho seco do ypê
No festival do sertão
Todos esperam você
As folhas mortas rolando

³⁴³ VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e cultura**, v. 10, n. 2, jul./dez., 2007, p. 187-196, p. 188. Vicentini trabalha com a questão da identidade no campo da literatura regional.

³⁴⁴ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 22 jul./2009.

Com seu assopro macio
É a natureza dançando
Nas águas frescas do rio

Na cama azul da saudade
Vê se embala o sono dela
Vento violeiro te peço
Faz serenata pra ela

Vento Violeiro da noite
Vem cantar em meu telhado
As tristes vozes que o tempo
Traz do coral do passado
Meu grito solidão
Com o teu canto chorado
Forma dupla da tristeza
Soluçando duetado [...]³⁴⁵

Aqui é possível retomar certos temas do passado como uma forma de “reconstruir seu universo simbólico no próprio contexto urbano, apropriando-se de mensagens culturais que, embora produzidas na cidade, recorrem a modos rústicos de estruturação da experiência”.³⁴⁶

A cada nova conjuntura crítica do presente os atores sociais são levados a pensar o seu tempo. Dialogam com o passado questionando

[...] os desafios com os quais se defrontam, os objetivos que pretendem alcançar, os aliados e opositores com os quais negociar, os interesses próprios e alheios que precisam interpretar. Ao pensar o presente, são obrigados a repensar o passado, buscar e rebuscar continuidades, rupturas e inovações. Mesmo quando pretendem o futuro, são postas a pensar outra vez o passado, acomodá-lo em uma matriz do devir [...] em todos os casos, a história esconde os segredo do presente.³⁴⁷

A história cantada de José Fortuna não difere das muitas outras histórias de migrantes que saíram do campo rumo à cidade. Essa trajetória é dotada de conflitos, marcada por uma intrincada rede de relações entre um padrão de vida ainda muito presente e uma nova realidade a desvelar.

Embalados por uma vontade de vencer e motivados pelo clima de desenvolvimento gerado no Brasil a partir dos anos de 1950, depositavam *na cidade* a confiança de uma vida próspera. Eram indivíduos e famílias inteiras que se arriscaram

³⁴⁵FORTUNA, José. **Vento Violeiro**. Gravada por Pena Branca e Xavantino. In: Som da Terra. Chantecler, 1999.

³⁴⁶MICELI, apud MARTINS, 1975, p. 114.

³⁴⁷IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004, p. 8.

numa nova realidade, distante das estruturas socioculturais experimentadas no *universo rural*.

Nesse sentido, as abordagens tradicionais para a música sertaneja raiz são tendenciosas e seletivas. Buscam enquadrar essa canção em uma noção de cultura caipira fechada. Diante da dificuldade de estabelecermos uma autenticidade para a música rural, pensamos antes em analisar os sentidos que ela tem para uma parcela da sociedade que migrou do campo para os grandes centros. Só assim poderemos questionar como os sentidos mudam à medida que essas pessoas entram em contato com novas realidades. É então que a música caipira se movimenta e se reinventa tendo como referencial essa diversidade de experiências. Nesse sentido é que as análises tradicionais sobre a música sertaneja raiz são insatisfatórias para este trabalho.

A temática rural recheada de teor nostálgico como vimos, vincula-se a uma estética musical e poética tradicional. Mas aqui ela é tida como um elemento residual que agrega valores de um passado e conquista seu espaço na vida moderna de seus produtores e ouvintes. Ela se desterritorializa, cria novos sentidos, movimenta um mercado lucrativo na/da *produção de uma indústria de bens culturais simbólicos da ruralidade*.³⁴⁸

³⁴⁸ ALEM, João Marcos. Identidade, ruralidade e indústria cultural. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994.

CAPÍTULO III -

Música sertaneja e Indústria Cultural: a arte de ganhar dinheiro.

3.1 – “Dos valores negativos” da nova música sertaneja que desponta

[...] examinando os males advindos da ingenuidade com que o público vem aceitando a falsa música sertaneja, comprometendo a difusão da verdadeira e permitindo a infiltração de compositores e artistas preocupados exclusivamente com lucros fáceis, mediante a exploração de temas pouco recomendáveis e ritmos que nos são estranhos, denunciemos a falta de escrúpulos e audácia ilimitada com que agem esses elementos perniciosos não só a boa música regionalista como os próprios artistas.³⁴⁹

Foi com uma abordagem carregada de critérios depreciativos da variante moderna da música caipira que J. Pacheco teceu suas críticas. Anunciando o que ele chamou de *valores negativos* da música sertaneja, esse crítico musical desenvolveu uma conhecida e polêmica conceituação dessa música. Como vimos, no período que compreende os anos de 1950 a 1970 o processo de urbanização e modernização se intensificou, o que colaborou significativamente para o surgimento de uma variante moderna da chamada música caipira, até então considerada um estilo autêntico da cultura rural brasileira. No mesmo período, criou-se certa tensão em torno dessa mudança, sobretudo, a partir da sua inserção na indústria fonográfica³⁵⁰. O novo, na falta de qualificação melhor, foi a incorporação de novos ritmos, instrumentos e poética a essa música; muitos intérpretes, compositores e ouvintes da época expuseram seus ressentimentos e críticas em torno dessas inovações. Destinados à variante moderna da música caipira (e também a seus intérpretes e compositores), esses questionamentos eram formas de tentar requerer para a música caipira o *status* de autóctone, original. Inicia-se, então, na perspectiva de Nepomuceno,

[...] um abismo intransponível entre os dois mundos – o da música tradicional e o da sertaneja moderna, que agora ganhava sua forma

³⁴⁹ PACHECO, J. Música Sertaneja: dos valores negativos (II). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 16, 1959, p. 52.

³⁵⁰ MORELI, Rita. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

mais acabada. Foi nessa época que os puristas inventaram adjetivos pouco amigáveis para defini-los (seus intérpretes), como sertanejos.³⁵¹

O traçar de uma linha divisória entre música sertaneja e música caipira enfatizou o discurso de descaracterização dessa última, em função das influências tecnológicas e musicais que o sertanejo absorveu e, a partir disso, ganhou novos contornos. Até então a música caipira tinha como característica vital a sua relação com as experiências rurais, religiosas e mundanas. No contexto do êxodo rural essa música se rearranjou numa experiência musical eminentemente nova. Ainda assim, como vimos no capítulo anterior, no espaço da cidade ela se reordenou e se realizou como um elemento de comunicação que permitia ao homem do campo relembrar o seu passado e se reconhecer nessa música. Contudo, ela não se conservou inalterada.

Talvez caiba aqui uma discussão acerca da vitalidade da cultura popular. Como afirma Machado,

[...] A cultura é um processo dinâmico, não podemos pensar as suas transformações como deterioração. A ideia de preservar, de valorizar não pode desconhecer as mudanças ocorridas não só na coreografia como também no significado das práticas culturais frente às alterações históricas em que a cultura está inserida. É preciso que se pense a cultura no plural e no presente, como uma forma de representação viva e dinâmica das classes populares. [...] a modernidade, as novas formas de relações de trabalho, de mercado e de consumo, a tecnologia, a informática, os meios de comunicação de massa, enfim, vão ser incorporados de alguma forma ao imaginário popular, possibilitando aquilo que Certeau denomina de “invenção do cotidiano”.³⁵²

Assim, nem sempre as formas tradicionais deixam de conviver com as modernas, até porque a indústria cultural³⁵³ tem por tendência abraçar o popular e torná-lo produto de consumo do mercado capitalista. É possível observar que quando a

³⁵¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 198.

³⁵² MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura Popular: um contínuo refazer de práticas e representações. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Org.). **História e cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/Nehac/Ufu, 2002, p. 340.

³⁵³ Cf.: COELHO, Teixeira. **Indústria cultural**. In: Dicionário de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 217-218. De acordo com Teixeira Coelho, a Indústria Cultural surge como fenômeno da industrialização. Seus princípios são “[...] os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria-prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento, mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto [...]”. Na linha da argumentação frankfurtiana, segundo Coelho, os produtos da Indústria Cultural produzem doutrinação, o que “reduz ou elimina o sentido de responsabilidade individual, considerada fundamento da democracia. Nesse sentido, a Indústria Cultural é vista não como veículo de difusão da cultura, mas, pelo contrário, como modo de impedir o acesso à cultura por destruir formas culturais populares e filtrar a produção passível de entrar em seu mecanismo, impedindo a crítica aos modos culturais predominantes”.

música sertaneja invade o mercado fonográfico tornando-se apenas sertaneja, muitos rótulos e reinvenções aparecem, tal como sertanejo brega, sertanejo universitário e sertanejo raiz. Esse último, segundo Machado, foi uma aposta em ganhar um segmento intelectualizado nos anos de 1980, por meio de artistas como Almir Sater, Pena Branca e Xavantinho, Renato Teixeira, entre outros.³⁵⁴

Na produção de José Fortuna essa diferenciação entre música caipira e sertaneja (moderna) não é tão rígida. A versatilidade dessa produção condiz com a postura do artista no cenário musical sertanejo. Podemos classificá-lo como um compositor que transita entre o que seriam as duas vertentes do sertanejo: moderno e caipira. Os estilos musicais presentes na sua obra demonstram as diferentes facetas do artista que, em diferentes tempos e momentos de composição, se abre para inovações do gênero e, paralelamente a isso, mantém uma estrutura poética voltada para o rural. Essa maleabilidade de José Fortuna no modo de compor e em sua estética performática colocaria em desconforto a obstinação de alguns críticos do gênero sertanejo, pela distinção radical que eles mesmos delinearam entre o sertanejo e o caipira.

Tal distinção suscitou um extenso debate em torno dessa questão. Após as décadas que sucederam os anos de 1950 foi que, juntamente com a inserção de novos instrumentos e ritmos modernos, como já dissemos, percebeu-se a predominância de temas que se deslocaram paulatinamente da poesia singela sobre o cotidiano rural, refugiando-se em temas mais urbanos. Também a tessitura (andamento) dessa música sofreu significativas modificações, visíveis no seu andamento musical e na composição dos arranjos. Novos instrumentos já haviam sido incorporados como o violão, a sanfona (por volta da década de 1940) e mais tarde – a partir dos anos de 1970 – a guitarra e o piston³⁵⁵. Sobre tais influências na música sertaneja desse período, Marta Ulhôa explicita que:

[...] Em meados dos anos 1940 surgem modificações na música sertaneja com a introdução de instrumentos (harpa, acordeon), estilos (duetos com intervalos variados, estilo mariachi) e gêneros

³⁵⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. Entre tradição e modernidade, a música de Pena Branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente. In: DÂNGELO, Newton (Org.). **História e cultura popular: sabres e linguagens**. Uberlândia: Edufu, 2010. Ver também: SANTOS, Christiano Rangel dos. O “boom” da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990: ganhando o mercado e a mídia. In: DANGELO, Newton, 2010, op. cit.

³⁵⁵ Cf.: CALDAS, Waldenyr. Revendo a música sertaneja. **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 64, dez./fev. 2004/2005, pp. 58-67. A abordagem de Caldas para a música sertaneja moderna carrega um tom melancólico principalmente porque o autor é influenciado pelas concepções adornianas para a produção da indústria cultural. Para Caldas, a música sertaneja não é arte, pois visa ao lucro e aliena as massas.

(inicialmente a guarânia e a polca paraguaia, e mais tarde o corrido e a canção rancheira mexicanos). Surgem novos ritmos como o rasqueado (andamento moderado entre a polca paraguaia e a guarânia), a moda campeira e o pagode (mistura de catira e recortado). A temática vai ficando gradualmente mais amorosa, conservando, no entanto, um caráter autobiográfico.³⁵⁶

As críticas em torno da cisão entre música caipira e música sertaneja nos interessam na medida em que os discursos endossam uma ideia de música sertaneja moderna como um produto massificado, sem nenhuma vinculação com o universo rural, de pouca qualidade musical e textual, atributos que permitem indiscriminadamente identificar o perfil de seu público. Para essa vertente, esse gênero musical se inclina para as relações de mercado, definindo seus produtores e divulgadores como “gananciosos”. Da nossa perspectiva, essa inclinação não se resume simplesmente a uma produção que atende o mercado. Como vimos, ela também se enquadra como um diálogo entre seus produtores (no caso compositores) e sua relação com a cidade. Neste caso, ela elucida também a sensibilidade com que eles falam de suas experiências e não simplesmente descaracterizam uma expressão da cultura popular em função de lucro. São essas algumas observações que temos a respeito da reportagem de J. Pacheco na epígrafe deste capítulo. Salta aos olhos nessa reportagem, e em outras mais, a enfática análise dos valores positivos que a música sertaneja deixa de portar. Dessa forma, para J. Pacheco,

[...] os ritmos alienígenas gravados por artistas caboclos têm obtido altas vendagens de discos, graças, unicamente, ao seu ritmo. Se o leitor se der ao trabalho de examinar detidamente seu conteúdo poético e a feitura espantosamente abjeta de algumas letras de músicas gravadas, ficará até surpreso e sem compreender como tais absurdos têm sido admitidos pela censura. São números em que o valor intrínseco inexistente e que só vencem graças ao que possuem em valores negativos, ingenuamente aceitos no sentido inverso.³⁵⁷

Essa produção de uma música rural vinculada ao mercado de bens culturais³⁵⁸ aparece nesses discursos saturada de negatividade e, no caso da reportagem, é inaceitável a consolidação de um segmento musical sertanejo aberto às novas

³⁵⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004, p. 60.

³⁵⁷ PACHECO, J. **Música sertaneja**. Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n.14, maio/1959, p. 25.

³⁵⁸ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira** – cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 2001.

experiências rítmicas e temáticas com que os novos compositores, produtores e intérpretes - rotulados de inescrupulosos – passam a interagir.

O que a reportagem da Revista Sertaneja não revela é que essa coluna *Música Sertaneja* aparece afinada com os discursos da época que enxergaram um gênero em processo de descaracterização, incentivando a formação de um público consumidor manipulado pelas novidades da indústria cultural, contaminada por modismos estrangeiros, consumismo desmedido e imposição de costumes que não são reconhecidos. O que se delineia nessas críticas são os aspectos da música caipira apreciados: a relação com o rural, a visão de homem do campo, puro, inocente, compondo um universo idealizado.

As décadas de 1960-70 revelam as variações desse idealismo construindo representações variadas do rural e do homem do campo. Dessa forma, entendemos que a essa construção de sentidos são tecidas atribuições que só se explicam quando inseridas em um contexto sociocultural próprio. São representações conceituais que devem ser contextualizadas e podem variar de acordo com as estruturas de sentimentos, as formas de produção, tecnologias, mercado de seu tempo. O rural é (re)significado tanto quanto o urbano passa a ser colonizado na poética que lhe diz respeito.

Sobre essas variações de sentidos, Roberto Zan alerta que, no contexto político da década de 1960, a noção de homem do campo embrutecido constrói-se ao lado de uma visão política. Para o autor,

Nos anos de 1960, quando ganhou destaque na cultura brasileira a ideologia nacional-popular, com traços do ideário marxista das organizações de esquerda, o camponês era visto como integrante do “povo”, sujeito potencial da ‘revolução brasileira’, ao lado do proletariado urbano e de setores sociais médios. Composições ligadas ao segmento da canção de protesto como “A estrada e o violeiro”, de Sidney Muller, “Ponteio”, de Edu Lobo, e “Disparada”, de Geraldo Vandré e Téo de Barros, revelam o sentido que se atribuía ao homem do campo nesses anos de forte politização da cultura no Brasil.³⁵⁹

Essa análise de Zan sobre o homem do campo nos convida a uma abordagem também variada do sentido de rural, até então percebido como “atrasado”. A partir dos anos de 1960, a ideia da música caipira como o “som da terra” traz a noção de um universo rural romantizado, camuflando seus conflitos. É importante considerar que

³⁵⁹ ZAN, Roberto. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association** (BRASA). Louisiana, 2008. XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), 2008, p. 6.

essa idealização de um campo feliz nas concepções de J. Pacheco e de outros que dela compartilham se redefine num contexto que apreende música caipira como representante de um mundo rural harmônico. Assim, a reportagem no final dos anos de 1950 romantizava um mundo rural coeso, o qual sintoniza homem e natureza, e o campo como o lugar de estabilidade das relações humanas. Tal imagem se contrapõe às análises de Zan. Segundo ele, tendo em vista que, a partir da década de 1970

[...] a sociedade brasileira viveu sob o regime ditatorial militar e que, ao mesmo tempo, sofreu o impacto da constituição do mercado de bens simbólicos e da forte integração da indústria cultural, ocorre uma certa despolitização do rural, que passou a ser associado à ideia de refúgio utópico das contradições do mundo moderno e de *locus* de práticas culturais simples, bucólicas e revestidas de forte aura de “autenticidade”.³⁶⁰

A contraposição aqui decorre do fato de Pacheco investir contra as modernidades, crendo firmemente que o rural é de fato o lugar da pureza, enquanto para Zan ele é apenas o lugar ideológico, isento de conflitos sociais. No final da década de 1950, J. Pacheco expõe o início de um debate sobre essa idealização do rural na concepção de uma “verdadeira” música cabocla. As divergentes opiniões sobre a consolidação do gênero sertanejo no mercado exibem os desentendimentos entre duplas sertanejas, a crítica, os produtores e divulgadores musicais e público consumidor a respeito desse processo. Todo esse debate destilou opiniões, assim como a de J. Pacheco, na tentativa de compreender (ou não) as novas relações que se impunham entre o gênero, o mercado fonográfico e a “incipiente sociedade de consumo urbano-industrial”³⁶¹. De qualquer forma, essas preocupações estavam no seio de uma mudança significativa que apontava uma nova dimensão no campo da produção de cultura e do mercado dos bens culturais no Brasil.

Nesse viés, na postura de J. Pacheco, a caracterização da música sertaneja como um produto massificado é pejorativa. Sua preocupação com a arte cabocla se aproxima de uma perspectiva folclorista que, para Ortiz, se cola ao “argumento da tradição como fundamental na orientação das atividades que se voltam para a preservação da memória,

³⁶⁰ Ibidem, p. 6.

³⁶¹ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 113. Conferir também: ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

dos museus, das festas populares” [...] ³⁶². Corresponde aos ideologismos românticos que procuravam as raízes nacionais a fim de estabelecer o terreno da identidade nacional ³⁶³.

No entanto, essa postura defensora deixa de lado uma reflexão importante sobre a moderna sociedade que se constrói com uma noção de integração nacional consideravelmente nova. A procura por essa essência da cultura nacional caminha em sentido contrário ao das novas bases que estão ancoradas na indústria cultural. Ela não se efetua em sentido romântico e, sim, mercadológico. Essa é uma questão fundamental para as análises de Ortiz, para quem:

A Indústria Cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar a identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido, se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. ³⁶⁴

É a partir dessas diretrizes que se configura uma reorientação artística no cenário sertanejo, interpretada, a princípio, como uma atitude desnaturalizadora do sentido essencial de música caipira como objeto da cultura popular ³⁶⁵. Iniciava-se um processo em que “a música caipira perderia seu elemento resistente e rude com a total fusão da indústria cultural aos valores rurais”. ³⁶⁶ Existia uma recusa em perceber a música sertaneja como tradição popular, entendendo o caipira migrante como sujeito sem raízes, razão de sua despolitização. Como salienta Alonso, “a geração de esquerda revolucionária buscava camponeses que de ‘fato’ representassem as camadas populares” ³⁶⁷ e o ex-camponês, figura conformista, sem preocupação com os rumos políticos do país, correspondia ao que denominava “alienado”. Foi esse também o discurso de José de Sousa Martins para a música sertaneja que, na sua concepção,

³⁶² Ibidem, p. 163.

³⁶³ Ibidem, p. 161.

³⁶⁴ Ibidem, p. 165.

³⁶⁵ ORTIZ, 1988, op. cit., p. 160. O sentido empregado à cultura popular refere-se à sua forma cristalizada no tempo, museificada, “romanticamente idealizada por folcloristas. Dentro dessa perspectiva, o popular é visto como objeto que deve ser conservado em museus, livros e casas de cultura alimentando o saber nostálgico dos intelectuais tradicionais”.

³⁶⁶ SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaio do cantar caipira**. São Paulo; Marília, Editora Arte & Ciência; Editora UNIMAR, 2000, p. 34.

³⁶⁷ ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul./dez. 2012, pp. 439-463, p. 444.

agradava aos ouvidos dos que chegavam do campo³⁶⁸. O falseamento dos bens culturais do campo veio de um processo maior, na concepção de Martins, de industrialização e urbanização do país, que resultou na proletarização do camponês. A música sertaneja era fruto desse processo de usurpação, pelo capitalismo, das autênticas expressões culturais do povo. Essas abordagens candentes sustentam a cisão entre música caipira e música sertaneja.

Esse apego pelas tradições do mundo rural é incisivamente tratado nas análises mais tradicionais. É uma postura tendenciosa que toma a música caipira como um receptáculo guardião de uma cultura antiga. A postura é também defensora da cultura tradicional rural, beirando a superficialidade nas abordagens que relegam ao espaço do inautêntico a sua variante moderna. O que se considera demérito é a forma mercadológica com que a música sertaneja passa a ser tratada e amplamente divulgada.

Martins é enfático ao analisar esse processo. Critica a modernização do gênero sertanejo como corruptor dos bens culturais do povo³⁶⁹. Um caminho sem volta que coloca o camponês como refém da Indústria Cultural. Uma abordagem semelhante é feita por Caldas quando desenvolve sua distinção entre sertanejo e caipira. Para ele, os artistas e o público da música sertaneja (moderna) se veem atrelados à indústria e aceitam as determinações do mercado em busca de lucro. O trabalho do autor tem como diretriz básica o fundamento de que a função da “indústria cultural não é a de satisfazer o gosto do público, mais sim a de explorá-lo, ainda que de forma velada. É isso que, evidentemente, ocorre com a música sertaneja”³⁷⁰ e, mais ainda, que “estandardiza e manipula o gosto do consumidor, reforçando ainda mais o seu suporte ideológico. Ao mesmo tempo, faz com que o consumidor inevitavelmente torne-se dócil e incapaz de fazer exigências”³⁷¹.

É dessa postura de Caldas e Martins que precisamos discordar. As análises desses autores para o gênero sertanejo reforçam a ideia de que o processo de sua modernização não leva em conta a inventividade de seus artistas e público em reinventá-la de acordo com seus interesses. Ela não perde a capacidade de dialogar com as tradições, com os rituais do passado, mas não o faz de maneira nova. Através dela podemos tomar a dimensão que o sentimento de modernidade assume em suas vidas. As

³⁶⁸ MARTINS, José de Souza. *Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. Capitalismo e tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.

³⁶⁹ MARTINS, 1975, op. cit.

³⁷⁰ CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979, p. 2.

³⁷¹ Ibidem, p.95

críticas candentes reduzem os sujeitos participantes a meros fantoches. Nesse caso, presumimos a importância dessa música, criticada por esses intelectuais e também pela mídia da época, que se constrói e faz alusão a um momento importante da história do país, que colocou o migrante em uma nova condição histórica³⁷². Inevitavelmente, ela se faz com os recursos estéticos, cênicos e sonoros próprios de seu tempo.

Nesse refazer da música sertaneja é que a segmentação da Indústria Fonográfica brasileira abriu maiores espaços para a produção e divulgação do estilo, sobretudo após a década de 1960. Nesse período, a produção de discos sertanejos teve grande impulso à medida que a música se popularizava por canais midiáticos massivos, despertando interesse das grandes gravadoras que se instalavam no Brasil. O período marcou a instalação de várias gravadoras internacionais no país (*majors*), possibilitando a ampliação do mercado para o gênero, explorando-o paulatinamente. Segundo Vicente,

Diversas das *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país durante o período: a Phillips-Phonogram (depois PolyGram e, atualmente, parte da Universal Music) instalou-se em 1960 a partir da aquisição da CBD; a CBS (hoje Sony Music) – instalada desde 1953 – consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969, através da aquisição da pioneira no país e também internacional Odeon⁶⁷; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman – em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico.³⁷³

A consolidação da música sertaneja como gênero musical popular retrata um período em que ocorre uma “formidável expansão, em nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nessa fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa”.³⁷⁴

A popularização desse gênero musical a partir dos anos de 1960 esteve fortemente atrelada aos projetos de industrialização e modernização da época, em que as

³⁷² GUTEMBERG, J. S.; MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS** (UFU), v. 1, n. 41 (22), 2009.

³⁷³ VICENTE, Eduardo. **A música e o disco no Brasil**: a trajetória da indústria na década de 70 e 80. 2002. 349 f. Tese. Doutorado em Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 53.

³⁷⁴ Ibidem, p. 121.

políticas do Estado se envolviam fomentando a produção cultural num processo de promoção, pelas vias estatais, do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada³⁷⁵. Com isso, a produção da música sertaneja se tornava realizável porque contava com uma bem montada estrutura que ligava a crescente racionalização da indústria fonográfica a um suporte tecnológico que assumiu “fundamental importância não só diante do imperativo da coordenação internacional e da flexibilização produtiva, mas também enquanto fonte de uma ampla gama de novos produtos e serviços, bem como de novas vias para a distribuição da produção (especialmente da cultural)”.³⁷⁶

Se a música sertaneja tornou-se um produto lucrativo, a cultura de massa em si mesma contou com um circuito operacional que tornava interdependentes a indústria de fonogramas, de aparelhos de reprodução sonora a um aparato tecnológico como, por exemplo, a produção de energia elétrica no país. Não obstante esses fatores, o segmento musical sertanejo contava com novos padrões de consumo incentivados pela crescente internacionalização da cultura, movimentando o mercado fonográfico e tornando possível a chegada do disco sertanejo às lojas e lares.

Entretanto, J. Pacheco é detalhista ao analisar as influências rítmicas externas na música rural, por partilhar daquela ideia de autenticidade das expressões culturais do mundo caipira. Para ele, a música caipira é autêntica e por isso mesmo irretocável. Considera-a um gênero representante das artes caboclas que formou um corpo artístico de duplas tipicamente caipiras, ou seja, de estética peculiar, canto duetado em vozes nasaladas, vocabulário próprio. Assim, essas duplas apresentariam uma imagem tecida sobre o jeito simples do matuto. Constrói-se, dessa maneira, uma representação estereotipada das vivências e experiências reais do homem do campo.

São esses elementos que os novos artistas do gênero começam a descartar, na opinião de J. Pacheco. Em função da infiltração de novos ritmos musicais, da ampliação dos novos sentidos e funções, a *nova* música sertaneja apresenta-se cada vez mais mercadológica. Nesse sentido, o crítico sublinha a iniciativa de compositores e intérpretes que se enveredam pela onda moderna da música sertaneja, como se negassem suas raízes:

³⁷⁵ Ibidem, p. 115. Aqui há que se lembrar não só da internacionalização do capital como também da criação de instituições como a Funarte, Embrafilme, entre outras, sustentadas pela disseminação dos meios de comunicação e por meio da recém criada Embratel.

³⁷⁶ VICENTE, Eduardo. **A música e o disco no Brasil**: a trajetória da indústria na década de 70 e 80. 349 f. Tese. Doutorado em Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, p. 18.

Alguns bons artistas, sem que deem conta do mal que fazem a si próprios e menos ainda atinando em como fazem perigar a estabilidade do gênero, procuram como justificativa a aceitação do gênero por tais números. Pendendo inadvertidamente para o terreno popular internacional, ao aceitarem em seus repertórios música que foge a tradição cabocla, vão, aos poucos, caminham para o abandono ao gênero que os revelou e ao qual fizeram sua escalada para a popularidade. Vinculados a esse tipo de ritmos, com o correr do tempo encontrarão dificuldades para retornar à nossa verdadeira música matuta e deparar-se-ão com difíceis alternativas.³⁷⁷

A crítica de J. Pacheco motiva uma análise que viaja no anseio de compreender as mudanças ocorridas no interior da música sertaneja que antes se inclinava para um estilo denominado raiz, carregado de nostalgia e valorização de temas regionais. A princípio, essa música serviu para estabelecer um canal de comunicação - que chamamos de reenraizador - fortemente ancorado pela noção de pertencimento ao universo caipira, expressando um profundo descontentamento com os padrões modernos e urbanos. Em 1970-80 o gênero sertanejo modificou, não só na estética, na performance, na diversidade rítmica, na inovação instrumental, mas, sobretudo, incorporando em sua poética o cotidiano urbano preenchido por novos modos de viver, novas relações sociais, novas formas de criar vínculos afetivos e familiares.

Se considerarmos essas mudanças no interior da música sertaneja, logo perceberemos que muitos de seus produtores não são guiados ingenuamente por essa onda moderna. De certa forma, o saudosismo em relação ao passado, poetiza seus elementos simbólicos e reivindica a sua presença no agora. Essa poetização é feita diante de uma situação de mudança, a partir de lugares indefinidos e da experiência de adaptação aos novos elementos socioculturais. Esse passado idealizado nas composições do estilo raiz de José Fortuna pode, numa das hipóteses, comportar, de certa maneira, uma experiência de adaptação menos dolorosa.

Aparentemente essa idealização como resistência aos padrões urbanos parece fazer sentido. Só assim podemos dizer que os compositores e artistas entre as décadas de 1950 e 1970 destoam dos modismos sonoros e temáticos mais modernos da época em nome de uma reverência ao passado por meio de suas expressões mais típicas. Aqui também pode-se notar uma esperteza da mídia em relação a atender um público que, à época, se constituía nas cidades, inclusive como mercado consumidor. Porém, à medida que o país se desenvolve a passos largos – mesmo que não seja favorável a todos os

³⁷⁷ PACHECO. J. Música Sertaneja: dos valores negativos (II). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 6, 1959, p. 52.

segmentos sociais e tenha havido uma considerável pauperização social – não há como negar que no Brasil, entre os anos de 1970 e 1980, os padrões citadinos se introjetaram na maneira de pensar, agir e sentir. O momento é de transformação também na forma de viver e de pensar *na* modernidade. E o olhar para o passado por meio da poética da música raiz pode parecer, nesse novo tempo, denunciar um comportamento retrógrado, uma ideia elaborada por “intelectuais metropolitanos” que, na concepção de Williams,

[...] referem-se àqueles que jamais conheceram o meio rural e cuja ignorância, portanto, pode ser identificada, mas também a todos aqueles que herdaram, de fontes muito diversificadas, um velho desprezo pelo camponês, o matuto, o caipira, e que, portanto, têm como moeda corrente todo um repertório acumulado de estereótipos de um mundo rural distante – leite, palha, animais e bosta são as palavras-chave que rapidamente levam à paródia e ao riso.³⁷⁸

O Brasil mudava e as pessoas mudavam com ele. Talvez seja por isso que a forma de ver o homem do campo também se alterava. Novaes e Mello apontam para uma oposição entre campo e cidade que já era evidente:

Matutos, caipiras, jecas, certamente eram com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de citadinos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna “superior”, que enxergava gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acenam um futuro de progresso individual, mas, também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele e expulsa.³⁷⁹

O ser exótico, pitoresco, trazido dos mais longínquos rincões do país, sua figura jocosa, sem dentes, com vestimentas esfarrapadas, dialeto peculiar marcaram o homem do campo por décadas. Esse era o fulcro estético das duplas “tipicamente” caipiras, do qual os cantores do final da década de 1950 em diante procuraram se afastar.

3.2 – Das ambiguidades e transição para a música sertaneja atual

³⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 67.

³⁷⁹ MELLO, J. M Cardoso; NOVAES, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARTZ, L. (Org.). **História da vida privada no Brasil** – v.4 – São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 573.

A ligação com os temas rurais na música raiz dizia muito sobre a vida e o contexto dos ouvintes, artistas e compositores no meio rural. Mas é também perceptível na sua tessitura musical a nova forma de fazer música sertaneja que esses mesmos personagens ajudaram a arquitetar, mesclando nostalgia com ritmo jovem.

Aos poucos muitos cantores e compositores rotulados de caipiras iam agregando novos elementos musicais e estéticos, embarcando nesse processo de modernização da música sertaneja. A figura atrasada do caipira não combinava mais com as formatações do gênero que se propunha a disputar maiores espaços nos meios de produção e divulgação musical. Sobre isso Pitangueira diz: “Precisávamos entrar no jogo, fazer as músicas do Zé pegar, ficar conhecida. A arte de ganhar dinheiro com a música o Zé aprendia, não era mais aquele caipira de antes”³⁸⁰. Iara Fortuna também o define sempre fazendo destoar a figura do pai daquela figura ingênua do caboclo. Diz: “Quando ele entende a música, caipira... caipira mesmo ele não era mais”³⁸¹. Na verdade, essa modernização do gênero aconteceu porque os seus próprios realizadores não eram mais os mesmos. Afinal, viviam esse processo de transformação.

Zé Fortuna mantinha essa ambiguidade de sentimentos: “rebater” o moderno e ao mesmo tempo procurar formas de aderir e até mesmo valorizar a mudança, o progresso. Assim ele escreve em *Brasil de Ontem e de Hoje*:

Hei, você o que faz aí sentado?
Vamos, venha participar
Juntar-se à grande arrancada
De todo um povo a marchar
Eu sou o Brasil de hoje
Jovem e arrojado sem par
Vim com minha mocidade
O gigante despertar
Levante, em forma marchemos
Pois não podemos parar
O futuro nos espera temos o dever de dar
Aos nossos filhos progresso
Vida, paz, saúde e lar

Ah! Será que tudo isso compensa?
Aqui estava tão bom
Deitado à beira da praia
Sem nenhuma preocupação
Porque descobrir sertões?
Porque mudar capitais?
Porque construir escolas?

³⁸⁰ Entrevista com Pitangueira nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 22 jul./ 2009.

³⁸¹ Entrevista com Iara Fortuna nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 21 jul./2009.

Porque habitar pantanais?

Brasil não esqueça que somos
Desde os pampas aos seringais
Cem milhões de habitantes
E logo seremos mais
Devemos nos expandir
Crescer e multiplicar
Descobrir a Amazônia
A beira do rio mar

Desbravar sertões incultos
Lá nos confins da nação
Riquezas adormecidas
Debaixo de nosso chão
Onde existem matas virgens
Fazer crescer cafezais
Plantar cidades modelo
No ermo dos pantanais

Olha, sabe que eu gostei
Da sua conversa, tá bom?
Eu vou tirar o meu short
E vestir meu macacão
Vou jogar fora o caniço
E empunhar o machado
Vou trocar meu carro esporte
Pelo trator e o arado

Isto, levante Brasil!
E suba aqui na colina
Venha ver aqui do alto
A nação que se descortina

Venha contemplar Brasília
A capital da esperança
A grande transamazônica
De infinita distância
A estrada Belém-Brasília
E contemple aqui do alto
As chaminés fumegando
Milhões de estradas de asfalto
A enxada é a nossa bandeira
Lutemos no mesmo afã
Brasil de ontem e de hoje
Para o Brasil de amanhã.³⁸²

Dois Brasis movidos pelo espírito empreendedor do tempo na busca de progresso. Desbravar sertões incultos, construir cidades modelo, escolas, mudar a capital, povoar os pantanais. A cidade aparece como necessidade do país que quer avançar. O sertão é distante, despovoado. Passado é lembrança, está adormecido,

³⁸² FORTUNA, José. **Brasil de ontem e de hoje**. São Paulo: 1970. Sem registro de gravação em disco.

conformado e contrasta com o hoje, jovem e arrojado. Essas referências são contemporâneas à experiência de Zé Fortuna com o progresso. Para ele, é preciso considerá-las como dever de todos na construção de um Brasil de amanhã, um futuro melhor que nos espera. Os contrastes entre campo e cidade são definidores desses espaços, tendo o contexto como pano de fundo. Cidade, mundanidade, mercado, movimento. O campo, certa ingenuidade, natureza bruta a ser desbravada³⁸³. A simplicidade do Brasil de Ontem (o Brasil rural) é tediosa, deve ser abandonada. É, como salienta Raymond Williams, o “adeus à simplicidade que constitui o elemento fundamental da nova estrutura de sentimento”.³⁸⁴

Novo é o Brasil do futuro, progresso é a chave, 100 milhões de brasileiros, um gigante a se conquistar, plantar cidades, escolas – Brasília é o espelho a contemplar, os sertões – Amazônia/Pantanal – lugares a despertar. Marchar, plantar cafezais, vestir o macacão e manobrar o trator e o arado, transformar matas virgens sem dúvida é mais adequado ao desenvolvimentismo que ora se impunha.

Um novo tema na música sertaneja de Zé Fortuna. Já distante do saudosismo, o progresso se constitui em um dos elementos do início do processo de transformação do gênero. Situa o compositor no contexto de modernização do país e, por conseguinte, da construção da variante moderna, da qual ele também é sujeito atuante. O mundo rural valorizado de outrora é lembrança tristonha, “dor pungente que fere”. É assim em Boiadeiro Triste:

Boiadeiro triste, que cortou estrada
atrás de boiada por esse sertão
Vejo nos teus olhos a grande saudade
que ainda está guardada em seu coração
Boiadeiro triste não se desespere
pois aqui na terra tudo é mesmo assim
Os tempos ditosos tão depressa passam
Como fumaça tudo tem seu fim

Eu sei que você não esquece um pouquinho
Os longos caminhos onde percorreu
O cavalo baio fiel companheiro
Faz tanto janeiro que talvez morreu
Pois não chore, console comigo
Também tive amigos e hoje vivo só
Meu feliz passado nunca mais esqueço,
hoje só padeço e ninguém tem dó

³⁸³ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

³⁸⁴ Ibidem, p. 125.

Boiadeiro triste faça como eu faço
Jogue fora o laço se quer esquecer
Não deixe a lembrança, essa dor pungente
Ferir vossa mente enquanto viver
Olhe para frente, esqueça a boiada e a longa estrada
Que ficou para trás
Seu tempo de moço, feliz e risonho tudo foi um sonho
Que não volta mais.³⁸⁵

O passado rural como uma lembrança dolorosa e triste persiste diante do medo da perda de referência. Também o campo não era mais o mesmo. As relações de trabalho, família se transformavam. Era preciso mover-se diante dessa realidade. Para Williams “a vida no campo e da cidade é móvel e presente: move-se ao longo do tempo, através da história de uma família e um povo; move-se em sentimentos e ideias, através de uma rede de relacionamentos”.³⁸⁶

As composições de José Fortuna revelam essa compreensão da mudança social e econômica por que passa a sociedade brasileira. Frente ao desenvolvimentismo, a postura de José Fortuna é a de consolar o homem rural frente às mudanças ocorridas. Na sua poética a lembrança, os tempos idos são a constatação do novo. O boiadeiro em questão, aquele homem viajante que tramita entre lugares de comércio do gado, tem o sertão como porto seguro. Com o desenvolvimento do país, sua profissão não é mais necessária, pois o asfalto é o tapete para os grandes caminhões que atravessam o país de ponta a ponta. Resta ao boiadeiro o reconhecimento em versos e a solidão na vida real.

Também a estrutura musical de suas composições aos poucos abandona as características de música rural – de moda de viola para as guarânias, rasqueados, boleros, valsas e toadas - que se tornaram populares e vendáveis, caindo no gosto do consumidor de música sertaneja. O autor então demonstra seu interesse por essas misturas - consideradas no cenário artístico sertanejo como “alienígenas” - como também pelas novas relações entre música sertaneja e mercado que, na opinião de muitos estudiosos, jornalistas, ouvintes, produtores e críticos, como J. Pacheco, contribuíram decisivamente para a descaracterização dos “verdadeiros” valores da música caipira.

³⁸⁵ FORTUNA, José; Pitangueira. **Boiadeiro triste**. LP. Disco: A menina de tranças loiras, 1970. Não há registro da gravadora.

³⁸⁶ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 21.

Inicia-se a construção de discursos que postulam os valores negativos para essa nova música sertaneja, que não só são “comprados”, mas tecidos pela Revista Sertaneja, como também incorporados, por um senso comum que rotula essa música como de má qualidade, cujos artistas, seus representantes, “impondo números que são estranhos a nossa formação e tradições caboclas”, parecem ter traído um público fiel, que

[...] não mais quererá aceitar aqueles que não souberam ser fiéis e acabaram por menosprezar o aplauso espontâneo que lhes dispensava quando seguiam a diretriz segura do culto ao que é realmente nosso. Triste situação, na qual, sem o menor esforço, os leitores poderão reconhecer, como seus estagiários, vários ídolos famosos da música caipira, hoje à beira do ostracismo total.³⁸⁷

No julgamento de Pacheco, aqueles que inovaram no gênero musical são traidores, serão julgados pelo tempo por sua infidelidade. Há que se reconhecer aqui uma ideia de tradição como folclore, como uma cultura estática na qual o popular se congela no tempo histórico.

É com essa noção que, para Pacheco, os valores da música sertaneja foram construídos, tendo como alicerce uma visão de que sua qualidade musical (sobretudo temática) se dava pela vinculação estreita com a cultura popular caipira autêntica. Como expressão cultural do modo de vida caipira, a música rural cultivava seus elementos basilares: temática e sonoridade inerentes ao cotidiano rural, tendo por isso mesmo garantido seu caráter de originalidade. Porém os discursos mais tradicionais para essa música necessitavam de um ponto de inflexão no tempo a fim de construir uma abordagem da cultura caipira como legitimamente brasileira. Para essa perspectiva, tinha-se uma cultura rústica, descendente da fusão das três raças fundadoras da brasilidade. Nessa narrativa mitológica, criou-se a necessidade de resguardar as expressões populares mais tradicionais da cultura caipira uma vez que, como vimos no capítulo anterior, esteve associada a uma postura que a reconhece como originária do ser verdadeiramente brasileiro.

O sentimento que busca erradicar as influências estrangeiras e abrigar a música caipira é muito forte. Objetivando, portanto, barrar essa influência, os compositores iniciaram um movimento em sua defesa. A reportagem da Revista Sertaneja descreve

³⁸⁷ PACHECO. J. Música Sertaneja: dos valores negativos (II). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 16, 1959, p. 52.

com entusiasmo romântico a contrapartida de Mário Zan e Nonô Basílio, artistas do gênero, para o processo de descaracterização,

Acaba de ser apresentado ao público um novo gênero musical que é, por assim dizer, a procura de um ritmo mais genuinamente brasileiro que o rasqueado – já que este possui raízes na guarânia paraguaia - no fundo, nada parecer-se, em sua estrutura, com o andamento da discutida e controversa manifestação musical: a ‘tupiana’ [...] criação de Nonô Basílio e Mário Zan, que surgiu como coroamento de trabalhosa pesquisa realizada pelos dois conhecidos compositores que procuraram oferecer ao público uma nova forma de sabor quase indígena.³⁸⁸

Na tentativa de abrigar a música caipira das influências temáticas e rítmicas modernas, alastrou-se a ideia de uma música autenticamente rural que influenciou a opinião de alguns críticos, ouvintes, produtores, pesquisadores e artistas sobre o gênero sertanejo em sua fase de urbanização e modernização. Alguns desses discursos difundiam-se carregados ideologicamente; outros, inconformados, não ocultavam o tom agressivo e intolerante a respeito da transformação da música sertaneja, sobretudo a partir de sua incursão como produto da cultura de massa no mercado fonográfico brasileiro. De qualquer forma, produziram um discurso criterioso que cindia radicalmente música caipira e música sertaneja.

Essa movimentação no meio artístico da música sertaneja promoveu uma campanha em defesa da cultura caipira – falarão em artes caboclas³⁸⁹. Como vimos no movimento da tupiana, a Revista Sertaneja ensaiou os primeiros passos rumo à entusiástica promoção do regionalismo. Foi com essa ideia que escreveu Ariowaldo Pires³⁹⁰:

³⁸⁸ SOUZA, Arlindo Pinto. Mário Zan, Nonô Basílio e o Duo Irmãs Celeste, unidos num grande lançamento: Tupiana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco, n. 6, ano I, 1958, p. 4.

³⁸⁹ Cf.: TINHORÃO, José Ramos. A guarânia brasileira. In: **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 277. O movimento tupiana via no estrangeirismo uma forma de descaracterizar a música caipira. A guarânia foi um dos gêneros a ser atacado. Sobre o movimento Tinhorão relata “a presença da guarânia dentro da música sertaneja no Brasil chegou a ser tão marcante, pela década de 50, que em 1958 os compositores brasileiros Nonô Basílio (Alcides Felismino de Sousa) e Mário Zan anunciaram a criação de um novo gênero musical intitulado *tupiana* (derivado do nome indígena tupi, assim como guarânia vem do guarani), apresentando-o como uma alternativa brasileira para resistir à invasão da guarânia paraguaia. A proposta não teve repercussão, e a guarânia produzida no Brasil continuou sua carreira”.

³⁹⁰ Ariowaldo Pires sobrinho do folclorista Cornélio Pires, foi um dos colaboradores da Revista Sertaneja. Sua coluna sobre música visava a colaborar com a defesa e divulgação do gênero, contra a iniciativa de alguns artistas que inovavam o gênero com outros ritmos e temas como as guarânias, polcas paraguaias.

Gostei de Ver até o que fizeram maus brasileiros, que tentaram pisar o nosso roceiro!... Sim: gostei de ver, porque o caboclo – autêntico símbolo do nosso Brasil – parecia estar dormindo: e pisaram no “calo de estimação” do gigante que dorme!...

O gigante despertou “brabo”, disposto a fazer força; deu “o brado”!... Acorreram outros caboclos e outros mais e mais outros, formando logo um valoroso exército dos soldados da terra!

Não vamos atacar ninguém. Vamos, apenas, defender o que é nosso. Queremos salvar o que, na epidemia de estrangeirismo, foi contaminado. Quando isso acontecer – e será logo, se Deus quiser – o Brasil, feliz, dirá aos seus filhos: - “GOSTEI DE VER!”³⁹¹

Ariowaldo Pires, na coluna “Gostei de Ver!” da Revista Sertaneja, alia-se à iniciativa da Editora Prelúdio na defesa e difusão do caboclo e de sua arte. Para esse produtor de música caipira, o momento é de valorização das artes caboclas em diversos setores como o radiofônico, discográfico e também literário. Para Ariowaldo Pires o momento é visto com grande entusiasmo, pois esse universo regional era dotado de pouco espaço e até mesmo visto com desprezo e esnobismo³⁹². A reportagem adiante, de Ariowaldo Pires, delineia a proposta da própria Revista na empreitada de zelar pelo gênero divulgando tantas outras empreitadas que seguem com esse mesmo intuito.

Vislumbramos um discurso de poder com pretensão de blindar a música caipira. Ariowaldo Pires se apropria desse discurso para tecer suas críticas ao estrangeirismo. Na coluna Gostei de Ver, enaltece a Continental pelo feito de gravar modas caipiras. Mas ignora o fato de esta mesma gravadora, pelo selo Mocambo, haver revelado interesse por um repertório variado na música sertaneja. Pelo menos é o caso da gravação da dupla Zé Fortuna e Pitangueira a partir de 1957, que, distante da imagem caipira, grava valsas, tangos, boleros e guarânias. O que observamos é que o discurso contra o estrangeirismo não era tão poderoso assim e que, na prática, se gravava outra coisa além de modas de viola, inclusive por artistas defensores do “purismo”.³⁹³

Mas, para Pires, o momento era de revalorizar as artes caboclas. Rebatia o desprezo pelo caipira e sua música. Assim escreve na coluna Gostei de Ver:

³⁹¹ PIRES, Ariowaldo. Gostei de Ver! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 13, abril/1959, p. 25.

³⁹² PIRES, Ariowaldo. Gostei de Ver! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, mar./1958, p. 7.

³⁹³ Ariowaldo Pires também produziu em 1979 um disco de guarânias. Cf.: TINHORÃO, José Ramos. A guarânia “brasileira”. In: **Música popular brasileira**: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 276.

Gostei de ver!

ARIOWALDO PIRES

GOSTEI de ver a simpática e patriótica iniciativa da Editora Prelúdio, editando esta "Revista Sertaneja"! O sertanejo tem sido vítima de ingratidões e injustiças!... Em praças públicas se vêem estátuas de heróis... Mas esse herói anônimo ainda não tem a sua estátua.

O imigrante, a mãe preta, o pequeno jornalista, merecem essas homenagens... Mas o homem do campo também merece.

O bravo guerreiro, soldado de porte imponente, tem o seu vistoso monumento!...

O humilde roceiro, soldado da terra, que se curva sobre as armas da paz, para que a Pátria se agigante...

Bem: a Justiça pode tardar, mas não falha!...

Um movimento de imprevisíveis proporções já se esboça e vai tomando vulto, em vários setores.

São idealistas que se arregimentam, debaixo da mesma bandeira, inspirados num mesmo princípio!

Em discos, coube à Continental a primazia de lançar o exemplo: "Festaça no Arraial" é um "long play" de 12 polegadas (sem faixa), reunindo violeiros, sanfoneiros, a afinada Lira da Curva Torta e uma verdadeira multidão, num ambiente gostosamente nosso, bem nosso mesmo!

Aos descrentes e derrotistas, que não acreditam no que é tipicamente brasileiro, a Continental deu uma lição de mestre!!!

Torneios de violeiros têm sido feitos, merecendo aplausos e alcançando sucesso.

Todavia, jamais se teve notícia de uma competição como "Roda de Violeiros", que a São Paulo Alpagatas S/A promove, presentemente, em quatro estados: São Paulo, Paraná, Minas e Goiás. São dezenas de estações de rádio, lutando ombro a ombro pelo mesmo ideal!... E o "Q. G." destes BANDEIRANTES DO SÉCULO XX é justamente na Rádio BANDEIRANTES!

Não se pode avaliar, com exatidão, o número de candidatos empenhados na disputa de tão cobiçados prêmios: contratos da Continental (mais uma vez prestigiando o gênero) e da Todamérica, duas das mais conceituadas gravadoras nacionais; laças ofertadas pela Federação das Associações Rurais do Estado de São Paulo; medalhas, diplomas de honra, etc.

Não se sabe o número de candidatos, porém sabe-se que nada menos de dezesseis conjuntos serão premiados!!!

Torneio como "Roda de Violeiros" faz com que toda gente exclame, com entusiasmo: — "GOSTEI DE VER!..."

E tem mais!... O conjunto campeão absoluto atuará num filme de enredo, das Produções Cinematográficas Alfredo Palácios!... Mais uma vez... GOSTEI DE VER!...

E oportuna, sem dúvida, esta sugestão a quem vem financiando fitas baseadas em bandidos e em músicas de carnaval: esta plêiade de idealistas espera a sua adesão. Assim, uma vez mais e a uma só voz, num coro que vibrará pelos quatro cantos do nosso imenso Brasil, será ouvida esta expressão: GOSTEI DE VER!!!



Esse momento de valorizar o homem do campo, como salienta Ariowaldo Pires, recoloca aquela ideia de que a figura do caipira tinha sido distorcida num quadro depreciativo. Nesse sentido, a crítica de Alceu Maynard Araújo, na seção Folclore da Revista Sertaneja, exalta a figura do caipira num sentido bem próximo ao de Cornélio Pires, olhando o caboclo de forma menos adjetivada negativamente, segundo ele. Alceu Maynard nos dirá que Cornélio Pires foi o responsável por conduzir um movimento de revalorização da cultura caipira:

Cornélio Pires participou ativamente de um movimento literário em nossa terra. Enquanto alguns escritores procuravam rebaixar o nosso caipira, reduzir a nada o empalariado jeca, a um pobre e desprezível anquilostoso, Cornélio Pires, cria um Joaquim Bentinho, mostra em nosso caipira o homem bom, simples, capaz de heroísmos. Sim, de heroísmo como o de um Paulo Virgínio em 1932. É Cornélio Pires quem dá novo sentido ao vocabulário caipira. Hoje, todos os paulistas genuínos se orgulham e dizem de boca cheia – eu sou caipira paulista.³⁹⁴

O panorama cultural do final da década de 1950-60 foi decisivo para a construção de valores que desqualificassem a música sertaneja em processo de urbanização. Esse foi o período em que os grupos artísticos e intelectuais intensificaram uma produção que buscava maneiras de repensar o Brasil. Qualitativamente essa produção traduzia um descontentamento com a política de internacionalização do país, com os costumes estrangeiros que eram acusados de nos cegar por meio de um processo de alienação cultural. Entra aí toda uma narrativa ideológica que mapeou a produção sertaneja moderna como alienante. E, nesse caso, as “posturas mercadológicas foram associadas ao estrangeirismo”³⁹⁵, de forma condizente com a ideia de que a música sertaneja deveria ser mais jovem.

Os colaboradores da Revista Sertaneja se interessaram por um movimento cujo objetivo era reconstruir o país no plano cultural, partindo de análises que o olhavam “por dentro”; um olhar conduzido por uma diversidade de expressões no campo intelectual, das artes, da música, do teatro, cinema e literatura que valorizasse o que era realmente nosso, excluindo, assim, os modismos e interferências culturais “alienígenas”.

De fato, o que mais caracteriza a expressão alienígena na música sertaneja é a sua crescente inclinação para as guarânias, polcas paraguaias e rasqueados, juntamente com a ideia de produto massificado do mercado fonográfico. Nesse mesmo período, a visão de que a arte era realizada com fins lucrativos, substancialmente feria a essência de pureza artística. A música caipira, como uma arte autêntica, não deveria possuir características apenas comerciais, o que, na concepção de J. Pacheco, “anula todas as coisas que constituem a principal razão de ser da própria arte: inspiração, poesia e

³⁹⁴ Cf.: ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, mar./1958, p. 34-35. Alceu Maynard reconhecido folclorista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, foi colaborador da Revista Sertaneja, escrevendo a seção Folclore.

³⁹⁵ MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado fonográfico de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **Artcultura**, Uberlândia, v. 10, n. 6, pp. 87-101, jan.-jun. 2008, p. 93. Nesse caso, nos valem da abordagem de Morelli para a MPB ao indicar que a partir da década de 1970 foram incorporados novos elementos sonoros e estéticos à música popular, o que “ocorreu em oposição às posturas nacionalistas dos artistas da música popular brasileira hegemônicas naquele tempo ou naquela esfera musical”.

singeleza”³⁹⁶. Colocado dessa forma, parece que a comercialização exclui o teor artístico do objeto. Assim, insiste o crítico musical numa sentença: “A arte não pode ser comercializada. Mesmo a arte caipira”³⁹⁷.

Grosso modo, essa atribuição de arte inautêntica à música sertaneja moderna reafirma um sentimento patriótico. Nota-se que a perda de “essência da arte” rompe com sua verdadeira razão de ser. Ela deixa de conectar arte com o mundo no qual ela é produzida e ao qual se refere. Sua desvalorização começa quando o objeto artístico se alia aos parâmetros da indústria cultural, servindo apenas ao consumo³⁹⁸. Essa corrente desloca a noção de artista e a realoca numa figura de *humilde servidor do mercado*, contaminando o público com produtos da indústria cuja finalidade é o lucro.³⁹⁹

As críticas são contundentes quando a produção artística numa sociedade capitalista transforma arte em negócio. “No capitalismo tudo vira mercadoria”: a máxima de Adorno em relação a essa transformação da arte no seio da sociedade industrializada é então acrescida de pontos negativos⁴⁰⁰. A arte reproduzida é vazia de qualidades e serve como um elemento de dominação.

A própria expressão indústria cultural é cunhada para indicar, segundo Kellner, um processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema⁴⁰¹. Nesse sentido, a noção de um produto de massa é carregada de conotação pejorativa para a ideia de mercadoria, herdada dos estudos críticos sobre comunicação e cultura de massa da Escola de Frankfurt⁴⁰². O processo de standardização da arte como massificação de mercadorias era, na concepção dos frankfurtianos Adorno e Horkheimer, uma realização das “necessidades iguais

³⁹⁶ PACHECO, J. Música sertaneja: dos valores negativos (III). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 17, 1959, p. 52.

³⁹⁷ Ibidem.

³⁹⁸ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. Segundo Kellner, a Escola de Frankfurt inaugurou os estudos críticos de comunicação e cultura de massa, desenvolvendo um primeiro modelo de estudo cultural nos anos de 1930. Adorno e Horkheimer cunharam a expressão Indústria Cultural, que opera com uma concepção interdisciplinar, combinando teoria social, análise cultural, História, Filosofia e intervenções políticas.

³⁹⁹ ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 110.

⁴⁰⁰ ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁴⁰¹ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

⁴⁰² Sobre os estudos referentes à Escola de Frankfurt ver: CEVASCO, Maria Eliza. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2008. Ver também: MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt**: luzes e sombras do iluminismo. São Paulo: Moderna, 2005; ALATER, Phil. **Origens e significações da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979; TAR, Zoltan. **A Escola de Frankfurt**: as teorias críticas de Max Horkheimer e Theodor Adorno. São Paulo: Cortez, 1989.

satisfeitas com produtos estandardizados dentro de uma cultura contemporânea que a tudo confere um ar de semelhança.”⁴⁰³

No contexto das sociedades contemporâneas, a função específica da mercadoria no âmbito da indústria cultural era a de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura de massa e da sociedade de consumo.⁴⁰⁴ Para Adorno,

A Indústria Cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feitio das mercadorias.⁴⁰⁵

Esse processo de estandardização da arte incute a ideia de que a sua produção destina-se a uma massa alienada, o que se traduz em relações de poder intrincadas no seu processo de produção, do qual o consumidor está afastado. O produto massificado é tecnologicamente cada vez mais reproduzido e esvaziado das qualidades que o elevam à categoria de arte, definindo o perfil de seu público consumidor. Adorno salientou: “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena”⁴⁰⁶. Nesse sentido, a relação entre produto e consumo em Adorno é decisiva e se traduz numa “necessidade imanente ao sistema de não soltar o consumidor, de não lhe dar em nenhum momento a possibilidade de resistência”, o que determina o consumidor apenas como objeto da indústria cultural⁴⁰⁷.

A forma de distinção entre arte e não arte começa numa recusa de tudo que é comum. A produção massificada da arte (e aqui da música sertaneja) é tida como algo ligado ao mau gosto, à mediocridade, impondo a dicotomia cultura superior versus cultura inferior. A autoria e a criatividade ficaram comprometidas.

Uma visão de público que absorve as mercadorias e informações e legitima a sociedade de consumo constrói uma abordagem de público passivo. Pacheco, à época, dirá que ingenuamente esse público da música sertaneja moderna é traído por uma casta de compositores e artistas. Segundo a seção do autor,

⁴⁰³ ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 5-6.

⁴⁰⁴ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 48.

⁴⁰⁵ ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p.111.

⁴⁰⁶ ADORNO, 2002, op. cit., p. 5.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 117.

[...] estão, a um só tempo, ludibriando os que lhe deram popularidade e traindo a música que os consagrou. Outros vêm nos afirmar que tratam apenas de defender seus próprios interesses. A esses, diríamos que estão agindo com a mesma má fé de comerciante que, obtida a freguesia para seu estabelecimento graças à oferta de bons produtos, passa a impingir mercadoria de quarta categoria.⁴⁰⁸

Para Ortiz, esse quadro a respeito da cultura de mercado mostra os conflitos que se erguem em relação à cultura erudita. Com o advento da Indústria Cultural, novas relações se firmam entre cultura e mercado. O autor bebe em Pierre Bourdieu para um permanente debate sobre as relações entre arte autônoma e mercado na contemporaneidade, que perpassa os conflitos entre cultura erudita e cultura popular, tema, aliás, recorrente no que se refere à cultura de massa. Segundo Ortiz, para Bourdieu

[...] o campo erudito tende a estabelecer suas normas de legitimidade, e se destina a um público de produtores de bens culturais que também produzem para seus pares. O campo da indústria cultural encontra-se no polo oposto. Ele obedece à lei de concorrência, visando à conquista de maior público possível, e dirige seus produtos fundamentalmente aos não produtores de bens culturais.⁴⁰⁹

A partir desses pressupostos, observa-se a possibilidade de uma luta simbólica em prol do reconhecimento da música sertaneja como elemento da medíocre cultura de massa. De acordo com o modelo clássico de indústria cultural, a ideia de uma arte autêntica está do lado oposto da cultura de massa, sendo essa ideológica e aviltada, atendendo a uma massa de consumidores passivos. Desse modo, a posição de Adorno tem a cultura superior como o espaço da crítica e da contestação.⁴¹⁰

Por outro lado, a relevância dos estudos da cultura e comunicação na teoria da sociedade contemporânea está também em reconhecer o papel cada vez mais significativo do fenômeno das massas. O *declínio da aura pelos movimentos de massa*⁴¹¹, na perspectiva benjaminiana, traduz esse sentimento que se tem quando uma

⁴⁰⁸ PACHECO, J. Música sertaneja. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959, p. 25.

⁴⁰⁹ ORTIZ, Renato. **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 66.

⁴¹⁰ Cf.: KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

⁴¹¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras escolhidas vol. 1), p. 184.

obra artística é reproduzida tecnicamente e serve ao mercado de produção cultural. Porém supomos que Benjamin não percebe como um mal a indústria cultural. A arte deve se beneficiar da tecnologia. Todavia, observadas as técnicas de reprodução, a ela não pode deixar de revelar um olhar crítico.⁴¹²

Daí a importância de uma teoria da cultura que revise o conceito tradicional de indústria cultural e a percepção sobre a produção de massa. Uma revisão desse modelo clássico se fez presente no interior dos Estudos Culturais britânicos, situando a cultura no âmbito de uma teoria de produção e reprodução social. Foi assim que os Estudos Culturais lançaram suas críticas ao modelo de indústria cultural frankfurtiano, considerando-o incapaz de absorver as mudanças ocorridas e, principalmente porque desconsideraria o fã enquanto sujeito ativo de suas escolhas, pressupondo apenas sua passividade.

Como salienta Kellner, a partir de 1960 os Estudos Culturais britânicos, instituídos na Inglaterra pelo Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies e outros, surgem como um projeto de abordagem da cultura a partir de perspectivas críticas e multidisciplinares. Desde então, esses estudos analisam as formas sociais e culturais hegemônicas de dominação, procurando as forças de resistência e contra-hegemonia. Vinculados a um projeto político de transformação social, avançam situando a questão da cultura num contexto no qual é possível perceber a dominação e/ou resistência.

É necessária uma abordagem que compreenda os processos de resistência. Dessa maneira, Kellner coloca que nessas relações binárias entre dominante/dominado, cultura popular/cultura erudita, produtor/receptor, é preciso pensar em codificação e decodificação, ou seja, mostrar como o público produz seus próprios significados e usos dos produtos da indústria cultural.⁴¹³

Kellner adota essa postura, foco dos Estudos Culturais, salientando a possibilidade de pensar como a cultura oferece ao mesmo tempo forças de dominação e recursos para resistência e luta. É uma atenção destinada à recepção, até então negligenciada na maioria das abordagens textuais voltadas para a cultura. Como uma questão política, mediada pelos processos de luta da conjuntura política da época, os Estudos Culturais surgem inclinando suas reflexões para mostrar como a cultura de

⁴¹² BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras escolhidas vol. 1), p. 184.

⁴¹³ Ibidem.

mídia integra os indivíduos na cultura dominante⁴¹⁴. Kellner compartilha essa perspectiva dos culturalistas, salientando que

[...] recorrem a uma gama díspar de campos para teorizar a complexidade e as contradições dos múltiplos efeitos de uma gama de variedade de formas de mídia/cultura/comunicação em nossa vida e demonstram como as produções servem de instrumento de dominação, mas também oferecem recursos para a resistência e a mudança.

É dessa forma que observa a rejeição aos binarismos alto e baixo no desenvolvimento de uma teoria e prática da cultura. Kellner acrescenta que Raymod Williams adota o “conceito antropológico de cultura como modo de vida e estende a produção de significados e valores a toda a sociedade”. A teoria de Williams amplia o conceito de cultura e contribui com novas possibilidades de análises no campo cultural. Para Williams “*cultura* significa um estado ou um hábito mental ou, ainda, um corpo de atividades intelectuais e morais; agora, significa também todo um modo de vida”.⁴¹⁵

Em Williams a relação que homogeneiza as interpretações das práticas culturais é monolítica, neutralizando as contradições. Dissolve práticas e grupos oposicionistas num conceito neutro de massa⁴¹⁶. Segundo o autor, “estão cunhadas e em circulação a ideia de as ‘massas’ e as de ‘civilização de massa’, ‘democracia de massa’ e ‘comunicação de massa’, que da primeira decorrem. Trata-se de questão central e difícil, a exigir, mais do que outras, uma revisão atenta”. Aparece como um fato objetivo e neutro⁴¹⁷. Por isso a terminologia “cultura de massa” é abandonada por Williams como um termo elitista. A respeito da terminologia massa, diz ele que “não há massas, há apenas maneiras de ver os outros como massa para fins de exploração política e cultural”⁴¹⁸. Assim,

[...] o próprio conceito de massa levanta uma dificuldade. Impõe-se, com urgência, ligar o significado que lhe emprestamos com a experiência real. Nossa concepção pública normal de uma pessoa é o “homem da rua”. Não obstante, nenhum de nós se sente como simples

⁴¹⁴ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001, p. 54. Kellner substitui o termo cultura de massa por uma noção de cultura da mídia, que em sua concepção, é “o principal veículo de distribuição da cultura. Ela é a forma dominante e o lugar da cultura nas sociedades contemporâneas”.

⁴¹⁵ WILLIAMS, Raymod. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969, p. 20.

⁴¹⁶ Cf.: WILLIAMS, 1969, op. cit., p. 308. O conceito de massa adota uma diversidade de sentidos empregados ao longo do tempo, é fruto de tendências.

⁴¹⁷ Ibidem, p. 310.

⁴¹⁸ WILLIAMS, Raymod. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969, Cultura e Sociedade, p. 309.

homem da rua; sabemos ser muito mais do que isso. O homem da rua é uma imagem coletiva, mas cada um de nós, a cada instante, se sente diferente dela. O mesmo se dá com o termo “o público”, que nos inclui, mas que, entretanto, não se confunde conosco. Massas é palavra de significado algo mais complexo, mas semelhante. Não considero massa meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos; nenhum de nós age ou pode agir assim. As massas são sempre os outros, aqueles que não conhecemos e não podemos conhecer. Todavia, no tipo de sociedade em que vivemos, vemos regularmente esses outros, em suas múltiplas variedades; sentimo-los, fisicamente, ao nosso lado. Eles estão aí e nós juntos deles. E o fato de estarmos com eles é que importa. Para os outros, nós também somos massas [...]⁴¹⁹

A abordagem culturalista reconhece que a interconexão entre cultura e comunicação desempenha um papel cada vez mais significativo. Por isso, caminha revendo as noções de uma cultura de massa como cultura de maioria, mas não necessariamente de padrão baixo, de receptores passivos⁴²⁰. Williams afirma que a ideia de massa, envolve determinados sentidos que emprestamos a ela. Nas sociedades contemporâneas, nas quais surgem novas relações de comunicação e, portanto, de técnicas para expansão de sua audiência, reconhecer as pessoas como massa “decorre não da incapacidade de conhecê-las, mas do fato de interpretá-las segundo uma fórmula”⁴²¹. Uma atitude se impõe diante das massas, segundo o autor, e as toma num sentido de “populacho crédulo, inconstante, fácil de conduzir e de gosto e hábitos baixos”⁴²². Para isso, se a intenção for “manipular – persuadir grande número de pessoas a agir, sentir, pensar e saber de certa maneira – a fórmula será a das massas”.⁴²³ Esse é o lado negativo que rotula a comunicação de massa.⁴²⁴

Julgar a mudança na música como uma arte de quinta categoria, enfatizando seus temas vulgares, indicados a um público massificado e ingênuo, é uma forma de olhar com superioridade os sentimentos e ideais de alhures. A música sertaneja como produto de massa adota um sentido arbitrário, de acordo com as abordagens que se fecham num entendimento de boa e má arte musical, sendo o desejo dessa última manipular o público ouvinte e obter lucros fáceis através de uma produção vulgarizada.

A partir das posturas dos Estudos Culturais e, sobretudo, da teoria da cultura desenvolvida por Williams, observamos com mais cautela as intenções com que se

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Ibidem, p. 319.

⁴²¹ Ibidem, p. 313.

⁴²² Ibidem, p. 313.

⁴²³ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969, p. 313.

⁴²⁴ Ibidem, p. 314.

adjetiva uma produção como boa ou ruim, construindo, a partir disso, uma imagem de um público crédulo. Por isso, é preciso pensar em um processo de comunicação/transmissão da cultura que envolve resposta/recepção. Essa postura desequilibra a ideia que qualifica arte autêntica para um público refinado versus arte vendável destinada às massas. “A pessoa refinada corre o perigo evidente de iludir-se, quando supõe ser-lhe possível julgar a qualidade da vida em geral [...]”⁴²⁵. É preciso, antes de tudo, considerar que

As mentes dos homens são formadas pela sua inteira experiência e não é possível comunicar qualquer coisa ainda quando as técnicas mais avançadas sejam utilizadas, se o que se quer comunicar não tiver a confirmação daquela experiência. A comunicação não é somente transmissão, é, também, recepção e resposta.⁴²⁶

Posto isso, é de extrema importância considerar que o processo de mudança que ocorreu no Brasil, a partir dos anos de 1950, foi reconhecido dentro das práticas de produção e execução da música sertaneja e de alguma forma seu público ouvinte, dentro da sua realidade moderna, compartilha e exige novas posturas do gênero. É sobre essas bases que a mudança acontece e se dissemina. São criadas condições que as efetivem. A modernização do gênero sertanejo é fruto das próprias negociações entre artistas, gravadoras e público que não desconsideram as novas relações de mercado que se instauraram.

3.3 – Entre modas e guarânias: a mudança na música sertaneja a partir dos anos de 1960.

A música caipira ou rural parece ter nascido para a imutabilidade dos próprios meios.
Melhor explicando: ficou para sempre criança (Ferrete: 121)

No cenário do meio artístico da música sertaneja o momento é de transformação. E, nesse caso, a ideia de música caipira autêntica requerida nega a própria ideia de mudança. As mudanças nas condições de produção cultural refletiram no campo artístico da música alterando as relações estabelecidas até então. A relação que se tem com a ideia de um produto massificado rompe com a existência da obra de arte única. Benjamim nos diz que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente:

⁴²⁵ Ibidem, p. 318.

⁴²⁶ Ibidem, p. 322.

o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”⁴²⁷. Nesse mesma perspectiva, expõe:

O aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela, por sua vez, se enraíza a concepção de uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica [...]”⁴²⁸.

A arte autêntica, como objeto elementar definidor de uma tradição, se altera à medida que é reproduzida e sublimado seu significado substancial, sendo sua “aura atrofada”. Dessa forma, ainda em Benjamim, “a técnica da reprodução retira do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva.”⁴²⁹

De alguma forma, a Revista Sertaneja criou e lutou por uma visão de arte cabocla autêntica como posição central entre as colunas *Música Sertaneja*, *Mundo Caboclo*, *Água Benta* e *Gostei de Ver*. O demérito da música sertaneja moderna corresponderia aos seus interesses financeiros (da arte caipira como um negócio) observados, inclusive, através de uma crescente inserção na pauta das grandes gravadoras, portanto de sua massificação. J. Pacheco se posiciona:

[...] há quem não compreenda nossa permanente preocupação em defender, no gênero chamado “caipira”, a música e ritmos autenticamente caboclos. Artistas e compositores insistem em nos interpelar com um tipo de argumentação que pode ser taxada de infantil e destituída de profundidade. Via de regra, suas razões são fundamentadas na aceitação do público, que vem aplaudindo – sem perceber o erro em que incide – números cantados por artistas que se classificam de “sertanejos”, nos quais a beleza da música cabocla é substituída pela exploração de ritmos que possuem o que se chama de “sentido comercial”.”⁴³⁰

A postura do crítico em relação à reprodução da música sertaneja com fins lucrativos informa os novos parâmetros de produção dessa música. Agora ela não se restringe à sua forma ritualizada. Ela se abre para novos circuitos em que, cada vez

⁴²⁷ BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras escolhidas vol. 1), p. 181.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Ibidem, p. 183.

⁴³⁰ PACHECO, J. Música sertaneja. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 114, 1959, p. 25.

mais, os símbolos do rural são reelaborados fomentando uma indústria da ruralidade, que, como observou Além⁴³¹, foi compartilhada também por um público urbano. A música sertaneja é revestida de uma racionalidade empresarial nos anos de 1960. Isso requer uma nova atitude do meio artístico rumo à profissionalização.

Por meio das críticas destinadas a esse quadro de transformações é que se pode perceber como as relações entre mercado e artistas se tornam mais intensas. Os textos assinados por críticos que possuíam certo conhecimento da música sertaneja, como é o caso de Mauro Pires, sobrinho de Cornélio Pires, e também do Capitão Furtado (Ariowaldo Pires), não eclipsaram as novas tendências e artistas que despontavam, nem mesmo desconsideravam as atitudes das mais experientes duplas diante da nova situação no cenário artístico.

Quanto à guarânia, revelava-se uma forte e antiga interação cultural entre Brasil-Paraguai que desde a década de 1930 tinha conquistado artistas e compositores do gênero sertanejo, como Raul Torres, Nhô Pai e Nhô Fio em 1940, por exemplo. Assim, como afirma Tinhorão, “ao despontar na década de 30, a guarânia pôde, afinal, descer aos violões e harpas índias do povo paraguaio, e se democratizar, transformando-se a partir de então em gênero de música realmente nacional”.⁴³²

A incorporação das guarânias na música sertaneja é datada de 1930, com Raul Torres. De lá para cá, foi marcante sua presença no cancionário sertanejo. Por exemplo, em 1940 Raul Torres e Roberto Valdez compuseram “Chinita mia”. Em 1942 Raul Torres gravou com Florêncio “Beicinho vermeio”, do próprio Torres e Ziquinho Alves. Depois foi a vez de Rielinho, com a música “Cuiabana porá-mi”, gravada pela Odeon em 1947 pela dupla Serrinha e Caboclinho. Tinhorão relata que,

[...] estabelecida definitivamente a voga das músicas de estilo paraguaio no meio da chamada ‘música sertaneja’ (fenômeno para o qual iria contribuir, desde a década de 40, o extraordinário sucesso da guarânia de José Assuncion Flores, Índia, nas suas gravações em espanhol pelo Conjunto Folclórico Guarani, em 1944, e em português pela dupla Cascatinha & Inhana, na versão de José Fortuna, em 1952),

⁴³¹ ALEM, João Marcos. **Caipira country: a nova ruralidade brasileira**. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996; _____. Identidade, ruralidade e indústria cultural. In: **1ª Reunião Especial da SBPC**. O cerrado e o século XXI. Uberlândia: 1994; _____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-country no Brasil. Dossiê Rural. São Paulo: **Revista USP – Dossiê Rural**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004.

⁴³² TINHORÃO, José Ramos. A guarânia “brasileira”. In: **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 272.

rasqueados e guarânias incorporaram-se definitivamente ao repertório da música popular do Brasil.⁴³³

É o que Pacheco reconhece na reportagem a seguir:

Em verdade, de alguns anos a esta parte, verificou-se incomum interesse das fábricas pela música caipira. Enquanto surgem etiquetas especializadas (“Califórnia” e “Sertanejo”), conhecidos de música sertaneja são colocados à frente de departamentos organizados com a finalidade de cuidar exclusivamente desta especialidade que muitas marcas relutavam em incluir na pauta de seus interesses. Tal mudança de atitude é consequência dos excelentes resultados financeiros obtidos pelas fábricas que sempre dedicaram espaço apreciável, em seus suplementos, para as gravações de música caipira. Se essas organizações são de finalidades puramente comerciais, é natural que estejam cuidando de gravar aquilo que o público vem consagrando de sua preferência e vendagem garantida.⁴³⁴

Na área da recepção, o gosto do público direcionou o investimento da empresa. A perspectiva de J. Pacheco torna o público parte integrante no processo de descaracterização, uma vez que consagra a nova produção musical, pressionando as empresas de discos e as gravadoras a investir no gênero e a reinventar um mercado para ele. Ávidos pelos altos rendimentos que essa produção proporciona, tais setores perceberam, e mesmo fomentaram, o interesse e o apetite pelas novas produções musicais que o público também ajudou a construir. Isso não quer dizer que, dado esse interesse pela música sertaneja, não tenha havido uma participação mais audaciosa desse setor do mercado fonográfico sertanejo, impondo regras, sucessos, propagandas, investimento em shows, etc.

Para J. Pacheco estávamos diante de uma nova fase em que as gravadoras passavam a explorar o mercado sertanejo a partir da experiência de muitos artistas. Elas desempenharam papel cada vez mais significativo no estudo do terreno da música sertaneja, recrutando esses artistas nos departamentos especializados, compondo o quadro de produtores artísticos⁴³⁵. Isso inverte o sentido de música sertaneja para J. Pacheco.

⁴³³ Cf.: TINHORÃO, José Ramos. A guarânia “brasileira”. In: **Pequena história da música popular:** da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991, p. 273-274.

⁴³⁴ PACHECO, J. Música sertaneja: dos valores negativos (III). **Revista Sertaneja:** a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 17, 1959, p. 52.

⁴³⁵ Cf.: **Revista Sertaneja:** a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, n.2, Ano I, abril/1958. J. Pacheco se refere à contratação do artista Luizinho – do trio Luizinho, Limeira e Zezinha – para a atuação como produtor artístico da Odeon.

O fato é que a própria Revista também agia no mercado no mesmo sentido das gravadoras. Tanto é que seu prestígio se dava em decorrência de que o corpo de colaboradores era formado de artistas, produtores e pesquisadores renomados⁴³⁶. Dedicava também seções sobre a crescente divulgação do gênero, na maioria das vezes com tom entusiástico. Diversas colunas sobre música se propunham ao mapeamento das emissoras que mais tinham dedicado espaço para os artistas da música sertaneja. Apontavam-nas como propulsoras da divulgação do “som da terra”.

A coluna de Arlindo Pinto de Souza seguia nessa outra vertente da Revista Sertaneja. Intitulada “Mundo Caboclo em revista” relatava a crescente ampliação midiática do gênero sertanejo que acontecia nos fins dos anos de 1950. Como uma resenha permanente do movimento radiofônico caboclo, Arlindo Pinto de Souza mapeou os programas sertanejos na rádio paulista. Segundo ele,

As emissoras da capital paulista são as que têm, de um tempo a esta parte, contribuído com a maior divulgação da música e cantores sertanejos de nossa terra. Quase todas consagram aos programas especializados, horários especiais, que, geralmente, estão localizados no período da manhã, logo que as estações entram no ar, e no horário vespertino, habitualmente precedendo a transmissão do noticiário da Agência Nacional. Contudo, dia a dia, em virtude do grande número por este Brasil imenso, melhores horários ainda vão sendo consagrados aos programas desse gênero, tão apreciado por todos.⁴³⁷

A reportagem de Arlindo Pinto de Souza demonstra a crescente aceitação do gênero pelas grandes emissoras de rádio da capital paulista. Esse interesse pela música caipira constatava sua aceitação por públicos cada vez mais heterogêneos, defendendo um regionalismo mais sadio, livre de esnobismo. Para o colunista, ao ampliar a divulgação da música cabocla, conseqüentemente se conquista um público mais heterogêneo:

A contribuição decidida de alguns artistas que resolveram encarar seriamente o problema de colocar dentre os termos de importância que realmente possui a propagação entre os próprios brasileiros da música que é mais autenticamente brasileira influiu de forma indiscutível para que, nestes últimos anos, o volume de interesse público aumentasse. Há um detalhe que precisa ser esclarecido de uma vez por todas. Qual a diferença que existe entre música folclórica e música regional? A

⁴³⁶ A dupla Tonico e Tinoco, Mauro Pires, Alceu Maynard, Ariowaldo Pires (o Capitão Furtado) são referências importantes no mundo da música sertaneja para a Revista.

⁴³⁷ SOUZA, Arlindo Pinto de. Mundo caboclo em revista. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, 1958, p. 9

nosso ver, elas se confundem, levando a primeira ligeira vantagem sobre a segunda, já que muita gente “bem” a aceita como gênero digno de entrar nos salões aristocráticos, pois possui características (forçadas por muitos) quase “snobs”, segundo ao entender de muita gente obtusa. É necessário registrar nesta seção Mundo Caboclo em revista, já que adotamos o critério de relatar a realidade do movimento artístico caboclo, que a atuação de artistas de público mais heterogêneo tem possibilitado à música cabocla uma melhor penetração em classes que antes a olhavam antipaticamente.⁴³⁸

Segundo Ariowaldo Pires a música sertaneja conquistava horários nobres na programação das rádios paulistas. Com isso, aquela música singela, defendida anteriormente, ganhou uma propulsão maior. Essa Revista, em constante mapeamento da produção sertaneja no rádio e no disco percebe os espaços conquistados e a mudança do gênero. Surgia um quadro nacional que mostrava o desenvolvimento do gênero sertanejo rumo aos setores fonográficos, os desafios dos artistas e compositores, suas inovações e performances musicais. Nesse sentido, o movimento musical em defesa das artes caboclas tornou-se uma perspectiva romântica por parte da Revista. Todavia, o que ocorria no interior do cenário artístico era diferente, o que contrariava a Revista e muitos de seus colaboradores. Em proporção, talvez maior, erguia-se uma vertente moderna que aderiu à transformação do gênero e ensaiou novos caminhos.

De reportagem para reportagem não é uma arte cabocla que se difunde e se realiza. Na reportagem com o trio Os Maracanãs (Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole), a visão de artistas representantes da legítima música caipira está distante. Não é a figura caipira que é enfatizada e, sim, a jovialidade de um trio eclético que percorre o país, obstinado pelo sucesso. No final dos anos de 1950, a imagem do trio se contrapunha à visão folclorizada presente no imaginário construído sobre o caipira. Assim, com nova estética é que esse trio se apresentou para a Revista Sertaneja:

⁴³⁸ SOUZA, Arlindo Pinto de. Mundo caboclo em revista. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 2, 1958, p. 16.



Imagem 14: Trio Os Maracanãs. Fonte: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Preludio, ano I, n. 6, 1958.

Essa fotografia revela o urbano impresso na nova imagem do trio. Homens de terno e gravata se opõem àquele matuto estilizado. Os cabelos, os sapatos e o lenço no bolso complementam o visual que os distancia da roça, do sertão. Interessante que o visual de Fortuna nessa reportagem da Revista Sertaneja corresponde àquele imposto por Piracicaba no início da carreira no disco, justamente o motivo de desentendimento e rompimento da parceria. José Fortuna cedeu. Reconheceu a necessidade da mudança. E foi assim que passou a ser visto, construindo para si uma imagem menos caricaturada e mais próxima à do escritor em sua escrivaninha. Pelo menos é o que visualizamos na fotografia a seguir:



Imagem 15: José Fortuna escrevendo, s/d. Fonte: Álbum da família Fortuna.

Nessa foto José Fortuna deixa entrever o seu lado intelectual. Ao compará-la com as fotografias do início da década de 1950, quando iniciou sua carreira, percebe-se a diferença de postura. Na foto aparece o cidadão que produz, escreve com uma bela caneta, a mão no queixo lembra a postura do pensador, da reflexão. O cabelo cortado à moda da época, tal como o bigode aparado, anel no dedo, o casaco de frio que combina com a camisa. Aí, a fotografia é parte de uma pose e todo o cenário, a mesa, a cortina, a caneta, o papel, compõe uma cena.

A respeito dessa imagem moderna criou-se uma nova rotulação para o trio Os Maracanãs, que se impunham com nova estética e musicalidade. Attilio Giacomelli, para a Revista Sertaneja, relata que: “Os Maracanãs, como são também conhecidos em todo o país, levam uma vida realmente agitada, em excursões infindáveis que os obrigam à superação do seu próprio valor”⁴³⁹. Entre apresentações em circo e gravações em disco, construíam uma carreira musical que exigia a superação dos desafios. José Fortuna, como compositor, enxergava novas possibilidades para a música sertaneja agregando ao seu repertório uma variedade rítmica: entre modas e guarânias.

A relação do compositor com essa nova vertente foi vista com ressalvas no cenário sertanejo. Raul Torres, como mencionado no primeiro capítulo, demonstrou sua

⁴³⁹ GIACOMELLI, Attilio. José Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole: Os Maracanãs - um trio eclético. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 6, 1958, p. 12.

insatisfação. Ainda assim, as duplas se interessavam pelas versões. Cascatinha e Inhana foi o duo que mais gravou versões de Zé Fortuna nesses estilos, como também do próprio Raul Torres, a famosa guarânia “Colcha de Retalhos” em 1959.⁴⁴⁰

As guarânicas traduziam em ritmo paraguaio ideias e sentimentos brasileiros, novidade pouco apreciada no cenário artístico, apesar da popularidade. Compartilhando a repulsa a esses estilos, Ferrete salienta:

A roupagem dos intérpretes iria aderir ao ‘visual’ dos chamados shows urbanos, a moda de viola teria tudo a acompanhá-la, menos viola, e os gêneros típicos cederiam lugar a ‘mexicanizações’ ou ‘paraguaismos’ gradativos, em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. **Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com justificativas de ‘modernização’ ou ‘adaptação à nova realidade’.**⁴⁴¹ (grifos do autor).

Para os artistas da época o desafio estava lançado. Foi então que Zé Fortuna investiu nesse contato da música sertaneja com os diversos ritmos e temas. E esse olhar para outras formas musicais lhes possibilitou maior êxito na carreira musical. Afinal, foi Índia – uma guarânia – a razão do seu sucesso e de reconhecimento.

Adjetivadas como ritmo alienígena, as guarânicas adentraram o universo musical caindo no gosto de seu público ouvinte. Era o início da mudança na produção de José Fortuna, que concedeu espaço cada vez maior às versões, como é o caso das canções Meu Primeiro Amor, Capelinha Branca, Índia, Fronteira, Cavalo Branco e outras mais que passaram a compor o repertório de muitas duplas da época⁴⁴². Sobre a adaptação realizada por Zé Fortuna, escreveu Sant’Anna:

Percebendo a languidez brejeira das guarânicas, com letras inacessíveis que misturam o castelhano e o guarani, reescreveu algumas delas, captando o fervor emocional das melodias. E as recolocou em brasileiro (sic). Foi assim com “Índia”, “Anahi”, “Vai com Deus” e “Solidão”, nas vozes de Cascatinha e Inhana. “Lejanía”, canção erudita de Herminio Giménez, veio a ser “Meu Primeiro Amor”. Aproveita do original o sentimento de “distância”, que equivale à separação pela morte. Elaborada em linhas de 12 sílabas – o verso alexandrino clássico – Zé Fortuna concebe uma das mais queridas e lembradas estrofes da música popular brasileira: “Nesta solidão, sem ter alegria /

⁴⁴⁰ FREITAS, Milton. Rádio, TV e discos consagram: Cascatinha e Inhana – duo que vale milhões! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959, p. 16.

⁴⁴¹ FERRETE, João Luís. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 70.

⁴⁴² Conferir quadro de versões de José Fortuna no Anexo III.

o que me alivia são meus tristes ais. / São prantos de dor, que dos
olhos caem, / é porque bem sei, quem eu tanto amei / não verei
jamais”.⁴⁴³

A novidade das guarânias não repercutiu bem entre uma parcela da crítica musical que se norteou por outros parâmetros para a questão da arte, sempre desvinculada de “estrangeirismo”. É o que visualizamos anteriormente. Porém, é preciso considerar que essa visão nacionalista se compartilhava com a realidade dos artistas. O sucesso da vertente moderna impôs uma nova forma de se apresentar, escrever e cantar a partir de então. Foi assim com Zé Fortuna, que, passo a passo, reconheceu as mudanças e a partir delas configurou uma nova roupagem para sua produção.

Também a temática foi se urbanizando. Os temas nostálgicos surgiram como uma forma de conectar o migrante às suas raízes, popularizando-se no gênero e entre os compositores. A valorização do campo, dos elementos da cultura rural criou um elo com o passado, mas, ao mesmo tempo que a música estabelecia novas relações com o mercado fonográfico, a possibilidade de atender a uma nova demanda do mercado para esse tipo de temática não foi descartada. Aliás, os temas nostálgicos renderam boa repercussão na trajetória artística de José Fortuna, premiado no Festival Record e no promovido pela Revista Sertaneja Viola Dourada.⁴⁴⁴

A inclinação para o mercado foi transfigurando a música sertaneja e multiplicando personagens tais como os seus produtores e divulgadores. A própria Revista Sertaneja, ainda que o discurso fosse de resguardar a música cabocla, não deixou de promover um novo nicho – “cast” - no mercado para o gênero que aos poucos se consolidava. Entre novelas sertanejas, causos, o folclore, os “legítimos” caipiras, estavam as seções que divulgavam as grandes gravadoras, os novos artistas, o disco, produtos industrializados em geral, remédios, produtos eficazes para o combate às pragas que destroem as plantações e novos equipamentos para a agricultura, como tratores. Ela fomentava um universo rural que se transformava com a própria modernidade que se impunha ao país.

Ainda que essa nova música sertaneja idealizasse o mundo rural nas composições nostálgicas, ela o recriava e redimensionava seus significados. Diante

⁴⁴³SANT’ANNA. Romildo. **Zé Fortuna e as guarânias em brasileiro**. Disponível em <<http://triplov.com/romildo/2006/Ze-Fortuna.htm>> Acesso em abr./2012.

⁴⁴⁴ Dados da Revista Sertaneja. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, 1959.

disso, a própria Revista Sertaneja, cujo discurso engessava uma postura nacionalista em relação ao mundo rural, não só vendia e disseminava os valores de uma sociedade com novos padrões de comportamento, como também (re)criou, com os mesmos objetivos, o apego aos objetos da cultura rural. Afinal de contas, ela mesma era também produto da indústria cultural que se consolidava. O lugar do rural, nesse sentido, extrapolou os limites geográficos e se projetou, de forma amplificada, no meio urbano sobre outros signos. Dessa forma, foi-se incentivando a idealização de uma cultura rústica que João Marcos Alem chama de uma falsa idealização do rural, contribuindo, no entender do autor,

[...] com uma nova ruralidade que ultrapassa significações originais, singularidades do mundo rural, quando invade as cidades, seja através do vasto comércio ambulante das calçadas e das lojas populares, seja nas butiques e griffes de prestígio encontradas nos grandes shoppings urbanos. Também no circuito do lazer e do turismo urbanos, na vida das festas, boates e danceterias, nos clubes, nos motéis, a configuração caipira/country reelaborou o ruralismo, principalmente nas cidades do interior, mas representou também, durante algum tempo, uma verdadeira “febre” nas capitais.⁴⁴⁵

Toda essa (re)significação do mundo rural possibilitou a investida no imaginário campestre que se vale dos objetos presentes no cotidiano do caipira, como botas, chapéus, calças, camisas, cintos, bainhas, que agora aparecem desprovidos de qualquer valor sentimental e de utilidade nas feiras agropecuárias e festas de peão por todo o país. A cultura rural assumiria, assim, outras dimensões para e no urbano⁴⁴⁶. Isso apontava os sinais de uma experiência cultural inusitada que agrega elementos daquela cultura e a realoca em outro contexto, com outras influências e para outros fins. João Marcos Alem, a partir da urbanização do gênero e das influências musicais externas, considera que “caipira, sertanejo e country são as denominações comuns de uma vasta produção material e simbólica promovida nas mais diversas instâncias de consagração da cultura de massa”.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ ALEM, João Marcos. Identidade, ruralidade e indústria cultural. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994, p. 1. Conferir também: ALEM, João Marcos. **Caipira country: a nova ruralidade brasileira**. Tese. (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996; _____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo-country no Brasil. Dossiê Rural. São Paulo: **Revista USP – Dossiê Rural**. São Paulo: Edusp, n. 22, 2004.

⁴⁴⁶ BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2001.

⁴⁴⁷ Cf.: ALEM, João Marcos. Identidade, Ruralidade e Indústria Simbólica. In: **1ª Reunião Especial da SBPC. O cerrado e o século XXI**. Uberlândia: 1994, p. 1. Alem alerta: “Exposições e feiras rurais, festas, rodeios, shows, festivais de música, eventos esportivos, rituais cívicos, religiosos e outros eventos

À medida que a música sertaneja foi se distinguindo pouco a pouco da música caipira, seus intérpretes foram, paralelamente a isso, adquirindo novas expressões vocais e estéticas mais condicionadas com a progressiva urbanização. Criava-se uma nova estética do campo⁴⁴⁸. Nesse sentido, Odirlei Pereira Dias relata que:

O mundo rural e bucólico, cantado em verso e prosa pelos artistas das décadas anteriores, é definitivamente suprimido. Os elementos que remetiam a uma suposta vida rural são agora buscados nas grandes feiras agropecuárias e nas festas de rodeio, palco para esses novos cantores. Eles deixaram para trás a simplicidade das duplas caipiras, abandonaram os “medalhões” e “bugigangas” que faziam parte da indumentária de Milionário e José Rico, assim como a “fórmula musical” de suas canções, e aproximavam-se dia a dia da estética country e cowboy norte-americana para comporem os seus vestuários, trazerem elementos para suas composições, para além dos novos hábitos de consumo e padrão de vida.⁴⁴⁹

Esse quadro cultural da música sertaneja a partir dos anos de 1960 a reconhece enquanto produto da cultura de massa e reivindica novas atitudes do meio artístico e de seu consumidor. Porém, na conjuntura observada pela Revista Sertaneja e por uma tradicional produção sobre o gênero, é necessária uma revisão das noções de público passivo e de artistas “inescrupulosos”. É importante também repensar a recepção como um ato que sucumbe aos novos produtos do mercado e, assim, há que se pensar nas possibilidades da fabricação de sentidos e usos constantemente reelaborados.

É no sentido próximo ao que Certeau considerou como *táticas*, que se percebe a movimentação em torno do que é imposto, ultrapassando limites e se permitindo “jogar com o terreno que é do outro”⁴⁵⁰. Certeau considera esse o espaço em que se pode utilizar, manipular e alterar. Segundo o autor, tal processo incute um estilo de ação em que,

envolvendo grandes públicos expandiram certas práticas, representações e o consumo de símbolos do mundo rural em diversos espaços sociais, contando com o esforço de programas de rádio e televisão, da indústria fonográfica, de revistas, suplementos jornalísticos e da produção publicitária. Formou-se uma verdadeira rede simbólica da ruralidade, entendida como a combinação dos meios de produção e dos veículos da indústria cultural com as práticas rituais e as representações socialmente compartilhadas nos eventos mencionados. Esta rede apresenta-se reiterada, também, pelas *griffes* do vestuário, pelo consumo de objetos de arte e de peças do artesanato rural, pela decoração rústica dos mais diversos ambientes sociais como residências, lojas, restaurantes, boates, clubes, hotéis, pavilhões de eventos públicos e outros. A ruralidade não se situa mais unicamente no campo”. ALEM, João Marcos, 1994, op.cit, p. 1.

⁴⁴⁸ Ibidem.

⁴⁴⁹ PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas: o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica**. 2008. 261 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008, p. 132.

⁴⁵⁰ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 92.

[...] se pode distinguir maneiras de fazer – de caminhar, ler, produzir falar, etc. Esses estilos de ação intervêm num campo que regula num primeiro nível (por exemplo, o sistema da indústria), mas introduzem aí maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras [...]. Assimiláveis a modos de fazer, essas maneiras de fazer criam um jogo mediante a estratificação de funcionamentos diferentes e interferentes.⁴⁵¹

Dessa forma, refletimos sobre as ações que antes foram relegadas ao campo do insensível e da ignorância diante das novas formulações de música sertaneja, e que operam na esfera das *trampolinagens* redefinindo o espaço do opressor, alterando as regras e se opondo, como salienta Certeau, à assimilação, em que o autor enxerga as “mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro”.⁴⁵²

Entretanto, no campo artístico o panorama da música e seu contexto sociocultural em constante transformação não desloca toda a sensibilidade dos seus compositores. Como em José Fortuna, ainda era possível pensar em arte mesmo em parâmetros de produção e circulação que agregariam outros valores à obra musical. Como observou Tupinambá, é “arte no sentido de cuidado, perícia e sensibilidade ao lidar com a voz. Arte no sentido de domínio de um repertório e na capacidade de incorporar novas sonoridades ao gênero”⁴⁵³. A sua experiência como sujeito migrante imprimiu em sua produção uma maneira de se *reenraizar*. Mas essa experiência não abria mão da vontade de ser reconhecido, de ganhar dinheiro e obter uma vida mais confortável. José Fortuna foi alterando o jogo, aceitando os desafios de incorporar à sua produção novos elementos temáticos e sonoros. Entretanto, é interessante refletirmos sobre o sentido da sua produção a partir do conceito de *residual*⁴⁵⁴, o qual permite enxergá-la não apenas sob uma única abordagem. Passado e presente se mesclam

⁴⁵¹ Ibidem.

⁴⁵² Ibidem, p. 85.

⁴⁵³ ULHÔA, Martha. Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. *Artcultura*, Uberlândia, n. 9, jul./dez. de 2004, p. 61.

⁴⁵⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980, p.140. Williams explica: “[...] Por ‘residual’ quiero significar algo diferente a lo ‘arcaico’ aunque en la práctica son amenudo muy dificiles de distinguir. [...] Yo denominaria ‘arcaico’ a lo que se reconoce plenamente como um elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente ‘revivido’ de un modo deliberadamente especializado. Lo que pretendo significar por ‘residual’ es muy diferente. Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavia se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo – y a menudo ni eso – como un elemento del pasado, sino com un efectivo elemento del presente.”

sensivelmente na poética de José Fortuna⁴⁵⁵. Isso o caracteriza como um artista que se permite estrear em várias cenas.

⁴⁵⁵ NISBET, Robert. A. A sociologia como forma de arte. **Plural**; Sociologia USP, São Paulo, 7, p. 111-130, 1º sem./2000, p. 129. Nisbet fala que o artista é o indivíduo mais sensível da sociedade. Sua compreensão das coisas novas é mais acurada. Não está interessado em ornamentação. Ele vive na capacidade de criar um mundo sintético e consciente onde a arte o abomina o sistema e o “insight” dá vida. “Deus vive nos insights, nas instituições, nas imaginações dos artistas”. Segundo o autor, “somente como artista é que o homem conhece a realidade”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] foram quarenta
anos de trabalho
que felizmente estão
reconhecidos
Quando meus versos
para o céu voarem
Em minha terra
alguém os tenha lido.
(Zé Fortuna. **Avenida
Boiadeira**, 1983).

A languidez das guarânias permeou o gênero sertanejo e aí fincou raízes consagrando-se gênero nacional. Não restam dúvidas de que sua incorporação no repertório da música sertaneja gerou conflitos, desacordos, ressentimentos entre artistas e ouvintes. Isso se deve ao fato, de que a busca pelas raízes nacionais condenava as expressões que fugiam de um conceito de arte popular autêntica. A música sertaneja passou por esse período e se misturou ao que, para muitos, era considerado “estrangeirismo”. José Fortuna foi um artista que enfrentou essa fase. Como homem polissêmico, buscou “novas” formas de fazer música indo ao encontro com a “fronteira”. Foi a partir dela que pôde produzir uma obra artística versátil entre música, literatura e teatro.

As guarânias de José Fortuna popularizaram o entrelaçamento dos ritmos urbanos com a poesia singela da música caipira em 1952, quando gravada por Cascatinha e Inhana. E esse amalgama cultural não só despontou-se com a música estrangeira (como as valsas, guarânias, polcas, rasqueados e, mais tarde, o country), mas, também, se fez presente na conhecida música sertaneja raiz, quando o homem rural se deparou com o mundo urbano.

Esse momento foi marcado pelo processo de migração campo-cidade dos anos de 1950. Período esse que a música sertaneja conseguiu, a partir de sua poética nostálgica, desvelar como esse homem rural se inseriu nos novos padrões de vida calcados em ideias modernos e cada vez mais urbanos. Na música de José Fortuna, essa questão foi muito latente. Sua produção concentrou todo o apreço pelo universo rural. A partir dela percebemos uma ligação simbólica com esse universo. Dessa forma, poderíamos até dizer que José Fortuna era um “verdadeiro caipira”. Porém, as suas artimanhas em busca de reconhecimento artístico nos revelaram que a sua obra não pode ser rotulada.

Entre música, teatro e literatura, Zé Fortuna foi exímio escritor. Buscou em meio aos artistas consagrados da época, ocupar o seu espaço. Talvez por isso, tanto se dedicou às composições e não firmou uma só temática, estilo ou gênero. A busca pela profissionalização fez de sua produção musical uma das mais cantadas pelo cancioneiro sertanejo e, também, pela MPB. *Índia* e *Meu primeiro amor* representam hoje das guarânicas mais conhecidas da música brasileira, segundo Paraíso, diretor da Editora Fortuna.

Ao percorrer sua trajetória artística, visualizamos que boa parte de seu repertório, especialmente o estilo raiz, teve como elemento fundamental o saudosismo. Ele apareceu como uma forma de ligar-se simbolicamente ao passado, fazendo com que o seu ouvinte compartilhasse também dessa experiência.

Tantas são as canções de José Fortuna que serviam de elo entre o passado e o presente! Ainda que não relatassem a realidade, podiam ao menos representá-la e, assim, ter a possibilidade de resistir às investidas da modernidade sobre suas experiências, sobre os saberes populares passados de geração para geração, sobre suas credences e superstições, seus rituais de fé, sua música, os sabores dos temperos, seu valor, suas tradições. Experiências cotidianas do mundo rural, que da memória jamais poderiam ser apagadas.

Entretanto, essa forma de se reenraizar, de conectar-se a um tempo ido através da música sertaneja, não se fez nos padrões musicais tradicionais do mundo rural. A música sertaneja também vivia seu processo de desregionalização. Foi então que a música sertaneja raiz despontou, com temáticas de valorização da cultura caipira mas sob influências sonoras modernas. Entram em cena elementos novos na estrutura da música caipira. Arpas, guitarras, violões, acordeon deram um “novo som” ao que denominamos vertente moderna da música sertaneja. Com nova tessitura musical, o gênero se popularizou na cidade, conquistou maior espaço na mídia e no mercado fonográfico. Nesse momento, essa música foi alvo das grandes gravadoras que lançaram no mercado selos sertanejos e novas duplas.

Os elementos do mundo caipira apareceram de forma residual nessa nova canção. Na obra de José Fortuna eles estiveram sempre presentes, mas ela se assumia como música urbana. Foi assim que o autor produziu até os anos de 1980, aberto a inovações e com o intuito de viver só de música. Trajetória árdua, cheia de encontros e desencontros que este compositor viu ser reconhecida: “[...] e foram tantas tardes de sol claro/tantas e tantas nuvens de poeira/ que essa avenida hoje traz meu nome/depois de

ser estrada boiadeira/Velha avenida/ onde deixei/ rastro de infância que virou saudade/ e
hoje existe/ em cada esquina/ meu nome escrito para a eternidade.” (Zé Fortuna.
Avenida Boiadeira, 1983).

FONTES:

FORTUNA, José. **Minha história musical**. Interpretação Zé Fortuna e Pitangueira. São Paulo: Gravações Elétricas, s/d. LP Folha Seca.

Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, 1958-1959.

GIACOMELLI, Atílio. Os Maracanãs: um trio elétrico. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Prelúdio, ano I, n. 06, 1958, p. 12.

GIACOMELLI, Atílio. Zé Fortuna, Pitangueira, Zé do Fole e o “Crepúsculo Sertanejo”. In: **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 20, 1959, p. 35.

José Fortuna recebe troféu Viola Dourada. **Revista Sertaneja**, ano II, n. 15, 1959, p. 4.

PACHECO, J. Música Sertaneja: dos valores negativos (II). **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 16, 1959, p. 52.

PACHECO, J. **Música sertaneja**. Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959, p. 25.

SOUZA, Arlindo Pinto. A tupinana. **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco, ano I, n. 4, 1958, p. 4.

PIRES, Ariowaldo. **Gostei de Ver!**. Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 13, 1959, p. 25.

PIRES, Ariowaldo. **Gostei de Ver!** Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, 1958, p. 7.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folcore. Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano I, n. 1, março/1958, p. 34-35.

PACHECO, J. **Música sertaneja**: dos valores negativos (III). Revista Sertaneja: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 17, 1959, p. 52.

FREITAS, Milton. Rádio, TV e discos consagram: Cascatinha e Inhana – duo que vale milhões! **Revista Sertaneja**: a revista do rádio e do disco. São Paulo: Editora Prelúdio, ano II, n. 14, 1959.

Meio século de boa música caipira, Isto é, 29/08/1979, pp. 50-53.

CALDAS, Waldenyr. **Veja**, 07/06/1978, p. 107.

RAMOS, José Tinhorão. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 08/02/1974, p. 2.

Última Hora, SP, 17/02/1974.

FONTES DISCOGRÁFICAS:

Abel e Caim. **Sertanejo: seleção de ouro**. Itamaraty, 1983. 1 disco sonoro.

A Favorita Nacional. [São Paulo]: Globo: Som Livre, 2008. 1 CD.

Alma Gêmea. [São Paulo]: Globo: Som Livre, 2002. 1CD.

As Galvão. **Lembrança**. São Paulo: WEA, 1992. 1 disco sonoro.

As Galvão. **Riozinho**. São Paulo: Continental, 1979. 1 disco sonoro.

As Galvão. **Para todo o sempre**. São Paulo: Chantecler, 1980. 1 disco sonoro.

As Galvão. **80 anos de música sertaneja**. São Paulo: Warner, 2008. CD, estéreo.

Ataíde e Alexandre. **Marcas de Batom**. São Paulo: Chantecler, 1984. 1 disco sonoro.

Belmonte e Amarai. **Gente de Minha Terra**. São Paulo: Phonodisc, 1990. 1 disco sonoro.

Clássicos Sertanejos. São Paulo: Atração, s/d. 1 CD.

Cascatinha e Inhana. **Índia**. São Paulo: Todamérica, 1952. 78 rpm.

Cascatinha e Inhana. **Sucessos de Cascatinha e Inhana**. São Paulo: Phonodisc, 1987. 1 disco sonoro.

Cézar e Paulinho. **Viajante Solitário**. São Paulo: Chantecler, 1987. 1 disco sonoro.

Christian e Ralf. **Apaixonei de Novo**. São Paulo: Chantecler, 1986. 1 disco sonoro.

Chitãozinho e Xororó. **Cowboy do Asfalto**. Philips/1990. 1 disco sonoro

Chitãozinho e Xororó. **Chitãozinho e Xororó**. Rio de Janeiro: Nova Copacabana, 1987. 1 disco sonoro.

Chitãozinho e Xororó. **Os grandes sucessos de Chitãozinho e Xororó**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1987. 1 disco sonoro.

Daniel. **Meu Reino Encantado**, v.1. [São Paulo]: Warner, 2000. 1 CD.

Dino Franco e Mouraí. **Serra Molhada**. São Paulo: Chantecler, 1988. 1 disco sonoro

Guilherme e Santiago. São Paulo: Universal Music, 2007.1 CD

Inezita Barroso. Vamos falar de Brasil. São Paulo: Continental, 1961. 1 disco sonoro.

João Mineiro e Marciano. **Os Inimitáveis**, v. 5. Sabiá, 1992. 1 disco sonoro

Jorge e Matheus: Ao Vivo em Goiânia. Goiânia: Universal Music, 2007. DVD (88 min.), son, color.

José Fortuna. **20 anos de saudade.** [São Paulo]: Gravadora Atração, 2003. 1 CD.

Lourenço e Lourival. **Raízes do Campo.** São Paulo: Allegreto, 2008. 1 CD.

Milionário e José Rico. **As Gargantas de Ouro.** São Paulo: Continental, 1977. vl.5. 1 disco sonoro.

Milionário e José Rico. **Estrada da Vida.** São Paulo: Continetal/Eastwest, 1977. 1 disco sonoro.

Milionário e José Rico. **Lembrança.** São Paulo: Chantecler, 1984. 1 disco sonoro

Mococa e Paraíso. **Ao Vivo na Estância.** São Paulo: Fortuna Musical, 2007. DVD (90 min.), son, color.

Mococa e Paraíso. **Ao Vivo na Estância.** São Paulo: Fortuna, 2007. 1 CD.

Mococa e Paraíso. **Mococa e Paraíso.** São Paulo: 3M do Brasil, 1986. 1 disco sonoro.

Mococa e Paraíso. **Mococa e Paraíso.** São Paulo: 3M do Brasil, 1987. 1 disco sonoro.

Mococa e Paraíso. **Mococa e Paraíso.** São Paulo: Terra Nova, 1987. 1 disco sonoro.

Mococa e Paraíso. **Os Homens Não Devem Chorar.** São Paulo: Terra Nova, 1986. 1 disco sonoro

Paraíso. [São Paulo]: Globo: Sony, 2009.

Pedro Bento e Zé da Estrada. **Os Amantes das Rancheiras.** São Paulo: Continental, 1995. CD, estéreo.

Pedro Bento e Zé da Estrada. **Pedro Bento e Zé da Estrada.** Sabiá, 1983. 1 disco sonoro.

FLORES, Assunción; GURRERO, Orquídeo. **Índia.** Intérprete: Perla. Disco de Ouro, Vol. 3. RCA, 1981.

Pena Branca e Xavantinho. **Canto Violeiro.** São Paulo: Continental, 1988. 1 disco sonoro.

Pena Branca e Xavantinho. **Pingo Da Água.** São Paulo: Velas, 1996. CD, estéreo.

Pena Branca e Xavantinho. **Som da Terra.** São Paulo: Continental, 1994. CD, estéreo.

Sérgio Reis. **Sérgio Reis Pantaneiro.** São Paulo: RCA, 1990. 1 disco sonoro.

Teodoro e Sampaio. **Casaco Verde.** Rio de Janeiro: Copacabana, 1984. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro e Pardinho. **Boi Soberano**. São Paulo: 1966. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro. **Rancho do Vale**. 1977. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro. **Golpe de Mestre**. 1979. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro e Paraíso. **Homem até de baixo d'água**. 1980. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro e Pardinho. **Som da viola**. 1983. 1 disco sonoro.

Tião Carreiro e Pardinho. **Felicidade**. 1985. 1 disco sonoro.

Tonico e Tinoco. **A Carta/casinha Branca**. São Paulo: Continental: 1952. 78 rpm.

Tonico e Tinoco. **Artista de Circo**. São Paulo: Chantecler, 1966. 1 disco sonoro.

Tonico e Tinoco. Bico de Pena. **São Paulo**: Continental, 1952. 78 rpm.

Tonico e Tinoco. **Na Beira da Tuia**. São Paulo: Continental, 1959. 1 disco sonoro.

Tonico e Tinoco. **Recordação Sertaneja**. São Paulo: Continental, 1960. 1 disco sonoro.

Tonico e Tinoco. **Mourão da Porteira**. São Paulo: Continental, 1969. 1 disco sonoro.

Tonico e Tinoco. **Popularidade**. Coletânea. São Paulo: Chantecler, 1992. 1 disco sonoro.

Torres. **Tá vendo, muié**. Curitiba: Revivendo discos, s/d.

Valderi e Mizael. **Valderi e Mizael**. São Paulo: Copacabana, 1986. 1 disco sonoro.

Zé Carreiro e Carreirinho. **Canoeiro**. São Paulo: Phonodisc, 1989. 1 disco sonoro.

Zé Carreiro e Carreirinho. **Despedida de Solteiro/Ultimo Adeus**. São Paulo: Continental, 1955. 78 rpm.

Zé Carreiro e Carreirinho. **Crianças do Meu Brasil/Floray**. São Paulo: Copacabana, s/d. 78 rpm.

Zé Carreiro e Carreirinho. **Teu Nome tem Sete letras/Irmão do Ferreirinha**. São Paulo: Continental, 1952. 78 rpm.

Zé Fortuna e Pitangueira. **Encontros Sertanejos** vol. 11. São Paulo: CID, s/d. 1 CD.

Zico e Zeca. **Zico e Zeca**. São Paulo: Sabiá, 1991. 1 disco sonoro.

OLIVEIRA, Argelino. Interpretada pela dupla Pena Branca e Xavantinho. **Pingo da Água**. São Paulo: Velas, 1996. 1 disco sonoro.

PIRES, Cornélio. **Moda do Bonde Camarão**. Série Caipira. Discos Columbia 20.13 a 20.025. São Paulo: Colúmbia, 1929.

Mococa e Paraíso. **Ao Vivo na Estância**. Extras. São Paulo: Fortuna Musical, 2007. DVD (90 min.) son, color.

Tonico e Tinoco. **Sucessos de José Fortuna**. São Paulo: Globo Continental, 2000. Álbum remasterizado. Cód. 6042-2. 1 disco sonoro. O disco original foi lançado em 1975, não temos os dados completos da gravadora. Cf. <<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/apresent.htm>> Acesso em: agos./2009.

FORTUNA, José. Folha Seca. Gravada por Rolando Boldrin e Os Maracanãs no disco Folha Seca. Gravações Elétricas, s/d.

Vários intérpretes. **Paraguay/Brasil – Guarânia – A Canção Sem Fronteiras**. 1979. Chantecler. São Paulo. LP 002/69 SCDP/DPF/SP – 2.15.405.001.

FONTES DIGITAIS: Sites e blogs consultados:

<www.josefortuna.com> Acesso em jul./2011.

<<http://www.violatropeira.com.br>> Acesso em: maio/2011>;

<<http://www.boamusicaricardinho.com.br>> Acesso em: agosto/2011.

<<http://www.triplov.com/romildo>>. Acesso em: set./2011

<<http://recantocaipira.blogspot.com.br>>. Acesso em nov./211;

<http://www.recantocaipira.com.br/historia_musica.html> Acesso em: nov./2011;

<<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/>> Acesso em: Nov./2011;

<<http://www.boamusicaricardinho.com.br>> Acesso em set./2011;

<<http://www.asgalvao.com.br>>Acesso em: out/2009.

<<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/apresent.htm>> Acesso em: agos./2011.

<<http://www.prefeituradeitapolis.com.br>> Acesso em maio/2011.

<<http://www.ecar.org.br>> Acesso em maio/2012.

<<http://www.violacaipira.com.br>> Acesso em: nov./2011.

<<http://www.milionarioejoserico.com.br/site.php>> Acesso em:

<<http://www.mococaeparaíso.com.br/#>>. Acesso em: set/2009.

<http://www.jangada.com.br>> Acesso em: mar./2009.

<<http://www.vagalume.com.br/letras>> Acesso em: set/2009.

<<http://www.folhaonline.com.br>> Acesso em: mar./2009.

<<http://www.violaminhaviola.com.br>> Acesso em: jan../2012.

<<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/apresent.htm>> Acesso em: agos./2011.

<http://www.recantocaipira.com.br/historia_musica.html>. Acesso em: set./2011.

<<http://www.violatropeira.com.br/compositores.htm>> Acesso em maio/2011.

<<http://www.lourencoelourival.com.br/?pagina=discografia>> Acesso em set/2011.

<<http://www.tiaocarreiro.com.br/interna.php?page=discografia>>. Acesso em set/2011.

<<http://paixaosertaneja.forumeiros.com/daniel-f12/discografia-de-daniel-t28.htm>>
Acesso em: set/2009.

<<http://www.asgalvao.com.br/discografia.htm>>. Acesso em: set/2011.

<<http://www.victoreleo.com.br/discografia/.htm>> Acesso em out./2011.

< <http://chitaoxororo.uol.com.br/capa/discografia.htm>>. Acesso em set/2011.

<<http://www.radioterra.am.br/artistas/cascatinha-inhana/>> Acesso em: Nov./2011.

<<http://prasempresertanejo.blogspot.com/>>. Acesso em 2011.

<<http://www.programacantaviola.com.br/>>. Acesso em 2011.

FONTES ORAIS:

Entrevista com Iara Fortuna nas dependências da Editora Fortuna Musical. São Paulo, 21jul./ 2009.

Entrevista com Euclides Fortuna nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: 22 jul./2009.

Entrevista com João Roberto (63) nas dependências da rádio América de Uberlândia. Uberlândia: abr./2009.

Entrevista com Antônio Mortarelli na cidade de Limeira/SP: out./2011.

Entrevista com Plínio Transferetti, o Paraíso, da dupla Mococa e Paraíso, nas dependências da Editora Fortuna. São Paulo: nov./2011.

Entrevista com Walter Pereira Mendonça (Waltinho da discolândia). Uberlândia: 14 fev./2009.

Entrevista com João Ferreira (ex-radialista e fã de José fortuna). Araguari: 18 maio/2009.

REFERÊNCIAS:

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985;

_____. O Iluminismo como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002;

_____. Sobre música popular. In COHN, Gabriel (Org.). **Coleção “Grandes Cientistas Sociais”**. São Paulo. Ática, 1986, pp.115-146.

_____. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. São Paulo: Abril cultural, 1983.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O tecelão dos tempos**: o historiador como artesão das temporalidades. Natal, 2009. Disponível em: <<http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/durval>> Acesso em dez./2011.

ALEM, João Marcos. **Caipira Country**: a nova ruralidade brasileira. Tese. (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade São Paulo, São Paulo: 1996.

_____. Rodeios: a fabricação de uma identidade caipira-sertanejo country no Brasil. **Revista USP**. São Paulo: USP, n. 64, dez/fev. 2004-2005, pp. 95-121.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Viola que conta histórias**: o sertão na música popular urbana. Tese de doutorado. Universidade de Brasília. Brasília, 2004.

_____. Crimes da Paixão: valores morais e normas de conduta na música popular brasileira. **Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 13, vol. 8, jul./dez. 2006

_____. A (re)descoberta do sertão. **Revista Estudos**. Goiânia: v.27, n.2, abr.jun.2000, p.241-270;

_____. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em Jan/2012.

_____. A identidade sertaneja na literatura regionalista: Euclides, Hugo de Carvalho Ramos e Guimarães Rosa. **Revista de História Regional**, v. 17, p. 89-111, 2012;

_____. A Cidade canta o sertão. **Estudos** (UCGO. Impresso), Goiânia, v. 29, p. 347-372, 2002;

_____. Música, identidade e memória. **Territórios e Fronteiras**, Cuiabá, v. 2, n.2, p. 61-79, 2001;

_____. História e música: uma proposta teórico-metodológica para análise da música regionalista. In: Lemes, Cláudia Graziela F.; Menezes, Marcos Antônio de; Nascimento, Renata Cristina de S.. (Org.). **Historiar**: interpretar objetos da cultura. 1. ed. Uberlândia, MG: EDUFU - Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, v. 1, p. 9-36.

ALONSO, Gustavo. Jeca Tatu e Jeca Total: a construção da oposição entre música

caipira e música sertaneja na academia paulista (1954-1977). **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 2, n. 2, jul-dez 2012, pp. 439-463.

ANTELO, Raul. A imanência histórica das imagens. In: FLORES, Maria Bernadete Ramos; VILELA, Analúcia (Org.). **Encantos da imagem**: estâncias para a pátria historiográfica entre história e arte. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2010.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo. Moda caipira. **Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da USP**, 26, p33-68, 1996.

ARROYO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**. Campinas: Pontes, 1992.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2001.

BENEVIDES, Maria Victoria de Mespitas. **O Governo de Kubitschek**: desenvolvimento econômico e estabilidade política (1956-1961). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8ªed. São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras escolhidas vol. 1).

BERCITO, Sônia de S. Rodrigues. **O Brasil na década de 1940**: autoritarismo e democracia. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

BERNADELI, Maria Madalena. Breve Histórico da música caipira. **D.O. leitura**. São Paulo: 10 (117), fevereiro, 1992.

BERNADET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BLOCH, Marc. **Os reis taumaturgos**: o caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

BHABHA, Homi K. **O lugar da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BONESSO, M. Implicações conceituais e etnográficas sobre a música caipira e sertaneja: o cosmopolitismo da dupla Pena Branca e Xavantinho. In: **27ª Reunião Brasileira de Antropologia**. Belém/PA, 2010.

BORDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
_____. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. Cultura e Desenraizamento. In: BOSI, Alfredo. **Cultura e sociedade**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Cia das Letras, 2007;
_____. **O tempo vivo da memória:** ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor:** trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. Uberlândia: Edufu/Funarte, 2012.

_____. MACHADO, Maria Clara Tomaz. “O guardador de saudades”: Goiá e a poética sertaneja do interior das Gerais. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e literatura:** identidades e fronteiras. Uberlândia: Edufu, 2006;

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales** (1929-1989): a revolução francesa da historiografia. São Paulo: Ed. Unesp, 1977;

_____. **Cultura popular na idade moderna:** Europa, 1500 – 1800. São Paulo: Cia das Letras, 1989;

_____. Cultura, tradição, Educação. In: GATTI JUNIOR, Décio. **Percursos e desafios da pesquisa e do Ensino de história da educação.** Uberlândia: Edufu, 2007.

_____. **Variedades da história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

CALABRE, Lia. **A era do rádio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002;

_____. **No tempo do rádio:** radiofusão e cotidiano no Brasil (1923-1960). Tese. Rio de Janeiro: UFF, 2002.

_____. **Políticas culturais no Brasil:** dos anos de 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2009.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora:** música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1979.

_____. **O que é música sertaneja.** São Paulo: Brasiliense, 1987;

_____. Revendo a música sertaneja. **Revista USP.** São Paulo: Edusp, nº22, 2004.

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

_____. **Consumidores e cidadãos.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira e as transformações no interior paulista. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. **A cultura caipira.** Disponível em: <<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro2/cultura.htm>>. Acesso em: 28/09/2011.

CAMARGO, Jacqueline de. **Humor e violência:** uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Dissertação. (Mestrado em Antropologia.). São Paulo: Universidade de São Paulo, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), 1989.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. Estado Novo: novas histórias. In: Marcos Cezar de Freitas. **Historiografia brasileira em perspectiva.** São Paulo, Contexto, 1998.

CARDOSO, Ciro F.S. Iconografia e História. In: Resgate. **Revista interdisciplinar de cultura.** Campinas/SP: v.1, pp.9-17, 1990.

_____. CARDOSO, Ciro F.S.; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro F.S.; VAINFAS, Ronaldo. (Org.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, pp.401-18.

CARVALHO, José Jorge de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1989.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Eliza. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2008.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1989.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. São Paulo, 11(5), abril/1991, p. 184.

_____. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1998.

_____. Mercenato e dedicatória. In: **Formas e sentidos: cultura escrita – entre distinção e apropriação**. São Paulo: Mercado das Letras, 2003.

_____. Imagens. In: BURGUIÈRE, André. **Dicionário de Ciências Históricas**. São Paulo: Imago, 1993;

CHAVES, Edilson Aparecido. **A música caipira em aulas de história: questões e possibilidades**. 165 f. Mestrado. (Mestrado em Educação). Universidade federal do Paraná, Curitiba, 2006.

_____. Lições do Caipira. **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Sabin, nº20, 72-75p, 2007.

COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 17 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995;

_____. COELHO, Teixeira. Indústria Cultural. In: **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1977;

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola caipira**. 2.ed. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

D’ALESSIO, Márcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, nº17, ano/1998.

DANIEL, Roberto F. **Cinema: uma experiência mística**. Bauru: EDUSC, 1998.

DÂNGELO, Newton. **A vozes da cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio – Uberlândia 1939/1970**. 320 f. Tese. (Doutorado em História). São Paulo: PUC, 2001.

DANTAS, Macedo. **Cornélio Pires: criação e riso**. São Paulo: duas Cidades/Sec. da Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.

DARNTON, Robert. **O grande massacre dos gatos: e outros episódios da história cultural francesa.** Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAVIS, Natalie Zemon. **Culturas do povo: sociedade e cultura no início da França moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação.** Bauru, SP: Edusc, 2000.

DOSSE, François. **História em migalhas: dos Annales à Nova História.** Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1992.

_____. **A História à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido.** São Paulo: Ed. Unesp, 2001.

_____. **A História do estruturalismo: o campo do signo.** São Paulo: Ensaio, 1993.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Forma e indeterminação nas poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. **Os limites da interpretação.** São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Semiótica e filosofia da linguagem.** São Paulo: Ática, 1991.

_____. **Lector in fabula.** A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FALCON, Francisco. **História cultural: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura.** São Paulo: Editora Campus, 2002.

FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: Ferreira, Jorge (org.). **O populismo e sua história – debate e crítica.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

FENELON, Déa Ribeiro. **Revista Projeto História.** São Paulo: (14) fev. 1997.

FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira.** São Paulo: Fortuna, 2009.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** São Paulo: fundação Editora da UNESP, 1997.

FREDERICO, Maria Eunice. **História da comunicação: rádio e TV no Brasil.** Petrópolis: Vozes, 1982.

FREIRE, Paulo de Oliverira. **Eu nasci naquela serra: a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha.** São Paulo: Editora Paulicéia, 1996.

FURTADO, João Pinto. Escrever por imagens: notas sobre filmes históricos e narrativas historiográficas. In: CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco; PATRIOTA, Rosângela (Org.). **Escrituras e narrativas históricas na contemporaneidade**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GARRIDO, Joan Del Alcázar i. As Fontes Orais na Pesquisa Histórica. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Maço Zero, v. 13, nº 25/26, set. 1992/ago 1993.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da História: Novas perspectivas**. São Paulo: EDUNESP, 1992, pp. 237-72.

GERBER, R. **Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

GERMANI, Gino. **Política e sociedade em uma época de transição**: da sociedade tradicional à sociedade de massas. São Paulo, Mestre Jou, 1973.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1989;

_____. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. **Indagações sobre Piero**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

GOLDFEDER, Miriam, **Por trás das ondas do rádio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

_____. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge. **O populismo e sua história** – debate e crítica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

GULLAR, Ferreira. **Corpo a corpo como a linguagem**. Site oficial de Ferreira Gullar. Disponível em <<http://www.literal.com.br>> Acesso em: jul.2010.

GUTEMBERG, Jaqueline Souza. **Nos atalhos da vida**: a importância da dupla Zé Fortuna e Pitangueira no cenário artístico da música sertaneja (1950-1980). Monografia. (Graduação em História) Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

_____; MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimentismo e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS** (UFU), v. 1, n. 41 (22), 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: centauro, 2006.

_____. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. **Da diáspora: identidade e mediações culturais.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HAMILTON, José. **Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos.** São Paulo: Editora Globo, 2006.

HIGA, Evandro. **Os Gêneros Musicais “Polca Paraguaya”, “Guarânia” e “Chamamé”:** formas de ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul. Dissertação. (Mestrado em Música). Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes de São Paulo. São Paulo, 2005.

HOBSBWAM, Eric. A Invenção das Tradições. In: HOBSBWAM, Eric; RANGER, Terence (Org). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; GONÇALVES, Marcos A. (Org). **Cultura e participação nos anos 60.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

HONÓRIO FILHO, Wolney. **O sertão nos embalos da música rural (1930-1950).** Mestrado. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: PUC, 1992;

_____. Lampejos numa superfície sertaneja. In: **1º encontro nacional da SPBC: o cerrado no século XX.** Uberlândia, 1994.

_____. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim goiano de geografia.** Goiânia, v.13, n. 1, jan./dez., 1993.

HUNT, Lynn. (org.) **A nova história cultural.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

IANNI, Octávio. **A ideia de Brasil moderno.** São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

_____. **O colapso do populismo no Brasil.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

_____. Transculturação. Disponível em <<http://www.abdl.org.br/>>/. Acesso em abr./2010.

_____. A racialização do mundo. **Tempo Social; Rev. Social. USP, S. Paulo, 8(1): 1-23,** maio de 1996.

KHOURY, Yara Aun. O Historiador, as fontes orais e a escrita histórica. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.) **Outras histórias: memórias e linguagens.** São Paulo: Olho d’ Água, 2006.

_____. **Outras histórias: memórias e linguagens.** São Paulo: Olho d’ Água, 2006.

KRAUSCHE, Valter. **Música popular brasileira.** São Paulo, Brasiliense, 1983.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. A imagem nas ciências sociais do Brasil: um balanço crítico. In: **BIB** (São Paulo), n.47, 1999, pp.49-63.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema.** Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. Puc-Rio, 2006.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Org.). **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1979;

_____. **Memória-História**. Lisboa: Einandi, 1985.

_____. **Nova história**: novas abordagens. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976;

_____. **Nova história**: novos objetos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976;

_____. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1988;

LENHARO, Alcir. **Cantores do Rádio**: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas/SP: Ed. Unicamp, 1995.

LIMA, Giuliana Souza de. A historiografia da música popular brasileira na obra radiofônica de Almirante. In: VELOSO, Sainy C. B. (Org). **História como escritura desdobrada**: visualidades, música e literatura. Curitiba/PR: CRV, 2012.

LIMA, Sônia Albano de. **Uma metodologia de interpretação musical**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

LOBATO, Monteiro. Velha Praga. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. Jeca tatu: a ressurreição. In: **Mr. Slang e o Brasil e o problema vital**. Obras completas de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1946.

MACHADO, M. C. T. A urdiduras do cotidiano rural mineiro: relações de trabalho e práticas culturais em transformação. **Revista Vária**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, nº 22, 2000.

_____. **Cultura popular e desenvolvimentismo**: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950-1985). Tese. (Doutorado em História Social) São Paulo: USP, 1998.

_____. Cultura Popular em Minas Gerais: transformações, persistência ou desagregação. **Revista Tempos de História**. Marechal Cândido: Unioeste, nº1, 1999.

_____. Cultura Popular: um continuo refazer de práticas e representações. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Org.). **História e cultura**: espaços plurais. Uberlândia: Aspectus/Nehac/Ufu, 2002;

_____. REIS, Marcos Vinícius de Freitas. Entre tradição e modernidade, a música de Pena Branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente. In: DÂNGELO, Newton (Org.). **História e cultura popular**: sabres e linguagens. Uberlândia: Edufu, 2010.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. Historiografia: o sentido da escrita do sentido. **História & Perspectivas**. Uberlândia (40): 25-80, jan-jun, 2009.

MARTINS, Fábio. **Senhores ouvintes...** a cidade e o rádio. Belo Horizonte: Ed. Arte, 1999.

MARTINS, José de Sousa. Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Pioneiro, 1975.

_____. Viola quebrada. **Debate & Crítica**. São Paulo: Editora HUCITEC Ltda, nº4, nov./1974.

MATOS, Olgária C. F. **A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do iluminismo**. São Paulo: Moderna, 2005.

MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do antigo regime, 1848 - 1914**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

MELLO, J. M. Cardoso e NOVAES, Fernando A. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: **História da vida privada no Brasil – v.4** - São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual, balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 23, n. 45, pp. 11-36, 2003.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: v. 20, n. 39, 2000.

MOREIRA, Sonia Virginia. **O rádio no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Rio Fundo, 1991.

MORELI, Rita. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. **Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira**. Campinas: Mercado de Letras, 2000. Ver também: <<http://www.ecad.org.br>> Acesso em 22 set/2011.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular**. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

_____. **Nunca é cedo para fazer história: o documentário Jango**, de Silvio Tendler. In: NAPOLITANO, Marcos e outros (Org). **História e documentário**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012.

NEIVA, Eduardo. Imagem, História e Semiótica. In: **Anais do museu paulista. História e cultura material** (São Paulo), n.1, pp. 11-29, 59-92 (comentários de debatedores, pp. 31-58), 1994.

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

NEVES, Eugenio Pacelli da Costa. **Análise contrastiva do discurso da música sertaneja: a música sertaneja caipira e a sua variante moderna**. 134 f. Mestrado. (Dissertação). Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

NISBET, Robert. A. **A sociologia como arte**. Plural; Sociologia USP, São Paulo, 7: pp. 111-130, 1º sem./2000.

NORA. Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, n.10, dez./1993.

NOVAIS, Fernando A.; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida**

privada no Brasil: contrastes na intimidade contemporânea. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantador:** uma antropologia da música sertaneja. 352 f. Tese. (doutorado em Antropologia Social). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: 2009;

_____. **O tronco da roseira: uma antropologia da viola caipira.** Dissertação de mestrado, UFSC, Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.

_____. Música Caipira e Humor. **Revista de Estudos Poéticos Musicais.** Florianópolis, 2006. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/repom3>> Acesso em out./2008;

_____. Se Tonico e Tinoco fossem Bororo: da natureza da dupla caipira. In: **Antropologia em Primeira Mão.** Florianópolis, PPGAS/UFSC, 2005.

LIPPI, Lucia Oliveira. Do caipira picando fumo a Chitãozinho e Xororó ou da roça ao rodeio. **Revista USP**, São Paulo, n. 59, p. 232-257, set./nov. 2003.

OLIVEIRA, Vitor Hugo. A. História e Música: convergências sobre os estudos do universo musical brasileiro do século XX. In: José João Neves B. Vicente; Rafael da Costa Campos. (Org.). A História escrita: possibilidades de construção da pesquisa historiográfica. 1ed.Goiânia: Editora Vieira, 2009, v. 1, p. 173-182.

_____. A. O sertão e suas representações musicais na obra de Torquato Neto. *Revista Crônidas*, v. 5, p. 46-55, 2009.

_____. **Você olha nos meus olhos e não vê nada/ é assim mesmo que eu quero ser olhado:** trajetória e marginalidade na obra de Torquato Neto. Mestrado em História. UFG/, 2011.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira:** cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: editora Brasiliense, 1991.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Românticos e folcloristas:** cultura popular. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PARANHOS, Adalberto. A história entre sustentidos e bemóis. **Artcultura.** Dossiê História e Música. Edufu: Uberlândia, n. 9, 2004.

PAES, M. h. Simões. A prosperidade e a democracia populista. In: A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política. São Paulo: Editora Ática, 1992.

PARMA, Alan Febrão. Os Maracanãs: o teatro melodramático de José Fortuna. **Língua, Literatura e Ensino**, v. 4, maio/2005. Disponível em <<http://www.iel.unicamp.br/revista>>. Acesso em fev./2011.

PELEGRI, Sandra. **Patrimônio cultural:** consciência e preservação. São Paulo: Brasiliense, 2009.

PEREIRA, Odirlei Dias. **No rádio e nas telas:** o rural da música sertaneja de sucesso e sua versão cinematográfica. 2008. 261 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: 2008.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Ed. Nacional, 1927.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n. 3, v. 2, 1989, p. 3-15.

POMIAN, K. **Memória/História**. Porto-Portugal: Imprensa Nacional: casa da Moeda, 1978.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a História Oral diferente. In: RIBEIRO, Maria Terezinha Janine; FENELON, Déa Ribeiro. **Revista Projeto História**. São Paulo: (14) fev. 1997.

_____. As Fronteiras da memória: o universo das fossas ardeatinas, História, mitos, rituais e símbolos. **Revista História e Perspectivas**. Uberlândia: Edufu, n. 25/26, 2002.

_____. **Ética e história oral**. São Paulo: PUC, v.15, 1997;

_____. **História e oralidade**. São Paulo: PUC, v.22, 2001;

_____. Memória, História e Historiografia. **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, V. 25/26, 1993.

PRANDI, Carlo. **Tradições**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: imprensa nacional/casa da moeda, v. 36, 1997.

RAMOS, Alcides Freire; BERNADET, Jean-Claude. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto / Edusp, 1988; CARNES, R. (Org.). **Passado imperfecto**: a história no Cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

RAMOS, Fernão. **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art. editora, 1982.

RAMOS, Guerreiro. **A crise do poder no Brasil**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1961.

REIS FILHO, Daniel Aarão. O colapso do colapso do populismo ou a propósito de uma herança maldita. In: Ferreira, Jorge. **O populismo e sua história**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.

REIS, Marcos Vinícius Freitas. **As toadas do sertão**: música sertaneja e sociabilidades no interior das Gerais na vida e obra de Pena Branca e Xavantinho. Monografia. Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

REVEL, Jacques. **Proposições**: ensaios de história e historiografia. Rio de Janeiro: EDERJ, 2009.

_____. **Jogos de escala**: a experiência da microanálise. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

ROMAIS, Célio. **Rádio em ondas curtas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Ed. Unicamp, 2007.

RIOUX, Jean Pierre; SIRINELLI, Jean-François. **Para uma história cultural**. Editorial Estampa, 1998.

SALOMÃO, Sonia. **Tradição e invenção: a semiótica literária Italiana**. São Paulo: Ática, 1993.

SANTOS, Christiano Rangel dos. O “boom” da música sertaneja nas décadas de 1980 e 1990: ganhando o mercado e a mídia. In: DÂNGELO, Newton. **História e cultura popular**. Uberlândia, Edufu, 2010.

SAMPAIO, Mário Ferraz. **História do Rádio e da televisão no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Achriamé, 1984.

SANCHES JÚNIOR, Nelson Martins. Ponteio da cidade: música sertaneja e identidade social. In: **Pós-História: Revista de pós-graduação em História**. Assis: v.6 – 1998 – Universidade Estadual Paulista.

SANT’ANNA, Romildo. **A moda é viola: ensaios do cantar caipira**. São Paulo: Arte e Ciência; Marília: Editora Unimar, 2000.

SANTOS, Elizete Inácio dos. **Música caipira e Música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas**. 110 f. Mestrado. (Dissertação). Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, PPGSA, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: **Folha de S. Paulo**. Caderno Mais. São Paulo, 4/12/94.

SEIXAS, Jacy. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: BRESCIANI, M.S; BREPHOL, M.; SEIXAS, J. (Org.). **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora da UnB, 2002.

_____. Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (Org.). **Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

SILVA, Ângela Maria; FRANÇA, Maira Nani; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, dissertações e teses**. 5. ed. ver. e ampl. – Uberlândia: UFU, 2008.

SILVA, Rogério Forestieri. A nova história e os estudos historiográficos. In: **História da historiografia**. Bauru: EDUSC, 2011.

SILVIA, Julia Lucia de Oliveira Albano da. **Rádio: oralidade midiaticizada**. São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, Maurício F. **Quem me elegeu foi o rádio**. São Paulo: Olho D'água, 2000.

SLATER, Phil. **Origens e significações da Escola de Frankfurt**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SOUZA, Ana Raquel Motta. Editora Luzeiro: um estudo de caso. Horizontes (Bragança Paulista), **Bragança Paulista**, v. 15, pp. 251-269, 1997, p. 253.

SOUZA, Walter de. **Moda inviolada: uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron Livros, 2005.

_____. **Mixórdia no picadeiro: o circo-teatro em São Paulo (1930-1970)**. São Paulo: Terceira Margem, 2011.

TAR, Zoltan. **A Escola de Frankfurt: as Teorias Críticas de Max Horkheimer e Theodor Adorno**. São Paulo: Cortez, 1989.

TELLA, Torcuato di. **Para uma política latino-americana**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **As Peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **Formação da classe operária inglesa**. Rio de Janeiro, v. 3, Paz e Terra, 2002.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

THONSON, Alistair. Reconstituindo a memória: questões sobre a relação entre História Oral com as memórias. São Paulo: Educ. **Revista Projeto História**, São Paulo, (15), abr./1997.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular brasileira: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TRAVAGLIA, Luís Carlos. Quando amor rima com dor: o discurso das músicas sertanejas. **Revista Letras e Letras**. Uberlândia: Gráfica da UFU, 3 (2), dez. 1987.

TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5... a Fiesp e o desenvolvimentismo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

ULHÔA, Martha Tupinambá. Música Sertaneja e globalização. In: TORRES, Rodrigo (org). **Actas del II Congresso Latinoamericano IASPM**. São Paulo: FONDART, p.47-60;

_____. Música Sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **Revista Artcultura**. Uberlândia: Edufu, n. 9, 2004;

_____. **Música sertaneja: do raiz ao romântico.** Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 1993.

VAINFAS, Ronaldo. Da História das Mentalidades à História Cultural. **Revista história.** São Paulo: UNESP, v. 15, 1996.

_____. Domínios da História:

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil:** a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 349 f. Tese. (Doutorado em Comunicações). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.

_____. Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70. **Revista Eptic**, vol. VIII, n. 3, sep-dic, 1996. Disponível em <www.revistaepitic.com.br> Acesso em jan./2008.

VICENTINI, Albertina. Regionalismo literário e sentidos do sertão. **Sociedade e cultura**, v. 10, n. 2, jul./dez., 2007.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história.** 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-14062011-163614/>>. Acesso em: dez./2011;

_____. Na toada da viola. **Revista USP.** São Paulo: PUC, n. 64. 2004/2005;

_____. Revivendo a música sertaneja. **Revista USP.** São Paulo: PUC, n. 64. 2004/2005.

VEYNE, PAUL. **Como se escreve a história.** Brasília: Ed. da UNB, 1982.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na história:** fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século 20. São Paulo: Ática, 1997.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

WEIL, Simone. **O enraizamento.** Bauru, SP: Edusc, 2001.

WIGGERSHAUS, Rolf. **A Escola de Frankfurt:** História, desenvolvimento teórico e significação política. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Cultura e sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **Cultura.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. **O campo e a cidade:** na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

YATSUDA, Enid. **O caipira e os outros.** In: BOSI, Alfredo. Cultura Brasileira – temas e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **Eccos:** Revista Científica, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001;

_____. Da roça a Nashville. **RUA**. Revista de Arquitetura e Urbanismo, Unicamp, v. 1, p. 113-136, 1995;

_____. Música Popular: produção e marketing. In: Sílvia Helena Simões Borelli. (Org.). **Gêneros Ficcionais, produção e cotidiano na cultura popular de massa**. 1ed. São Paulo: INTERCOM/CNPq/FINEP, 1994, pp. 75-93;

_____. Tradição e assimilação na música sertaneja. In: **XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA)**, 2008, Louisiana. XI Congresso Internacional de Brazilian Studies Association (BRASA), 2008;

_____. Novos hibridismos na música sertaneja. In: V IASPM-AL - Música Popular na América Latina, 2004, Rio de Janeiro/RJ. Anais do V IASPM-AL - Música Popular na América Latina, 2004;

_____. **Do fundo do quintal à vanguarda**: contribuição para uma história social da música popular brasileira. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas. UNICAMP, 1997;

_____. (Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja. In: **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Disponível em <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>> Acesso em: jan./2009;

_____. **Do êxodo a indústria cultural**. In: KASSAB, Álvaro. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp.unicamp_hoje/ju/julho2003/ju.219121p06html> Acesso em: 28 nov./2010.

ZERNER, H. A arte. In: LE GOFF, J.; NORA, P. **História**: novas abordagens. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

ANEXO I - DISCOGRAFIA DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA (ordem cronológica)

Discos em 78 rotações:

05/1954 - MOCAMBO - CB-10047

A - Lágrimas de Mãe (José Fortuna)

B - Cavalo Pampa (José Fortuna)

07/1954 - MOCAMBO - CB-10062

A - Paineira Velha (José Fortuna)

B - Juca Romão (José Fortuna)

09/1954 - CONTINENTAL - CB-10076

A - Buquê de Flor (José Fortuna)

B - Orquestra em Família (José Fortuna)

12/1954 - MOCAMBO - CB-10115

A - O Homem D'Água (José Fortuna)

B - As Duas Irmãs (José Fortuna)

06/1956 - MOCAMBO - Nº 15.099

A - O Beijo da Morte (José Fortuna e Osvaldo Aude)

B - O Selo de Sangue (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.121

A - Pecado Sublime (José Fortuna e Pitangueira)

B - Dois Destinos (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.126

A - Voz de Criança (José Fortuna e Pitangueira)

B - Vestido Branco (José Fortuna e Pitangueira)

01/1957 - MOCAMBO - Nº 15.130

A - Coração de Homem (José Fortuna e Pitangueira)

B - O Punhal da Vingança (José Fortuna e Nino Silva)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.150

A - As Duas Irmãs (José Fortuna e Pitangueira)

B - O Homem D'Água (José Fortuna e Vicente Lia)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.151

A - Drama da Vida (Pitangueira e José Fortuna)

B - A Última Valsa (Vidal Bento e José Fortuna)

1957 - MOCAMBO - Nº 15.203

A - Lenda da Valsa dos Noivos (José Fortuna e Pitangueira)

B - Triste Noivado (José Fortuna e Pitangueira)

1959 - MOCAMBO - Nº 15.276
A - Paineira Velha (José Fortuna)
B - Lágrimas de Mãe (José Fortuna)

03/1959 - ODEON - Nº 14.438
A - Crime de Amor (José Fortuna e Pitangueira)
B - Casinha de Ouro (José Fortuna)

03/1959 - ODEON - Nº 14.446
A - Três Batidas na Porteira (José Fortuna)
B - Corre Corre (José Fortuna e Pitangueira)

06/1959 - ODEON - Nº 14.473
A - Paineira Velha (José Fortuna)
B - Cena Real (José Fortuna e Pitangueira)

10/1959 - ODEON - Nº 14.531
A - Pode Contar (José Fortuna e Pitangueira)
B - Mãos que Falam (José Fortuna)

12/1959 - ODEON - Nº 14.564
A - Fui Eu (José Fortuna)
B - A Cruz da Salvação (Pitangueira e José Fortuna)

04/1960 - ODEON - Nº 14.604
A - Tá Espiando (José Fortuna)
B - Pulga Malvada (Pitangueira e José Fortuna)

07/1960 - ODEON - Nº 14.648
A - Porque (José Fortuna e Pitangueira)
B - O Tango do Adeus (José Fortuna e Lucílio Antunes dos Santos)

10/1960 - ODEON - Nº 14.680
A - Bem-te-Vi (José Fortuna)
B - Bonequinha Viva (José Fortuna)

1961 - CABOCLO - CS-406
A - Noite Azul (José Fortuna)
B - Valsa da Separação (José Fortuna e Pitangueira)

04/1961 - CABOCLO - Nº CS-418
A - Orquestra em Família (José Fortuna)
B - Buquê de Flor (José Fortuna e Pitangueira)

07/1961 - CABOCLO - CS-458
A - Retalhos de Amor (José Fortuna)
B - Divina Pecadora (José Fortuna e Pitangueira)

11/1961 - CABOCLO - CS-501

A - Rainha do Campo (José Fortuna, Di Lázaro. Eldo e C. Bruno)

B - Beijo Inocente (José Fortuna e Pitangueira)

1961 - MOCAMBO - Nº 15.342

A - Roseira da Fonte (Pitangueira e José Fortuna)

B - Filhos de Ninguém (José Fortuna)

1962 - MOCAMBO

A - A Roseira da Fonte (José Fortuna e Pitangueira)

B - Rosa do Mato

03/1962 - CABOCLO - CS-517

A - Lembrança (José Fortuna)

B - Céu Sem Estrelas (José Fortuna e Pitangueira)

1962 - CABOCLO - CS-545

A - Flor do Baile (José Fortuna e Pitangueira)

B - Pobre Destino (José Fortuna)

1962 - CABOCLO - CS-565

A - Pequeno Mundo (José Fortuna)

B - Conversa Vai (José Fortuna e Pitangueira)

1962 - CABOCLO - CS-535

A - Cavalo Branco (José Alfredo Gimenez - Versão: José Fortuna)

B - Mundo Grande (José Fortuna)

1962 - CABOCLO - CS-598

A - Moça Gorda (José Fortuna e Pitangueira)

B - Vestidinho de Anjo (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-615

A - Justiça de um Filho (Léo Canhoto)

B - Moda dos Defeitos (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-622

A - Má Nem Não (José Fortuna e Pitangueira)

B - Fantasia de Carnaval (José Fortuna)

1963 - CABOCLO - CS-640

A - Folha Seca (José Fortuna)

B - Tem Muita Diferença (José Fortuna)

LPS E CDS:

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - ODEON



LADO A

- 1 - Corre Corre - *José Fortuna*
- 2 - Crime de Amor - *José Fortuna*
- 3 - Fui Eu - *José Fortuna*
- 4 - Tá Espiando - *José Fortuna*
- 5 - A Cruz da Salvação - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Bonequinha Viva - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Pode Contá - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Casinha de Ouro - *José Fortuna*
- 3 - Cena Real - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Pulga Malvada - *José Fortuna e Pitangueira*
- 5 - Bem te Vi - *José Fortuna*
- 6 - Três Batidas na Porteira - *José Fortuna e Pitangueira*

MELODIAS DO SERTÃO PARA VOCÊ NAS VOZES DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Rainha do Campo - *C. Brundi e Di Lázzaro - Versão: José Fortuna*
- 2 - As Duas Almas - *José Fortuna*
- 3 - Abismo Cruel - *José Fortuna e Sulino*
- 4 - Divina Pecadora - *José Fortuna*
- 5 - Orquestra em Família - *José Fortuna*
- 6 - Entre o Amor e o Dever - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - O Direito de Errar - *José Fortuna*
- 2 - Orgulho - *José Fortuna*
- 3 - Flor do Baile - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Retalhos de Amor - *José Fortuna*
- 5 - Meu Amigo Violão - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Beijo Inocente - *José Fortuna*

NOSSOS FILHOS – CONTINENTAL



LADO A

- 1 - Nossos Filhos - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Moça Magra - *José Fortuna*
- 3 - Nas Águas do Rio - *José Fortuna*
- 4 - A Vingança do Zé Gavião - *José Fortuna*
- 5 - O Tango do Adeus - *José Fortuna*
- 6 - Alma de Pedra - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Esteio de Aroeira - *José Fortuna*
- 2 - Conselho pras Moças - *José Fortuna*
- 3 - Noite de Chuva - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Livro do Destino - *José Fortuna e Mário Aguinaldo*
- 5 - Beija-Flor - *José Fortuna*
- 6 - O Maior Presente - *José Fortuna e Luizinho*

OS GRANDES SUCESSOS - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - O Tango do Adeus - *José Fortuna*
- 2 - O Punhal da Vingança - *José Fortuna*
- 3 - O Sêlo de Sangue - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - O Beijo da Morte - *José Fortuna*
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Coração de Homem - *José Fortuna e Pitangueira*

LADO B

- 1 - A Cruz da Salvação - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - A Última Valsa - *José Fortuna*
- 3 - Vestido Branco - *José Fortuna*
- 4 - Drama da Vida - *José Fortuna*
- 5 - Pecado Sublime - *José Fortuna*
- 6 - Triste Noivado - *José Fortuna e Pitangueira*

15 ANOS DE SUCESSOS - CONTINENTAL



LADO A

- 1 - Salada Humorística - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Oceano da Vida - *José Fortuna*
- 3 - Acordeon Dentro da Noite - *José Fortuna e Antenógenes Silva*
- 4 - O Perigo de Amar Demais - *José Fortuna*
- 5 - A Velinha do Bolo - *José Fortuna*
- 6 - Espelho do Tempo - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Sinos da Aldeia - *José Fortuna*
- 2 - Eu Tava Agarrado - *José Fortuna*
- 3 - O Direito de Viver - *José Fortuna e Mário Aguinaldo*
- 4 - Zé Madrugada - *José Fortuna e João Borges*
- 5 - O Cobrador de Promessa - *José Fortuna*
- 6 - A Palavra Ladrão - *José Fortuna e Pitangueira*

CÉU SEM ESTRELAS - 1969 - CHANTECLER



LADO A

- 1 - Céu Sem Estrelas - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - O Tabu Continua - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Sai prá lá Muié - *José Fortuna*
- 4 - A Menina e o Palhaço - *José Fortuna*
- 5 - Cavalo Branco – *José Alfredo Gimenez – Versão: José Fortuna*
- 6 - O Crime da Mariazinha - *Serrinha*

LADO B

- 1 - O Desfecho da Piada - *José Fortuna*
- 2 - Sonho de Corinthiano - *José Fortuna*
- 3 - Eu não Sei se Caso - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - O primeiro Amor não se Esquece - *José Fortuna*
- 5 - Mais um Ano - *José Fortuna*
- 6 - Amor e Traição - *José Fortuna*

RINDO E CHORANDO - 1969 - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Fantasia de Carnaval - *José Fortuna*
- 2 - A Rolinha Voôu - *José Fortuna*
- 3 - Má nem Não - *José Fortuna*
- 4 - Conversa Vai - *José Fortuna e Pitanguêira*
- 5 - Moça Gorda - *José Fortuna e Pitanguêira*
- 6 - Moda dos Defeitos - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Maria das Dores - *José Fortuna*
- 2 - Destinos Trocados - *José Fortuna*
- 3 - A Cruz da Paineira - *José Fortuna e Pitanguêira*
- 4 - Pequeno Mundo - *José Fortuna*
- 5 - Vestidinho de Anjo - *José Fortuna*
- 6 - A Justiça de um Filho - *Léo Canhoto*

A MENINA DE TRANÇAS LOIRAS - 1970 - CHANTECLER



LADO A

- 1 - O Italiano Leiloeiro - *José Fortuna*
- 2 - O Fabricante da Morte - *José Fortuna*
- 3 - Chico Surdo - *José Fortuna*
- 4 - Lágrimas de Pai - *José Fortuna*
- 5 - Um Italiano, Um Baiano, Um Português - *José Fortuna*
- 6 - Boiadeiro Triste - *José Fortuna e Pitanguêira*

LADO B

- 1 - A Menina de Tranças Loiras - *José Fortuna*
- 2 - O Baile do Bépe- *José Fortuna*
- 3 - Lágrimas de um Ladrão - *José Fortuna*
- 4 - Atchim- *José Fortuna*
- 5 - Irmã Maria - *José Fortuna e Pitanguêira*
- 6 - Último Adeus - *José Fortuna e Fernandes*

OS DONOS DA BOLA - 1971 - INSPIRAÇÃO



LADO A

- 1 - Pelé e Rivelino - *José Fortuna*
- 2 - Valsa dos Namorados - *Silvino Neto*
- 3 - Loteria Esportiva - *José Fortuna*
- 4 - Se Eu Soubesse - *José Fortuna e Mário Aguinaldo*
- 5 - Como tem Maria - *José Fortuna*
- 6 - A Alma não tem Defeito - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Toque de Reunir - *José Fortuna*
- 2 - O adeus de Pelé - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Irmãos Coragem - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - O Menino Jesus - *José Fortuna*
- 5 - O Salto da Morte - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Amor de Filho - *José Fortuna e Pitangueira*

HISTÓRIA DOS TIMES - 1973 - TROPICANA



LADO A

- 1 - História dos Times - *José Fortuna*
- 2 - Cachorro que Enjeita Osso - *José Fortuna e Joldemar Tavares*
- 3 - A Piada do Sabe Sabe - *José Fortuna*
- 4 - O Palpite do Sapo - *José Fortuna*
- 5 - Um Filho Só - *José Fortuna e João Borges*
- 6 - El Pícolo Mondo - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - A Saudade Continua - *José Fortuna*
- 2 - Cabra Macho - *José Fortuna*
- 3 - Mané Preguiça - *José Fortuna*
- 4 - As Duas Sombras - *José Fortuna*
- 5 - A Justiça de Um Filho - *Léo Canhoto*
- 6 - O Homem D'Água - *José Fortuna*

OS MARACANÃS - 1973 - BEVERLY



LADO A

- 1 - Retalhos de Amor - *José Fortuna*
- 2 - Moça Gorda - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Orquestra em Família - *José Fortuna*
- 4 - Corinthians e Palmeiras - *José Fortuna*
- 5 - Rainha do Campo – *C. Brundi e Di Lázzaro* –
Versão: José Fortuna
- 6 - Divina Pecadora - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Flor do Baile - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Moda dos Defeitos - *José Fortuna*
- 3 - Pecado de Amor - *José Fortuna*
- 4 - Tem Muita Diferença - *José Fortuna*
- 5 - Vestidinho de Anjo - *José Fortuna*
- 6 - Pecado Sublime - *José Fortuna*

O MELHOR DE ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1974 - INSPIRAÇÃO



LADO A

- 1 - Menina de Tranças Loiras - *José Fortuna*
- 2 - Chico Surdo - *José Fortuna*
- 3 - Um Italiano, Um Baiano e Um Português - *José Fortuna*
- 4 - Baile do Bépe - *José Fortuna*
- 5 - Atchim - *José Fortuna*
- 6 - O Primeiro Amor não se Esquece - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Sonho de Corinthiano - *José Fortuna*
- 2 - O Trezinho da Vida - *José Fortuna*
- 3 - O Italiano Leiloeiro - *José Fortuna*
- 4 - Sai pra Lá Muié - *José Fortuna*
- 5 - Filho de Ninguém - *José Fortuna*
- 6 - A Menina e Seus Bichinhos - *José Fortuna*

FOLHA SECA - 1974 - TROPICANA



LADO A

- 1 - Conselho pras Moças - *José Fortuna*
- 2 - Torcedor Fanático - *José Fortuna*
- 3 - Pobre Destino - *José Fortuna*
- 4 - A Sêca do Nordeste - *José Fortuna*
- 5 - Sinos da Aldeia - *José Fortuna*
- 6 - Folha Seca - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Maria das Dores - *José Fortuna*
- 2 - Oceano da Vida - *José Fortuna*
- 3 - A Cruz da Vida - *José Fortuna*
- 4 - Viagem ao Tietê - *José Fortuna e Pitangueira*
- 5 - Teu Nome Tem Sete Letras - *José Fortuna e Zé Carreiro*
- 6 - A Palavra Ladrão - *José Fortuna e Pitangueira*

SONHO DE CORINTIANO - 1974 - CID



LADO A

- 1 - Menina de Tranças Loiras - *José Fortuna*
- 2 - Chico Surdo - *José Fortuna*
- 3 - Um Italiano, Um Baiano, Um Português - *José Fortuna*
- 4 - Baile do Bépe - *José Fortuna*
- 5 - Atchim - *José Fortuna*
- 6 - O Primeiro Amor não se Esquece - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Sonho de Corinthiano - *José Fortuna*
- 2 - Trenzinho da Vida - *José Fortuna*
- 3 - O Italiano Leiloeiro - *José Fortuna*
- 4 - Sai pra Lá Muié - *José Fortuna*
- 5 - Filho de Ninguém - *José Fortuna*
- 6 - A Menina e Seus Bichinhos - *José Fortuna*

O SERTÃO CANTA - MOCAMBO



LADO A

- 1 - Amor Distante - *José Fortuna*
- 2 - Senhor - *José Fortuna*
- 3 - Paineira Velha - *José Fortuna*
- 4 - Lágrimas de Mãe - *José Fortuna*
- 5 - Filhos de Ninguém - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Voz de Criança - *José Fortuna*
- 2 - O Sêlo de Sangue - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Coração de Homem - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - A Última Valsa - *José Fortuna*
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Dois Destinos - *José Fortuna*

CAVALO BRANCO - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Cavalo Branco - *José Alfredo Gimenez – Versão: José Fortuna*
- 2 - Céu Sem Estrelas - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Pombinha Branca – *Cherubini e Concino – Versão: José Fortuna*
- 4 - A Onda e a Praia - *José Fortuna*
- 5 - Menino Pobre - *José Fortuna*
- 6 - Pobre Destino - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Lembrança - *José Fortuna*
- 2 - A Lei do Céu - *José Fortuna e M. Marcondes*
- 3 - Mundo Grande - *José Fortuna*
- 4 - Cantando - *Mercedes Simone – Versão: José Fortuna*
- 5 - Recordação - *José Fortuna*
- 6 - Meu Pontiado – *José Fortuna e Pitangueira*

NA VENDA DO SERAFIM – INSPIRAÇÃO



LADO A

- 1 - Na Venda do Serafim - *José Fortuna*
- 2 - Os Valentes Também Amam (Teatro) - *José Fortuna*
- 3 - Os Valentes Também Amam (Toada) - *José Fortuna*
- 4 - Adeus Papai e Mamãe - *José Fortuna e Barrinha*
- 5 - Quero que vá tudo para o Céu - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - A Mais Bela do País - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - O Punhal e a Cruz - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - A Carta - *José Fortuna*
- 3 - Não Chores Mãezinha - *José Fortuna*
- 4 - No Pé da Goiaba - *José Fortuna*
- 5 - Meu Sabiá - *José Fortuna*
- 6 - Porteira da Estrada - *José Fortuna*

ONDE CANTAM OS MARACANÃS



LADO A

- 1 - Lembrança - *José Fortuna*
- 2 - O Punhal da Vingança - *José Fortuna*
- 3 - Cavalo Branco – *José Alfredo Gimenez – Versão: José Fortuna*
- 4 - Paineira Velha - *José Fortuna*
- 5 - Lenda da Valsa dos Noivos - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - O Sêlo de Sangue - *José Fortuna e Pitangueira*

LADO B

- 1 - Esteio de Aroeira - *José Fortuna*
- 2 - O Tango do Adeus - *José Fortuna*
- 3 - A Cruz da Salvação - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Crime de Amor - *José Fortuna*
- 5 - Voz de Criança - *José Fortuna*
- 6 - Casinha de Ouro - *José Fortuna*

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - ODEON



LADO A

- 1 - Mais um "Fio" Só - *José Fortuna e João Borges*
- 2 - Futebol do Iê Iê Iê Contra o Lari Larai - *José Fortuna*
- 3 - Arrependido - *José Fortuna*
- 4 - Minha Primeira Professora - *José Fortuna*
- 5 - Senhora Aparecida - *José Fortuna*
- 6 - Trenzinho da Vida - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Doença Esquisita - *José Fortuna*
- 2 - Abra o "Ôio Zabé" - *José Fortuna*
- 3 - Torcedor Fanático - *José Fortuna*
- 4 - Filho de Ninguém - *José Fortuna*
- 5 - Boa Noite, Mamãezinha - *José Fortuna*
- 6 - O sol e a Lua - *José Fortuna e Pitangueira*

TEATRO E MÚSICA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Corinthians e Palmeiras - *José Fortuna*
- 2 - A Seca do Nordeste - *José Fortuna*
- 3 - Crime de Amor - *José Fortuna*
- 4 - A Sanfona e o Violão - *José Fortuna*
- 5 - Amigo - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Saudades de Itápolis - *José Fortuna*
- 2 - Condenado por Amor - *José Fortuna*
- 3 - Pedido de Casamento - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Oito Baixo - *José Fortuna*
- 5 - A Cruz de Cinza - *José Fortuna e Pitangueira*

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1979 - CHANTECLER



LADO A

- 1 - Orgulho - *José Fortuna*
- 2 - De Olho Nela - *José Fortuna*
- 3 - Meu Amigo Violão - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Pequeno Mundo - *José Fortuna*
- 5 - A Sanfona e o Violão - *José Fortuna*
- 6 - Pedido de Casamento - *José Fortuna e Pitangueira*

LADO B

- 1 - Fui Eu - *José Fortuna*
- 2 - Sertão do Viradô - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Pulga Malvada - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Acordeon dentro da Noite - *José Fortuna e Antenógenes Silva*
- 5 - Beijo Inocente - *José Fortuna*
- 6 - Bem Te Vi - *José Fortuna*

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA - 1980 - WEA RODEIO



LADO A

- 1 - Mais um "Fio" Só - *José Fortuna e João Borges*
- 2 - Minha Primeira Professora - *José Fortuna*
- 3 - Sai pra Lá "Muié" - *José Fortuna*
- 4 - O Primeiro amor não se Esquece - *José Fortuna*
- 5 - O Desfecho da Piada - *José Fortuna*
- 6 - Lágrimas de Pai - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Doença Esquisita - *José Fortuna*
- 2 - Filho de Ninguém - *José Fortuna*
- 3 - Céu Sem Estrelas - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - O Italiano Leiloeiro - *José Fortuna*
- 5 - A Menina de Tranças Loiras - *José Fortuna*
- 6 - O Baile do Bépe - *José Fortuna*

O HOMEM D'ÁGUA - 1982 - CARTAZ



LADO A

- 1 - Mané Preguiça - *José Fortuna*
- 2 - As Duas Sombras - *José Fortuna*
- 3 - A Justiça de um Filho – *Léo Canhoto*
- 4 - O Homem D'Água - *José Fortuna*
- 5 - Voz de Criança - *José Fortuna*
- 6 - A História dos Times - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Cachorro que Enjeita Osso - *José Fortuna e Joldemar Tavares*
- 2 - A Piada do Sabe, Sabe - *José Fortuna*
- 3 - O Palpite do Sapo - *José Fortuna*
- 4 - Italiano Leiloeiro - *José Fortuna*
- 5 - Um Filho Só - *José Fortuna e João Borges*
- 6 - El Pícolo Mundo - *José Fortuna*

ONDE CANTAM OS MARACANÃS - TROPICANA



LADO A

- 1 - O Beijo da Morte - *José Fortuna*
- 2 - Tá Espiando - *José Fortuna*
- 3 - Três Batidas na Porteira - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Corre, Corre - *José Fortuna*
- 5 - Coração de Homem - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - As Duas Irmãs - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Conversa Vai - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Porque - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - A Última Valsa - *José Fortuna*
- 4 - Drama da Vida - *José Fortuna*
- 5 - Póde Contá - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Dois Destinos - *José Fortuna*

MUNDO LOUCO - CARMONA



LADO A

- 1 - Mundo Louco - *José Fortuna*
- 2 - Cão Fiel - *José Fortuna*
- 3 - Coisas Pequenas - *José Fortuna*
- 4 - Pé Frio - *José Fortuna*
- 5 - Tá por Fora - *José Fortuna*
- 6 - Flor do desprezo - *José Fortuna e Sulino*

LADO B

- 1 - São Cristóvão - *José Fortuna*
- 2 - Erro de Amor - *José Fortuna*
- 3 - Ano 2000 - *José Fortuna*
- 4 - Lua de Mel - *José Fortuna*
- 5 - Se não Fosse o Quase - *José Fortuna*
- 6 - Jogo da Vida - *José Fortuna*

FOLHA SECA - GRAVAÇÕES ELÉTRICAS



LADO A

- 1 - Folha Seca - *José Fortuna*
- 2 - De Olho Nela - *José Fortuna*
- 3 - Viagem do Tietê - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Candidato e o Caipira - *José Fortuna*
- 5 - Pecado de Amor - *José Fortuna*
- 6 - Se Deus me desse um Poder - *José Fortuna e Pitangueira*

LADO B

- 1 - Tem Muita Diferença - *José Fortuna*
- 2 - Minha História Musical - *José Fortuna –*
Músicas Incidentais: Raul Tôrres, João Pacífico e
Alvarenga
- 3 - Sertão do Viradô - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Três Beijos - *José Fortuna*
- 5 - A Cruz da Vida - *José Fortuna*
- 6 - Se Aquela Estrela Contasse - *José Fortuna*

ALMA DE PEDRA - CARTAZ



LADO A

- 1 - Alma de Pedra - *José Fortuna*
- 2 - As Duas Almas - *José Fortuna*
- 3 - A Saudade Continua - *José Fortuna*
- 4 - Cabra Macho - *José Fortuna*
- 5 - A Menina e seus Bichinhos - *José Fortuna*
- 6 - De Olho Nela - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Meu Amigo Violão - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - A Sanfona e o Violão - *José Fortuna*
- 3 - Pedido de Casamento - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Tá Espiando - *José Fortuna*
- 5 - Três Batidas na Porteira - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Corre, Corre - *José Fortuna*

PEQUENO MUNDO - JAPOTI



LADO A

- 1 - Pequeno Mundo - *José Fortuna*
- 2 - A Sanfona e o Violão - *José Fortuna*
- 3 - Pedido de Casamento - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - De Olho Nela - *José Fortuna*
- 5 - Meu Amigo Violão - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Orgulho - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Fui Eu - *José Fortuna*
- 2 - Sertão do Viradô - *José Fortuna e Pitangueira*
- 3 - Pulga Malvada - *José Fortuna*
- 4 - Acordeon Dentro da Noite - *José Fortuna e Antenógenes Silva*
- 5 - Beijo Inocente - *José Fortuna*
- 6 - Bem - Te - Vi - *José Fortuna*

ZÉ FORTUNA E PITANGUEIRA



LADO A

- 1 - A Moça do Carro de Boi - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 2 - Esteio de Aroeira - *José Fortuna*
- 3 - Estrada de Chão – *Aurélio Miranda*
- 4 - A Porteira - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 5 - Pecado de Amor - *José Fortuna*
- 6 - Virgem Morena do Rio Paraíba - *José Fortuna e Carlos Cézar*

LADO B

- 1 - Voltando - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 2 - Berrante de Ouro - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 3 - Cante Comigo - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 4 - Toadas da Saudade - *R. Torres, J. Pacífico – Newton de Almeida Mello – Goiás e Nenete – R. Torres e J. Pacífico – Batista Júnior - (Arranjo e adaptação de José Fortuna)*
- 5 - Chuva na Serra - *José Fortuna e Carlos Cézar*
- 6 - Que Falta que Eu Sinto - *José Fortuna e Carlos Cézar*

PAINEIRA VELHA - 1982 - POLYGRAN



LADO A

- 1 - Rainha do Campo (Reginella Campagnola) - *C. Brundi e Di Lázaro- Versão: José Fortuna*
- 2 - Lembrança - *José Fortuna*
- 3 - Drama da Vida - *José Fortuna*
- 4 - A Vaquinha - *José Fortuna, Carlos Cezar e Oswaldo Bettio*
- 5 - Paineira Velha - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Último Adeus - *José Fortuna e Fernandes*
- 2 - Cavalo Branco – *José Afredo Gimenez - Versão: José Fortuna*
- 3 - Casinha de Ouro - *José Fortuna*
- 4 - Lágrimas de Mãe - *José Fortuna*
- 5 - Raiz da Saudade - *José Fortuna*

LEMBRANÇAS - JAPOTI



LADO A

- 1 - Paineira Velha - *José Fortuna*
- 2 - Lembrança - *José Fortuna*
- 3 - Retalhos de Amor - *José Fortuna*
- 4 - Crime de Amor - *José Fortuna*
- 5 - Flor do Baile - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Porque - *José Fortuna e Pitangueira*

LADO B

- 1 - Lenda da Valsa dos Noivos - *José Fortuna e Pitangueira*
- 2 - Drama da Vida - *José Fortuna*
- 3 - A Última Valsa - *José Fortuna*
- 4 - O Beijo da Morte - *José Fortuna*
- 5 - O Sêlo de Sangue - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Esteio de Aroeira - *José Fortuna*

DOCE LEMBRANÇA



LADO A

- 1 - Lembrança - *José Fortuna*
- 2 - Último Adeus - *José Fortuna e Fernandes*
- 3 - Esteio de Aroeira - *José Fortuna*
- 4 - Viagem do Tietê - *José Fortuna e Pitangueira*
- 5 - O Punhal da Vingança - *José Fortuna*
- 6 - Folha Seca - *José Fortuna*

LADO B

- 1 - Cavalo Branco – *José Alfredo Jimenez – Versão: José Fortuna*
- 2 - Nas Águas do Rio - *José Fortuna*
- 3 - Flor do Baile - *José Fortuna e Pitangueira*
- 4 - Conversa Vai - *José Fortuna e Pitangueira*
- 5 - O Selo de Sangue - *José Fortuna e Pitangueira*
- 6 - Boa Noite Mamãezinha - *José Fortuna*

ANEXO II - quadro estilo raiz

Música	Composição	Interpretes
A COLHEITA	Zé Fortuna/Carlos Cézar	Chitãozinho e Xororó
A ENXURRADA	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
A FLAUTA DO SERTÃO	José Fortuna/Paraíso	Monetário e Financeiro
A HISTÓRIA DO LUAR DO SERTÃO	José Fortuna	- *
A LENDA DO PÉ DE AMORA	José Fortuna	-
A MADRUGADA QUE PASSOU	José Fortuna	-
A MÃO DO TEMPO	José Fortuna/Tião Carreiro	Tião Carreiro e Pardinho
A MOÇA DO CARRO DE BOI	José Fortuna/Carlos Cezar	Trio Parada Dura/Carlos Cezar e Cristiano
A MORTE DO SERESTEIRO	José Fortuna	-
A PALAVRA LADRÃO	José Fortuna – Pitangueira -	Paiolzinho e Cafezinho – Zé Fortuna e Pitangueira/ Tião do Carro e Odilon/ gravada também por Pedro Bento e Zé da Estrada com o título de “Vicente, O Ladrão”.
A PICADA	José Fortuna	-
A PORTEIRA	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Jorge Luiz e Fernando
A PROCISSÃO	José Fortuna/ Paraíso -composta em 29/07/1982	Barrerito
A SECA DO NORDESTE	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
A TELHA	José Fortuna - composta em 07/11/1977	-
A VAQUINHA	José Fortuna/Carlos Cezar/Oswaldo Bettio	Zé Fortuna e Pitangueira/Trio Parada Dura
A VOZ DO SILÊNCIO	José Fortuna poema escrito em 31/10/1977	-

ADEUS PAPAI, ADEUS MAMÃE (poema)	José Fortuna/Barrinha	Barrinha
ÁGUA PARADA	José Fortuna composta em 01/02/1982	-
ÁRVORE DAS LÁGRIMAS (poema)	José Fortuna	-
AS BARCAS DO MISSISSIPI	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/02/1979	-
AS CORES DO MEU SÍTIO	José Fortuna / Mizael	Ricaço e Rossini
AS DUAS COROAS	José Fortuna poema escrito em 23/11/1958	-
AS DUAS MÃOS DE JESUS (poema)	José Fortuna poema escrito em 29/06/1970	-
AS DUAS PÁTRIAS	José Fortuna	-
AS FLORES DO LAGO	José Fortuna/Paraíso	Eli Silva e Zé Goiano
AS FLORES E OS ANIMAIS	José Fortuna/Paraíso	Cacique e Pajé
AS MÃOS E A VIOLA	José Fortuna/Luizinho composta em 04/03/1981	-
AS QUATRO ESTAÇÕES	José Fortuna composta em 04/09/1958	Zé Fortuna e Pitangueira
ATALHO	José Fortuna	Mococa e Paraíso
AVE DE AÇO	José Fortuna/Sulino/Jair Sanches composta em 24/11/1979	Sulino, Amarito e Douradense
AVENIDA BOIADEIRA	José Fortuna/Paraíso	Nalva Aguiar/ Rick e Renner com Daniel / Joaquim e Manoel
AZUL SOBRE O VERDE	José Fortuna – Paraíso	-
BARRANCO	José Fortuna/Carlos Cezar	-

BERRANTE DE OURO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Carlos Cezar e Cristiano/ Sérgio Reis/Tião Carreiro e Paraíso – Duduca e Dalvan – Chitãozinho e Xororó
BERRANTE DO POVO	José Fortuna/Campos Sales composta em 16/09/1981	-
BERRANTE NO CÉU	Letra de José Fortuna/ Música de Carlos Cezar composta em 05/08/1981)	-
BOA NOITE, MAMÃEZINHA (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
BOCA DA MATA	José Fortuna/ Edinho da Mata composta em 28/02/1981	-
BÓIA FRIA	José Fortuna/Carlos César composta em 08/06/1980	Biá e seus Batutas
BOIADEIRO DAS ESTRELAS	José Fortuna composta em 26/04/1982	-
BOIADEIRO TRISTE	Zé Fortuna/Pitangueira	“Os Maracanãs”
BOLEADEIRO	José Fortuna composta em 20/05/1982	-
BOM DIA BRASIL	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
BOM DIA SAUDADE	José Fortuna composta em 11/01/1982	-
BONECAS DO MILHARAL	José Fortuna composta em 14/03/1982	-
BRASIL DE ONTEM E DE HOJE	José Fortuna poema escrito em 08/03/1971	-
BRASIL VIOLA	José Fortuna/Carlos Cezar	Duo Ciriema
CABOCLA FLOR BRASILEIRA (poema)	José Fortuna	Barrinha

CACHAÇA, INFERNO DA VIDA (poema)	José Fortuna	-
CACHORRO BOIADEIRO	José Fortuna composta em 29/12/1981	-
CADEIRA NA CALÇADA	José Fortuna – Paraíso	-
CAFÉ MADURO	José Fortuna composta em 01/12/1981	-
CAMA VERDE	José Fortuna/Paraíso	Jorge Luiz e Fernando – Berenice Azambuja
CAMINHO LARGO	José Fortuna composta em 21/08/1983	-
CANÇÃO DA TERRA	José Fortuna/Jotha Luiz	Joel Marques
CANGA DO TEMPO (CANGA DE GUARANTÃ)	José Fortuna/Paraíso	Lourenço e Lourival
CANO D'AGUA	José Fortuna composta em 28/10/1982	-
CANTE COMIGO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira
CANTO CHORANDO	José Fortuna/Paraíso	Leôncio e Leonel/Lourenço e Lourival
CANTO DOS VENTOS	José Fortuna/Paraíso	-
CARÊNCIA DE CARINHOS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 21/10/1978	-
CARGA PESADA	José Fortuna/Carlos Cezar -	Tião Carreiro e Pardinho
CARNEIRINHO DO CÉU	José Fortuna	-
CARREADOR	José Fortuna/Paraíso composta em 10/04/1982	Tião Carreiro e Praiano – Peão Carreiro e Praiano
CARREIRO VELHO	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 08/03/1979	-
CASARÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Jair Rodrigues/ Mococa e Paraíso
CAVALEIRO DO LUAR	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 20/08/1980	-

CAVALO DE FERRO	José Fortuna/Juraci composta em 14/04/1980	Juraci e Marcito
CERCA DE PAU-A-PIQUE	José Fortuna/Paraíso composta em 29/05/1981	-
CÉU CINZENTO	José Fortuna composta em 24/09/1980	-
CHAMINÉ DOS CAMPOS	José Fortuna composta em 08/09/1981	-
CHEIRO DE RELVA	José Fortuna/Dino Franco	Dino Franco e Mouraí / Irmãs Galvão
CHICO SÓ (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
CHIFRE DE BOI	José Fortuna composta em 19/12/1981	-
CHUVA MANSA	José Fortuna composta em 07/04/1982	-
CHUVA NA SERRA	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira/ Jorge Luiz e Fernando
CHUVISQUEIRO	José Fortuna composta em 18/09/1980	-
CIRIEMA DO SERRADO	José Fortuna/Paraíso composta em 12/10/1981	João Paulo e Daniel
CIRURGIÃO DA NATUREZA	José Fortuna composta em 09/06/1982	-
COCHO DE CABREÚVA	José Fortuna/Paraíso	Liu e Léu
COISAS PEQUENINAS	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
COLÔNIA VAZIA	José Fortuna/Mairiporã	Irídio e Irineu
COQUEIRO DA SOLIDÃO	José Fortuna	-
CORDILHEIRA	José Fortuna/Jesualdo	Rudy e Roney
COROA NA LUA		
CORTADOR DE CANA	José Fortuna/Paraíso	João Mulato e Pardinho

CORTINA BRANCA	José Fortuna composta em 17/06/1981	-
COXINILHO	José Fortuna/Paraíso composta em 21/12/1981	Pedro Bento e Zé da Estrada
CULTURA E SABEDORIA	José Fortuna/J dos Santos	Cacique e Pajé
DECIFRANDO	José Fortuna/Tonico	Tonico e Tinoco
DESCRENÇA	José Fortuna	-
DIPLOMA DE CARREIRO	José Fortuna/Paraíso	Zilo e Zalo
DO QUE O BOIADEIRO GOSTA	José Fortuna/J. dos Santos	Cacique e Pajé/Dino Franco e Mourai/ Cezar Menotti e Fabiano
ENXAME DE ABELHA	José Fortuna composta em 11/06/1981	-
ÉRAMOS SEIS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 08/08/1979	-
ESCOLA DE PEÃO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
ESTAÇÕES DA VIDA	José Fortuna composta em 27/06/1967	-
ESTEIO DE AROEIRA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira/ Liu e Léu
ESTRADA (A) – poema	José Fortuna poema escrito em 22/07/1974	-
E DE REPENTE, A SOJA	José Fortuna composta em 19/03/1981	-
ESTRADA DO TEMPO	José Fortuna/Paraíso composta em 04/04/1981	-
ESTRADAS DO MUNDO	José Fortuna composta em 28/01/1981	-
ESTRELA DO PASTOR	José Fortuna/Raymundo Prates	Liu e Leu
EU E O TEMPO (poema)	José Fortuna	-
EU QUERIA	José Fortuna composta em	-

DORMIR E ACORDAR CRIANÇA	30/07/1979	
EU VENHO AGRADECER A DEUS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/11/1978	-
EXPRESSO BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
ESTRADA DE CHÃO	Aurélio Miranda	Zé Fortuna e Pitangueira
FELIZ É O LOUCO	José Fortuna/ Paraíso composta em 27/03/1982	-
FILHA DA NATUREZA	José Fortuna composta em 14/05/1981	-
FINADOS (poema)	José Fortuna	-
FINAL	José Fortuna/ Paraíso composta em 19/08/1982	-
FLOR DE IPÊ (Violão de Ipê)	José Fortuna composta em 01/10/1958	-
FLORES, AVES E ANIMAIS (As flores e os Animais)	José Fortuna/Paraíso composta em 31/07/1978	Cacique e Pajé
FOGO APAGOU	José Fortuna composta em 29/06/1981)	-
FOI (poema)	José Fortuna poema escrito em 02/09/1969	-
FOLHA SECA	José Fortuna	“Os Maracanãs”/Rolando Boldrin
FONTE DA VIDA	José Fortuna/Dino Franco	Dino Franco e Mouraí
FORMIGUINHA	José Fortuna composta em 01/06/1980	-
FORNO DE LENHA	José Fortuna composta em 12/07/1982	-
GERAÇÃO DE BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Matogrosso e Mathias
HERANÇA DE MEU PAI	José Fortuna composta em 05/04/1981	-

HOMENAGEM A CATULO	José Fortuna	Abel e Caim
HORIZONTE BELO	José Fortuna composta em 17/04/1981	-
HORIZONTE LARGO	José Fortuna/Paraíso composta em 30/01/1981	-
INFÂNCIA BRINQUEDO	José Fortuna composta em 22/05/1979	-
IPÊ	José Fortuna composta em 14/03/1980	-
JABOTICABEIRA	José Fortuna composta em 02/12/1982	-
JACARANDÁ	José Fortuna/Sulino	Valderi e Mizael
JANELAS DO MUNDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Carreiro e Carreirinho
JOÃO NINGUÉM	José Fortuna/Zeca	Zico e Zeca
JORNADA DA VIDA (monólogo)	José Fortuna	-
JOVENS DA ROÇA	José Fortuna/Paraíso composta em 23/02/1981	-
LAÇO DE COURO MAGRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Duduca e Dalvan
LAGOA SECA	José Fortuna/Paraíso composta em 18/10/1983	-
LÁGRIMAS	José Fortuna/ Carlos Cezar	Irmãs Galvão
LÁGRIMAS DE UM LADRÃO (poema-diálogo)	José Fortuna	José Fortuna, Marlene e Iara Fortuna
LENDAS DO SUL	José Fortuna	-
LIBERDADE	José Fortuna composta em 02/01/1981	-
LUGAREJO	Letra de José Fortuna/Melodia de	-

	Juraci	
MÃE-TERRA	José Fortuna/Paraíso	Mococa e Paraíso
MANHÃ	José Fortuna composta em 18/01/1981	-
MARÉ MANSA	José Fortuna/Paraíso	-
MARES DA VIDA	José Fortuna composta em 22/08/1981	-
MATA MOLHADA	José Fortuna/Edinho da Mata composta em 28/12/1980	Edmel
MEDITAÇÃO DE SERTANEJO	José Fortuna composta em 21/03/1981	-
MENINO CATIREIRO	José Fortuna composta em 28/02/1982	-
MENINO DE FEIRA	José Fortuna – Carlos Cezar composta em 13/11/1980	-
MENINO POBRE (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MESTRE CARREIRO	José Fortuna	-
MEU AMIGO VIOLÃO	José Fortuna/ Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU BOM VELHINHO (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU MUNDO COLORIDO	José Fortuna/Paraíso	Liu e Léu
MEU PASSADO	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU PONTIADO	José Fortuna/Pitangueira	Zé Fortuna e Pitangueira
MEU TORDILHO	José Fortuna composta em 13/01/1974	-
MINH'ALMA ESTÁ NO SERTÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Rouxinol e Sabiá
MINHA VELHA	José Fortuna composta em	-

	24/10/1980	
MINHAS MÃOS (poema)	José Fortuna	-
MOÇA CAMINHONEIRA	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 07/04/1981	Carlos Cezar e Cristiano
MONJOLO	José Fortuna	-
MOURÃO QUEIMADO	José Fortuna/Sulino	Sulino e Marrueiro
MULHER CAVALEIRA	José Fortuna composta em 17/01/1980	-
MULHER VIOLA	José Fortuna composta em 28/06/1982	-
MUTIRÃO	José Fortuna composta em 18/06/1981	-
NATAL	José Fortuna poema escrito em 27/11/1973	-
NATAL SERTANEJO	José Fortuna/Carlos Cezar	-
NÉ PAI	José Fortuna composta em 27/02/1979	-
NO DECOTE DO HORIZONTE	José Fortuna- J. dos Santos composta em 24/08/1980)	-
NOITE DO SERTÃO	José Fortuna	-
NOS BRAÇOS DA SAUDADE	José Fortuna/Sulino	Sulino, Amarito e Douradense
NÓS E OS LOUCOS	José Fortuna/Paraíso composta em 14/02/1982	-
NUNCA MAIS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 06/10/1980	-
NUVEM VERMELHA	José Fortuna/Paraíso	-
O BALANÇO DO CAJUEIRO	José Fortuna composta em 27/01/1979	-
O BARQUEIRO	José Fortuna composta em	-

	24/09/1981	
O BELO DA VIDA	José Fortuna composta em 08/04/1981	-
O BEZERRINHO	José Fortuna composta em 12/05/1980	-
O BICHO- HOMEM	José Fortuna/Paraíso composta em 04/07/1981)	-
O CARRO E A FACULDADE	José Fortuna/Sulino	Trio Parada Dura /Valderi e Mizael/ Mococa e Paraíso/ Marcelo Costa/ Jad e Jefferson
O CHAMINÉ	José Fortuna composta em 30/05/1981	-
O CIRCO	José Fortuna	-
O ENCERADO		
O FILHO QUE VOLTA (poema)	José Fortuna/Barrinha	Barrinha
O FIM DA PONTE	José Fortuna composta em 04/04/1983	-
O GRANDE AMANHÃ	José Fortuna composta em 29/12/1977	-
O GRANDE ARQUITETO	José Fortuna composta em 13/10/1979	-
O MENINO BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Donizeti
O MENINO JESUS	José Fortuna	declamação de Marlene e Iara Fortuna no disco Rindo e Chorando de Zé Fortuna e Pitangueira
O PAIOL	José Fortuna composta em 23/01/1982	-
O PICO DAS NUVENS BRANCAS	José Fortuna composta em 12/06/1982	-
O PILÃO	José Fortuna	-
O POEMA DO SORRISO	José Fortuna poema escrito em	-

	13/05/1968	
O PONTEIO DA VIOLA	José Fortuna /Paraíso	Kaetano e Kadu
O RASTRO DO CARREIRO	José Fortuna composta em 19/01/1981	-
O SANTO DA NATUREZA	José Fortuna /Paraíso composta em 20/01/1982	-
O SEMEADOR	José Fortuna composta em 09/01/1981	-
O SINUELO	José Fortuna - Paraíso – Nhô Moraes composta em 01/11/1983	Mococa e Paraíso / Otávio Augusto e Gabriel
O SOL AMIGO	José Fortuna	Orlando de Alencar
O SONHO DA MENINA ÓRFÃ	José Fortuna escrito em 01/05/1975	-
O VARAL	José Fortuna/Paraíso composta em 13/04/1981	Duo Esperança
OLHA EU AQUI CHEGANDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Sérgio Reis
OLHOS DO PENSAMENTO (poema)	José Fortuna poema escrito em 12/02/1976	-
ONDE ANDA O CANOEIRO	José Fortuna/Jair Sanches composta em 03/12/1980	-
ORQUESTRA DA NATUREZA	José Fortuna/Dino Franco composta em 13/02/1979	Abel e Caim
OS INSENSÍVEIS	José Fortuna/Paraíso composta em 05/05/1981	Roberta Miranda
OS IRRACIONAIS	José Fortuna/Paraíso composta em 18/09/1981	Simão e Sabino
OS PASSOS DA VIDA	José Fortuna composta em 09/10/1980	-
OS TRES REPIQUES DO	José Fortuna composta em	-

BERRANTE	24/11/1980	
PAINEIRA VELHA	José Fortuna	Zé Fortuna, Pitangueira e Zé do Fole/ Duo Glacial / Inezita Barroso
PANHA DE ALGODÃO	José Fortuna composta em 24/05/1981	-
PAPAI E MAMÃE (poema)	José Fortuna poema escrito em 06/12/1961	-
PÁSSARO AZUL	José Fortuna composta em 16/11/1978	-
PÁSSARO BRANCO	José Fortuna composta em 08/05/1980	-
PÉ DE BANANEIRA	José Fortuna composta em 09/09/1981	-
PEITO DE AÇO	José Fortuna	Zé Fortuna/Pitangueira
PEITORAL DE ARGOLAS	José Fortuna composta em 05/10/1981	-
PESADÃO	José Fortuna/Carlos Cezar	Lobo da Estrada
PICO DA MONTANHA	José Fortuna composta em 19/11/1982	-
PLANETA TERRA	José Fortuna/Jonatha Luiz	Jayne
POEMA DOS OLHOS (poema)	José Fortuna	-
POMBA DO AR	José Fortuna composta em 16/01/1980	-
PONTINHO VERDE	José Fortuna composta em 23/03/1982	-
POVO DA ROÇA	José Fortuna composta em 22/06/1980	-
PROCURA	José Fortuna composta em 24/09/1979	-
QUANDO A LUA VEM SURGINDO	José Fortuna/Sulino	Sulino e Marrueiro/Zico e Zeca

QUE FALTA QUE EU SINTO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira
RAINHA DO CAMINHONEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 13/08/1979	Nalva Aguiar
RAIZ	José Fortuna/ Paraíso composta em 15/01/1983	-
RAIZ DE SAUDADE (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
REI DA ESTRADA	José Fortuna composta em 06/03/1981	-
RELÓGIO DO SERTÃO	José Fortuna/Jotha Luiz	Jayne
RESTO DE NEBLINA	José Fortuna composta em 28/03/1980	-
RETIREIRO DA FAZENDA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
RIBADA	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 28/06/1981	-
RIOZINHO	José Fortuna/ Carlos Cezar	Jorge Luiz e Fernando / Irmãs Galvão / Lourenço e Lourival
ROÇADO NOVO	José Fortuna composta em 31/05/1981	-
ROCEIRO FELIZ	José Fortuna	-
RODA DE CARRO	José Fortuna	Nico e Niquinho
ROSEIRAL BEIRANDO A LINHA	José Fortuna composta em 06/01/1983	-
SAUDADONA	José Fortuna/Paraíso composta em 28/05/1979	Mococa e Paraíso
SE AS ÁRVORES FALASSEM	José Fortuna/Paraíso composta em 06/01/1982	Suely Ferreira
SEMENTE	José Fortuna composta em 03/06/1980	-

Senhora Aparecida (poema)	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira/ Barrinha
SERRA DA SAUDADE	José Fortuna composta em 05/12/1979	-
SERTÃO	José Fortuna/Paraíso	João Paulo e Daniel
SILENCIO DO BERRANTEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Pedro Bento e Zé da Estrada
SILENCIOSO LAGO AZUL	José Fortuna composta em 24/12/1981	-
SOL DA MANHÃ	José Fortuna composta em 21/08/1981	-
SOL DA MONTANHA	José Fortuna/Carlos Cezar	-
SONHO DE BOIADEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	-
SONHO DE CRIANÇA	José Fortuna	-
SONO DO POETA	José Fortuna/Zalo	Zilo e Zalo
TELHAS DA VELHICE	José Fortuna composta em 18/05/1980	-
TERRA (Planeta Terra)	José Fortuna/Jotha Luiz	Jayne
TERRA TOMBADA	José Fortuna/Carlos Cezar	Chitãozinho e Xororó/ Daniel/ Mococa e Paraíso
TERREIRO GRANDE	José Fortuna composta em 26/01/1981	-
TESTEMUNHO DO POETA	José Fortuna composta em 13/11/1981	-
TREM BOIADEIRO	José Fortuna composta em 02/01/1982	-
TREZINHO DA VIDA	José Fortuna	Zé Fortuna e Pitangueira
TRÊS DEGRAUS	José Fortuna composta em 28/05/1981	-
TRILHO COMPRIDO	José Fortuna composta em 28/05/1981	-
TRISTE	José Fortuna/Carlos Cezar	Durval e Davi

TROVÃO NA TARDE	José Fortuna/Paraíso	-
TUDO DEPENDE DE NÓS	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 13/04/1979	-
ÚLTIMO CANTOR	José Fortuna/Carlos Cezar composta em 17/11/1980	Cezar e Paulinho
VAGALUME	José Fortuna composta em 19/07/1981	-
VAI SAUDADE – 02	José Fortuna composta em 15/08/1981	-
VAI E VEM DO CARREIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Carlos Cezar e Cristiano
VALENTE PIONEIRO	José Fortuna/ Carlos César	Biá e seus Batutas
VALSA DO PESCADOR	José Fortuna	Palmeira e Biá
VARANDA DE ROUXINÓIS	José Fortuna	-
VELHA COMPANHEIRA	José Fortuna	Zé Goiano e Goianinho
VELHA SALA	José Fortuna	-
VELHAS ÁRVORES	José Fortuna composta em 10/09/1979	-
VELHO CAMINHO	José Fortuna	-
VELHO PEÃO	José Fortuna composta em 26/12/1981	-
VELHO POÇO	José Fortuna composta em 08/01/1982	-
VENTO VIOLEIRO	José Fortuna/Carlos Cezar	Pena Branca e Xavantino
VESTIDO VERDE	José Fortuna composta em 20/03/1981	-
VIAGEM DO PENSAMENTO (volto voando)	José Fortuna/Carlos Cezar	Lau Roberto e Samuel
VIAJANTE	José Fortuna composta em 02/11/1980	-

VIDA	José Fortuna poema escrito em 09/03/1964	-
VIDA DE VIOLEIRO	José Fortuna	Zé Fortuna, Pitangueira e Coqueirinho
VIOLA	José Fortuna/Théo Azevedo	-
VIOLA NO CÉU	José Fortuna composta em 15/09/1981	-
VIOLEIRO	José Fortuna	-
VIOLEIRO DISPOSTO	José Fortuna/ Carreirinho	Zé Carreiro e Carreirinho
VOCÊ (poema)	José Fortuna soneto escrito em 02/06/1969	-
VOLTANDO	José Fortuna/Carlos Cezar	Zé Fortuna e Pitangueira

*[-] indica músicas inéditas.

ANEXO III - versões:

A ANDORINHA (LA GOLONDRINA)

canção - (versão: José Fortuna - grav. Duo Brasil Moreno)

A CRUZ DE OURO (CRUZ DE OURO)

canção - (versão José Fortuna/Luís Pedro de Araújo - grav. Cascatinha e Inhana)

ADELITA

corrido - (adap. José Fortuna/Nenete - grav. Nenete e Dorinho)

ADEUS, ADEUS

bolero - (versão de José Fortuna)

ANAHY

guarânia - (Osvaldo Sossa Cordeiro/Versão José Fortuna) - grav. Carlos Gonzaga/Cascatinha e Inhana/ Alzira e Tetê Espíndola)

ASSUNCION

guarânia - (Frederico Yera/versão José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

BOA NOITE FILHO MEU

fox - (versão de José Fortuna - grav. Leila Silva)

CAMINHOS DA VIDA (CAMINHO DA MINHA VIDA)

canção rancheira - (de J. A. Gimenez – versão de José Fortuna - grav. Duo Glacial)

CANTANDO

tango - (Mercedes Simone - vs. José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

CANTAR DE PRECE

valsa - (de Francisco Lacerda/Avelar Reigota/adapt. José Fortuna)

CAVALO BRANCO

canção-rancheira - (José Alfredo Gimenez/vs. José Fortuna)

CAPELINHA BRANCA

polca-paraguaia - (Letra: José Fortuna/Música: Frederico Iera - grav. Luizinho e Limeira)

CORAÇÃO FERIDO

talupa - (Bonifacio Colazo/vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

DEIXE QUE SAIA A LUA

huapango - (José Alfredo Gimenez/vs. José Fortuna - grav. Duo Glacial)

DEIXE SAIR A LUA

huapango - (Jose Alfredo Gimenez/vs. José Fortuna - grav. Tibagi e Miltinho)

DESDE QUE O DIA AMANHECE

canção rancheira - (/vs. José Fortuna - grav. Duo Glacial)

DIGA QUE SIM

valsa - (versão de José Fortuna - grav. Francisco Magno)

DOCES MEMÓRIAS (SWEET MEMORIES)

(composta em 25/03/1983) - (M. Newburi – versão José Fortuna)

ÍNDIA

guarânia - (José Assuncion Flores/ Manoel Ortiz Guerrero /versão de José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana / Perla/ Paulo Sérgio/ Mococa e Paraíso/ Leandro e Leonardo/ Gal Costa / Roberto Carlos)

JUSSARA

guarânia -(vs. José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

JUSTICEIRO

(composta em 10/06/1980) - (“Jalisco” - versão de José Fortuna)

LA GOLONDRINA

(“A andorinha” – versão de José Fortuna – grav. Trio Brasil Moreno)

LAMENTO NORDESTINO

rumba - bolero - (vs. José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

LAR DESTRUÍDO

guarânia - (vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

MÁ PAGADORA

tango-brejeiro - vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana

MAR DE GUARUJÁ

valsa - (vs. José Fortuna)

MEU PRIMEIRO AMOR (LEJANIA)

guarânia - (Hermínio Gimenez /vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana – Maria Bethânia e Caetano Veloso – Nara Leão – Joana e Fagner – Perla – João Mineiro e Marciano – Leandro e Leonardo -)

MINHA ORAÇÃO

guarânia - (Eládio Martinez/Emigdio Ayala Baez/vs. José Fortuna - grav. Cascatinha)

MINHA TERRA DISTANTE

(Letra Emigdio Ayala Baez/vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana/Tibagi e Amaral)

MUNDO LINDO

valseado - (Manoel Peomian/vs. José Fortuna - grav Cascatinha e Inhana)

NÃO EXISTE SOLIDÃO (SOMEONE)

(composta em 15/06/1973) - (Ray Coniff – versão José Fortuna)

NÃO ME ABANDONES

guarânia - (vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

NOITE DE RONDA

valsa-canção - (vs/ de José Fortuna - grav. Duo Brasil Moreno)

NOITES DO PARAGUAI (versão)

guarânia - (Versão de José Fortuna)

NOIVA SERTANEJA

composta em 04/06/1980 - (Joaquim Pietro – versão de José Fortuna)

O HOMEM E A NATUREZA

toada - (Hedy West/vs. José Fortuna - grav. Carlos Cezar e Cristiano)

ORAÇÃO À MINHA AMADA

guarânia - (vs/ José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

PASSARINHO PRISIONEIRO (IO SOY PURO MEXICANO)

versão composta em 03/02/1957 - (versão de José Fortuna)

PEDAÇOS DE MIM

balada - (Dom Gibson/vs. José Fortuna - grav. Nenete e Dorinho)

POMBINHA BRANCA

valsa – (Cherubini/Concino - vs. José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

POMBINHAS DE PENAS BRANCAS

huapango - (vs. José Fortuna - grav. Duo Glacial)

QUISERA SER AMADO

versão de José Fortuna - grav. Demétrius

RAÍNHA DO CAMPO

corrido - (“Reginella Campagnola” – C. Brundi-Di Lázzaro- vs. José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

RAIOS DE SOL

valsa - (Letra de José Fortuna/mus. Tafarela - grav. Francisco Petrônio)

RANCHO GRANDE

corrido - (vs. José Fortuna - grav. Duo Glacial)

RENÚNCIA (Renunciacion)

(versão composta em 27/08/1973) - (A.Valdez Herrera – versão José Fortuna)

SANTA LUZIA- 01

valsa - (vs/ de José Fortuna - grav. Zé Fortuna e Pitangueira)

SIBONEI NO BAIÃO

baião - (vs. José Fortuna - grav. Dupla Ouro e Prata)

SOBRE O MAR

Canção rancheira – (vs. de José Fortuna)

SOLIDÃO

Guarânia - (Jose Assuncion Flores/M Cardoso/versão: José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

SUBLIME VISÃO

guarânia - (versão de José Fortuna)

SOUVENIR DE AMOR

balada - (Leonardo Marker/versão de José Fortuna - grav. Martha Mendonça)

VAI COM DEUS (VAYA COM DIOS)

guarânia - (L Russel/I James/vs. José Fortuna - grav. Cascatinha e Inhana)

VELHOS CAMINHOS (NOE RENDAPE AYÚ) - (J.A. Flores – M. O Guerrero –
versão José Fortuna – grav. Josemar e Joselito)

VOA POMBINHA (Pombinha Branca)

(canção rancheira) - (Cherubini – Concina – versão de José Fortuna)