

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

ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS

**MÚSICA RURAL BRASILEIRA: HIBRIDISMOS, MODERNIDADE, CONFLITOS E
ADAPTAÇÕES (1929 – 1990)**

UBERLÂNDIA
2021

ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS

**MÚSICA RURAL BRASILEIRA: HIBRIDISMOS, MODERNIDADE, CONFLITOS E
ADAPTAÇÕES (1929 - 1990)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica, para obtenção do título de doutor em História

Área de concentração: História e Poder

Orientador: Prof. Dr. Newton Dângelo

UBERLÂNDIA
2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

D541	Dias, Alessandro Henrique Cavichia, 1987-
2021	Música rural brasileira [recurso eletrônico] : hibridismos, modernidade, conflitos e adaptações (1929 a 1990) / Alessandro Henrique Cavichia Dias. - 2021.
Orientador: Dr. Newton Dângelo.	
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História.	
Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.91 Inclui bibliografia.	
<p>1. História. I. Dângelo, Dr. Newton, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.</p>	
CDU: 930	

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História			
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 1, PPGHI			
Data:	Vinte e nove de janeiro de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento: 17:00
Matrícula do Discente:	11613HIS007			
Nome do Discente:	Alessandro Henrique Cavichia Dias			
Título do Trabalho:	MÚSICA RURAL BRASILEIRA: hibridismo, modernidade, conflitos e adaptações - 1930/1990			
Área de concentração:	História Social			
Linha de pesquisa:	História e Cultura			
Projeto de Pesquisa de vinculação:	CIDADE, NAÇÃO E CULTURA POPULAR: APROPRIAÇÕES E TENSÕES EM TORNO DE LINGUAGENS, IDENTIDADES E PATRIMÔNIO HISTÓRICO NO MUNDO CONTEMPORÂNEO			

Reuniu-se de forma remota, através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Mônica Brincalepe Campo (UFU), Carla Miucci Ferraresi de Barros (UFU), Diogo de Souza Brito, Sandra Sueli Garcia de Sousa (UFRRJ), Newton Dângelo orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Newton Dângelo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Miucci Ferraresi de Barros, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/01/2021, às 18:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo , Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/01/2021, às 18:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandra Sueli Garcia de Sousa, Usuário Externo**, em 29/01/2021, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Newton Dangelo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/01/2021, às 18:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Diogo de Souza Brito, Usuário Externo**, em 29/01/2021, às 18:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2517523** e o código CRC **5FCFC6D7**.

ALESSANDRO HENRIQUE CAVICHIA DIAS

**MÚSICA RURAL BRASILEIRA: HIBRIDISMOS, MODERNIDADE, CONFLITOS E
ADAPTAÇÕES (1929 – 1990)**

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia - Campus Santa Mônica, para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em: 29 de janeiro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Presidente:

Prof. Dr. Newton Dângelo (UFU-Uberlândia)

1º Examinador:

Prof. Dr. Diogo de Souza Brito

2º Examinador:

Profª Dra. Mônica Brincalepe Campo (UFU)

3º Examinador:

Profª Dra. Carla Miucci Ferraresi de Barros (UFU)

4º Examinador:

Profª Dra. Sandra Sueli Garcia de Sousa (UFRRJ)

Dedico este trabalho à Daiane.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Dr. Newton Dângelo, pela paciência, solicitude e liberdade intelectual na produção deste trabalho.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em História, cujo profissionalismo e atenção facilitam nossos estudos.

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional durante a realização desta pesquisa.

Agradeço ao amigo de longa data, Lincoln Massuda, que durante a produção desse trabalho contribuiu com longas discussões, comprovando que muitas vezes em um movimento de embriaguez é possível encontrar um pouco de lucidez.

Por fim, agradeço aos meus amigos Jémerson Quirino e Silvio Lôfego, pelos amplos debates historiográficos que se fazem presentes neste trabalho.

“Diga você me conhece
Eu já fui boiadeiro
Conheço essas trilhas
Quilômetro, milhas
Que vem e que vão
Pelo alto sertão
Que agora se chama
Não mais de sertão
Mas de terra vendida
Civilização (...)

Os caminhos mudam com o tempo
Só o tempo muda um coração
Segue seu destino boiadeiro

Que a boiada foi no caminhão”

(Almir Sater)

RESUMO

DIAS, Alessandro Henrique Cavichia. Música rural brasileira: hibridismos, modernidade, conflitos e adaptações (1929 – 1990). 2021. Tese (Doutorado em História Cultural) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021.

A música rural brasileira, sem dúvida nenhuma, ocupa um espaço de destaque na produção cultural nacional, como também junto à indústria fonográfica e cultural. Assim, entender a formação dos campos estéticos dos gêneros popularmente conhecidos como caipira e sertanejo é compreender o Brasil do século XX. Esse trabalho surge a partir das observações realizadas em torno das transformações sofridas pela música rural brasileira ao longo do século XX, especificamente entre os anos de 1929 a 1990. Em 1929 ocorrem as primeiras gravações, sob matéria paga realizada por Cornélio Pires, da então conhecida música caipira, sendo, posteriormente, convertida em música sertaneja nas décadas de 1950, 1960 e 1970 e, já nas duas últimas, transformou-se em sertaneja romântica. Com isso, vale problematizar como se dão essas transformações da música rural, que muitas vezes contribuem para traçar uma fronteira sinuosa entre o moderno e o tradicional, e então entender que a formatação dessa fronteira está inserida em um intenso processo modernizador composto por hibridismos, conflitos e adaptações realizados através de uma densa luta simbólica entre intérpretes, público e indústria cultural.

Palavras-Chaves: Música Rural. Hibridismos. Tradição. Modernidade.

ABSTRACT

DIAS, Alessandro Henrique Cavichia. Brazilian rural music: hybrids, modernity, conflicts and adaptations (1929 - 1990). 2021. Thesis (Doctorate in Cultural History) - History Institute, Federal University of Uberlândia, Uberlândia, 2021.

Brazilian rural music undoubtedly occupies a prominent place in national cultural production, as well as in the phonographic and cultural industry. Thus, to understand the formation of the aesthetic fields of the genres popularly known as "caipira" and "sertanejo" is to understand Brazil in the 20th century. This work arises from the observations made around the transformations undergone by Brazilian rural music throughout the twentieth century, specifically between the years 1929 and 1990. In 1929, the first recordings take place, under paid material by Cornélio Pires, of the then known country music, later being converted to country music in the 1950s, 1960s and 1970s, and in the last two, it became romantic country musicians. Thus, it is worth questioning how these transformations of rural music take place, which often contribute to drawing a sinuous border between the modern and the traditional, and then understand that the formatting of this border is inserted in an intense modernizing process composed of hybridities, conflicts and adaptations made through a dense symbolic struggle between interpreters, the public and the cultural industry.

Keywords: Rural Music. Hybridities. Tradition. Modernity.

RÉSUMÉ

DIAS, Alessandro Henrique Cavichia. Musique rurale brésilienne: hybrides, modernités, conflits et adaptations (1929 – 1990). 2021. Thèse (Doctorat en histoire culturelle) - Institut d'histoire, Université fédérale d'Uberlândia, Uberlândia, 2021.

La musique rurale brésilienne occupe sans aucun doute une place de premier plan dans la production culturelle nationale, ainsi que dans l'industrie phonographique et culturelle. Ainsi, comprendre la formation des champs esthétiques des genres populaires connus sous le nom de «caipira» et de «sertanejo», c'est comprendre le Brésil au XXe siècle. Ce travail découle des observations faites autour des transformations subies par la musique rurale brésilienne tout au long du XXe siècle, plus précisément entre les années 1929 et 1990. En 1929, les premiers enregistrements ont lieu, sous le matériel payant de Cornélio Pires, de la musique country alors connue. , après avoir été converti à la musique country dans les années 1950, 1960 et 1970, et dans les deux derniers, il est devenu des musiciens country romantiques. Ainsi, il vaut la peine de s'interroger sur le déroulement de ces transformations de la musique rurale, qui contribuent souvent à tracer une frontière sinuose entre le moderne et le traditionnel, puis de comprendre que le formatage de cette frontière s'inscrit dans un processus de modernisation intense composé d'hybridités, conflits et adaptations réalisés à travers une lutte symbolique dense entre les interprètes, le public et l'industrie culturelle.

Mots-clés: Musique rurale. L'hybridité. Tradition. La modernité.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Alvarenga e Ranchinho, em 1934, antes do visual caipira, com o acordeonista Antenógenes Silva.....	51
Figura 2: Os reis da paródia e da Sátira, Alvarenga e Ranchinho interpretam seus próprios papéis em vários filmes, como <i>Fazendo Fita</i> - 1935.....	52
Figura 3: Raul Torres e Florêncio.....	54
Figura 4: Capa da Revista Sertaneja com a dupla Tonico e Tinoco.....	60
Figura 5: Amácio Mazzaropi em imagem do filme Jeca Tatu, de 1960.....	64
Figura 6: Dupla Tonico e Tinoco em 1945.....	65
Figura 7: Tonico e Tinoco em 1980.....	66
Figura 8: Ritmo Toada.....	66
Figura 9: Ritmo Cateretê.....	67
Figura 10: Dupla Vieira e Vieirinha.....	85
Figura 11: Dupla Cascatinha e Inhana.....	88
Figura 12: Dupla Tião Carreiro e Pardinho no início de sua carreira.....	92
Figura 13: Ritmo Cateretê executado na viola.....	93
Figura 14: Ritmo “Recortado”.....	94
Figura 15: Ritmo “Pagode” tocado na viola.....	95
Figura 16: Tião Carreiro e Pardinho no filme Sertão em Festa.....	116
Figura 17: Capa da fita VHS do Filme Sertão em Festa, de 1970.....	117
Figura 18: Capa do álbum Pedro Bento e Zé da Estrada: a lua é Testemunha de 1970.....	138
Figura 19: Dupla Milionário e José Rico.....	139
Figura 20: Léo Canhoto e Robertinho	157
Figura 21: Rock Bravo Chegou Para Matar - Volume 3 - 1970 – Gravadora RCA.....	159
Figura 22: Encarte do Disco Amazonas Kid de Leo Canhoto e Robertinho.....	162
Figura 23: Cartaz de divulgação do Filme Chumbo Quente.....	172
Figura 24: Capa do disco “Nho Look” As mais belas canções sertanejas.....	175
Figura 25: Tonico e Tinoco e Rita Lee no espetáculo Nhô Look, na Fenit, em 1970, na capital paulista.....	179

Figura 26: Rita Lee vestida de caipira em foto promocional do LP “Nhô Look”, 1970.....	179
Figura 27: Rita Lee vestida de caipira para divulgação do LP “Nho Look”.....	180
Figura 28: Capa e Contracapa do Álbum Somos Apaixonados, de 1982.....	186
Figura 29: Capa álbum Leandro e Leonardo Vol 4.....	190
Figura 30: Capa do álbum Zezé di Camargo e Luciano, de 1991.....	197
Figura 31: Cartaz da dupla Boy e Formiga Rolando Boldrin, com a viola, era o Boy da dupla formada com o irmão Leili, em 1948.....	202

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Município de São Paulo – evolução da população (1872 – 2000)	38
Tabela 2: Ritmos das Canções de Tonico e Tinoco.....	68
Tabela 3: Música gravada por Tonico e Tinoco intitulada “Saudade”.....	83
Tabela 4: Frigoríficos estabelecidos no Brasil até 1929.....	99
Tabela 5: Composições e parcerias de Tião Carreiro e Pardinho.....	110
Tabela 6: Taxas de analfabetismo entre pessoas de 15 anos ou mais (Brasil, 1920 a 1999).....	126
Tabela 7: Vendas da Indústria Fonográfica Nacional por Unidade 1966/1979 (milhões de unidades).....	142
Tabela 8: Modernização da letra da canção “Tristeza do Jeca” pelo seus intérpretes.....	181
Tabela 9: Distribuição por Segmento dos 50 Álbuns Mais Vendidos Anualmente (Eixo Rio-São Paulo: 1980 a 1990).....	193
Tabela 10: Segmentos mais presentes dentre os 50 álbuns mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo: 1990 a 1999.....	193

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: População Rural e Urbana do Brasil: 1950 a 2000.....	40
Gráfico 2: Evolução da População Urbana e Rural 1940 a 2000.....	40
Gráfico 3: Imigração no Brasil por nacionalidade, períodos decenais: 1884 a 1893 e 1924 a 1933.....	50
Gráfico 4: Companhia Mogiana: cabeças de gado exportadas ao ano (1900-1930).....	98
Gráfico 5: Taxa de Urbanização das Grandes Regiões – Censos de 1940 a 1980.....	143
Gráfico 6: População Urbana e Rural - Censos, 1940 a 1980.....	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1- A TRADICIONAL MÚSICA RURAL BRASILEIRA NOS PALCOS URBANOS: A ATUAÇÃO DAS DUPLAS ALVARENGA E RANCHINHO E TONICO E TINOCO.....	34
1.1 – “Mas afinal quem é o caipira? ”: a construção da imagem dos viventes do interior.....	41
1.2- Da roça para o rádio, a música rural chega na metrópole: Alvarenga e Ranchinho e Tonico e Tinoco.....	51
1.3- A modernização tradicional nas performances da “dupla coração do Brasil”.....	59
2- A TRADIÇÃO SELETIVA DA MÚSICA RURAL BRASILEIRA: AS PERFORMANCES ARTÍSTICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO.....	90
2.1 A tradicional modernização da música rural brasileira: do pontilhado da viola ao pagode.....	90
2.2 – O padrão de qualidade da MPB na música rural brasileira.....	118
2.3 – Gênese da participação política do homem do campo durante o século XX.....	125
3 - DO CAIPIRA AO MARIACHI: PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA, MILIONÁRIO E JOSÉ RICO E AS SONORIDADES DE UM BRASIL LATINO-AMERICANO.....	137
3.1 – “O México é logo ali”: as sonoridades de Pedro Bento e Zé da Estrada e Milionário e José Rico.....	137
3.2 – O Rock chega ao sertão: os “Rippes” da música sertaneja, ou, se preferirem, a dupla de “Cabelos Longos”.....	152
3.3 - O sertão tropicalista e o projeto estético de Rogerio Duprat: ““Nho Look” e As mais Belas Canções Sertanejas”.....	174
4 - NO LIMIAR DA TRADIÇÃO: O RURAL E O URBANO NA MÚSICA CAIPIRA E SERTANEJA DAS DÉCADAS DE 1980 E 1990.....	184
4.1 – O sertanejo romântico: a atuação das duplas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano.....	184

4.2 - Música caipira e sertanejo: as definições dos gêneros musicais caipira e sertanejo.....	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
FONTES.....	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	222

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasce da preocupação com os caminhos tomados pela música rural no Brasil ao longo do último século, pois desde a sua primeira gravação em 1929, sob matéria paga realizada por Cornélio Pires, a então conhecida música caipira passou por uma série de transformações, sendo convertida em música sertaneja nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Já nas duas últimas décadas do século XX, ela transformou-se em sertaneja romântica e, apesar de não ser abordado nesse trabalho, vale citar que no século XXI ela torna-se o sertanejo universitário.

A produção de trabalhos acadêmicos ou de divulgação, que retratam a música rural brasileira como objeto, aumentou muito nas duas últimas décadas, enquanto durante o século XX essa temática pouco chamou a atenção dos pesquisadores, resultando em pouco mais de uma dezena de trabalhos na área.

No que tange à produção de trabalhos acadêmicos a respeito da música rural brasileira, podemos contar com vários que abordam essa temática através das mais variadas perspectivas. Desse modo, a presente pesquisa procura contribuir para as discussões em torno desse tema, buscando compreender a formação dos gêneros ligados à música rural, como o caipira e o sertanejo, a partir dos hibridismos culturais e das construções/invenções das tradições, pois como apontam Hobsbawm e Terence:

Por tradição inventada entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, TERENCE, 2008, p. 9)

Conforme apontam Hobsbawm e Terence, entenderemos a tradição como um conjunto de regras, hábitos e costumes alicerçados em uma visão mais conservadora, composta de aspectos que resistem à mudança e aos quais se imputam valores que devem ser preservados, muitas vezes almejando a construção de um passado forjado (SILVA, 2016).

Nesse sentido, será apresentado ao longo dessa pesquisa a formação do cenário da música rural brasileira, observando sempre as construções realizadas pelos intérpretes selecionados nesse trabalho que, através de suas performances e indumentárias, buscam por vezes se inserir em uma tradição, ou mesmo inventá-la.

Estar inserido em uma tradição é o mesmo que possuir um passado, ter como garantia uma continuidade histórica, permitindo que o indivíduo converta-se em sujeito da própria história, como aponta Stefania Capone:

[...] quem possui uma tradição possui um passado, uma continuidade histórica que a metamorfoseia em sujeito de sua própria história: afirmar sua tradicionalidade equivale a se distinguir dos outros, aqueles que não tem mais identidade definida. Construir sua própria representação do passado – a tradição – passa a ser assim um meio de negociar a posição ocupada na comunidade em questão. (CAPONE, 2004, p. 255-256)

A capacidade de negociação de alguns intérpretes, tanto com o público quanto com a indústria fonográfica e cultural, garante-lhes uma estabilidade no mercado e uma carreira duradoura, evitando assim cair no ostracismo.

Com isso, temos como um dos principais objetivos entender a construção dos gêneros caipira e sertanejo dentro de uma tradição inventada, analisando o momento histórico que estão inseridos, buscando entender as trocas culturais que ocorrem entre os segmentos culturais diante da influência do trabalho autoral do intérprete/compositor, como também através da indústria cultural, entendendo a produção cultural como resultante de tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais, como aponta Raymond Willians:

As práticas sociais e as relações culturais que produzem não só “uma cultura” ou “uma ideologia”, mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidade e determinações constantes, mas também tensões conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais (WILLIANS, 2000, p. 29)

Esse processo de construção do campo estético da música rural passa por uma série de transformações, entendendo-se o campo como um espaço simbólico em que agentes validam e legitimam suas práticas e representações. O êxito desse embate no campo cultural permite ao músico o acúmulo do que Pierre Bourdieu apresenta como “poder simbólico”, visto que nesse poder se estabelece uma classificação dos signos, do que é adequado, do que pertence ou não à um código de valores, pois as trocas culturais nem sempre se realizam de forma simplificada, geralmente elas são resultado de tensões e ajustes no campo cultural, como aponta Bourdieu:

Os que participam da luta contribuem para a reprodução do jogo contribuindo [...] para produzir a crença no valor do que está sendo disputado. Os recém-chegados devem pagar um direito de entrada que consiste no reconhecimento do valor do jogo [...] e no conhecimento (prática) dos princípios de funcionamento do jogo. Eles são levados a estratégias de subversão que, no entanto, sob pena de exclusão, permanecem dentro de certos limites. E de fato, as revoluções parciais que ocorrem continuamente nos campos não colocam em questão os próprios fundamentos do jogo. (BOURDIEU, 1983, p. 91)

O valor de uma obra artística acontece a partir da ação entre os sujeitos e os campos. A definição do que é bom, tradicional ou legítimo é produto desse jogo, como apresentado por Bourdieu (1983), e os resultados permitem aumentar a confiança no jogo e nos seus produtos, principalmente na esfera da música, na qual o indivíduo tem que equacionar em sua prática o público e a indústria cultural e fonográfica. Assim, ser portador da tradição torna-se fundamental para determinar o sentido da realidade do campo musical, com também impor valores, como bem aponta o historiador Augusto Neves Silva:

Tradições são relações de poder. Constroem autoridades, determinam legitimidades e tornam memórias processos autênticos do presente. Transformam símbolos recentes em "verdadeiros" elementos de coesão social e de identidade. Discutir tradição é falar de um poder ideológico com a capacidade de determinar o sentido da realidade, impor valores e narrar a história a partir de sua própria perspectiva (SILVA, 2016, p.50).

Dessa maneira, para compreender as principais características dos campos de produção cultural, esse trabalho terá com recorte histórico um período relativamente extenso, iniciando-se em 1929, ano da gravação do primeiro disco de música rural, realizada por Cornélio Pires através de matéria paga, ou seja, ele financiou do próprio bolso a gravação de cinco discos com uma tiragem de 25 mil cópias ao todo. O recorte temporal dessa pesquisa encerra-se na década de 1990, década que marca a tamanha estabilidade que o gênero alcançou com a dupla Leandro e Leonardo vendendo mais de três milhões de cópias de um único álbum, em 1991.

Ao longo desse período, essa pesquisa irá focar nas trajetórias das principais duplas da música rural brasileira que se destacaram pelo seu alto índice de vendagem de discos, entre elas sobressai-se Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada, Leo Canhoto e Robertinho, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e, por fim, Zezé di Camargo e Luciano, todas duplas que alcançaram um alto número de vendagem, conseguindo, dessa maneira, uma grande aceitação pelo público consumidor, além de inserirem-se ou até mesmo criarem uma tradicionalidade, pois como aponta Sandroni: "Tradições seriam, por definição, continuamente reinventadas em função das sempre renovadas conjunturas do presente" (SANDRONI, 2013, p. 30).

Além dos altos índices de vendagens alcançados pelas duplas citadas acima, também cabe ressaltar as formas que essas duplas supracitadas reúnem-se para dar origem e/ou sentido a um estilo artístico, criando um cânone ou movimento, como aponta Willians:

[...] os artistas se congregam na busca comum de alguma meta específica. Essas formações, sob os nomes de "movimento, escola, círculo", e assim por diante, ou sob o rótulo assumido ou recebido de um determinado "ismo", são tão importantes na história cultural, particularmente na história cultural moderna, que apresentam, para a

análise social, um problema especial, difícil e, contudo, inevitável (WILLIANS, 2000 p. 62)

Desse modo, como apontado por Raymond Willians (2000), faz-se necessário entender a música rural brasileira a luz do seu tempo, abordando a música caipira e sertaneja a partir das hibridizações realizadas por seus intérpretes.

Nesse recorte que se estende por aproximadamente 70 anos será possível observar as transformações sofridas pela música rural brasileira, entendendo o processo de modernização e hibridização e invenção da tradição pelo qual a música rural atravessa ao longo do século XX.

Ao realizar uma pesquisa histórica abordando quase todo o século XX, existem alguns elementos que não podem ser negligenciados para que se possa problematizar a sociedade brasileira nesse período, e um desses elementos é o processo modernizador vivido pelos brasileiros ao longo de século passado, tornando-se de fundamental importância compreender como essa modernidade será incorporada à produção cultural. Para tanto, o trabalho utilizará como referência os estudos de Zygmunt Bauman e Marshall Berman, ambos teóricos que desenvolveram suas pesquisas em torno do advento da modernidade ao longo do século XX.

O sociólogo Bauman aponta que as inúmeras esferas que compõem a sociedade contemporânea, como a vida pública e privada, ou relacionamentos humanos e instituições, passam por uma série de transformações cujas consequências dilaceram o tecido social. Tais alterações, de acordo com o sociólogo polonês, faz com que as instituições sociais percam a solidez e se liquefaçam, ou seja, tem-se uma escola que não educa e um igreja que não catequiza, tornando-as, assim, amorfas, paradoxalmente como os líquidos. A modernidade líquida, dessa forma, é tempo do desapego, provisoriaidade e do processo da individualização. Tempo de liberdade, ao mesmo tempo em que é o da insegurança (Bauman, 2001), ou seja, tudo está em constante transformação, o indivíduo não poderá mais contar com a solidez das relações humanas e das instituições de outrora.

Segundo essa mesma linha de pensamento, o sociólogo Marshall Berman também aponta que ser moderno é estar em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento e autotransformação, como pode-se observar nas afirmações abaixo de Bauman e Berman:

Os fluidos se movem facilmente. Eles 'fluem', 'escorrem', 'esvaem-se', 'respingam', 'transbordam', 'vazam', 'inundam', 'borrifam', 'pingam', são 'filtrados', 'destilados'; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos - contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho... Associamos 'leveza' ou 'ausência de peso' à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que

quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos (BAUMAN, 2001, p. 8).

Marshall Berman: Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor—mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que sabemos, tudo o que somos [...] A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos em num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx. —Tudo que é Sólido desmacha no Ar (BERMAN, 1982, p.15).

Dessa maneira, analisar a produção cultural do morador da zona rural do centro-sul do Brasil e não levar em consideração as mudanças em sua sociabilidade, devido à modernidade, seria um grave erro, visto que essa pesquisa defende a hipótese de que a transformação da música rural brasileira não é simplesmente resultado da influência da indústria cultural ou fonográfica. Também não se deve perceber apenas a modernização do Brasil como a única chave possível para traçar um mapa do caminho tomado pela música rural, mas deve-se observá-la como uma produção cultural resultante de tensões conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais.

Outro conceito de suma importância que irá fornecer as bases para o desenvolvimento desta pesquisa é a ideia de “Hibridismo Cultural”, apresentada pelo historiador Peter Burke. Essa ideia permite que se extrapole aquela velha fronteira traçada na música rural brasileira entre caipira e sertanejo, assim é possível pensar na formação de um gênero musical formado a partir de suas trocas e ajustes culturais, pois, como afirma Burke (2006, p 14): “Não existe uma fronteira cultural nítida ou firme entre grupos, e sim, pelo contrário, um continuum cultural”. Cabe apontar que esse processo de hibridização nem sempre ocorre de maneira pacífica, pois como Burke afirma, existem quatro reações possíveis aos processos hibridizadores: a aceitação, a rejeição, a segregação e a adaptação, o resultado desses posicionamentos podem ser descritos a partir de quatro cenários.

A rejeição leva à contraglobalização, uma ênfase na identidade local, e forte tendência à rejeição às culturas externas, aos sujeitos e seus modos de vida. No caso da segregação forma-se diglossia cultural, presença e quase exigência do bilinguismo cultural, em especial nas zonas fronteiriças. A aceitação conduz à homogeneização da cultura, ou seja, leva a um imperialismo cultural, uma vez que não existe trocas e sim total absorção do que foi imposto. Por fim, a

adaptação corresponde ao cenário da hibridização com a metáfora da “crioulização”, e sua abertura às novas culturas, à reconfiguração dos elementos já existentes e à criação fluida de ambientes híbridos peculiares (BURKE, 2006).

Junto as perspectivas apresentadas por Peter Burke, também se pode facilmente remeter-se as concepções do antropólogo Nestor García Canclini em suas considerações sobre o hibridismo cultural, pois todas as duplas abordadas nesse trabalho realizam um processo de hibridização cultural, mas em direções diferentes:

Propõem outro tipo de vínculos da cultura com o território, do local com o internacional, outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. Reorganizam as relações de dramatização e credibilidade com o real (CANCLINI, 2000, p 263).

De acordo com Néstor Canclini, são justamente esses vínculos culturais, como o território, que no processo de globalização e hibridização é levado ao processo de desterritorialização, que constitue-se como o mais radical significado do ingresso na modernidade, associado ao mal-estar do homem moderno que foi apontado acima. Para comprovar o fenômeno da desterritorialização, o autor menciona a transnacionalização dos mercados simbólicos e as migrações, ou seja, a cultura não possui mais nacionalidade, dessa maneira, os antagonismos colonizador X colonizado, nacionalista X cosmopolita dissipam-se, pois a própria indústria fonográfica se descentraliza e dissemina os produtos simbólicos amplamente no mundo globalizado. O uso de satélites e computadores na difusão cultural também impedem que se continuem vendo os confrontos dos países periféricos como combates frontais com nações geograficamente definidas. Além disso, a difusão tecnológica permitiu a países dependentes registrarem um crescimento notável de suas exportações culturais, como foi o caso da “Bossa Nova”, que passou a ser exportada pelo Brasil nas décadas de 1960 e 1970, pois como afirma Canclini:

A construção linguística (Bakhtin, Bhabha) e social (Friedman, Hall, Papastergiadis) do conceito de hibridização colaborou para que a discussão saísse dos discursos biologicistas e essencialistas da identidade, da autenticidade e da pureza cultural. Assim como a mestiçagem contrabalanceou as obsessões por manter incontaminado o sangue ou as raças no século XIX e em várias etapas do século XX, a hibridização aparece hoje como o conceito que permite leituras abertas e plurais das misturas históricas, além de construir projetos de convivência despojados das tendências a “resolver” conflitos multidimensionais através de políticas de purificação étnica. [A hibridização] Contribui para identificar e explicar as múltiplas alianças fecundas: por exemplo, do imaginário pré-colombiano com o novo-hispânico dos colonizadores e logo com o imaginário das indústrias culturais (Bernard, Gruzinski), da estética popular com a dos turistas (De Grandis), das culturas étnicas nacionais com as das metrópoles (Bhabha), e com as instituições globais (Harvey). Os poucos fragmentos

escritos de uma história das hibridizações colocaram em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas mestiçagens interculturais (CANCLINI, 2003, p. 4)

Buscamos, ainda, entender as concepções sobre a construção do que seria essa pura música rural, ou seja, o “autêntico” que está muitas vezes associado à imagem do caipira representada em várias obras, como de Monteiro Lobato e Cornélio Pires. Com o intuito de situar a produção da música rural em uma trajetória artística na formação de um campo simbólico, partimos do pressuposto de que as produções artísticas estudadas nesta pesquisa podem ser compreendidas como uma oportunidade, que garante a expressão de uma inquietude intelectual de seus intérpretes em busca de estabelecer tipificações e interpretações em torno da formação do campo estético da música rural brasileira.

Conforme sugere a proposta dessa pesquisa, foi selecionado como fonte de pesquisa gravações, discografias, críticas e entrevistas realizadas com as duplas que tem sua carreira abordadas ao longo desse trabalho, do período que tangencia a pesquisa, ou seja, de 1929 a 1990.

Ao analisar primeiramente as músicas, utiliza-se como método a escuta atenta destas canções, possibilitando, assim, identificar e problematizar alguns pontos propostos nesta pesquisa em relação à estética da música rural. Dentre as análises pressupostas, cabe elencar vários aspectos que acompanham a problemática, tais como a dicção do intérprete, arranjo, ritmo e estrutura que envolveram a gravação do álbum, também a perspectiva mercadológica de quem produziu o trabalho sonoro, ou se existiu a participação de algum outro intérprete no álbum. No caso positivo, torna-se necessário avaliar o que representaria esta associação, tanto para o significado do álbum quanto para a interpretação da canção. Sendo assim, ao utilizarmos as músicas não nos prenderemos apenas à análise das letras, pois nosso objetivo se mantém sob a problemática da construção estética da música criada pelo musicista, pelas nuances do ritmo, arranjo e gênero, entre outros, como explicitado acima, uma vez que, em muitos casos, o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo (NAPOLITANO, 2005).

Por fim, teremos como suporte metodológico para o exame das composições e interpretações dessas duplas as obras do pesquisador Marcos Napolitano, cujos trabalhos estão focados na apropriação da música como objeto e fonte para a História, sendo este enfoque de grande provocação para o pesquisador de música popular, como afirma o autor:

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 e complexa de qualquer documento de natureza estética (NAPOLITANO, 2005, p.30).

Seguindo a proposta desta pesquisa, ao selecionarmos os periódicos como fontes, existem algumas preocupações as quais devem ser ponderadas na realização desta análise. Primeiramente, cabe avaliar qual a função social do impresso, ou seja, qual o intuito da publicação desta matéria e qual sua relevância na formação de opinião na temática abordada por ela. Ainda assim, deve-se examinar as disposições que ocupam as publicações, como afirma a pesquisadora Tânia Regina de Luca:

[...] é importante estar alerta para os aspectos que envolvem a materialidade dos impressos e seus suportes, que nada têm de natural. Das letras miúdas comprimidas em muitas colunas às manchetes coloridas e imateriais nos vídeos dos computadores, há avanços tecnológicos, mas também práticas diversas de leitura. (LUCA, 2006, p.23).

Portanto, o destaque que a matéria recebe na estrutura do periódico permite a compreensão de aspectos fundamentais do nosso objeto, principalmente em relação a sua circulação e aceitação pelo público, um exemplo disso é o espaço que a música rural irá ocupar nas mídias impressas, principalmente nos periódicos Folha de São Paulo e Estado de São Paulo. Quando uma temática conquista tamanho espaço no caderno de cultura, chegando a ocupar uma página inteira desses jornais de grande circulação, isso revela o lugar incomensurável que esse gênero musical ocupa na indústria cultural, principalmente ao que se refere a sua capacidade de capitalizar recursos financeiros.

Em uma matéria publicada no periódico Estado de São Paulo, em 22 de abril de 1979, fica claro o poder que tais veículos midiáticos tem em formar opiniões, visto que possuem uma ampla divulgação social, atingindo os mais variados públicos. Sendo assim, esses periódicos se tornam uma excelente ferramenta de construção de uma “tradição seletiva”, visto que a sobrevivência de um elemento cultural está sujeito à aprovação desse por um grupo ou instituição, ou seja, ao publicar a matéria na data supracitada com o título “*No som da modinha caipira, arranjos de milhões*”, com o subtítulo “*mercado atraente*”, a autora Maria da Glória Lopes apresenta ao longo do seu extenso texto os paradigmas que devem ser seguidos por qualquer músico que busque ingressar nesses gêneros, assim como também salienta quais são seus principais intérpretes, que serviriam como modelo a ser seguidos pelos intérpretes que estão iniciando sua carreira e que buscam fama e fortuna, como podemos observar no artigo citado abaixo:

Mercado atraente

Não são poucos os jovens que aspiram tornarem-se ídolos de música sertaneja. A revista “Moda de Viola”, única especializada no gênero, com tiragem mensal de 40 mil exemplares, recebe em média, segundo editorialista Helio Cavenaghi, cerca de 100 cartas por mês, escritas por jovens declarando interesse de ingressas nesse meio artístico e solicitando orientação de como fazê-lo. E não para menos. A imagem de grandes estrelas projeta uma opulência de fazer inveja a qualquer cidadão menos privilegiado. Tonico e Tinoco têm 27 carros e algumas fazendas. Teixeirinha também tem suas terras. E mesmo artistas de sucesso recente não ficam para trás. A dupla que mais vende discos atualmente—garante sua gravadora, Chantecler—reflete no nome um dos maiores anseios dessa classe consumidor: José Rico e Milionário. Bacarin revela que no ano passado a dupla vendeu cerca de um milhão de discos, recebeu cerca de 300 mil cruzeiros por mês, cobra 50 mil por show “e os convites são tantos que chegam a fazer dois espetáculos por noite”

O mercado é tão tentador que artistas de outros ramos da música transferem-se tranquilamente para a sertaneja e conseguem sucesso até com filmes, como Sérgio Reis, que explorou ao máximo seu “Menino da Porteira”. Entretanto, o sucesso não é tão fácil quanto parece a primeira vista. Para Bacarin uma dupla só chega ao sucesso se tiver um requisito indispensável: ter surgido no meio rural. “Duplas fabricadas na capital não vão muito longe”. De fato, os considerados grandes nomes da música sertaneja vieram do campo, onde desde crianças cantavam em festinhas familiares. Vieira e Vieirinha, Tonico e Tinoco. Esses seriam artistas natos, que foram capazes de desenvolver um estilo próprio.

A fase comercial da carreira artística de uma dupla pode começar num programa de calouros ou—o mais comum—no próprio estúdio fonográfico, pra onde a dupla se dirige com fita gravada. Aprovada nos testes, grava seu próprio Lp e assina contrato por dois anos, período em que, provavelmente permanecerá desconhecida do grande público, lançada em disco, para sobreviver artisticamente, a dupla passa a depender de dois pólos, o rádio para divulgá-la e os shows para garantir renda.

Para manter-se em evidência, a dupla deverá fazer certas concessões e obedecer a critérios comerciais. Por exemplo, grava sempre sucessos de outros artistas, é comum o público do interior, durante um espetáculo, pedir determinado sucesso e nada mais interessante para a dupla já o tenha gravado. Se o êxito se estender por várias regiões ou for maciço provavelmente faça um filme, cujo título deverá ser o nome de sua música mais conhecida, “Menino da Porteira”, “Magoa de Boiadeiro”, “Coração de Luto” e outras fitas que fizeram sucesso, mas apenas inicial (LOPES, 1979, p.24).

O texto acima revela desde seu início os elementos balizadores para que haja a inserção do intérprete na música rural brasileira, ou mesmo para que ele seja selecionado como um representante da tradicional música rural brasileira.

No texto vale ressaltar os apontamentos sobre a necessidade que as novas duplas têm em buscar orientações a editorialista da revista “Moda de Viola” para se inserirem nesse meio musical. O texto também deixa claro a possibilidade de que se atender a essas prorrogativas o sucesso florescerá para o intérprete, pois, por mais que Bacarin afirme que seria necessário que a dupla ou cantor possuísse um vínculo com o meio rural e que as “*Duplas fabricadas na capital não vão muito longe*”, podemos apontar o caso de Sérgio Reis, que realizou com maestria uma transição da ritmo conhecido como Jovem Guarda para a música rural, isso só foi possível porque Sérgio Reis, em suas performances e indumentária, atendeu à risca as prerrogativas

necessárias para ser reconhecido como músico rural, o que nos demonstra que a tradição seletiva opera, poderosa e ativamente, na construção e definição dos processos de identificação social e cultural.

Junto a esses elementos vale apontar a forma como o próprio artista e os membros da produção do disco entendem e representam sua obra por meio das capas e a inserem em uma tradição, como encartes e a disposição das músicas, o que torna esse objeto artístico de extrema importância para a compreensão do discurso criado pelo intérprete em torno de sua produção. Nessa perspectiva, cabe salientar também o papel da indústria cultural e fonográfica na construção do álbum.

As imagens do artista podem refletir o clima que segue o disco, os gêneros e estilos predominantes, auxiliando, também, na criação de um impacto visual da obra, em que a atenção do ouvinte volta-se não apenas para as músicas, mas também para o álbum como um todo, como bem aponta o pesquisador Cleber Sberni:

Assim, analisamos aqui o Álbum como construções que respondem por uma coesão, trazem consigo significados, elementos e contradições que são pertinentes se observadas no período de criação destas quanto obras. Envolvendo suas motivações e justificativas, escolhas e rejeições, eles imprimem em si um forte caráter que celebra o compartilhamento de sentimentos e modos de fazer coletivos, contemplados em trocas e influências recíprocas (SBERNI, 2008, p. 72).

Ao abordarmos estas perspectivas teremos como referência os trabalhos “Os Donos da Voz¹”, da pesquisadora Márcia Tosta Diaz, e “Indústria fonográfica: um estudo antropológico²”, da pesquisadora Rita Morelli.

Ao longo do período em análise, a produção discográfica desses intérpretes será uma importante fonte, pois através dela será possível observar o discurso criado pelos artistas em defesa da autenticidade da música rural e/ou favorável a uma hibridização do gênero, ou seja, é importante observar como as roupagens selecionadas para as canções irão contribuir para a edificação destes discursos. Os encartes, capas e disposição das músicas nos álbuns também auxiliam no exame de um discurso rural em meio ao urbano. Dessa maneira, a análise da discografia torna-se primordial e chama a atenção por se tratar de produção humana dotada de simbologias, significados e contradições, pois como afirma Guinzburg:

¹ DIAZ, Marcia Tosta. **Os donos da voz**. São Paulo: Boitempo, 2000.

² MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

O pressuposto mais ou menos consciente dessa postura interpretativa é, naturalmente, a confiança em que as obras de arte, em sentido lato, fornecem uma mina de informações em primeira mão, interpretáveis sem mediações (este é o ponto), sobre a mentalidade e a vida afetiva de uma época [...] É verdade que a dialética inherente aos documentos históricos é tal que “as informações que se tenta obter com o auxílio de documentos deveriam ser pressupostas para interpretar adequadamente este último”; mas também é verdade, como ressalta Panofsky, que não é um círculo vicioso, já que “toda descoberta de um fato histórico antes desconhecido e toda nova interpretação de um fato já conhecido ou vão se ‘enquadrar’ na concepção geral predominante, e portanto até chegarão a corroborá-la e enriquecê-la, ou provocarão nela uma mudança sutil, ou talvez radical, assim lançando nova luz sobre o que se conhecia até então. (GUINZBURG, 1989, p.64)

Seguindo as considerações elencadas acima, os álbuns das duplas selecionadas destacam-se em nossa pesquisa como uma das principais fontes históricas, pois o álbum, como qualquer outra produção decorrente do intelecto humano, torna-se uma das possíveis traduções do tempo histórico, ou seja, a produção está estreitamente ligada ao seu período, como se pode notar na afirmação de Sberni:

Então, o Álbum como texto é compreendido como aberto, construído como artefato histórico, produto complexo, mediado pela formatação ao suporte da música, e da dialética entre o artista e a tecnologia, resultando em uma construção repleta de historicidade, produzido e destinado a um uso, e fruição de uma determinada sociedade. Essa construção contempla um campo de possibilidades e criações que se revelam obras em seus respectivos tempos, conforme as amarras que as tecnologias tecem ao redor do homem. As músicas compostas e gravadas apontam para demanda intelectual de seus autores, como as suas inquietações e visões de mundo no período. Assim, as canções articuladas permitem uma amplitude para a construção de um olhar, que apresenta um acervo cultural de seus construtores, as opções e escolhas de cada um dos compositores e *performers* gravados nos discos (SBERNI, 2008, p.76)

Com isso, torna-se de fundamental importância compreender as práticas e as apropriações realizadas pelo intérprete nesse momento de construção de uma tradicionalidade, pois as práticas desenvolvidas por um indivíduo em suas performances é o resultante das apropriações culturais realizadas por este, que permitem que o sujeito passe a representar de forma visível a identidade social de seu grupo ou de pessoas singulares, como afirma Roger Chartier:

Um texto pode aplicar-se à situação do leitor e, como configuração narrativa, pode corresponder a uma refiguração da própria experiência. Por isso, entre o texto e o sujeito que lê, coloca-se uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova forma de compreensão de si próprio e do mundo. O autor esclarece que os agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam – como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representações – não se reduzem absolutamente às idéias que enunciam ou aos temas que contêm, mas possuem sua lógica própria – e

uma lógica que pode muito bem ser contraditória, em seus efeitos, como letra da mensagem. (CHARTIER, 2002, p. 90)

Ao abordar as interpretações desenvolvidas por vários intérpretes e em torno deles, tanto em relação à sua dicção quanto no que se refere a sua indumentária, cabe observar, ao longo desta pesquisa, alguns aspectos das *performances* dos artistas, a qual não desassocia a dicção e a indumentária, que se tornam fundamentais para compreendermos a recepção da obra. Para realizarmos esta perspectiva teremos como referência a obra de Paul Zunthor, intitulada “Performance, Recepção e Leitura”, na qual o autor aponta que:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminuiu muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, ou seja, as relações entre a representação e o vivido.

De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não pode jamais. É, então, intencionalmente que, a partir de alguns anos, eu falo de poesia vocal em termos tais que poderíamos aplicá-los à escrita literária, ou inversamente. Estou particularmente convencido de que a ideia de *performance* deveria ser amplamente estendida, ela deveria englobar o conjunto de fatos que comprehende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam para uma percepção sensorial um engajamento do corpo (ZUMTHOR, 2000, p.17-18)

Dessa maneira, como é perceptível na citação acima, tanto a interpretação quanto a recepção da obra do artista estão relacionadas à performance corporal e vocal, o que torna estes elementos de fundamental importância para a compreensão da problemática aqui proposta, principalmente no que diz respeito a hibridização dos ritmos nacionais com os ritmos importados.

Quanto à temática aqui abordada, podemos contar com uma grande produção acadêmica relacionada à música rural, em específico referente à pesquisa sobre os intérpretes da música sertaneja. Apesar de existir uma grande produção e dentre elas muitas qualitativamente importantes, não será possível dialogar com todas, desse modo, selecionamos as que mais se aproximam de nossa temática, que é entender a música rural brasileira como uma construção resultante das apropriações e representações, assim como através das trocas culturais, formada pela tradição seletiva.

Num primeiro momento teremos como referência o artigo publicado em 1974 por José Martins de Souza, intitulado “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”,

que se encontra no livro “Capitalismo e tradicionalismo³”. Esta obra caracteriza-se como o primeiro texto acadêmico relativo à música sertaneja, em que o autor analisa as lutas de classe representadas na música sob um olhar sociológico, voltando suas atenções para a diferenciação entre música sertaneja e música caipira. Tal proposta aproxima-se de nossa problemática, na medida em que foca na análise das transformações da música sertaneja, tornando a obra de José Martins de Souza um referencial de grande relevância para o desenvolvimento do presente trabalho.

Nessa mesma perspectiva, outra obra também muito importante é “A moda é viola: ensaio do cantar caipira⁴”, de Romildo Sant’Anna. Este trabalho é de suma importância para esta pesquisa na medida em que traça uma linha do tempo ao longo de sua explanação, sendo que, posteriormente, divide seu trabalho de pesquisa em duas partes. Primeiramente, apresenta as configurações do cantar caipira, realizando a articulação entre o caipira e seu meio, e como esse ambiente se expressa em suas canções, além de ressaltar sua cultura material e imaterial, assim como seu papel socializador e lúdico. Por fim, traz a discussão para a atualidade, analisando a situação da música caipira no cenário artístico atual, e como o sertão hoje se representa no espaço citadino por meio da música sertaneja. Portanto, estas considerações serão imprescindíveis para a composição desta pesquisa, por contribuir para a compreensão do cenário em que atua a música sertaneja em seus desdobramentos.

Junto a obra de Romildo Sant’Anna, pode-se contar, ainda, com a dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, defendida por Lucas Antônio de Araújo, denominada “A Representação do Sertão na Metrópole: a Construção de um Gênero Musical (1929–1940)⁵”, na qual este autor analisa as características do processo de formação do que se conhece hoje como “música sertaneja de raiz”, em que sua consolidação está estreitamente ligada aos aspectos da construção do sertão em meio à urbanidade, sendo que, dessa maneira, esta música em questão posiciona-se como elemento crítico aos novos padrões modernos e, por isso, fundamenta-se nas representações míticas do sertão e do passado da vida rural.

³ MARTINS, José de Souza. “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”. In: **Capitalismo e tradicionalismo**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1975.

⁴ SANT’ANNA. Romildo. **Moda é Viola: Ensaios do Cantar Caipira**. 2^a ed. São Paulo: Arte e Ciência. 2009.

⁵ ARAÚJO, Lucas Antônio de. **A Representação do Sertão na Metrópole: Construção de um Gênero Musical (1929 – 1940)**. 2007. f. [125] Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca.

Seguindo uma perspectiva semelhante a deste pesquisador, Honório Filho Wolney, em sua dissertação intitulada “O sertão nos embalos da música rural (1929-1950)⁶”, busca examinar as mudanças de representação que passou a surgir a respeito do ambiente rural através da modernidade, tendo como indicativo para fundamentar sua análise a transformação ocorrida de música caipira para a sertaneja, ou seja, sua interpretação faz um recorte do período supracitado por meio da modernização do gênero.

Assim, ambas as dissertações aqui elencadas aproximam-se da problemática proposta nesta pesquisa, na medida em que tecem considerações muito assertivas a respeito da consolidação da música sertaneja como gênero, ressaltando, também, a circulação em seus primórdios.

Além das obras supracitadas podemos dispor do trabalho de Allan de Paula Oliveira, intitulado “Migulin foi para a cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja”, tese de doutorado apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina, em 2009, na qual o pesquisador procura desenvolver uma etnologia do universo da música sertaneja, por meio da análise de aspectos que tangenciam as características discursivas e o reconhecimento dos ouvintes deste gênero musical ao longo do tempo, o que, no desenvolvimento do gênero, é marcado por constantes transformações que resultam em cisões e disputas em torno da sua legitimidade

Por fim, cabe ressaltar a tese de doutorado de Gustavo Alonso intitulada “Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira”, apresentada à Universidade Federal Fluminense, em 2011. A obra aborda a modernização da música rural brasileira, tomando como padrão as disputas entre música caipira e música sertaneja, ressaltando a influência do Rock, MPB e a Bossa Nova para a reconfiguração desses dois gêneros, junto as essas perspectivas o autor procura entender a marginalização da produção da música sertaneja durante os anos ditoriais e o período Collor, e o repúdio das elites culturais por esse gênero entre as décadas de 1970 a 1990.

Ao realizarmos o balanço historiográfico das produções acadêmicas, notamos que existe uma alta produtividade em pesquisa no que se refere à música rural brasileira, visto sua imensa repercussão social⁷. Aludindo, em específico, aos seus intérpretes e compositores e/ou defensores, as referências a essas produções no meio acadêmico tornam-se cada dia mais

⁶ WOLNEY, Honório Filho. **O sertão nos embalos da música rural (1929-1950)**. 1992 {139}. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo Pontífice Universidade Católica PUC/SP.

⁷ OLIVEIRA, Allan de Paula, **Migulin foi para cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja**. Tese de Doutorado em Antropologia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

comuns. Dessa forma, nossa pesquisa busca contribuir com essa discussão buscando apresentar a formação desse gênero através da atuação de seus intérpretes junto ao público e a indústria fonográfica, não tendo por objetivo realizar um estudo biográfico das duplas em análise.

Como já foi mencionado acima, a presente pesquisa tem por objetivo examinar e entender a música rural brasileira como uma construção resultante das apropriações e representações, assim como através das trocas culturais formadas pela tradição seletiva. Para compreender essa construção buscamos analisar a atuação artística dos intérpretes aqui selecionados como, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada, Leo Canhoto e Robertinho, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e, por fim, Zezé di Camargo e Luciano, pois muitos de seus trabalhos artísticos musicais são influenciados pelas suas percepções, experiências, preocupações, apropriações e representações sobre a estética da “tradicional” música popular nacional, e pelas transformações que esses gêneros musicais vinham sofrendo, em especial a música rural, devido, principalmente, a influência das músicas estrangeiras nos ritmos nacionais.

Assim, essa abordagem nos permite pensarmos nosso objeto de estudo não apenas como resultante de uma conjuntura social, ou seja, um mero “reflexo” da sociedade, mas como um conjunto de significados partilhados e construídos socialmente que nos possibilitam entender a composição social do período aqui abordado, sendo assim, a cultura é tanto expressão como tradução da realidade expressa simbolicamente.

Dentre os objetivos desta pesquisa há o de entender como essas mudanças ocorreram e levaram as reconfigurações do modo de compreender o que era música caipira e o que seria música sertaneja. Com isso, ainda vale investigar profundamente as relações entre os intérpretes de cada um dos gêneros musicais elencados acima, e as concessões realizadas por esses para que se encaixassem em uma tradição musical.

No primeiro capítulo dessa pesquisa, intitulado “A tradicional música rural brasileira nos palcos urbanos: a atuação das duplas Alvarenga e Ranchinho e Tonico e Tinoco”, será abordado os primeiros passos da música rural brasileira, apresentando as primeiras gravações de Cornélio Pires, assim como a inserção de Tonico e Tinoco no mercado fonográfico, como também as performances da dupla, que a partir da hibridização de ritmos nacionais atribuem uma nova perspectiva a tradicional música rural brasileira.

Nesse capítulo ainda será abordado a trajetória da dupla Alvarenga e Ranchinho, que na década de 1930 apresenta ao público a imagem jocosa de um caipira astuto e atento as

transformações sociais, utilizando suas canções para realizar verdadeiras crônicas políticas e sociais, contribuindo, dessa forma, para desmistificar aquela imagem estereotipada do caipira como doente, desdentado e intelectualmente restrito.

O segundo capítulo traz consigo como principal preocupação evidenciar as transformações sofridas pela música rural através de seus intérpretes, que, durante as décadas de 1950 e 1960, realizam uma série de hibridizações de ritmos, mas vale citar que nesse momento essas transformações são realizadas dentro de uma perspectiva tradicionalista, pois são ritmos genuinamente nacionais. Assim, esse capítulo terá com referência a carreira de uma das duplas de maior sucesso da história da música rural, com mais de 30 Lps gravados e cerca de 8 milhões de cópias vendidas somente de seus CDs, uma vez que existem registros que oferecem um número exato de discos vendidos pela dupla Tião Carreiro e Pardinho. Ela destaca-se como uma das duplas que realizou uma modernização tradicional do gênero, pois como o título do capítulo sugere: “A modernização tradicional da música rural brasileira: as performances artísticas de Tião Carreiro e Pardinho”, a dupla realiza uma junção entre os ritmos “Recortado” e “Rasqueado” para formar uma nova estrutura rítmica conhecido como pagode.

Na segunda parte deste trabalho intitulado: “A metrópole visita o sertão”, que possui como recorte as décadas de 1970 a 1980, será analisado a forma que as duplas, dentre elas muitas não possuem raízes no campo, irão buscar no sertão as referências para suas performances e composições e atuações, procurando se inserir em uma tradição. Essa visita da metrópole ao campo ocorre devido a estabilidade do gênero rural nos centros urbanos, uma vez que, da década de 1970 em diante, ser intérprete do gênero era sinônimo de sucesso e riqueza, tanto que um grande número de músicos irá migrar de seus respectivos gêneros para a música rural, como foi o caso de Sérgio Reis.

No terceiro capítulo intitulado: “Do caipira ao Mariachi: Pedro Bento e Zé da Estrada, Milionário e José Rico, sonoridades de um Brasil latino-americano”, será evidenciada a influência de ritmos estrangeiros na música rural, como a rancheira mexicana, a guarania paraguaia e o country norte-americano. Através da atuação de duplas como Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada e Leo Canhoto e Robertinho, torna-se importante observar como esses ritmos estrangeiros irão de forma não espontânea se hibridizar com os tradicionais ritmos da música rural brasileira, permitindo uma grande mutação no gênero. Junto a essas perspectivas, ainda vale salientar o papel da indústria fonográfica nessa mutação, assim como na aceitação do público.

Por fim, no último capítulo desse trabalho intitulado: “No limiar da tradição o rural e o urbano na música caipira e sertaneja das décadas de 1980 e 1990”, demonstra-se a trajetória do que foi chamado pela mídia de sertanejo romântico da década de 1990, ritmo que possibilitou que duplas como Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano realizassem uma hibridização entre as temáticas das músicas brega com algumas estruturas rítmicas da música rural, como o formato de dupla e o canto em terça, a viola foi substituída pelo violão de 12 cordas e as duplas dedicam-se a narrar as desventuras românticas do eu lírico, quem, em sua grande maioria, vive um amor não correspondido ou está profundamente mergulhado em uma depressão devido a traição da mulher amada, característica, essa última, que atribuiu ao sertanejo romântico a alcunha de “música de dor de cotovelo”.

Apesar do vulgo depreciativo atribuído a esse ritmo pela crítica, isso não impediu que seus intérpretes se tornassem os recordistas de venda durante toda a década de 1990, chegando a vender mais de 3.000.000 de cópias de um único álbum, LP esse que trazia como música de trabalho o hit “Pensa em mim”, de Leandro e Leonardo, canção na qual o eu lírico narra um triângulo amoroso e suplica a mulher amada que dedique seus sentimentos a ele e não a um terceiro.

Portanto, ao considerarmos a construção da música rural brasileira, em especial dos gêneros caipira e sertanejo, pretendemos levar em consideração seus hibridismos, adaptações, conflitos e modernidade e, dessa forma, esperamos contribuir com o debate em torno do tema proposto, particularmente em relação à construção da tradição.

1. A TRADICIONAL MÚSICA RURAL BRASILEIRA NOS PALCOS URBANOS: A ATUAÇÃO DAS DUPLAS ALVARENGA E RANCHINHO E TONICO E TINOCO

A música rural brasileira vem sofrendo grandes transformações desde a sua inserção nas engrenagens da Indústria cultural, esse processo se inicia com a gravação dos primeiros discos em 1929, todos idealizados e financiados por Cornélio Pires, pois as gravadoras do período não acreditavam que havia mercado consumidor para tal gênero, o primeiro disco era um de 78 rotações com rótulo vermelho, que levava o selo Columbia. Nesse disco, de um lado figurava a música “Jorginho do Sertão”, e do outro “Moda de Pião”, ambas de autoria do próprio Cornélio Pires.

Sem muito esforço e quase nenhum investimento em marketing para divulgação dos discos, Cornélio Pires vendeu cinco mil cópias em menos de 20 dias, ou seja, uma quantia astronômica para a época e pelo curto espaço de tempo que foi necessário para vendê-las, superando tanto as expectativas do empreendedor que havia arriscado seu capital ao financiar as gravações, como as das gravadoras, que vislumbraram no empreendimento de Cornélio Pires um mercado com infinitas possibilidades, e passaram a investir espantosamente neste novo filão.

Antes de prosseguir, cabe um breve esclarecimento acerca das denominações música caipira e música sertaneja. O termo música sertaneja foi empregado inicialmente no Rio de Janeiro, do final do século XIX até a década de 1930, para definir todas as músicas que não pertenciam ao ambiente cultural da capital da República, ou seja, as canções tanto da região nordeste como as do centro-sul, mas com uma referência maior ao sertanejo nordestino que, naquele momento, era uma figura cativa na cidade carioca. Essas músicas oriundas do sertão do Brasil seduziram grandes nomes do samba carioca, tais como Noel Rosa, que fez parte do grupo *Os Tangarás*, Pixinguinha, Donga, Raul Palmieri e João Pernambuco, integrantes de um grupo de grande sucesso na época, o *Grupo de Caxangá*, cujos membros iriam, futuramente, integrar o grupo *Oito Batutas*.

Todos esses grandes intérpretes do samba iniciaram sua carreira artística na assim chamada música sertaneja, em especial Noel Rosa, cujas primeiras composições, como por exemplo *Toada do Norte*, foram compostas enquanto ainda era membro do *Bando dos*

Tangarás. Dessa forma, nas décadas de 1910 a 1920 o próprio repertório do *Bando dos Tangarás* revelava essa mistura de diferentes gêneros, pois, assim como os *Oito Batutas*, os *Tangarás* também tocavam sambas e cateretês, maxixes e desafios, foxtrotes e emboladas. A partir de 1929, como já foi citada acima, a música caipira passou a conquistar espaço na capital da República, com a gravação dos primeiros discos idealizados e financiados por Cornélio Pires, desde então, a música sertaneja passou a ser gradativamente colonizada pela estética do centro-sul do Brasil, com as primeiras gravações de duplas formadas por caipiras do interior paulista cantando em terças, como afirma Oliveira:

Até 1929, a “música sertaneja” era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos populares no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 10 e 20, tais como emboladas e desafios. Com as primeiras gravações de duplas formadas por “*autênticos caipiras do interior paulista*” – nos termos das próprias gravações – a música sertaneja começou a ser “colonizada” pela estética do interior do centro-sul, a estética caipira. E nesse processo, a dupla cantando em terças tornou-se a formação central do gênero. Apesar de todas as mudanças sofridas pela música sertaneja nos últimos 80 anos, a dupla foi o elemento que se manteve. Se antes havia Alvarenga e Ranchinho (anos 30), hoje há Zezé di Camargo e Luciano. (OLIVEIRA, 2009, p. 44)

A discussão entre os limites do que seria caipira e o que pertenceria ao universo sertanejo também preocupou alguns pesquisadores ao longo das décadas de 1970 e 1980, entre eles se destacam os trabalhos de José de Souza Martins e Waldenyr Caldas, que irão voltar suas atenções e esforços para definir o que é caipira e o que é sertanejo.

O trabalho de José de Souza Martins (1975) intitulado “Música Sertaneja: a dissimulação na linguagem dos humilhados”, se destaca como uma das primeiras pesquisas voltadas para análise da história e música. No decorrer desse, José de Souza Martins norteia sua pesquisa sobre a música “abrangendo a letra que nela suporta, o universo que verbaliza cantando e o universo que se utiliza como ponto de apoio em determinadas relações sociais” (MARTINS, 1975, p.30). Dessa maneira, ao longo de seu artigo ele estabelece uma relação entre o texto literário e o texto musical e, partindo dessas reflexões, se estabelece tantos pontos em comum como as distinções entre a música caipira e a música sertaneja.

Segundo o autor a música caipira estaria sempre ligada às sociabilidades do mundo rural, assim como os ritos religiosos, trabalhistas e de lazer. Enquanto a música sertaneja seria dotada de um fundamento de classe sociais, as quais podem ser observadas, ao longo das letras, na identificação realizada pelo autor dos elementos que exemplifiquem as condições concretas da existência das classes subalternas, assim como nas tensões, contradições e oposições entre elas

e outras classes, segundo José de Souza Martins a toada “Chico Mineiro”, da dupla Tonico e Tinoco, exemplificaria com clareza sua hipótese, como se pode ver abaixo:

Chico Mineiro

Tonico e Tinoco

Cada vez que me alembro
 Do amigo Chico Mineiro
 Das viage que nois fazia
 Era ele meu companheiro

Sinto uma tristeza
 Uma vontade de chorar
 Alembrando daqueles tempos
 Que não mais há de voltar

Apesar de eu ser patrão
 Eu tinha no coração
 O amigo Chico Mineiro
 Caboclo bom decidido

Na viola era dolorido e era o peão dos boiadeiro

Hoje porém com tristeza
 Recordando das proeza
 Da nossa viage motin

Viajemo mais de dez anos
 Vendendo boiada e comprando
 Por esse rincão sem fim

Caboclo de nada temia
 Mas porém, chegou um dia
 Que Chico apartou-se de mim

Fizemos a última viagem
 Foi lá pro sertão de Goiás

Fui eu e o Chico Mineiro
 Também foi o capataz
 Viajamos muitos dias
 Pra chegar em Ouro Fino
 Aonde nós passemos a noite
 Numa festa do Divino
 A festa tava tão boa
 Mas antes não tivesse ido
 O Chico foi baleado
 Por um homem desconhecido
 Larguei de comprar boiada
 Mataram meu companheiro
 Acabou-se o som da viola
 Acabou-se o Chico Mineiro
 Despois daquela tragédia
 Fiquei mais aborrecido
 Não sabia da nossa amizade
 Porque nois dois era unido
 Quando vi seu documento
 Me cortou meu coração
 Vim saber que o Chico Mineiro
 Era meu legítimo irmão

Com essa música José de Souza Martins elucida acerca da luta de classe na música sertaneja, afirmando que as relações de trabalho entre patrão e empregado não permitia que ambos se reconhecessem como irmãos.

Seguindo a mesma linha marxista apresentada por José de Souza Martins, Waldenyr Caldas publica sua obra em 1979, intitulada “Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural” (CALDAS, 1979). No entanto, Waldenyr Caldas distingue a música caipira da sertaneja da seguinte forma, a música caipira estaria ligada ao folclore rural, ou seja, seria fruto

da socialização entre as comunidades interioranas, ocupando, desse modo, uma função social dentre esse grupo que vai além da mera diversão. Por outro lado, a música sertaneja se enquadraria como um produto da urbanização, deste modo, estaria totalmente desprovido de seu caráter folclórico e não possuiria nenhuma outra função a não ser o entretenimento, contudo, ela seria apenas mais um produto alienante da Indústria Cultural (CALDAS, 1979).

Assim, pode-se notar, nas definições apresentadas acima, que muitos aspectos que englobam tanto o universo da música caipira quanto o da música sertaneja são deixados de lado, pois os dois pesquisadores focam suas atenções apenas nas lutas de classe e nas influências da Indústria Cultural, e abandonam por completo as questões relacionadas à estética musical, campo no qual seria possível analisar as diferenças entre um gênero e outro.

Os dois autores possuem um ponto de vista semelhante ao purista Rolando Boldrin, pois ambos entendem que a música sertaneja seria apenas um subproduto da música caipira, ou seja, “um amálgama sem rosto”, como afirma Boldrin, uma vez que o sertanejo seria o resultado da influência da indústria cultural na transformação do gênero.

Ao analisar as transformações estéticas entre os gêneros e traçar uma fronteira cultural, vale apontar as transformações sociais ocorridas no Brasil durante o século XX, uma vez que a música rural chega aos grandes centros através do migrante, que parte da zona rural com destino aos grandes centros urbanos em busca de oportunidade de trabalho.

A migração do campo para os grandes centros urbanos surge a partir de uma série de fatores, entre eles se destacam a busca por uma melhor condição de vida, a cidade com suas luzes cintilantes atraem o migrante do campo, assim como o brilho incandescente de uma lâmpada atrai uma mariposa, e esse brilho ganhará maior intensidade a partir de meados da década de 1950, com o plano de industrialização do Governo de Juscelino Kubitschek inúmeras empresas multinacionais se instalaram no Brasil, aumentando consideravelmente o número de emprego fixo para o morador das zonas urbanas. Essa mudança pode ser notada na tabela apresentada abaixo, que aborda a evolução do número de habitantes de São Paulo, uma vez que a região da grande São Paulo se torna um dos grandes parques industriais do Brasil:

Tabela 1: Município de São Paulo – evolução da população (1872 – 2000)

Ano	População	Crescimento (%)
1872	31.385	-
1900	239.820	664,12
1920	579.033	141,44
1940	1.326.261	129,04

1960	3.781.446	185,12
1970	5.924.615	56,67
1980	8.493.226	43,35
1991	9.646.185	13,57
2000	10.405.867	7,87

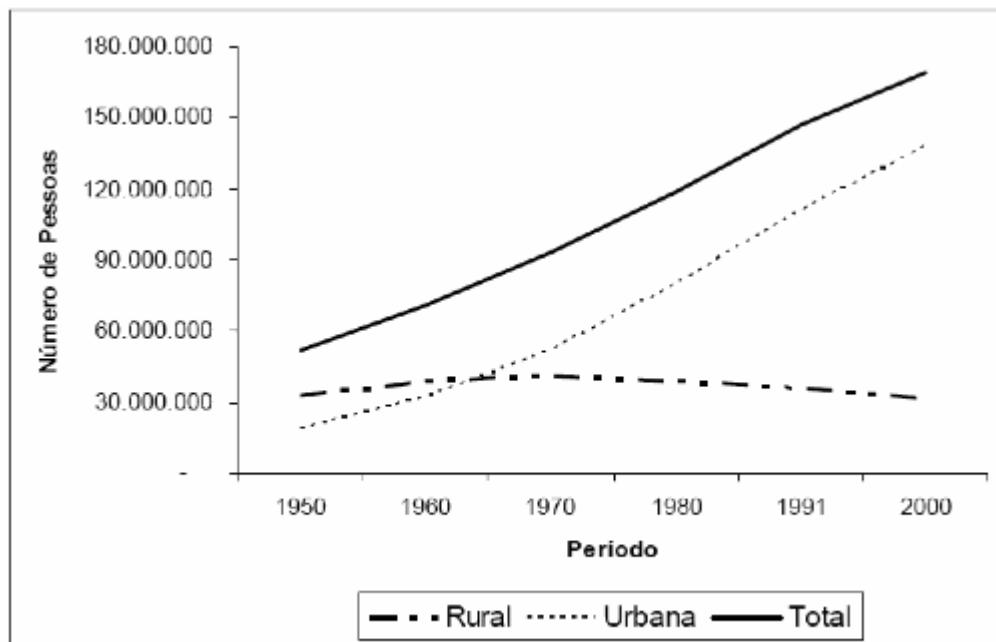
Fonte: *Atlas SEADE da Economia Paulista*, 2007. Adaptado

Por outro lado, a oferta de trabalho não deve ser vista como o único motivo da migração para os centros urbanos, entre outros fatores vale destacar a expansão do latifúndio junto com o fim do ciclo do café e o aumento da pecuária são eventos que ocorrem simultaneamente e estão ligados um ao outro.

O latifúndio irá surgir em algumas regiões do interior do país justamente por causa do fim do ciclo do café. O café foi durante muito tempo uma das principais culturas agrícolas do sul e sudeste por se tratar de uma planta que não exigia grandes extensões para seu manejo (como no caso da pecuária) e requeria um alto número de trabalhadores para sua produção, tornava viável a pequena propriedade e a agricultura familiar, permitindo que uma única pequena propriedade fosse suficiente para sustentar várias gerações de uma mesma família.

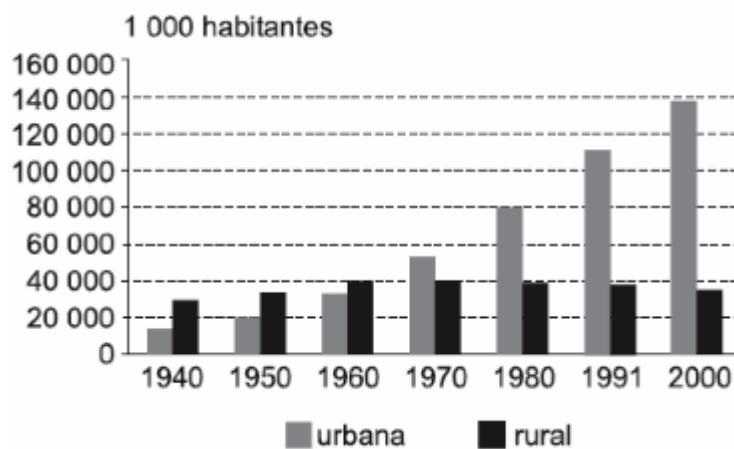
A enorme redução de propriedades, destinadas à produção de café devido à concorrência internacional, principalmente do café colombiano que oferecia um produto com maior teor de cafeína e custos menores, obrigou muitos produtores a abandonar o cultivo da planta em detrimento aos prejuízos alcançados no fim da safra. Juntamente com o fim dos cafezais, principalmente do interior paulista, surge também o desemprego no campo, o fim da pequena propriedade e as grandes massas migratórias que partem com destino à São Paulo, como é possível observar nos gráficos abaixo:

Gráfico 1: População Rural e Urbana do Brasil: 1950 a 2000



Fonte: IBGE/2007

Gráfico 2: Evolução da População Urbana e Rural: 1940 a 2000



Fonte: IBGE, Censo Demográfico, 1940 a 2000

A migração para áreas urbanas do Brasil não resultou apenas em aumento da mão-de-obra e problemas de infraestrutura, mas também a transformação da cultura do homem do campo, que agora residindo na cidade tem alguns de seus elementos culturais hibridizados com a cultura urbana.

Dentre os vários migrantes que contribuíram para a consolidação da cultura rural na metrópole cabe citar duplas como Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, ambas migrantes

que na década de 1930 abandonaram a zona rural e partiram para a cidade grande em busca do sonho de se tornarem músicos, mas antes de abordarmos a trajetória dessas duas duplas é interessante entendermos quem é o caipira, como surge essa figura interiorana que em alguns momentos serão considerados sujos, doentes, indolentes e atrasadas e em outros períodos serão considerados símbolo de tradicionalidade, sendo assim, abordaremos algumas dessas perspectivas no próximo subcapítulo.

1.1 – “Mas afinal quem é o caipira? ”: a construção da imagem dos viventes do interior

Ao abordamos as transformações da cultural rural brasileira, em específico a sua música, se faz necessário buscar compreender quais são os personagens que atuam nesse cenário. Sem dúvida alguma, entender quem é o caipira apresentado nas primeiras décadas do século XX, e as lutas de representação construídas em torno dele, nos fornecem um grande subsídio para compreender as alterações na sua estética musical, assim como na construção de uma tradicionalidade.

As décadas iniciais do século XX inauguram no Brasil um período marcado por uma grande ânsia social pelo moderno, esse espírito moderno, que agora toma conta das mentes e corações de parte da sociedade brasileira, reacende o debate em torno da identidade, nacionalidade, civilidade e progresso, como afirma Marcia Naxara:

Num movimento voltado para um desvendamento e conhecimento do real, as décadas que marcaram a passagem do século XIX para o XX inauguraram um novo olhar sobre a sociedade brasileira. Um olhar que procurou desvendar, entender, formular teorias a respeito do brasileiro e do que seria o “espírito brasileiro”: uma busca da sua história. Esse novo olhar contribuiu para (re)colocar o nacional no circuito do debate. Identidade, nacionalidade, civilidade e progresso tornaram-se palavras-chaves para o entendimento e para a procura de soluções (NAXARA, 2004, p. 38)

No projeto de nação brasileira para o século XX, alguns elementos foram eleitos como símbolo de brasiliade, principalmente ao que se referia a um Brasil moderno e urbano. Já aos que não se enquadram nesse perfil passaram a ser vistos com um entrave a esse projeto de modernidade, claro entre esses entraves destacava-se a figura do caipira.

Para justificar o caipira como portador do atraso/barbárie e ou pureza/brasiliade foi necessária a realização de vários trabalhos autorais, visto que a cultura caipira não tinha nada de livresca, pois nela predominava a tradição oral, como aponta a pesquisadora Marcia Naxara:

Não existem manifestações literárias diretas da cultura caipira, que nada tinha de livresca. Nela predominava a tradição oral baseada nos contos, casos, histórias e cantigas que eram transmitidas pelos mais velhos, passando pelas gerações afora. O acesso a essa cultura, portanto, deu-se pela mediação do autor – o folclorista, o contador de histórias coletadas ou inventadas – que pôde estar mais ou menos próximo desse universo e foi mais ou menos condescendente com ele. De qualquer forma, um olhar estranho, de fora, que buscava conhecer, coletar, divulgar e mesmo criar histórias a seu respeito. Por maior que fosse a aproximação e mesmo a preocupação de respeito com relação a essa cultura, o autor lhe era e permanecia estrangeiro. (NAXARA, 2004, p. 118-119)

É importante ressaltar que as definições em torno da figura do caipira nas primeiras décadas do século passado foram realizadas através de um olhar estrangeiro, pois, como citado acima, as descrições sobre a sociabilidade e cultura caipira foram realizadas por autores externos ao meio, como no caso de Monteiro Lobato, Cornélio Pires e Antônio Cândido, cada autor a partir de sua perspectiva folclorista ou acadêmica atribui sentidos distintos, intensificando as lutas de representação, pois como afirma Chartier: “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinados pelos interesses de grupo que as forjam” (CHARTIER, 1988, p. 20), ou seja, quando esse sujeito interiorano migra para os centros urbanos para atuar no campo artístico ele precisa adaptar a sua performance a uma série de elementos que foram associados a ele de antemão, como também aponta Roger Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma neutras: produzem estratégias e práticas que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1988, p.22)

Essas perspectivas podem ser muito bem observadas nas representações e performances de Alvarenga e Ranchinho, abordadas ao longo desse capítulo.

O primeiro autor a abordar a sociabilidade caipira foi Monteiro Lobato, através da obra “Urupês”, com a primeira edição chegando às livrarias em 1917, na qual ele define o caipira de seguinte maneira:

A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o “Argas” ou os galinheiros ou o “Sarcopetes mutans” a perna das aves domésticas. Poderíamos, analogicamente, classificá-lo entre as variedades do “Porrigo decalvans”, o para sita do couro cabeludo produtor da “pelada”, pois que onde ele assiste⁸ se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morma decrepitude, nua e descalvada. Em quatro anos, a mais ubertosa região se despe dos

⁸ Nota do autor (Reside, está estabelecido)

jequitibás magníficos e das perobeiras milenárias - seu orgulho e grandeza, para, em achincalhe crescente, cair em capoeira, passar desta á humildade da vassourinha e, descendo sempre, encruar definitivamente na desdita do sapezeiro – sua tortura é vergonhosa.

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização, mais que vive a beira da penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugiando em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau⁹ e o isqueiro de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e Sorna.(LOBATO, 1917, p. 217).

Monteiro Lobato, como é possível observar na citação acima, coloca o caipira como uma praga para a sociedade moderna, tanto nas suas práticas com a terra como também por se manter alheio a modernidade, visto que sempre se mantinha fronteiriço, criando assim a figura do Manoel Peroba, do Chico Marimbondo e o famoso Jeca Tatu (LOBATO, 1917).

Vinculada a essa crítica, ainda perpetuava a ideia do caipira como um indivíduo preguiçoso, totalmente sem falta de providência, ingênuo, sujo, doente, como é perceptível na passagem abaixo de Monteiro Lobato:

Pronto o roçado, e chegando o tempo da queima, entra em função o isqueiro. Mas aqui o “sarcopte” se faz raposa. Como não ignora que a lei que impõe aos roçados um aceiro de dimensão suficiente a circunscrição do fogo, urde traças para iludir a lei, cocando des’arte a insigne preguiça e a velha malignidade (LOBATO, 1917, p 273).

O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cincoenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo Maximo de sua resistência as privações. Nem mais, nem menos. “Dando para passar fome”, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro – está tudo muito bem; assim fez o pai, o avô, assim fará a prole empanzinada que naquele momento brinca nua no terreiro. (LOBATO, 1917, p. 275-276).

Monteiro Lobato não será o único a se preocupar em realizar uma definição do caipira, pois nessa esteira temos os trabalhos do folclorista Cornélio Pires, que, ao contrário de Lobato, não se pautara apenas em duras críticas a cultura caipira, mas justamente o contrário, pois Cornélio, ao longo de seus livros, irá pintar o caipira como o indivíduo portador da verdadeira brasiliade, como saliente Brandão:

Nos primeiros anos do século ninguém terá estudado o caipira de São Paulo como Cornélio Pires [...]. Ali, pela primeira vez o trabalhador caipira aparece avaliado não apenas como um tipo de gente paulista, mas descrito também como uma categoria de homem do trabalho [...]. É o oposto do homem que Saint-Hilaire viu primeiro e Monteiro Lobato, depois. Para este último, o caipira paulista típico é um sujeito ainda mais desgraçado do que o de Saint-Hilaire. (BRANDÃO, 1983, p. 26-27)

⁹ Nota do autor (Espingarda de carregar pela boca)

O trabalho de Cornélio Pires também ganha destaque na obra da pesquisadora Rosa Nepomuceno, intitulada “Música Caipira: Da Roça ao Rodeios”, na qual ela define as atuações de Pires no universo da cultura caipira da seguinte forma:

Cornélio Pires foi o maior divulgador da cultura caipira nas primeiras décadas do século. Escreveu livros, fez palestras e representou roceiros em monólogos criados por ele. Montou caravanas de violeiros, cantadores e humoristas, e percorreu muitos cantos do país, especialmente o interior paulista, apresentando-se em palcos nobres ou nos picadeiros dos circos pobrezinhos dos vilarejos. Não lhe faltavam platéias (NEPOMUCENO, 1999, p.101)

Monteiro Lobato, ao se referir à Cornélio Pires, aponta-o não como um folclorista, mas sim como um oportunista, e aponta que o caipira, para Cornélio, nada mais seria do que um ótimo negócio, visto o lucro que o folclorista alcançava com suas turnês, como é possível observar na citação abaixo:

O caboclo de Cornélio é uma bonita estilização – sentimental, poética, ultra-romântica, fulgurante de piadas – e rendosa. O Cornélio vive, e passa bem, ganha dinheiro gordo, com as exibições que faz de ‘seu caboclo’. Dá caboclo em conferência a 5 mil reis a cadeira e o público mijia de tanto rir. [...] Ora, o meu Urupês veio estragar o caboclo do Cornélio – estragar o caboclimo (Carta de Lobato endereçada à Godofredo Rangel *apud* NAXARA, 1998. p. 126)

Cornélio, em seu livro “Conversas ao pé do fogo”, tratará de representar a imagem de um caipira avesso ao que Lobato estava apresentando, prova disso seria a questão da alimentação do caipira, na qual Monteiro Lobato defende a seguinte perspectiva: “Tala cincuenta alqueires de terra para extraír deles o com que passar fome e frio durante o ano” (LOBATO, 1917, p.40). Já Cornélio Pires, em “Conversas ao pé do fogo” (PIRES, 1927, p. 60) faz a seguinte afirmação: “Diz-se que o caipira se alimenta mal, que a sua alimentação é insuficiente. Puro engano. Apesar de passar o dia no trabalho da lavoura, bate cada pratarrão!”. Para esse autor, o caipira é um verdadeiro glutão e possui um grande anseio pelo trabalho, além de possuir enorme diversidade alimentícia:

[...] o roceiro tem sempre o que comer, além do indispensável feijão com angu, ou farinha de milho—os seus inseparáveis arroz e torresmo. Cria galinhas e porcos e além das cabras leiteiras salvação das crianças, nada lhe custa ter uma vaca de leite, ou duas, que se revezam, ageitando a época de leite, por meio de barganhas e empréstimos.

Que mais falta?

Pouco distante da casa está o mandiocal, de mandioca-brava para raspas, farinhas e tratamento de porcos; mais próximo o mandiocal de mandioca mansa, o aipim. Não faltam tumbas de batata doce, branca ou roxa; de “cara”, de “mangarito”, de

“batatinha”. Na horta não falta a couve, a alface, o repolho, o quiabo o “cara-de-árvore”, hervilhas, as favas, o feijão-guandu”, o “feijão-de-vara”, a “taiopa”, a mostarda, a aboboreira para “cambuquira” e abobrinhas, morangos e morangas, o xúxú, o alho e as cebolas.

Na “roça”, na mata e nos brejos, vegetam espontaneamente a gostosa “serralha”, o amargo almeirão e o caruru, o palmito doce e garerova amarga, o agrião saudável. Nos rios e riachos, abundantes peixes. Nos campos e nas grotas os veados, as capivaras, as pacas, as cotias, os “tatus”, os lagartos, os “jaguaracambés”, as “camdimbas”, os coelhos, os “gambás” e um dilúvio de aves aquáticas [...] Frutas em abundância só não tem o vagabundo.

E os “pratos” caipiras? São variados. Só consome as carnes de porco e caça e raramente de vaca, em forma de xarque de sal, de sól, ou de vento.

[...] O caipira é menos carnívoro que nós outros, mas come por quatro Venha o leitor passar uns dias cá comosco e verá... (PIRES, 1927, p. 132-134)

No trecho citado acima, Cornélio Pires tenta apresentar a grande variedade do cardápio do caipira em oposição ao afirmado por Lobato, segundo o qual o caipira possuía como companheira fiel, ao longo do ano, a fome. Contudo, ao que se refere a alimentação do caipira, podemos contar com um trabalho científico realizado pelo respeitado acadêmico Antônio Cândido, intitulado “Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida”.

Antônio Cândido, em parte da sua obra, tem seu foco na dieta do parceiro ou meeiro, ou mais precisamente o agricultor, que trabalha em terra alheia mediante contrato, no qual é estipulado que cerca de 30% de sua produção ficará com o proprietário da área arrendada. Diante desse cenário e devido ao fato de que a pesquisa de Cândido foi iniciada no final dos anos de 1940, é perceptível que, na visão do autor, a sociedade caipira já estava permeada pelos anseios capitalistas, diferentemente da análise apresentada por Monteiro Lobato e Cornélio Pires. Devido a isso, focaremos nossa análise na perspectiva apresentada por Cândido e realizada na primeira parte de sua obra, em que ele faz uma retrospectiva da construção da alimentação do caipira, enquadrando-se assim no recorte espaço-temporal aqui proposto nesse capítulo.

Ao analisar a dieta caipira, Cândido apresenta o aspecto socializador presente nas comunidades caipiras, como o fato de se dividir entre os vizinhos a caça e a produção doméstica, tanto de carnes como outros itens de subsistência, mas ressalta, principalmente, a contribuição do sal, um dos principais fatores da sociabilidade inter-grupal que levou os indivíduos a estabelecerem contato com alguns grandes centros populacionais (CÂNDIDO, 1979).

No exame da dieta do caipira, Antônio Cândido ressalta a afinidade que o caipira desenvolveu com seu meio no cultivo das plantas, que ele chama de triângulo básico da

alimentação caipira, que seria o feijão, o milho e a mandioca, de herança de seu antepassado indígena.

No que tange à carne na dieta caipira, o autor concorda com os argumentos de Cornélio Pires no que diz respeito à caça do caipira, que possui uma ampla variedade, como pode-se ver na citação da obra “Parceiros do Rio Bonito”, em que tamanha variedade é elencada:

[...] Caça principal no mato eram o macuco e os nhambus ou inambus (várias espécies do gênero *Crypturus*), dentre as aves; dentre os mamíferos, pacas, cutias, quatis, porco-do-mato, de que há a espécie menor, cateto ou caititu, e a maior, queixada. A capivara se encontra a beira d’água.

No campo, brejo e lagoa, dentre as aves: perdiz e codorna; saracuras, frangos-d’água, marrecas e patos etc. Dos mamíferos principalmente os veados, de caça trabalhosa: campeiro, catingueiro, mateiro, galheiro. Mais acessíveis, o lagarto ou teiú e os tatus, principalmente tatuetê, ou tatu-galinha. (CÂNDIDO, 1979, p. 69)

Podemos notar que as duas exposições acerca da alimentação caipira diferem-se das perspectivas apresentadas por Monteiro Lobato, vista tamanha abundância expostas nas narrativas tanto de Antônio Cândido quanto de Cornélio Pires.

Ainda assim, ambos estabelecem o mesmo paralelo ao afirmar o enorme volume de viveres que o caipira tem ao seu dispor entre cereais, hortaliças, frutas, legumes e de ração cárnea, exceto em relação à carne bovina, que se torna uma iguaria dentre as comunidades caipiras, devido ao fato de ser um animal de grande porte, o que dificultava o consumo e a conservação em um curto período de tempo.

A partir das considerações apresentadas acima, podemos concluir que na construção da representação do caipira como faminto/desnutrido, na grande maioria das vezes, se remetia a uma imagem elaborada dentro do circuito urbano, que não se referia à total realidade desses indivíduos.

Outro ponto importante a ser abordado na construção da representação do caipira é a questão da indolência, pois como vimos, Monteiro Lobato apresenta o caipira com um verdadeiro preguiçoso, despreocupado e totalmente ausente de previdência, mas sem dúvida a suposta preguiça do caipira era o elemento que mais incomodava a sociedade urbana moderna, isso porque no projeto de nação do Brasil do século XX, o homem predisposto ao trabalho passou a ser visto como característica inerente ao brasileiro, significando todo um povo, como aponta Naxara:

Com a iminência do final da escravidão era preciso (re)criar a idéia de trabalho no país, desvinculando-o da pessoa do escravo. Era preciso formar uma sociedade voltada para o trabalho posto como qualidade ou necessidade inerente ao homem – a dignidade sendo conferida pelo trabalho e, mais que isso, a idéia de que o trabalho fosse visto como meio de ascensão econômica e social (NAXARA, 2004, p. 97)

Antônio Cândido descreve os anseios caipiras da seguinte forma: “Desambição e imprevidência devem ser interpretadas como a maneira corrente de designas a desnecessidade de trabalho, no universo relativamente fechado e homogêneo de uma cultura rústica em território vasto” (CÂNDIDO, 1979, p. 103), pois por se tratar de indivíduos fronteiriços, como ele mesmo afirma, que vive à margem do suposto progresso modernizador, ainda não havia incorporado na íntegra em si a dinâmica capitalista da sociedade urbana moderna, que se firmava no Brasil nesse período. Além disso, o caipira se caracteriza como um refém do tempo climático, visto que sua miséria ou opulência depende estreitamente da produção de sua lavoura.

As discussões apresentadas acima nos revelam uma grande variação de opiniões em relação a quem seria o caipira e sua cultura. Antônio Cândido nos oferece uma das melhores definições a respeito do caipira, pois ele associa o termo “caipira” ao tipo de vida, ao modo de ser do homem do interior paulista.

Contudo, Lobato e Pires tornam essa definição um pouco mais aberta, tornando-a mais carregada de seus interesse e pré-conceitos, pois para Monteiro Lobato o caipira em si seria apenas o resultado da miscigenação do indígena com o branco, tendo como resultante dessa mistura o “Caboclo”, ao qual Lobato define em sua obra como: “Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio” (LOBATO, 1917, p. 60), ou seja, como já foi apontado anteriormente, o caipira teria como essência a indolência e o atraso.

Cornélio Pires, ao contrário de Lobato, subdividiu o grupo caipira em tipos, baseados em uma divisão a partir de cores/raças, o que representa muito da ideologia dominante do período. O primeiro grupo apresentado por Cornélio seriam os “caipiras caboclos”, o mesmo descrito por Lobato, para Pires esse grupo seriam os descendentes dos índios catequizados pelos “primeiros povoadores do sertão” (português branco). Pires (1924, p. 25) os descreve como “fortes, têm a pele bronzeada cor de cobre”, contudo suas casas seriam imundas e seus trajes repelentes. Para Cornélio os outros tipos de caipira “se vão indireitando à custa do próprio esforço”, mas o caboclo não, pois, segundo ele mesmo, com o passar do tempo esse caboclo continua sujo e ruim, mas segundo Pires (1924, p. 28): “graças a Deus, parece que esse tipo vai desaparecer”, como é possível observar nos trechos citados abaixo:

Geralmente os caipiras caboclos são madraçós. Arranjando um cantinho no sítio do branco, ou numa fazenda, lá ficam mumbaveando, tolerados pelos patrões... aos quais não prestam serviço (PIRES, 1924, p. 26)

[...] O trage do caboclo é repelente. Sua casa é imunda, de paredes esburacadas, coberta de sapé velhíssimo e pobre... (...) A miséria envolve-lhe o lar. (PIRES, 1924, p. 26)

Além de sujo, é roto. A mulher não lhe remenda a roupa e ele deixa ficar. A sua cabeleira emaranhada parece uma touceira de capim barba-de-bode, um enxu ou um ninho de corruíra d'água; quando vem do mato traz a cabelama cheia de ciscos e pauzinhos secos (PIRES, 1924, p. 27)

[...] Pobre caboclo... Creio que nunca tomou banho... Coitado do meu patrício! Apesar dos governos os outros caipiras se vão endireitando à custa do próprio esforço, ignorantes de noções de higiene... Só ele, o caboclo, ficou mumbava, sujo e ruim! Ele não tem culpa...Ele nada sabe (PIRES, 1924, p. 27)

Cornélio Pires descreve que teria sido a partir de um desses indivíduos que Monteiro Lobato teria criado o Jeca Tatu, “erradamente dado como representante do caipira em geral” (PIRES, 1924, p. 28). Desse modo, podemos observar que o homem rural que Cornélio quer valorizar também não é o caboclo, uma vez que ele não discorda exatamente da imagem pejorativa do caipira criada pelas representações de Lobato, ou seja, Pires simplesmente procura mostrar como ela na verdade se restringia a um tipo isolado, e que poderia (e ele assim o deseja) desaparecer (MATOS, FERREIRA, 2019).

Pires defende em sua obra intitulada “Conversas ao pé do fogo” que o verdadeiro representante da cultura caipira seria o “caipira branco”, que seria o de “melhor estirpe”, descendente dos estrangeiros brancos (PIRES, 1924, p. 13). Segundo ele, seriam esses os caipiras “reclamadores de escolas”, “pouco dados à cachaça” e que teriam as casas bem limpas (PIRES, 1924, p. 14-16), como é possível observar na citação abaixo:

O CAIPIRA BRANCO

Neste caso, branco quer dizer de melhor estirpe; meia mescla, descendentes de estrangeiros brancos... gente que possa destrinçar a genealogia da família até o trivasô, confirmando pelo procedimento o nome e a boa fama dos seus genitores e progenitores. Podem ser alvos, morenos ou trigueiros... São brancos.

Descendem geralmente dos primeiros povoadores, fidalgos ou nobres decaídos de suas pompas, ou de brancos europeus atraídos para a nossa terra pela árvore das patacas e que, nos sertões de então, fecundos latinos, deixaram a sua descendência. A média de filhos dos caipira branco é de 8, e ele consegue criá-los.

São esses os caipiras reclamadores de escolas. Seus filhos, engarupados no pangaré, freqüentam aulas na cidade a uma e mais léguas de distância, quando não há escola no bairro.

Por mais pobres que sejam, com seus cobrinhos, suas terras, porque são sempre proprietários, podem andar remendados, mas andam limpos (PIRES, 2002, p.22)

Ao observarmos as definições apresentadas por Cornélio Pires a respeito do caipira e sua cultura, fica claro que, para ele, existe uma hierarquização da cultura caipira, sendo o

“caipira branco” o verdadeiro portador da tradição rural brasileira e representante do homem do campo, e ao que se refere ao caipira caboclo sua opinião não diverge da de Monteiro Lobato, pelo contrário, ele acaba justificando a descrição de Lobato como um infelizade, pois, para Pires, o problema foi que Lobato conheceu apenas o caipira caboclo, uma vez que ele afirma abaixo, Lobato conheceu a “parte podre” e estaria julgando o todo pela parte:

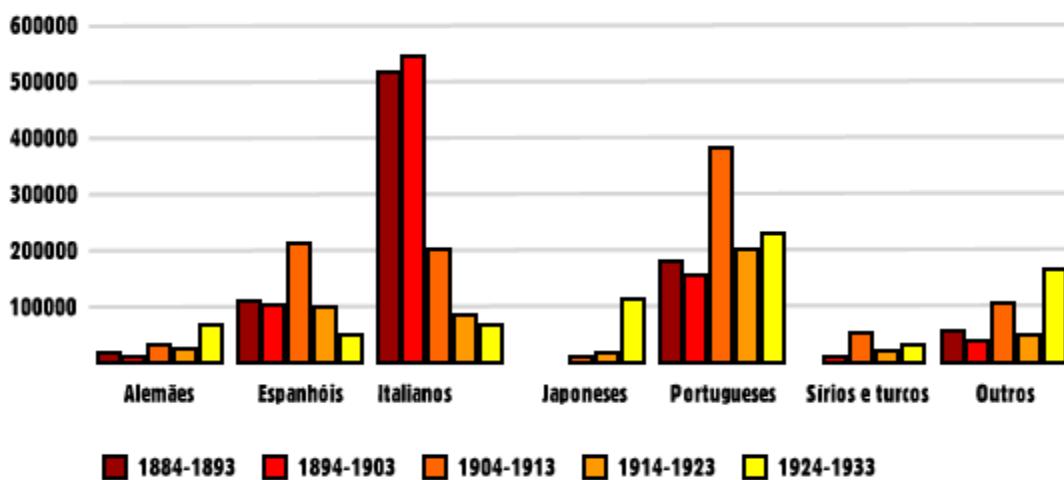
O nosso caipira tem sido uma vítima de alguns escritores patrícios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras. Sem conhecimento direto do assunto, baseados em rápidas observações sobre “mumbavas” e “agregados”, (...) certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o “todo” pela “parte”, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto de ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e “nhampã! (PIRES, 2002, p. 19)

Contudo, diferentemente de Monteiro Lobato, que vê o caipira caboclo como um entrave à modernidade brasileira, um parasita do Brasil moderno, Cornélio se consola com o eminent desaparecimento desse indivíduo, claro que o desaparecimento do caboclo, na visão de Cornélio, está ligado ao projeto de nação associado ao branqueamento da raça, na qual a miscigenação de negros e pardos com brancos, especialmente imigrantes que chegavam em grande número ao Brasil no final do século XIX e começo do século XX, garantiria um branqueamento do povo brasileiro, como aponta Emilia Viotti da Costa:

Confrontando as teorias que realçaram a superioridade da população branca e a inferioridade dos mestiços e negros, a elite brasileira – uma minoria de brancos, alguns dos quais não estavam seguros da “pureza” de seu sangue, cercados por uma maioria de mestiços – não descobriu melhor solução do que colocar suas esperanças no processo de “branqueamento”. O Brasil superaria seus problemas raciais, sua inferioridade, através da miscigenação. A população tornar-se-ia crescentemente branca. (COSTA, 1999, p. 373)

Essas perspectivas que foram apontadas acima, que Cornélio apostava no desaparecimento do caipira caboclo e a entrada de imigrantes no Brasil durante esse período, corroboram para que tal ideia supracitada se concretize, visto que entre 1894 a 1903 desembarcaram no Brasil mais de 500.000 mil imigrantes italianos, como é possível observarmos no gráfico abaixo:

Gráfico 3: Imigração no Brasil por nacionalidade, períodos decenais: 1884 a 1893 e 1924 a 1933



Fonte: Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Apêndice: Estatísticas de 500 anos de povoamento, p. 226

Ao longo do texto foi possível notar que o embate em torno da construção da figura do caipira foi intenso nas primeiras décadas do século XX, tanto Cornélio Pires quanto Monteiro Lobato apresentaram uma representação de quem seria o caipira para a sociedade urbana moderna e, como Márcia Naxara nos apresenta brilhantemente, a construção desse personagem se pautava em um olhar estrangeiro, pois nenhum dos dois realmente viviam o tipo de vida ou seguiam o modo de ser do homem do interior paulista, conforme a definição de caipira para Antônio Cândido.

Desse modo, como foi apontado acima, o caipira é uma construção, que estará inserido em uma tradição seletiva, visto que as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam (CHARTIER, 1988). Assim, dentro dessa perspectiva cabe entender o caipira a partir do período histórico que ele está inserido, visto que no início do século XX ele é sinônimo de atraso, como vimos anteriormente, tendo sua indumentária e cultura como insígnia desse atraso. Contudo, já de 1960 em diante, com o avanço da modernidade, o que era atraso foi convertido em símbolo de autenticidade e brasiliidade, revelando a eficácia das invenções das tradições.

1.2 - Da roça para o rádio, a música rural chega à metrópole: Alvarenga e Ranchinho e Tonico e Tinoco

A dupla Alvarenga e Ranchinho¹⁰ iniciou sua carreira artística em 1933, como nesse período a música rural brasileira possuía um circuito muito restrito nos centros urbanos, o espaço que sobrava para a dupla realizar suas apresentações eram os picadeiros dos circos. Assim, a dupla inicia suas apresentações no picadeiro do Circo Pinheiro, em Santos/SP, com um repertório composto por valsas, modinhas, tangos e chorinhos, ainda longe da temática rural, e apresentavam uma estilização totalmente oposta ao do figurino caipira, como se pode observar na imagem abaixo:

Figura 1: Alvarenga e Ranchinho, em 1934, antes do visual caipira, com o acordeonista Antenógenes Silva.



Fonte: NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 1999, p. 292

Contudo, em suas primeiras apresentações a forma de cantar de Alvarenga e Ranchinho despertava risos na plateia¹¹, devido ao típico sotaque interiorano e ao som anasalado,

¹⁰ Murilo Alvarenga nasceu em Itaúna/MG, no dia 22 de maio de 1912, e Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho, nasceu em Jacareí/SP, no dia 23 de maio de 1913, ambos na zona demarcada pela cultura caipira no país, entendida como os estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, São Paulo, Norte do Paraná, Minas Gerais e Espírito Santo.

¹¹ Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/alvarenga_ranchinho.html>. Acessado em: 6 mar. 2011

característico do cantar caipira, o que os levou a inserir, entre uma música e outra, algumas piadas da mesma forma que faziam Jararaca e Ratinho¹². Por outro lado, essa adaptação da dupla também revela a necessidade da dupla aderir às representações, encaixando-se em uma tradição criada para a dupla, pelos habitantes do meio urbano, visto que essas tradições são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.

A carreira da dupla Alvarenga e Ranchinho só adquiriu um novo ritmo após entrarem em contato com a turma caipira de Cornélio Pires, que já havia gravado algumas “Modas de Viola” e “Causos” interpretados pelo Tibúrcio e sua turma caipira desde o final dos anos de 1920. A partir dessa aproximação Alvarenga e Ranchinho assumem definitivamente o figurino caipira com suas botinas, camisas xadrez, calças curtas e o chapéu de palha, traje que se tornará um dos traços marcantes da dupla junto às suas sátiras políticas. Como é possível observar na imagem abaixo:

Figura 2: Os reis da paródia e da Sátira, Alvarenga e Ranchinho, interpretam seus próprios papéis em vários filmes, como *Fazendo Fita* - 1935



Fonte: NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 1999, p. 292

¹² Jararaca e Ratinho foram uma dupla musical formada por José Luis Rodrigues Calazans (o Jararaca, Maceió, 29 de setembro de 1896 — Rio de Janeiro, RJ, 11 de outubro de 1977) e Severino Rangel de Carvalho (o Ratinho, Itabaiana, Paraíba, 13 de abril de 1896 — Duque de Caxias, 8 de setembro de 1972). Além de cantores e compositores, eram também humoristas.

Apesar das transformações sofridas pela dupla a fim de agradar ao público, foi somente em 1935 que a sorte sorri para a ela, uma vez que nesse mesmo ano a dupla é convidada para estrelar no cinema, ou seja, uma dupla que ainda não havia conquistado espaço nas emissoras rádio e não possuía sequer um disco gravado, inicia sua carreira apresentando-se para o grande público através do cinema, algo que não ocorrerá com nenhuma outra. O convite para participarem do filme “Fazendo Fita”, de 1935, sob direção de Wallace Downey¹³, surge após a desistência da dupla anteriormente convidada “Mariano e Caçula¹⁴”.

Isso ocorreu no momento em que o sobrinho de Cornélio Pires, Ariovaldo Pires, vulgo Capitão Furtado, responsável por selecionar o elenco das produções de Wallace Downey, estava ensaiando o programa Cascatinha do Genaro, na emissora, quando viu Alvarenga e Ranchinho¹⁵ passando com seus instrumentos. Abordou-os e perguntou se eram violeiros, se cantavam no estilo de Mariano e Caçula e se queriam participar de um filme. Pegos de surpresa e espertos para não rejeitarem proposta boa, disseram sim para tudo (NEPOMUCENO, 1999).

Neste mesmo período, mas apresentando outra representação do caipira e um repertório oposto ao desenvolvido pelos intérpretes citados até o momento, se destaca a dupla Raul Torres e Florêncio, com uma indumentária que não lembra em nada o caipira representado até o momento pelas outras duplas, pois Raul Torres e Florêncio aproximam-se do vestuário do gaúcho dos pampas trajando botas de cano longo, bombachas, lenço no pescoço, destaque imagem abaixo:

¹³ Produtor, diretor norte-americano da companhia Sonofilmes. Produziu e dirigiu inúmeros filmes que contavam com um elenco formado por Alvarenga e Ranchinho e Carmen Miranda, entre outros artistas de renome.

¹⁴ Dupla formada por Mariano e Silva. Mariano, nascido em Piracicaba/SP, no ano de 1910, e Rubens da Silva, também nascido na mesma cidade. Além de os irmãos terem participado da Turma do Caipira Cornélio Pires, eles foram os primeiros a gravarem um disco de moda de viola. A música que mais fez sucesso foi ‘Jorginho do Sertão’, uma adaptação de Cornélio Pires, gravada em 1929.

¹⁵ Dentre as inúmeras produções cinematográficas que abordam a temática caipira e passam a representar no cinema o caráter do cancioneiro caipira há mais de 30 filmes que possuem participação de Alvarenga e Ranchinho, entre essas películas estão “Fazendo Fitas”, de 1935, “Tererê não Resolve” - 1938, “Banana da Terra” - 1939, “Céu Azul” - 1940, “Laranja da China” - 1940, “Samba em Berlim” - 1943, “Abacaxi Azul” - 1944, “Berlim na Batucada” - 1944, “Não Adianta Chorar” - 1945, “Pif – Paf”- 1945, “O Cavalo 13” - 1946, “o Malandro e a Grãnfina” - 1947, “Folias Cariocas” - 1948, “O Mundo se Diverte” - 1948, “É com este que eu vou” - 1948 e “Carnaval em Lá maior”, de 1955.

Figura 3: Raul Torres e Florêncio



Fonte: Disponível em:
http://2.bp.blogspot.com/UpFL4c9owHM/UBgw0yzd91I/AAAAAAAUA28/45ih_cbGj8w/s1600/Raul+Torres+e+Flor%C3%AAncio.jpg. Acesso em: 14 fev. 2018.

Torres e Florêncio fundamentam seu repertório apenas em interpretações musicais, com uma temática voltada para as tradições rurais, as narrativas épicas dos peões de boiadeiro, heróis que desbravam os sertões bravios do país a fora, diferentemente de Alvarenga e Ranchinho que em suas músicas nem sempre estava explícito o seu caráter rural, como nas músicas “Drama de Angélica”, “Racionamento de Gasolina” e “O Divórcio vem aí”, pois como afirma Araújo Raul, Torres e Florêncio apresentam uma nova perspectiva à música caipira:

Raul Torres e Florêncio representam um olhar sobre o homem do campo, na trajetória da música sertaneja tradicional, bem distinto tanto da difundida imagem do *Jeca* *Tatu* quanto de suas ramificações, como Alvarenga e Ranchinho. Terão como um dos principais personagens das narrativas de seu repertório, sempre pintado com cores de herói, o boiadeiro, o homem vinculado à tradição da pecuária. (ARAÚJO, 2007, p. 84)

Assim, Raul Torres e Florêncio apresentam uma nova perspectiva da música caipira ao mercado fonográfico que se consolida junto as representações defendidas por Alvarenga e Ranchinho, criando assim duas tendências da música caipira, como afirma Araújo:

Foram as que mais se destacaram no que se pode definir como a primeira fase da música sertaneja, após sua consolidação como um filão promissor para rádios e indústria fonográfica. Alvarenga e Ranchinho e Raul Torres e Florêncio são duplas representantes, cada uma, de tendências distintas e que inspirariam padrões no gênero nascente. Ambas se tornaram símbolos, mas só uma se tornaria referência para as duplas posteriores da música sertaneja tradicional e outra se tornaria símbolo urbano de certa representação do “caipira”. Claro que a separação entre elas não foi absoluta, mas referente à características do conjunto da obra de cada uma, de sua “marca” e baseada nas recorrências e continuidades, características que se repetem em diversas canções. Refere-se, enfim, à imagem que cada uma construiu de si mesma. (ARAÚJO, 2007, p 84)

Apesar de ambas as duplas consolidarem tendências distintas, apenas a apresentada por Raul Torres e Florêncio se consolidará e terá continuidade através de várias duplas de grande sucesso que os sucederam, entre elas Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, Pena Branca e Xavantinho, entre outras.

Embora a tendência apresentada por Alvarenga e Ranchinho não tenha tido continuidade com outras duplas, isso não significa que seu trabalho não teve relevância, e sim que tais aspirações não refletiam mais os anseios da sociedade do período, pois como afirma Nepomuceno:

Alvarenga e Ranchinho encarnaram o estereótipo já mencionado do caipira. Procuravam valorizar este “tipo humano”, mas partindo da premissa pejorativa sintetizada e difundida por Monteiro Lobato. Vestiam-se como o *Jeca* *Tatu*, com roupas remendadas, chapéu de palha desfiada nas abas e os dentes pintados para darem a impressão de que caíram. Representavam o papel deste *Jeca*, mostrando-se sempre simplórios, exaltando uma certa malícia que proviria da consciência da própria ingenuidade. (NEPOMUCENO, 1999, p. 287)

Alvarenga e Ranchinho se destacam dentre os demais por terem sido os pioneiros do gênero caipira a terem seu trabalho divulgado através das ondas radiofônicas no início da década de 1930, estreando na Rádio São Paulo, pelo convite do maestro Breno Rossi que os acompanhava desde suas atuações na companhia de Teatro Trololó, antes da década de 1930.

Alvarenga, em uma entrevista realizada na TV Cultura em 1973, relata a dificuldade que as duplas caipiras tinham em cantar no rádio antes de meados da década de 1930:

A: nois então loco pra canta em radio e não consegui né, então nois fomo La na Rádio Record daquele tempo o diretor era o Marcelo Tupinambá era o Cesar Ladeira era o Tiofilo de Andrade, de Andrade memo Tiofilo Vasconcelos ? / R: Acho que isso memo / A: Ai fomo lá falamo com o diretor o Cesar ladeira falo: Vamo ouvi então. / A: levo nois no estúdio, nois cantamo e eles gostaram bateram parma, todo mundo ria batia parma. / A: pensei oh, o pesoar ta gostando / A: então marcaro o nosso programa pra quinta feira, então quinta feira avisei a famiada toda pra fica ouvindo o programa né. / A: Chequei lá na quinta feira, eles até tinha esquecido combinado com ... , mais em todo caso o caseiro disse vamo que ta quase na hora, vamo que chegamo lá pegou um paper e leu lá vai estréia a dupla Alvarenga e Ranchinho nois cantamo meia hora

apraudiram, anuciaram lá um anunciante que eu nem me lembro mais qual é. / A: Bom, Terminei nois fomo pra casa, cheguei em casa perguntei seis ouviram? / Família: ouviram o que? Nessa hora não tenha nada tinha outro programa. / R: Tava desligado o microfone / A, R: Re, Rê / A: essa foi a maior que a Rádio Record fez com a gente

Sendo o rádio um dos símbolos da modernidade técnico-industrial, esta dificuldade apresentada por Alvarenga diz respeito ao fato da imagem do caipira não corresponder a tal cenário, visto que ainda existia uma resistência por parte das elites letreadas, donas dos meios de comunicação, que voltam as atividades radiofônicas exclusivamente para os programas de cunho erudito, os quais não atraiam a atenção da grande maioria da população e, desse modo, também não seria cabível aos artistas populares obter um espaço junto às programações pré-estabelecidas (CAVICHIA, 2011, p 87).

No que se refere à sátira, a dupla transborda criatividade, realizando verdadeiras crônicas sociais ao descrever as esferas econômicas, políticas e culturais que compõem o cenário nacional. Assim, nas sátiras elencadas abaixo, pode-se notar alguns dos elementos que passaram a compor a realidade política e econômica do Brasil após o fim da ditadura de Getúlio Vargas, demonstrando que a dupla possui, até determinado ponto, um engajamento político, evidenciando que o caipira não se coloca em momento algum estranho aos aspectos políticos do Brasil, como é possível observar na paródia “Salada Política”, apresentada no Programa “Alvarenga e Ranchinho” pela emissora de Rádio Nacional, em 04 de março de 1948, e também na sátira “Pirata da Perna de Pau”, veiculado no mesmo programa e na mesma emissora em 24 de dezembro de 1948. Segue abaixo transcrição dessas paródias supracitadas:

Salada Política

Quem não conhece esse baixinho

tão gordinho

que agora ta quetinho

já morou La no Catete quinze ano

hoje ta só urubuservando

já fez baruio e decreto indiscreto

no tempo que ele reinou

fez promessa pra São Borja foi eleito

e São Paulo lhe ajudou

e na assembléia sentado da boas gargaiada

de ver a confusão de tanta paiaçada
 Marcondes com a força da traquéia esse Barreto pinto avacai com a assembléia
 todo mundo diz que sofre, sofre, sofre nesse mundo mais o Luiz Carlos Preste sofre mais
 quando que faze comício é com autorização
 e bem tristonho ele canta essa canção:
 Eu vou, eu vou, eu vou, eu vou até Moscou
 tão jodiando de mim, vou me queixa ao Stalin
 Será, será, será o Benedito,
 será esse o meu fim oi será
 cantando uma varsa anssim:
 Ó Minas Gerais, Ó Minas Gerais
 outra mamata não pego jamais
 O Minas Gerais
 O brigadeiro agora canta assim
 adeus amigos companheiros de campanha
 o Mangabeira, Oswaldo Aranha
 o que eu mais sinto foi o que me fizero
 por ser sincero veja só o que eu perdi
 so Brigadeiro e nunca falei e marmitero
 isso é invenção do Hugo Borghi
 eu vou me imbora tristonho e derrota
 mais deixo um grande abacaxi

Pirata da Perna de Pau

Eu sou Getulio já fui ditador
 com voto dos troxa
 eu sou senador
 Eu sou Getulio já fui ditador
 com voto dos troxa
 eu sou senador
 minha galera em quinze ano de navegação

trouxe a miséria
 o cambio negro e a inflação
 por isso eu sou pai dos pobres
 mão dos ricos e dos tubarões
 ao Borghi eu dei muita ropa, ropa, de argudão.

Nas duas paródias citadas acima encontra-se a descrição bem humorada do cenário político pós Getúlio. Segundo a representação de Alvarenga e Ranchinho, Vargas é descrito de forma caricata, acentuando suas características físicas a dupla resume as medidas tomadas por Vargas ao longo de 15 anos de governo como “*já fez decreto indiscreto no tempo em que ele reinou*”, ou seja, acentuam o caráter autoritário do regime Vargas que passa pelo governo provisório de 1930 a 1934, ao período democrático de 1934 a 1937, e pelo Estado Novo de 1937 a 1945, também referem-se ao governo como um reinado, devido ao poder absolutista de Vargas, e, claro, as medidas que fogem a esfera pública, interferindo na vida privada. Dessa forma, eles continuam sua sátira fazendo referência as eleições de 1946, em que Getúlio Vargas é eleito deputado em 10 estados e senador em dois, ressaltando que apesar de o ex-ditador ter feito sua promessa a São Borja, quem lhe realmente ajudou mesmo foi São Paulo, mais não o santo e sim o estado ao qual foi eleito senador. Em seguida, Alvarenga e Ranchinho fazem referência a atuação de Getúlio na Assembleia Federal, e descrevem tal atuação da seguinte forma, “*na assembleia sentado da boas gargaiada, de ver a confusão de tanta paiaçada*”, ou seja, ao se utilizarem o termo “na assembléia sentado” demonstram a imobilidade de Vargas, a passividade e o desinteresse para com o novo cargo, no qual apenas se divertia mediante as tramas políticas, em especial o caso de Barreto Pinto, que na sátira de Alvarenga e Ranchinho “avacaia com a assembleia”, pois Edmundo Barreto Pinto, eleito pelo PTB no Rio de Janeiro, foi o primeiro deputado a ser caçado no Brasil por falta de decoro parlamentar. Barreto Pinto almejava a fama, ficar conhecido em todo o Brasil, algo que seria extremamente difícil no que dependesse de sua atuação política, pois sempre se manteve apático as atividades da assembleia. (CAVICHIA, 2011)

Como é possível observar a partir dos apontamentos realizados acima, a atuação da dupla Alvarenga e Ranchinho se tornou de fundamental importância para a conquista da metrópole pela música rural brasileira, visto que juntamente com outras duplas consideradas referência de tradição, que serão abordadas mais adiante nesse trabalho, Murilo Alvarenga e

Diesses dos Anjos Gaia permitiram que, através de suas irreverentes performances, a sonoridade da música rural brasileira conquistasse a metrópole.

Contudo, após a morte de Murilo Alvarenga, em 1974, o seu fiel companheiro de estrada Diezes Gaia, o Ranchinho, caiu no ostracismo, uma vez que sem seu habitual companheiro os convites para shows desaparecem e Ranchinho é forçado por desígnios do mercado fonográfico a abandonar a carreira como músico.

Ranchinho só irá retornar as gravações e a carreira como artista a partir de 1981, quando Rolando Boldrin resgata o violeiro do anonimato e o insere em seu programa recém estreado nas manhãs de domingo, o Som Brasil.

1.3 - A modernização tradicional nas performances da “dupla coração do Brasil”

Os irmãos João Salvador Perez e José Perez, que formavam a dupla Tonico e Tinoco, nasceram no interior do estado de São Paulo, na região de Botucatu, onde iniciam sua carreira como músicos após várias apresentações nas cercanias onde moravam. A dupla, assim como inúmeros outros trabalhadores rurais no período, migra para a capital paulista no início da década de 1940, para tentar a carreira como músicos profissionais.

Tonico e Tinoco ocupam, sem dúvida nenhuma, no cenário musical nacional atualmente, o espaço reservado as duplas representantes da tradicional música rural do centro sul do Brasil.

Contudo, cabe questionar os limites dessa pureza, visto que a dupla ao longo de sua trajetória passou por constantes negociações com a indústria cultural e realizou uma série de hibridizações entre os ritmos nacionais.

As negociações realizadas por Tonico e Tinoco com a Indústria Cultural nem sempre resultaram em uma produção musical que visa preservar a tradição, visto que muitas vezes se faz necessário, para atender a uma demanda de mercado, incorporar em seu repertório elementos estranhos as rítmicas tradicionais que a dupla estava acostumada, como aponta Araújo:

O apelo aos regionalismos interioranos de Tonico e Tinoco transparece, na primeira edição da Revista Sertaneja, onde os “auténticos caipiras” aparecem na capa em uma varanda de onde podemos vislumbrar um horizonte de montanhas, vestidos com trajes gaúchos estilizados. Possivelmente estamos diante de uma estratégia de expansão do público da música sertaneja, que se apoia e ao mesmo tempo forja uma identificação nacional, de distintas regiões, com o interior de maneira geral e os valores tradicionais, o ruralismo e a realidade social da pecuária. (ARAÚJO, 2014, p.60)

Por uma necessidade de ampliar o público consumidor a dupla Tonico e Tinoco tivera que flertar com outros ritmos e indumentárias, como é possível observar na capa da Revista Sertaneja, na qual a dupla se apresenta com vestimenta característica do sul do país, especificamente do Rio Grande do Sul, buscando aproximar o repertório rural paulista ao gaúcho, permitindo maior consolidação da dupla no cenário nacional.

Figura 4: Capa da Revista Sertaneja com a dupla Tonico e Tinoco



Fonte: <http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/revista.htm>. Acesso em: 03 jul. 2018.

Por outro lado, também se deve ter em mente a possibilidade da inserção da dupla Tonico e Tinoco dentro de uma “tradição inventada”, pois como bem apontam Hobsbawm e Ranger:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisas de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. A transmissão radiofônica real realizada no Natal na Grã-Bretanha (instituída em 1932) é um exemplo do primeiro caso, como exemplo do segundo, podemos citar o aparecimento e evolução das práticas associadas à final do campeonato britânico de futebol. É óbvio que nem todas essas tradições perduram; nosso objetivo primordial, porém, não é estudar suas chances de sobrevivência, mas sim o modo como elas surgiram e se estabeleceram. (HOBSBAWM e RANGER, 1997, p. 9)

Ao analisar a trajetória de Tonico e Tinoco cabe destacar que a dupla inicia sua carreira como profissionais a partir da década de 1930, e encerra suas atividades como dupla em 1994, quando Tonico falece após uma queda da escadaria do prédio que residia. Ao longo de 64 anos de carreira a dupla vendeu mais 150 milhões de cópias, totalizou mais de 40.000 apresentações e gravaram mais de 1.000 músicas divididas em 83 disco, esses números evidenciam uma

carreira consagrada em todo território nacional, extrapolando as fronteiras culturais da música rural brasileira.

Ao observar a trajetória de Tonico e Tinoco também pode-se notar que a dupla além de realizar suas negociações com a indústria fonográfica e com o público, e se adaptar a uma tradição, como apontado acima, também atende a uma prorrogativa apresentada por Cornélio Pires, uma vez que se trata de caipiras brancos descendentes de espanhol que residem no interior do estado de São Paulo, ou seja, era esse o caipira que deveria ser apresentado ao público que seria a essência da brasiliadade, além de totalmente comprometido com o trabalho.

Durante mais de meio século a música rural brasileira passou por uma série de transformações e hibridizações, tanto com ritmos nacionais como internacionais. Dessa maneira, torna curioso observar que durante esses períodos de mudanças, especialmente ocorridos nas últimas décadas do século XX, a dupla dos irmãos Perez é elegida tanto pelo público como pela mídia especializada como referencial de tradição.

Em um período de inovações e transformações no cenário da música rural brasileira, em que o nacional é ameaçado pelos ritmos estrangeiros, determinados grupos sociais buscam legitimar uma tradição, muitas vezes essa tradição acaba passando por um processo de invenção, como ocorreu durante as décadas de 1960 e 1970, em que alguns representantes da MPB buscaram estabelecer o que seria música caipira ligada à tradição e o que seria música sertaneja ligada com a deturpação do gênero rural pela hibridização com os ritmos importados:

Com isso, a música caipira passou a ser identificada por alguns representantes da MPB como um expoente da autenticidade da expressão cultural da população do campo, ao contrário da música sertaneja, que estaria contaminada pelas influências dos ritmos internacionais que chegavam ao Brasil com grande intensidade nas décadas de 1970 e 1980. Assim, a partir dos referenciais estabelecidos pela sigla MPB, para a relação entre tradição e modernidade, acirrou-se o embate entre música caipira e sertaneja. Alguns intérpretes passaram a tentar atender às expectativas criadas pela intelectualidade urbana ligada à MPB. (CAVICHIA, 2014, p.37)

A MPB, ao realizar essa cisão entre o que era caipira e o que era sertanejo, contribui para a formação de uma tradição musical, uma vez que a sigla MPB se tornou um referencial na tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba (NAPOLITANO, 2007).

Como aponta Hobsbawm, as tradições surgem a partir da necessidade de determinados grupos sociais em se legitimarem como estabelecidos e/ou pela própria legitimação de um novo Estado-nação. Pode-se observar exemplos da criação de tradições na história política brasileira,

como na escolha dos republicanos recém ascendidos ao poder em 1889 em eleger a figura de Joaquim José da Silva Xavier, o “Tiradentes”, como herói da república, criando toda uma nova reinterpretação da Inconfidência Mineira e inserindo Tiradentes em uma longa tradição de luta pela liberdade do Brasil e pela ruptura do julgo monárquico da família real no Brasil, ou seja, é necessário toda uma engenharia social, como apontam Hobsbawm e Ranger, para se legitimarem algumas transformações sociais e políticas:

A propósito, deve-se destacar um interesse específico que as “tradições inventadas” podem ter de um modo ou de outro, para os estudiosos da História moderna e contemporânea. Elas são altamente aplicáveis no caso de uma inovação histórica comparativamente recente a “nação”, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas, e daí por diante. Todos estes elementos baseiam-se em exercício de engenharia social muitas vezes deliberados e sempre inovadores, pelo menos por que a originalidade histórica implica inovação. (HOBSBAWM e RANGER. 1997, p. 22)

Podemos observar tal evento na música rural brasileira, uma vez que, devido à facilidade com que os gêneros estrangeiros conquistavam o mercado nacional, fazia-se necessário definir o que era tradicional, mesmo que muitas vezes fosse necessário inventar essas tradições, criando cânones para que tanto as duplas que ocupavam espaço no mercado fonográfico do período se adaptassem quanto para os músicos que pretendiam iniciar sua carreira.

Na elaboração do que seria a tradicional música rural brasileira havia uma série de normativas que o intérprete deveria estar atento para inserir em sua performance, em sua grande maioria eram referenciais que se remetiam a estética musical dos pioneiros da música rural, como Cornélio Pires, Jararaca e Ratinho, Alvarenga e Ranchinho e Raul Tores e Florêncio, entre outros.

Apesar de algumas pequenas alterações e adaptações para ampliação do público consumidor, como apontado acima, a dupla Tonico e Tinoco se encaixava perfeitamente nos designios, visto que a dupla incorporava em suas apresentações a indumentária caipira que havia se popularizado nas apresentações de Alvarenga e Ranchinho nas décadas de 1930, 1940 e 1950.

Essa necessidade de se encaixar em um padrão de tradição, revela um antagonismo existente entre o campo e a cidade nesse período histórico, uma vez que ser representante do mundo rural significava ser portador de uma forma natural de vida, incumbida de uma inocência e uma virtude, como aponta Raymond Williams em sua obra “O campo e a cidade na história e na literatura”:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizaram-se e generalizaram-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. (WILLIAMS, 2011, p 11)

Contudo, como demostrado na citação supracitada, estar associado ao meio urbano seria um sinônimo de que o indivíduo havia perdido a pureza de seus valores e teria deixado se corromper pelos valores da modernidade que estão presentes no meio urbano. Dessa maneira, a fronteira entre campo e cidade se tornou sinônimo de tradição e modernidade, o campo como imagem de um passado muitas vezes idealizados e a cidade como um farol que direciona o urbano para o moderno, como aponta Williams:

É significativo que a imagem comum do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem comum da cidade, uma imagem do futuro. Se as isolarmos deste modo, fica faltando o presente. [...]. Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos (WILLIAMS, 2011, p.397).

Nesse embate entre o campo e a cidade, observa-se as tensões que estão presentes na música rural brasileira, visto que traçar a fronteira entre tradicional e moderno se apresenta como uma tarefa extremamente complexa, que ainda não foi completamente resolvida, com isso, defende-se nesse trabalho que somente ao analisar a música rural no presente momento de sua produção é possível entender a construção dessa fronteira.

Por outro lado, não se deve pensar na produção cultural do campo como um antídoto a modernidade e as relações sociais estabelecidas nos centros urbanos, pois como lembra Willians (2011, p. 94), não será “moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes”, seria justamente o contrário, pois esse tipo de comparação serviria apenas para criar uma ficção entre campo e cidade negligenciando o verdadeiro debate:

Se o que se via na cidade não podia ser aprovado, por tornar evidente a sordidez das relações decisivas que regiam a vida das pessoas, o remédio não era jamais a moralidade da vida simples e dos pensamentos nobres trazida por um visitante, nem uma conversa vazia sobre campos verdejantes. Era uma mudança das relações sociais e da moralidade essencial. E era precisamente nesse ponto que a ficção de “cidade e campo” era útil: para promover comparações superficiais e impedir comparações reais. (WILLIAMS, 2011, p 94)

Nos cinemas brasileiros na década de 1950, se destacou as produções cinematográficas de Amácio Mazzaropi, que foi o responsável por imortalizar a caricata figura do caipira que combinava em suas performances um misto de ingenuidade do matuto frente à modernidade dos centros urbanos, mas sempre evidenciados na astúcia do homem do campo ao conseguir se desvencilhar das mais variadas situações que eram desenvolvidas ao longo do enredo de suas películas.

Contudo, é importante destacar que o vestuário apresentado por Mazzaropi será o referencial de muitas duplas, uma vez que esses trajes eram compostos por botinas de trabalho, camisa xadrez, lenço no pescoço e chapéu de palha, como pode-se observar nas imagens elencadas abaixo:

Figura 5: Amácio Mazzaropi em imagem do filme Jeca Tatu, de 1960



Fonte: <http://gilbertocarlos-cinema.blogspot.com/2012/04/o-centenario-de-mazzaropi.html>.

Acesso em: 04 jul. 2018.

Figura 6: Dupla Tonico e Tinoco em 1945



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=3EYFIJ7gs8o>. Acesso em: 04 jul. 2018.

Como é possível observar nas imagens exibidas acima, o padrão caipira de vestimenta era contemplado pela dupla em suas apresentações, uma vez que o público consumidor muitas vezes identificava-se com tal indumentária, visto que o circuito cultural no qual Tonico e Tinoco alcançava maior expressão era principalmente no interior de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Espírito Santo e Paraná, onde as duplas se apresentavam nos picadeiros dos circos itinerantes. Entretanto, mesmo quando os shows ocorriam nos centros urbanos desse período o público ansiava por uma dupla que materializasse o caipira que eles viram nas telas do cinema, interpretados por Mazzaropi.

Tonico e Tinoco, ao longo de sua carreira, não irão realizar nenhuma mudança abrupta em seus trajes, visto que já na década de 1980 a dupla só havia aberto mão do tradicional chapéu de palha, pois as botinas, as camisas xadrez, a temática das canções, a harmonia entre viola e violão e as vozes em terça continuavam idênticas a do início de sua carreira na década de 1930. Destaque a imagem abaixo:

Figura 7: Tonico e Tinoco em 1980



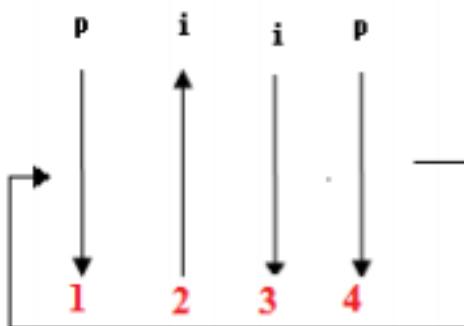
Fonte: http://www.recantocaipira.com.br/duplas/cantinho_tonico_tinoco/cantinho_tonico_tinoco.html.

Acesso em: 04 jul. 2018.

A indumentária da dupla manteve-se fiel desde sua origem, o que contribui para o caráter tradicional de Tonico e Tinoco, mas nessa esteira cabe salientar a temática e os ritmos que estavam presentes na trajetória da dupla que os permitiu consagrarem-se como portadores da tradicionalidade e da autenticidade do campo.

Os ritmos que conquistaram a grande parte do repertório de Tonico e Tinoco foi a Toada e o Cateretê, ambos ritmos oriundos da região centro-sul do país. A Toada na viola e no violão caracteriza-se por um ritmo quaternário, que marca um ciclo de movimentos iniciados com o polegar fazendo um movimento de descida nas cordas do instrumento, seguindo pela subida do dedo indicador e o polegar ou todos os dedos repetindo o movimento de descida, como demonstra a imagem abaixo:

Figura 8: Ritmo Toada



O ciclo vai se repetindo

Fonte: <https://pt.slideshare.net/ElvisLive/viola-de-ouro-apostila-7467892>. Acesso em: 11 jul. 2018

O Cateretê, apesar de parecer um ritmo simples, exige uma certa perícia do violeiro ou violonista que o irá executar, visto que ele se estrutura a partir de três tempos, ou seja, é um ritmo ternário ou quaternário, pois dependendo da localidade ele sofre variações. No Cateretê a mão direita atua como um pêndulo subindo e descendo, sendo que o polegar iniciará o compasso descendo pelas cordas, seguido de dois movimentos “em falso” subindo e descendo sem tocar nenhuma corda, duas subidas com o indicador tocando todas as cordas e, por fim, uma última descida com o indicador ou com todos os dedos, como exemplificado abaixo:

Figura 9: Ritmo Cateretê



Fonte: <https://pt.slideshare.net/ElvisLive/viola-de-ouro-apostila-7467892>. Acesso em: 11 jul. 2018.

Ambos os ritmos evidenciam a simplicidade rítmica da música rural brasileira, mas isso não impediu a grande aceitação do público consumidor e também não foi um obstáculo para que esses ritmos alcançassem um grande número de gravações entre os vários intérpretes da música rural brasileira e, principalmente, pela dupla Tonico e Tinoco, que, segundo um levantamento, gravou durante sua carreira 117 Toadas e 54 Cateretês, ritmos que se consagraram em músicas como Chico Mineiro, Cabocla Tereza, A Boiadeira, A Mão do Tempo, entre outras canções.

Segue abaixo tabela com os principais ritmos gravados por Tonico e Tinoco e o número de canções:

Tabela 2: Ritmos das Canções de Tonico e Tinoco

Ritmos	Número de Canções
Toada	117
Cateretê	54
Moda de Viola	52
Valsa	46
Arrasta-pé	27
Valseado	22
Cururu	21
Rasqueado	18
Xote	17
Moda Campeira	16
Canção	15
Guarânia	15
Cana Verde	11
Sambinha	10
Valsinha	09
Vaneirão	09
Batidão	08
Marcha	08
Pagode	08
Balanço	07
Rancheira	07
Poesia	06
Recortado Mineiro	05
Congada	04
Corrido	04
Baião	03
Marchinha	03

Polca	03
Querumana	03
Rancheira Gaúcha	03
Recortado	03
Balada	02
Desafio de cantadores	02
Dobrado	02
Mazurca	02
Samba	02
Sambinha Caipira	02
Toada Gaúcha	02
Toada Riograndense	02
Balanceio	01
Batuque	01
Calango	01
Canção Gaúcha	01
Carimbó	01
Catira	01
Corta-Jaca	01
Country	01
Declamação	01
Embolada	01
Folclore	01
Folia	01
Fox	01
Limpa Banco	01
Marcha Patriótica	01
Moda Estilizada	01
Poema	01
Quadrilha Marcada	01

Rasqueado Paraguaio	01
Roda Versos	01
Samba Caipira	01
Toada Canção	01
Toada Folclórica	01
Toada Histórica	01
Toada Ligeira	01
Vira	01
Xote Canção	01

Fonte: http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/ritmos_musicas.htm. Acesso em 12 jul. 2018.

A tradicional música rural brasileira, defendida pela MPB, não se resume apenas aos ritmos, também deve-se ter em vista a temática abordada pela canção, uma vez que a mensagem é mais importante que a harmonia, segundo alguns intelectuais ligados à sigla MPB.

O repertório de Tonico e Tinoco será composto pelas mais variadas temáticas, visto que, como apontado acima, a dupla deveria estar atenta aos regionalismos, ou seja, os irmãos Perez não deveriam cantar apenas as temáticas que agradariam ao ouvinte de São Paulo ou Minas Gerais, mas sim, incorporar temas que agradassem aos mais variados ouvintes.

Nessa perspectiva, a dupla evocará nas letras de suas músicas inúmeras temáticas, mas sempre procurando representar os valores de uma sociedade tradicional e conservadora, uma vez que, em sua grande maioria, esses valores representados não eram distantes e/ou estranhos a Tonico e Tinoco, pois ambos se originaram nessa sociedade, mesma sociedade rural, tradicional, conservadora e patriarcal, em que a violência doméstica é completamente justificável¹⁶.

Com isso, pode-se destacar, inicialmente, um grande sucesso da dupla com a música “Cabocla Tereza”, composta originalmente por Raul Torres e Florêncio, a canção evidencia em sua letra os valores de uma sociedade patriarcal, na qual a defesa da honra é fundamental para a dignidade do indivíduo, e a honra só poderá ser lavada com o sangue dos adultérios, como

¹⁶ O intuito deste trabalho não consiste em avaliar o debate em torno da violência contra a mulher presente em músicas rurais, para maiores informações sobre este assunto verificar a pesquisa: CONTIERI, Amanda Ágata. "As mais tocadas": uma análise de representações da mulher em letras de canções sertanejas. 2015. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.

podemos observar nas letras das canções “Cabocla Tereza e Destino de Caboclo”, apresentadas abaixo:

Cabocla Tereza
Tonico e Tinoco

Lá no alto da montanha
 Numa casinha estranha
 Toda feita de sapê
 Parei numa noite à cavalo
 Pra mó'r de dois estalos
 Que ouvi lá dentro bate
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:
 "Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer a vingança
 Pra morte do meu amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião quase apagando

 Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixô
 Galopando meu macho
 O seu doutô fui chamar
 Vortamo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha

Eu e mais seu doutô
Topemo o cabra assustado
Que chamou nósis prum lado
E a sua história contou"

Há tempo eu fiz um ranchinho
Pra minha cabocla morá
Pois era ali nosso ninho
Bem longe deste lugar.

No arto lá da montanha
Perto da luz do luar
Vivi um ano feliz
Sem nunca isso esperá

E muito tempo passou
Pensando em ser tão feliz
Mas a Tereza, doutor,
Felicidade não quis.

O meu sonho nesse oiá
Paguei caro meu amor
Pra mór de outro caboclo
Meu rancho ela abandonou.

Senti meu sangue fervê
Jurei a Tereza matá
O meu alazão arriei
E ela eu vô percurá.

Agora já me vinguei
É esse o fim de um amor
Esta cabocla eu matei
É a minha história, dotor.

Destino de Caboclo
Tonico e Tinoco

Ela vortava comigo
Na garupa do alazão
Em frente da casa dela
Tive uma desilusão
Ritinha tava beijando
Outro home no portão

O meu sangue inté gelou de vê
Aquela traição
Dei um tiro no infeliz
Que morto caiu no chão
Ritinha veio e me disse
Vancê matô meu irmão

Esse destino crué estraçavó
Meu coração
Ritinha também morreu
Do desgosto do irmão
Eu fiquei seis longos anos
Nas grades de uma prisão

Hoje eu vivo só no mundo
Sem amigo sem irmão
Eu vivo triste chorando
Da triste recordação
Por tudo sô desprezado
Não mereço compaixão
Eu vendi o meu ranchinho
Vendi toda a prantação
E fiz uma capelinha
Pra rezá prôs dois irmão

As duas canções citadas acima evidenciam o caráter patriarcal conservador da sociedade rural, uma vez que a mulher é constantemente alvo de violência e tal prática torna-se totalmente justificável, como pretexto da defesa da honra, isso o adultério ocorrendo ou não. Contudo, essas duas canções não são as únicas a tratar de tal temática, ao longo do trabalho outras canções também serão citadas, demonstrando essas características, pois, como aponta Araújo, a narrativa está presente em várias composições:

“Destino de caboclo” nos transmite uma espécie de crítica e mesmo reflexão de um costume tão arraigado, a defesa da honra com sangue, que pode acarretar situações trágicas e incorrigíveis. Ao final temos a única possibilidade de redenção moral, mesmo que parcial, da música sertaneja, diante de uma tragédia sem solução, a religião.

Canções em que a violência é a única maneira de salvar a honra de uma sociedade patriarcal abundam no repertório da vertente tradicional ao longo dos anos de “Cabocla Tereza”, gravada por Raul Torres e Florêncio ainda nos anos de 1930, passando por “O ipê e o prisioneiro”, interpretada por Liu e Léo, e “Ninho de cobras”, por Jacó e Jacozinho, até “Olhos verdes”, cantada pelos modernos João Paulo e Daniel na década de 1990. (ARAÚJO 2014, p. 107)

A violência amplamente difundida na tradicional música rural, não era, portanto, a única temática a ser abordada pelos intérpretes, pois inúmeras canções também são dedicadas as paixões avassaladoras, ao amor inocente, romances impossíveis e/ou a saudade da mulher amada que havia partido, como é possível observar nas letras das duas canções apresentadas abaixo:

Tempo de Amor **Tonico e Tinoco**

Vai simbora pra bem longe
Minha antiga namorada
Só vai ficar por lembrança
O seu rastrinho na estrada
Nunca mais abre a janela
Para ouvir minha toada
Venho dar a despedida
Nesta cruel madrugada

Eu vou morrendo sozinho
Por não querê mais ninguém

A minha triste viola
 Morre comigo também
 Só vou deixar por lembrança
 Este versinho pra alguém
 Quem tem amor tem ciúme
 Quem tem ciúme quer bem

A lua vai despedindo
 Com a voz do cantadô
 O sereno vai sumindo
 Deixando o cálice da flor
 O dia já vem rompendo
 Mais aumenta a minha dor
 Sepultando a serenata
 Do nosso tempo de amor

Adeus Amor
Tonico e Tinoco

Você que sem piedade me deixou aqui sozinho
 Sofrendo na sua ausência a falta do teu carinho
 Se você estiver me ouvindo o meu cantar magoado
 Saiba que eu canto chorando lembrando nosso passado.

Ai, ai, amor

Depois que você partiu aqui tudo ficou triste
 Procuro ter alegria, porem só tristeza existe
 Procurei te escrever mais não sei seu endereço
 Para ter notícia tua eu pagarei qualquer preço.

Ai, ai, amor.

Alguém veio me dizer para aumentar a minha dor
 Que você de mim não lembra e já tem um outro amor
 Agora o que me resta é seguir o meu caminho
 E conformar com a sorte de viver sempre sozinho.

Ai, adeus amor

Como evidenciado acima, o amor romântico e sagrado ocupa um espaço de destaque entre os temas eleitos para figurarem na música tradicional, uma vez que não existe espaço para o amor descompromissado e para curtas aventuras sexuais. As sociabilidades das comunidades rurais possuem seus valores arraigadas na tradição católica. Por vezes, por se tratar de comunidades longínquas, onde não existe a constante presença do sacerdote da Igreja, essas comunidades acabam por desenvolver um catolicismo rústico, que, na maioria das vezes, não servirá apenas como um bastião da espiritualidade e da moralidade, mas também como amálgama social, que facilitará a convivência social entre vários grupos, visto que a religião possibilitará o compartilhamento de signos e valores em comum, como aponta Maria Isaura Queiroz:

[...] antes social do que propriamente religiosa [...] Enquanto a função social da religião salta imediatamente aos olhos, é preciso um certo esforço para se perceber objetivos morais ou espirituais, que não existem como valores em si mesmos, e sim como valores auxiliares do valor social [...] Assim, na religião rústica brasileira, moralidade e espiritualidade não são buscadas em si mesmas, mas pela utilidade que têm em assegurar uma existência mais tranquila e mais agradável ao grupo todo da vizinhança [...] Grupos de vizinhança e catolicismo rústico são então como que imagem um do outro: rudimentares, fluídos, mal definidos. Correspondem ambos às necessidades de uma população cabocla pouco numerosa, se a compararmos com os largos espaços geográficos em que se move (QUEIROZ, 1976, p. 95-96)

Entre esses valores compartilhados por essas comunidades rurais os relacionamentos de curta duração são extremamente mal vistos, além de que, demonstrando o caráter patriarcal e católico dessas comunidades, a mulher jamais deveria ter relações sexuais antes do sacramento do casamento. É importante notar que inúmeras duplas possuem sua origem nessas sociedades e esses valores estão presentes em suas composições, como foi apresentado nas duas músicas de Tonico e Tinoco citadas acima.

Entre os elementos pertencentes a tradicional música rural que já foi apontado nesse trabalho, pode-se somar mais um que irá ocupar a temática de inúmeras composições, esse elemento de destaque é o “Sertão”, que será apresentado de duas maneiras:

Em um primeiro momento o sertão será romantizado, tanto pela literatura como nas obras de Guimarães Rosa, assim como na música de Tonico e Tinoco, pois o sertão será por vezes cenário de narrativas épicas, onde o homem, através do trabalho e da força bruta, domina esses rincões longínquos do país. Abaixo é possível observar a letra de duas canções, “Sertão do Laranjinha” e “Fruto do meu trabalho”, que apresentam essas características elencadas acima:

Sertão do Laranjinha **Tonico e Tinoco**

No sertão do Laranjinha
 Escute o que eu vou dizer
 Foi um causo verdadeiro
 Que eu vou contar pra você
 O Sr. Francisco Neve tinha muito bom vive
 Levo cachorrada e arma que podia lhe vale
 E o sertão do Laranjinha
 Lá foi ele conhece
 Um dia de tardezinha, era já no escurece
 Veio caçula correndo, a chorar e a treme
 Ai, mamãe vamos s'imbora se nós não quisé morre
 Que papai, os meus irmão, ai, mamãe nem posso crer
 Tão na bataia de bugre nem é impossível de vence
 Mas a mãe desesperada nem não pode se conte
 Correu e pegou uma arma pra sua gente defende
 Ela pegou a espingarda manobrando sem sabe
 Mas parece que o destino veio pra lhe protege
 Cada tiro que ela dava fazia um bugre gême
 O bugre tem capitão, ela pode conhece
 No arto de uma peroba fazia os outros ferve

Ela puxou o gatilho, a fumaça nem deixo ver
 Ele já se despenco, ai desceu mesmo sem querer
 O sinar que fez na terra não vai desaparecer
 Veno o capitão já morto saíro bugre a corre
 Francisco Neve ferido tava atráis do pé de ipê
 Ele junto com treis fio pra não chegar a morre
 No sertão de Laranjinha inté costuma dizer
 Só por milagre divino é que podia acontece

Fruto do Meu Trabalho
Tonico e Tinoco

Eu nasci no mato
 Me criei na roça
 Eu ganho a vida
 Na luta pesada
 Mas sem recurso
 Para estudar
 Eu sei apenas
 Manejar a enxada
 Com fé em Deus
 Enfrento o trabaio
 Com sol e chuva
 Frio e calor
 Honestamente ganho meu pão
 Contribuindo com a nação
 Todo trabalho faço com amor
 Ai muitavêz homenageado
 Arrespeitado agricultor
 Um brasileiro soldado sem farda
 Guerra da fome sou batalhador
 Eu nasci para ser roceiro

Sou violeiro e bom cantador
 Força no braço e no aço da enxada
 Minha terra sempre cultivada
 Sou caboclo trabalhador.
 Quero cuidar desse solo bendito
 Brasil querido conte comigo
 Eu tenho orgulho de ser do batente
 O presidente é meu amigo
 Amanhã cêdo irei novamente
 Cuidar do campo moiado de orvaio
 E com orgulho digo com certeza
 O alimento que vai em sua mesa
 É o fruto do meu trabaio.

Em um segundo momento o sertão é descrito de maneira idealizada, como algo distante e imutável, ou seja, um ambiente avesso aos projetos de desenvolvimento relacionados à realidade urbana, por outro lado o sertão também é apresentado como “paraíso perdido”, que havia ficado no passado e no qual o único resquício desse paraíso que resta é a saudade cantada pelo cantor rural. (ARAÚJO. 2014)

Seguem abaixo três exemplos de músicas em que o cantor canta sua saudade do meio rural e/ou narra esse mesmo ambiente como um paraíso perdido, já então inalcançável para o indivíduo que vivia em meio aos modernos centros urbanos:

Tristeza do Jeca **Tonico e Tinoco**

Nesses versos tão singelos
 Minha bela meu amor
 Pra você quero cantar
 O meu sofrer a minha dor
 Eu sou como o sabiá
 Que quando canta é só tristeza

Desde o galho onde ele está
 Nessa viola
 Eu canto e gemo de verdade
 Cada toada representa uma saudade

 Eu nasci naquela serra num ranchinho a beira chão
 Todo cheio de buracos onde a lua fáz clarão
 Quando chega a madrugada
 Lá no mato a passarada
 Principia o barulhão

 Lá no mato tudo é triste
 Desde o jeito de falar
 Pois o jeca quando canta
 Da vontade de chorar

 Não tem um que cante alegre
 Tudo vive padecendo
 Cantando pra se aliviar

 Vou parar com minha viola
 Já não posso mais cantar
 Pois o jeca quando canta
 Da vontade de chorar
 E o choro que vai caindo
 Devagar vai se sumindo
 Como as águas vão pro mar

Que Saudade
Tonico e Tinoco

Quando me lembro da minha velha palhoça
 Meu cavalo minha roça,
 Meu velho carro de boi
 Das algazarra que fazia a passarada

Anunciando a madrugada,
Que a noite já se foi...

Mais que saudade
Que vai e vem
Do meu sertão
E da cabocla também!

Me dá uma dor bem no fundo do meu peito
De saber que não tem jeito
De voltá o que passou
Pego a viola pendurada na parede
Vou lá fora e estico a rede,
Num ponteio esqueço a dor...

Mais que saudade
Que vai e vem
Do meu sertão
E da cabocla também!

Por isso quando eu percebo a tristeza
Contemplando a natureza eu me ponho a cantá
Vou ponteando a canção que me consola
Do dueto da viola canta longe um sabiá...

Mais que saudade
Que vai e vem
Do meu sertão
E da cabocla também!

Saudade de Minha Terra
Goya

De que me adianta viver na cidade
 Se a felicidade não me acompanhar
 Adeus, paulistinha do meu coração
 Lá pro meu sertão, eu quero voltar
 Ver a madrugada, quando a passarada
 Fazendo alvorada, começa a cantar
 Com satisfação, arreio o burrão
 Cortando estradão, saio a galopar
 E vou escutando o gado berrando
 Sabiá cantando no jequitibá

Por Nossa Senhora
 Meu sertão querido
 Vivo arrependido por ter deixado
 Esta nova vida aqui na cidade
 De tanta saudade, eu tenho chorado
 Aqui tem alguém, diz
 Que me quer bem
 Mas não me convém
 Eu tenho pensado
 Eu fico com pena, mas esta morena
 Não sabe o sistema que eu fui criado
 To aqui cantando, de longe escutando
 Alguém está chorando
 Com rádio ligado
 Que saudade imensa do
 Campo e do mato
 Do manso regato que
 Corta as Campinas
 Aos domingos ia passear de canoa
 Nas lindas lagoas de águas cristalinas

Que doce lembrança
 Daquelas festanças
 Onde tinham danças e lindas meninas
 Eu vivo hoje em dia sem Ter alegria
 O mundo judia, mas também ensina
 Estou contrariado, mas não derrotado
 Eu sou bem guiado pelas
 Mãos divinas

 Pra minha mãezinha já telegrafei
 E já me cansei de tanto sofrer
 Nesta madrugada estarei de partida
 Pra terra querida que me viu nascer
 Já ouço sonhando o galo cantando
 O inhambu piando no escurecer
 A lua prateada clareando as estradas
 A relva molhada desde o anoitecer
 Eu preciso ir pra ver tudo ali
 Foi lá que nasci, lá quero morrer

A “saudade” ocupa um local de destaque nas canções de Tonico e Tinoco, visto que a dupla, juntamente com seus parceiros, realizou a composição e a gravação de mais de dezoito canções com esse tema, como demonstra a tabela abaixo:

Tabela 3: Música gravada por Tonico e Tinoco intitulada “Saudade”

Saudade	Arrasta-pé			Tuta	Chiquinho
Saudade	Valsa	Tonico			Dona Bi
Saudade (Instr)	Valsa	Tonico	Tinoco	Anacleto Rosas Jr	
Saudade Barbaridade	Vaneirão	Tonico	Tinoco	Miramar	
Saudade da Estância	Valseado			Capitão Furtado	Frontalino
Saudade da Goianinha	Batidão	Tonico	Tinoco		Tio Nascim
Saudade de Araraquara	Cururu			Zé Carreiro	

Saudade de Boiadeiro	Cateretê	Tonico	Tinoco		Dego Vieira
Saudade de Boiadeiro	Toada	Tonico	Tinoco		Rielinho
Saudade de Gaúcho	Xote		Tinoco	Mamarama	
Saudade de Mato Grosso	Toada		Tinoco	Alberto Loureiro	
Saudade de Ouro Preto	Valsa			Antenógenes Silva	Alvarenga
Saudade de São João	Arrasta-pé	Tonico		Nhô Crispim	
Saudade é Demais	Rasqueado	Tonico	Tinoco		
Saudade Mais Saudade	Sambinha	Tonico		Gentil Rossi	Carlinho
Saudade Que Eu Tenho	Valsa			Antenógenes Silva	
Saudades de Matão	Valsa			Raul Torres	Jorge Galati
Saudades dos Pampas	Xote		Tinoco		Manito

Fonte: http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/ritmos_musicas.htm. Acesso em 26 jul. 2018.

A dupla Tonico e Tinoco acumulou ao longo de sua carreira um capital simbólico que os inseriu entre os mais notáveis representantes da música rural tradicional, no qual as suas trajetórias serão referências para outras duplas que pretendessem iniciar suas carreiras entre as décadas de 1940, 1950 e 1960, e se inserirem no mercado fonográfico.

Desse modo, Tonico e Tinoco contribuem para a invenção de uma tradição, ou seja, todos os elementos incorporados por Tonico e Tinoco, tanto em suas indumentárias quanto em suas performances artísticas, serão tidos como símbolo máximo de uma tradição do homem do campo brasileiro e esses valores apresentados pela dupla logo se convertem em regra e passam a serem divididos em seu grupo social, como aponta HOBSBAWN e RANGER:

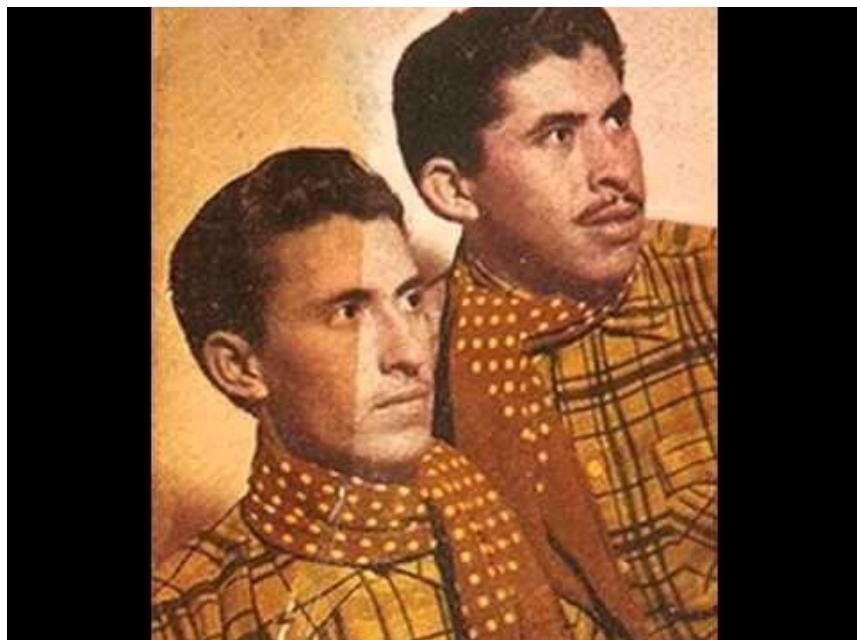
Por “tradição inventada” entenda-se o conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abstratamente aceitas; tais práticas de natureza real, ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico. (HOBSBAWN e RANGER, 1997, p.21)

Nesse sentido, cabe apontar que, paralelamente à Tonico e Tinoco, algumas duplas obtiveram sucesso durante as décadas de 1940, 1950 e 1960, enaltecendo o sertão e a sociabilidade do tradicional homem do campo, seguindo, dessa forma, rigorosamente a receita ou se inserindo na tradição “inventada” por Tonico e Tinoco, como exemplo vale apontar a trajetória de Vieira e Vieirinha.

Rubens Vieira Marques (Itajobi, São Paulo, 1926 – São José do Rio Preto, São Paulo, 2001), o Vieira, e Rubião Vieira (Itajobi, São Paulo, 1928 – Idem, 1991), o Vieirinha. Os irmãos iniciam a carreira cantando e dançando catira em encontros familiares e festas comunitárias em sua cidade natal, em algumas ocasiões com as duplas Zico e Zeca e Liu e Léu, seus primos. A dupla fez parte de uma importante família de músicos, o pai da dupla fundou em 1949, no seu sítio, no córrego da Figueira, em Itajobi-SP, a primeira luteria industrializada de viola do país, vendendo instrumentos sob a marca Xadrez.

A dupla inicia suas apresentações em circos com apadrinhamento de Tonico e Tinoco, durante a campanha presidencial de 1950, a dupla trabalha em prol da candidatura de Getúlio Vargas, realizando shows em seus comícios pelo interior paulista, apoio político que lhes renderá a indicação para trabalhar na Rádio Nacional de São Paulo no ano seguinte, em 1951, bem como no programa “Alvorada Caboclo”. A participação da dupla em programas de Rádio, ao longo das décadas de 1950 e 1960, permitirá que ela solidifique seu sucesso e ganhe grande notoriedade, uma vez que a participação de Vieira e Vieirinha em programas da Rádio Tupí e da Rádio Nacional de São Paulo, como “Sertão na cidade” e “Alma da Terra”, era garantia de sucesso. Segue abaixo imagem da dupla Vieira e Vieirinha:

Figura 10: Dupla Vieira e Vieirinha



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=QiFiJKW05sY>. Acesso em: 31 jul. 2018.

Com mais de 50 long-plays gravados ao longo da carreira e uma coleção de sucessos, a música da dupla que obteve notoriedade foi “Garça Branca”, em que o eu lírico narra a vingança por alguém ter executado sua mulher amada. Segue abaixo letra da canção:

Garça Branca
Vieira e Vieirinha

Levantei da minha cama
 Depois que o galo cantou
 No romper da madrugada
 A estrela d'alva apontou
 Arriei o meu cavalo
 Muito manso e marchador
 Fui fazer uma viagem que meu destino mandou

Encontrei com dois amigos
 Que na estrada me parou
 Me contaram uma passagem
 Que meu peito soluçou
 Eu não quis acreditar
 Até por Deus me jurou
 Diz que a minha garça branca bateu asas e avouu

Eu virei o meu cavalo
 Ligeiro que nem um vapor
 E segui logo no rastro
 Aonde a garça passou
 Fui entrando num ranchinho
 Aonde a garça pousou
 E também perdeu a vida nas mãos daquele traidor

Mas ainda cheguei a tempo
 Pois de mim não escapou
 Quem matou a garça branco
 Com a vida também pagou

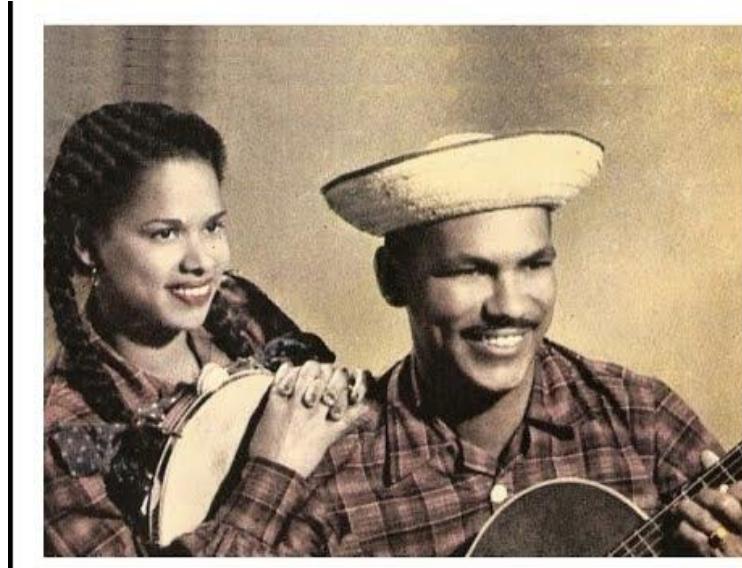
Puxei do meu parabelo
 Resolvido como eu sou
 Toquei 10 vez no gatilho
 E todas 10 estorou
 O valor da garça branca
 A sua vida custou
 Sem o amor da garça branca
 Pra mim o mundo se acabou

A música segue estrutura rítmica simples, com a dupla cantando em terça e utilizando como harmonia apenas a viola e o violão, ou seja, a dupla irá seguir à risca a receita de Tonico e Tinoco, ou seja, mesmas temáticas, semelhante indumentária e, principalmente, mesma estrutura rítmica, o que irá permitir que a dupla receba a chancela de tradicionais.

Os valores “tradicionais” e o reconhecimento do público não ficará restrito apenas a Tonico e Tinoco e ou a Vieira e Vieirinha, outras duplas também se utilizaram dessa fórmula para conquistar o público consumidor de música rural, um exemplo disso é a dupla Cascatinha e Inhana, formada por Francisco dos Santos (Araraquara, 20 de abril de 1919 - São José do Rio Preto, 14 de março de 1996) e Ana Eufrosina da Silva (Araras, 28 de março de 1923 - São Paulo, 11 de junho de 1981). Marido e esposa, juntos formaram uma das principais duplas da década de 1950.

Em 1952 a dupla grava o disco que irá apresentar os dois maiores sucessos de sua carreira, eram as canções "Meu primeiro amor", de H. Gimenez, com versão de José Fortuna e Pinheirinho Jr., e a guarânia "Índia", de J. Flores e M. Guerrero, com versão de José Fortuna, ambas as canções voltadas para temáticas românticas, mantendo o mesmo cantar em terça de Tonico e Tinoco, mas a estrutura harmônica não se restringirá apenas à viola e ao violão, Cascatinha e Inhana utilizaram amplamente o acordeon, instrumento tradicionalmente utilizado na música paraguaia, principalmente no ritmo conhecido como guarânia.

Figura 11: Dupla Cascatinha e Inhana



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=Sl3_TUAzOns. Acesso em: 31 jul. 2018.

A música Índia, da dupla, sem dúvida será seu maior sucesso, uma vez que só em 1952 o álbum vendeu mais de 300 mil cópias e até a segunda metade da década de 1990 já havia atingido mais de 3 milhões de cópias, além de ser regravada por inúmeros outros músicos. Segue abaixo letra da canção:

Índia
Cascatinha e Inhana

Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosa para mim sorrindo
E a doce meiguice deste seu olhar
Índia da pele morena
Tua boca pequena eu quero beijar
Índia sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero lhe dar
Todo meu grande amor
Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de dizer-lhe 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 sua imagem
 Sempre comigo vai
 Dentro do meu coração
 Flor do meu Paraguai

Apesar da música Índia não possuir como harmonia os tradicionais ritmos apresentados por Tonico e Tinoco, isso não a impede de conquistar o gosto do público, uma vez que a guarânia paraguaia não é tão diferente da guarânia sul mato-grossense, visto que o ritmo sul mato-grossense é um derivado do ritmo paraguaio, que no Brasil, devido a execução de alguns violeiros e violonista, acaba criando um gênero híbrido, que misturam elementos rítmicos das duas nacionalidades, como aponta Evandro Higa:

Na tentativa de compor guarâncias brasileiras, compositores como Raul Torres, Mário Zan, Nhô Pai e Capitão Furtado acabaram criando um gênero híbrido que combina simultaneamente elementos oriundos das configurações rítmicas paraguaias com elementos rítmicos e características interpretativas típicas das toadas e modas de violas do Brasil. Esse gênero comumente é referido pelos próprios músicos e intérpretes como “rasqueado”. Entre os rasqueados mais célebres, podemos destacar: “Chalana” (Mário Zan e Arlindo Pinto), “Seriema de Mato Grosso” (Mário Zan e Nhô Pai) e “Cidades de Mato Grosso” (Mário Zan e Nhô Pai) (HIGA, 2008, p. 80)

A hibridização da guarânia já possibilita observar que aquela música rural pura, sem influência alguma de outros ritmos, praticamente não existe ou ela desaparece muito rapidamente, dependendo da velocidade do circuito cultural que os ritmos transitam, e isso fica claro ao ponto que quanto mais o capitalismo no Brasil se desenvolve mais rápido a cultura se torna uma mercadoria, mais rápido o mercado importa valores e mais havidos o público fica pelo novo, como será possível observar nos próximos capítulos.

Dessa forma, não quer dizer que Cascatinha e Inhana não são tradicionais ou deturpadores dos valores tradicionais do homem do campo, mas pelo contrário, pois estão sim inseridos em um modelo de tradição inventado e que atendem as perspectivas dos indivíduos daquele período que compartilham os mesmos signos de uma mesma natureza simbólica.

2. A TRADIÇÃO SELETIVA DA MÚSICA RURAL BRASILEIRA: AS PERFORMANCE ARTÍSTICAS DE TIÃO CARREIRO E PARDINHO

2.1 - A tradição seletiva da música rural brasileira: do pontilhado da viola ao pagode

“Música só tem dois tipos, a feia e a bonita”
(Tião Carreiro)

No capítulo anterior foi possível observar como a música rural desembarca nas estações ferroviárias dos grandes centros urbanos do país, em especial no Rio de Janeiro, capital da República, e na capital paulista, vindo dos rincões do sertão do estado de São Paulo, essas duas cidades serão pólos que irão atrair músicos, principalmente por concentrarem as emissoras de Rádio do período e, posteriormente, em um segundo momento, as gravadoras.

A migração desses cantores e compositores do interior de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo, Paraná e Rio de Janeiro irá possibilitar uma circularidade cultural no qual ritmos locais irão se hibridizar, dando origem a novos ritmos em alguns casos ou até possibilitando a construção de uma nova tradicionalidade desses ritmos rurais brasileiros, tais casos poderão ser evidenciados nas trajetórias de duplas como Tião Carreiro, Liu e Léu e Pena Branca e Xavantinho.

A ideia de circularidade cultural pode ser bem aplicada tanto em trocas transnacionais como também em hibridizações nacionais, visto que o Brasil se constitui em um país de proporções continentais, o que possibilita uma multiculturalidade, mas em relação a circularidade Burke aponta:

[...] a ideia de circularidade cultural. Alguns músicos do Congo se inspiram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação (BURKE, 2006, p 32)

A circularidade cultural será um elemento extremamente importante na obra de Tião Carreiro e Pardinho, pois a dupla terá várias referências na composição de suas harmonias, sendo influenciados por uma série de ritmos de várias regiões do Brasil, realizando assim uma hibridização entre esses ritmos e ampliando seu capital simbólico.

Essas duplas citadas acima irão se destacar por realizarem transformações na música rural brasileira, mas sempre tendo como referencial os elementos da tradição rural, que foi demarcada pelas duplas que as antecederam, o qual foi apresentado no primeiro capítulo desse trabalho.

Ao abordar o conceito de tradição tem-se como referência o conceito de “tradição seletiva”, cunhado por Raymond Williams, uma vez que um elemento cultural só pode emergir e se tornar dominante em função do processo histórico. A sobrevivência desse elemento cultural está sujeito a passar pelo crivo da tradição seletiva, ou seja, para uma nova dupla na década de 1950 e 1960 se inserir no mercado fonográfico era necessário que os músicos atendessem a uma série de prerrogativas para serem reconhecidos como representantes da música rural brasileira.

Essa tradição seletiva opera poderosa e ativamente na construção e definição dos processos de identificação social e cultural, pois como afirma Williams:

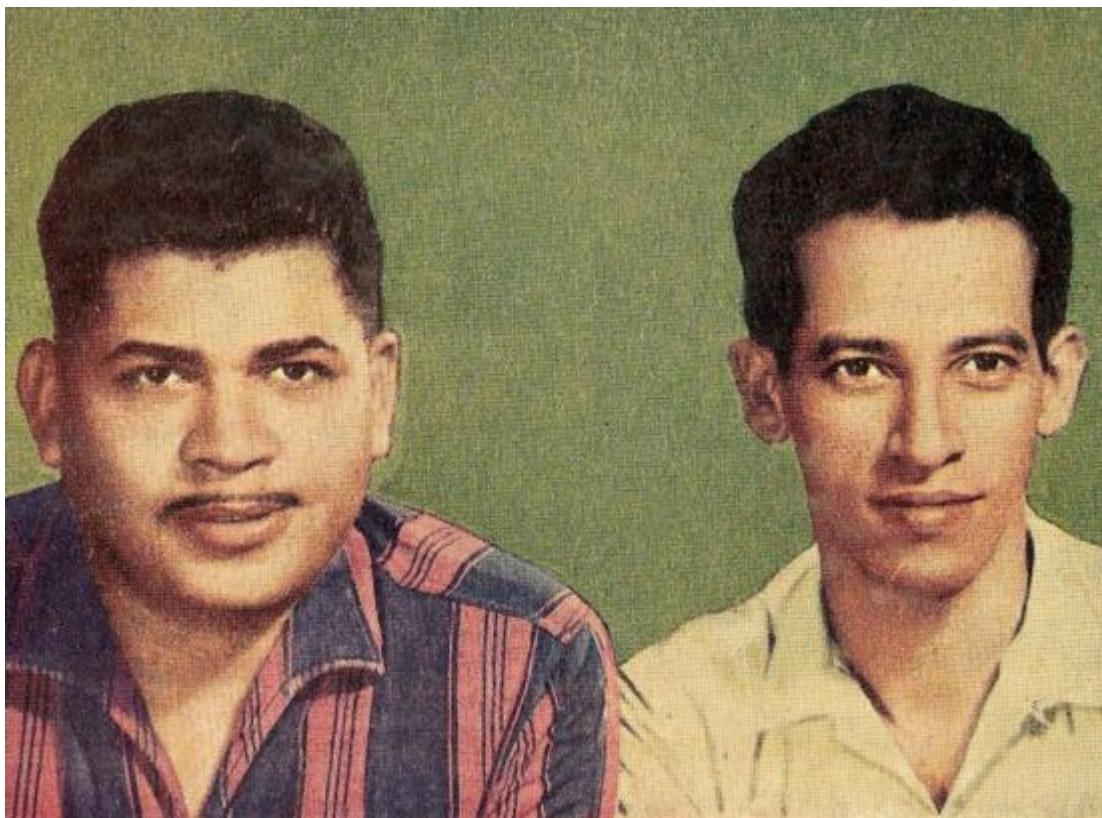
O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de continuidade predisposta (WILLIAMS, 1979, p. 119)

Nesse sentido é possível observar a trajetória de Tião Carreiro e Pardinho emergindo como parte de um processo histórico, sendo aprovados pelos crivos estabelecidos por uma tradição seletiva.

José Dias Nunes, que posteriormente ficará nacionalmente conhecido como “Tião Carreiro”, nasceu em 13 de dezembro de 1934, em Montes Claros – MG, região do Vale do Jequitinhonha, onde morou com seus pais lavradores e os seis irmãos até os dez anos de idade, quando a família se viu obrigada a emigrar para uma região mais ao sul do país devido às secas constantes que assolavam a região, depois de várias paradas a família Nunes se estabelece no município de Valparaíso-SP, interior do estado de São Paulo, local onde José Dias Nunes, aos 16 anos de idade, decidirá trocar o cabo da enxada pelo braço da viola, isso, claro, intercalando o novo ofício a outras funções, uma vez que era necessário contribuir para com o sustento da família. Após algumas apresentações no programa “Assim Canta o Sertão”, em uma emissora de Rádio Local, José Nunes formou sua primeira dupla que se apresentava como Zezinho e Lenço Verde, importante ressaltar que essa dupla teve curta duração e pouca notoriedade, o sucesso aguardava José Nunes em um futuro próximo. (CRAVO, 2003)

Antônio Henrique de Lima, nasceu em São Carlos, no interior do estado de São Paulo, em 14 de agosto de 1932, ainda com 14 anos insere-se na vida circense, deixando São Carlos-SP para trás e seguindo com o circo "Rapa-Rapa", trabalhando inicialmente como ajudante de montagem do espetáculo e, por vezes à noite, o dono do circo permitia que ele cantasse algumas modas. Antônio Lima começa apresentando-se como Miranda¹⁷, somente em 1954 que ele irá assumir o cognome de Pardinho, ao formar dupla com José Nunes, que por influência de Teddy Vieira irá também assumir a alcunha de Tião Carreiro, formando assim uma das duplas de maior prestígio nacional “Tião Carreiro e Pardinho”.

Figura 12: Dupla Tião Carreiro e Pardinho no início de sua carreira



Fonte: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html. Acesso em: 11 dez. 2018

A dupla Tião Carreiro e Pardinho, sem dúvida, será o grande referencial de uma moderna tradição durante as décadas de 1960 e 1970, visto que ganhará notoriedade pela virtuosidade de Tião Carreiro na viola, tal perícia, juntamente com a hibridização de elementos

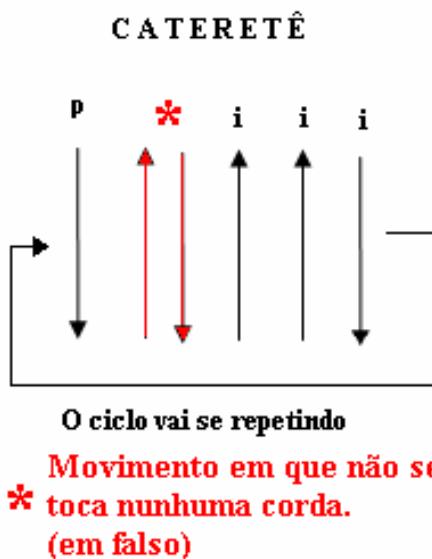
¹⁷ Disponível em:

<https://www.recantocaipira.com.br/duplas/tiao_carreiro_pardinho/tiao_carreiro_pardinho.html>. Acesso em: 09 dez. 2018.

da música rural brasileira, dará origem a um novo ritmo que será batizado de “Pagode” pelo próprio Teddy Vieira.

O Pagode criado por Tião Carreiro e Pardinho, apesar de ser homônimo a um ritmo ligado ao samba, apresenta estruturas harmônicas e rítmicas totalmente distintas, pois Tião Carreiro criou um ponteado diferente com a viola e Pardinho ao violão, fazendo contra-tempo eles conseguiram unir o recorte do catira/cateretê paulista (lento) com o recortado mineiro (mais expressivo), criando uma nova sonoridade, demonstrando a versatilidade da viola como instrumento e abrindo, desse modo, um leque de possibilidades rítmicas e harmônicas para a música rural brasileira, abaixo é possível observar a estrutura rítmica desses ritmos utilizados por Tião Carreiro e Pardinho:

Figura 13: Ritmo Cateretê executado na viola



Fonte: <http://orquestradeviola.com.br/>. Acesso em 11 dez. 2018

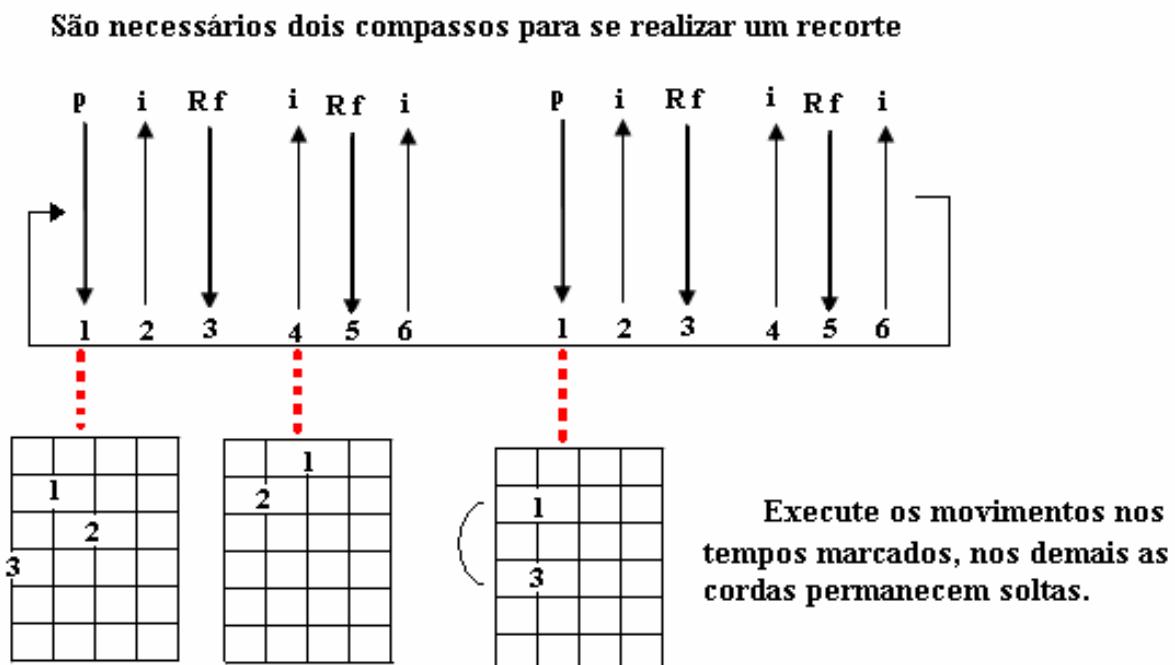
O Cateretê, também conhecido como Catira, é um ritmo de origem indígena, no qual música e dança se completam, uma vez que a percussão de tal gênero fica a cargo dos dançarinos que durante a dança complementam as lacunas dos compassos com a sonoridade extraída da batida dos pés e das mãos. Esse ritmo é oriundo de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro.

O Cateretê foi utilizado pelos jesuítas como um dos instrumentos de catequização dos índios, como apontado no dicionário Cravo Albin, da música popular brasileira:

O caipira paulista considera que "todas as danças são invenções diabólicas, exceto o cateretê, porque esta foi abençoada e até praticada por Jesus, quando em sua peregrinação histórica". Para Mário de Andrade, esta superstição é uma sobrevivência histórica. Os jesuítas, no afã de retirar os índios e primeiros mestiços de suas práticas pagãs (sempre coreográficas), teriam enegrecido as danças ameríndias com o anátema divino. Menos o cateretê, que adotaram, substituindo-lhe os textos pagãos por outros católicos em tupi. (CRAVO ALBIM, 2013, p.110)

O recortado mineiro se apresenta como uma rítmica um pouco mais complexo que o cateretê paulista, visto que são necessários dois compassos para executar o ritmo, aumentando a dificuldade e exigindo uma técnica mais refinada do músico, como é possível observar na imagem abaixo que ilustra a cadência do ritmo:

Figura 14: Ritmo “Recortado”



Fonte: <http://orquestradeviola.com.br/>. Acesso em: 11 dez. 2018

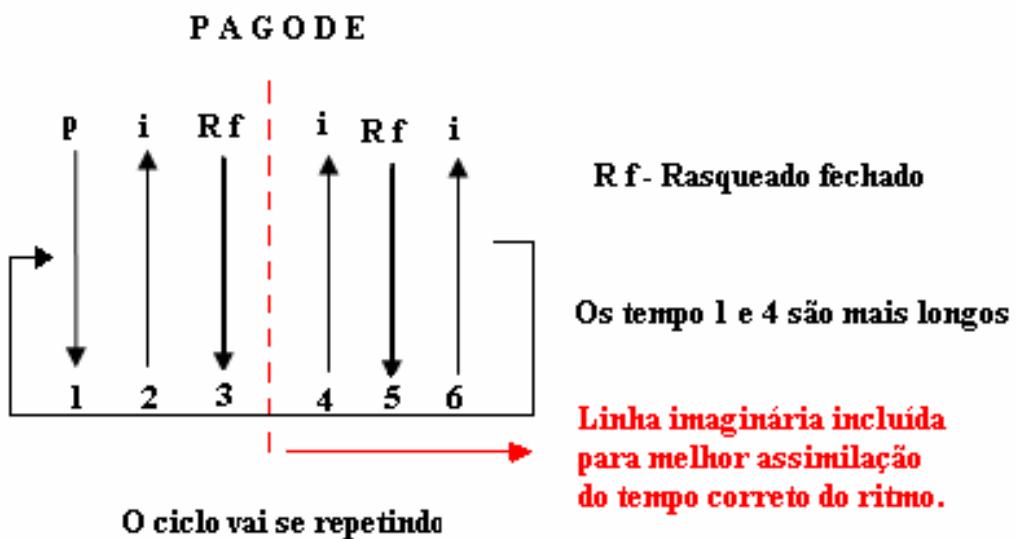
O pagode irá consagrar a dupla Tião Carreiro e Pardinho e, principalmente, elevar Tião Carreiro a ser conhecido como um dos “Mestres da Viola”, o pagode surge da junção dos dois ritmos apresentados acima, como já foi apontado anteriormente, todavia, o Pagode é muito mais que uma simples junção de dois ritmos tradicionais. Tião Carreiro trouxe para a música caipira uma sonoridade até então incomum, trouxe a harmonia e a melodia baseadas no modo

mixolídio¹⁸, um modo característico no Brasil da cultura musical nordestina (MALAQUIAS, 2013), como aponta Ivan Vilela:

Sobre Tião Carreiro vale ressaltar que além de um violeiro personalíssimo (arrebatou para si os louros do “ser violeiro”) ele trouxe a utilização do modo Mixolídio para a música caipira a partir de suas introduções de pagode. Tião Carreiro nasceu em Montes Claros, Norte de Minas Gerais. Lá, adquiriu parte de sua formação musical de maneira lúdica, cantando e brincando. No Norte de Minas, ao contrário de toda Paulistânia, a escala musical corrente não é a escala maior (modo jônio) e sim o mixolídio que é uma escala maior com o sétimo grau rebaixado em meio tom. Esta escala é frequentemente utilizada na música do Nordeste brasileiro e na região Norte de Minas Gerais. Assim, Tião Carreiro, pela sua herança musical infantil trouxe à música caipira elementos que fazem alusão a uma sonoridade incomum neste meio. Este elemento certamente ajudou a personificar o violeiro que ele se tornou. (VILELA PINTO, 2011, p. 94-95)

A execução do pagode de viola está dividida em 6 (seis) partes, onde os movimentos 1 e 4 são mais longos, os movimentos 3 e 5 são um rasqueado fechado recortados do pagode (os enfeites) e são executados entre um compasso e outro do ritmo, como é possível observar na ilustração abaixo:

Figura 15: Ritmo “Pagode” tocado na viola



Fonte: <http://orquestradeviola.com.br/>. Acesso em: 11 dez 2018.

¹⁸ Segundo Holst (1998, p. 23) “em cada escala modal os semitonos se encontram em graus diferentes, de acordo com a nota que a inicia. É a posição dos semitonos em relação a tônica que imprime a cada modo o seu caráter próprio. Sobre o modo mixolídio observa que: os semitonos estão entre o terceiro e o quarto, e entre o sexto e sétimo graus. Isso traz uma sonoridade e caráter peculiares ao modo”.

As transformações infligidas por Tião Carreiro e Pardinho vão além da estrutura rítmica, pois a dupla irá abandonar em grande parte as músicas com temáticas voltadas para as desventuras amorosas, algo comum no trabalho de duplas que os antecederam, como no caso de Tonico e Tinoco que foi apresentado no primeiro capítulo desse trabalho. As letras das canções de Tião Carreiro irão buscar retratar, em sua grande parte, um sertão bravio que é conquistado através do trabalho e da força bruta, mas sempre salientando que o eu poético de suas canções quase nunca se apresenta como um agente do progresso.

Tais observações podem ser contempladas no trabalho de Lucas Araújo, apresentado abaixo:

A quantidade de músicas que têm no amor romântico seu tema só não é maior porque Tião Carreiro e Pardinho gravaram alguns discos dedicados somente às modas de viola e outros aos pagodes. É importante frisar ainda que nem sempre a letra com o tema do amor se insere no primeiro lado do disco, o mais eclético, e pode estar entre as canções consideradas tradicionais, aquelas que têm na viola de dez cordas seu instrumento base. Cabe lembrarmos ainda que esse sempre foi um tema de grande apelo no interior da música sertaneja, desde as primeiras gravações de que se tem registro, a partir de 1929. É recorrente em diversos outros gêneros denominados populares no Brasil e no mundo. Isso quer dizer que podemos encontrar músicas com o tema do amor romântico em todos os ritmos que compõem o gênero, mas, especialmente, nas guarâncias que são intimamente ligadas a esse tema.

As epopeias e narrativas épicas são encontradas na quinta parte das canções gravadas pela dupla. Podemos observar um considerável aumento desse tipo de narrativa em relação à dupla Tonico e Tinoco. Estes em sua temática campestre, em seu ruralismo, apelavam mais para as narrativas bucólicas, idílicas, para a idealização do sertão. Já em Tião Carreiro, essa perspectiva do campo e do passado como um lugar de harmonia, do “paraíso perdido”, é menos recorrente e há grande ênfase nas narrativas de um passado e de um cenário rural, palcos de feitos heroicos, de grandes dificuldades. Não é mais a harmonia do homem com o meio que dá a tônica das narrativas, mas o oposto, a luta do homem com o meio. Há a exaltação do tipo rural comum, boiadeiros e carreiros, que demonstram seu valor enfrentando a terra bruta, feras, adversidades e homens prepotentes e maus, nem sempre obtendo vitória, ocupando o posto de heróis destas narrativas. (ARAÚJO, 2014, P 130)

As temáticas de Tião Carreiro e Pardinho irão contar com dois elementos de fundamental importância, primeiramente o cenário que será o Sertão, que é apresentado nas canções como um universo de possibilidades, e como segundo elemento apresenta-se a Rês, que está ligada à figura do peão de boiadeiro, que nas maiorias das canções divide o protagonismo com a Rês, visto que a domesticação e dominação do animal torna-se um símbolo de coragem e um importante elemento para construção da masculinidade do protagonista, além de que o Touro, sem dúvida, é considerado “o bicho nacional por excelência”, como aponta Souza:

A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era “o bicho nacional por excelência” e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: “na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-rio-grandense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca.” Num país sem unidade e de grande extensão territorial, “de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera”, o boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento unanimizador” dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade. (SOUZA, 2003, p. 17).

O gado no Brasil nunca deixou de ser uma atividade econômica viável, por mais que essa atividade não tenha ocupado em alguns períodos o papel de destaque na balança comercial, ela quase sempre atuou como suporte para a viabilidade do ciclo econômico vigente, como foi no caso do ciclo do açúcar no Nordeste, ainda no período colonial, em que o gado foi responsável pela tração dos engenhos de cana-de-açúcar, pela alimentação dos escravos através do charque, e pela ocupação do interior do nordeste, uma vez que o gado sobressalente era solto pelos senhores de engenho, o que posteriormente contribuiu para formação de grandes fazendas destinadas a criação de gado no interior do Nordeste brasileiro, como aponta Caio Prado Júnior:

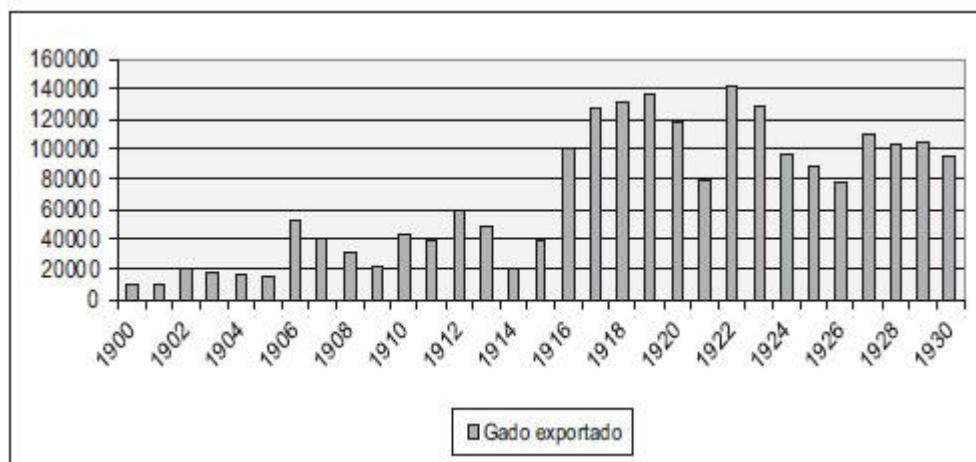
A outra direção que toma a progressão das fazendas de gado depois de atingido o rio São Francisco, é para o Norte. O rio é transposto, e em fins do século XVII começa a ser ocupado o interior do atual Estado do Piauí. As condições naturais já são aí melhores que no setor ocupado anteriormente: pluviosidade mais elevada e melhor distribuída, cursos de água permanentes. Daí também uma forragem natural de melhor qualidade. As fazendas do Piauí tornar-se-ão logo as mais importantes de todo o Nordeste e a maior parte do gado consumido na Bahia provinha delas, embora tivesse de percorrer para alcançar seu mercado cerca de mil e mais quilômetros de caminho (PRADO JÚNIOR, 1987, p.66).

No ciclo do ouro em Minas Gerais, no século XVIII, o muar foi responsável pelo transporte de viveres (charque) para as minas, e de ouro para o litoral, no porto do Rio de Janeiro no qual o metal precioso partia em direção à Lisboa, capital da metrópole portuguesa. Nesse período, a figura do Tropeiro que será o antecessor do peão de boiadeiro, com o diferencial que o Tropeiro era encarregado de trazer tropas de mulas e viveres do Rio Grande do Sul para Minas Gerais e o Peão de Boiadeiro tem o trabalho de conduzir boiadas com até 1.500 bois de Mato Grosso, Minas Gerais e Goiás para serem abatidos nos frigoríficos de Barretos ou Araçatuba, interior de São Paulo.

O ciclo do café não foi diferente dos outros ciclos econômicos do Brasil, apesar do grão ser o principal produto de exportação, o gado irá se destacar como atividade econômica secundária, que irá possibilitar a formação dos cafezais de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito

Santo, Minas Gerais e Paraná, tanto que, assim como no ciclo do ouro, no ciclo do café o charque rio-grandense continuava sendo o principal alimento dos escravos, e mesmo após o fim do regime escravocrata o Brasil encontra-se no mercado internacional um avido consumidor da carne brasileira, o que influenciou no aumento do rebanho nacional e, consequentemente, na exportação anual já nas primeiras décadas do século XX, como é possível observar nos dados apresentados abaixo:

Gráfico 4: Companhia Mogiana: cabeças de gado exportadas ao ano (1900-1930)



Fonte: Relatório da Companhia Mogiana de Estrada de Ferro, 1900-1930

A exportação de carne bovina no Brasil aumenta devido ao desenvolvimento da modernização dos processos de conservação da carne, uma vez que a ampliação da rede elétrica e a possibilidade de preservar a carne através do congelamento permitiu o aumento do consumo, assim como o aumento das exportações. Vale citar que todo esse mercado que aproxima campo e cidade, transformando a dinâmica social, tem como principal força motriz o estabelecimento das Cia. Frigorificas, fundadas no Brasil a partir de 1910, como apresenta a tabela abaixo:

Tabela 4: Frigoríficos estabelecidos no Brasil até 1929

Companhia	Localização	Fundação	Operação	Nacionalidade	Capacidade*
Cia. Frigorífica e Pastoril	Barretos, SP	1910	1913	Brasileira	4.000
The Continental Products Co.	Osasco, SP	1913	1915	Americana	1.000
The Anglo-Brazilian Meat Co.	Santa Cruz, RJ	1912	1917	Britânica	-
Brazilian Meat Co.	Mendes, RJ	-	1917	Britânica	-
Cia. Armour do Brasil	Livramento, RS	-	1917	Americana	1.000
Cia. Swift do Brasil	Rio Grande, RS	-	1919	Americana	-
Cia. Frigorífica de Pelotas	Pelotas, RS	1917	1919	Brasileira	500
Cia. Frigorífica de Santos	Santos, SP	1917	1918	Brasileira	-
Cia. Amour do Brasil	São Paulo, SP	1917	1921	Americana	3.000
Cia. Pecuária e Frigorífica do Brasil	Barbacena, MG	1916	1918	Brasileira	-
Frigorífico Matarazzo	Jaguarialva, PR	1920	1923	Brasileira	300
Frigorífico Bianco	Cruzeiro, SP	1929	-	Brasileira	180

* Capacidade de produção (número de cabeças de gado por dia)

Fonte: SUZIGAN, 2000, p.356

Ao longo do século XX, chegando até as duas primeiras décadas do século XXI, a pecuária continua sendo uma das principais atividades econômicas que equilibra a balança comercial brasileira, sendo que, segundo dados da ABIEC (Associação brasileira das Indústrias Exportadoras de Carne), em 2018 o Brasil exportou cerca de 1,62 milhão de toneladas de carne, alcançando um valor em torno de US\$ 6,541 bilhões de dólares, tornando o Brasil o maior exportador de carne bovina do mundo, com um rebanho atual que ultrapassa as 215 milhões de cabeça. Além disso, é importante salientar que a pecuária hoje no Brasil é a principal atividade responsável pela expansão da fronteira agrícola nos estados do Mato Grosso, Rondônia, Pará, Amazonas, Tocantins e Roraima, muitas vezes avançando em áreas de proteção ambiental, reduzindo cada vez mais as áreas da floresta Amazônica.

Entretanto, a pecuária não é a única atividade extensiva responsável pelo desmatamento, pois juntamente com a pecuária a cultura de soja também se expande rumo à fronteira agrícola, empurrando cada vez mais o rebanho em direção às áreas de proteção ambiental, as quais não contam com fiscalização do Estado brasileiro, visto que “a soja é plantada no rastro da boiada”.

Como foi possível observar, a História do Brasil está intrinsecamente ligada à pecuária, com isso, a predileção pelo boi como bicho nacional torna-se completamente justificável, como

foi apontado do trecho da obra de Gilda de Melo Souza, tal afirmação é ainda mais concreta quando observa-se a quantidade de festividades que acontecem no território nacional que possuem o boi como figura central, entre essas comemorações pode-se citar o Festival de Parintins, na região do Norte, as Festas do Peão de Boiadeiro que ocorrem no Sudeste e no Centro oeste, as tradicionais Vaquejadas do Nordeste e a Festa do Boi na região Sul do país.

Dessa maneira, em hipótese alguma torna-se estranho o grande número de canções destinadas a narrar eventos envolvendo esse animal, principalmente no que tange à música rural brasileira, pois somente em relação a um touro existem três músicas que abordam seus feitos de forma mística, como é possível observar nas canções citadas abaixo:

Boi Soberano
Tião Carreiro e Pardinho

Me lembro e tenho saudade do tempo que vai ficando

Do tempo de boiadeiro que eu vivia viajando

Eu nunca tinha tristeza, vivia sempre cantando

Mês e mês cortando estrada no meu cavalo ruano

Sempre lidando com gado, desde a idade de 15 anos

Não me esqueço de um transporte, 600 bois cuiabanos

No meio tinha um boi preto por nome de Soberano

Na hora da despedida, o fazendeiro foi falando

Cuidado com esse boi que nas guampas é leviano

Esse boi é criminoso, já me fez diversos danos

Tocamos pelas estradas, naquilo sempre pensando

Na cidade de Barretos, na hora que eu fui chegando

A boiada estourou, uai, só via gente gritando

Foi mesmo uma tirania, na frente ia o Soberano

O comércio da cidade, as portas foram fechando

Na rua tinha um menino, decerto estava brincando

Quando ele viu que morria, de susto foi desmaiando

Coitadinho, debruçou na frente do Soberano

O Soberano parou, uai, em cima ficou bufando
 Rebatendo com o chifre os bois que vinham passando
 Naquilo, o pai da criança de longe vinha gritando

Se esse boi matar meu filho, eu mato quem vai tocando
 Quando viu seu filho vivo e o boi por ele velando
 Caiu de joelho por terra e para deus foi implorando
 Salvai, meu anjo da guarda, deste momento tirano

Quando passou a boiada, o boi foi se retirando
 Veio o pai dessa criança e comprou o Soberano
 Esse boi salvou meu filho, ninguém mata o Soberano

Retrato do Boi Soberano
Tião Carreiro e Pardinho

No braço desta viola quero contar quem eu sou
 No meu tempo de menino este caso se passou
 Fiquei ciente da história porque meu pai me conto
 O velhinho foi falando com a voz quase apagando
 Do seus olhos marejando, duas lágrimas rolou

Meu filho nunca duvide do poder do criador
 O retrato de um boi preto nesta hora me mostrou
 Esse boi é o soberano que um dia lhe salvou
 Não me sai mais do sentido quando eu vi você perdido
 Na hora fiz um pedido, e o milagre Deus mando

Na cidade de Barretos muita gente presenciou
 O passar de uma boiada com destino ao matador
 Repiquei o meu berrante quando a boiada estorou
 Nesse momento tirano você estava bricando
 Quando o boi Soberano, na sua frente parou

Os grito dos boiadeiro de muito longe escutou
A rua cobriu de poeira quando a boiada passou
Quem assistiu a passagem de emoção até chorou
Esse boi lhe defendia com tamanha valentia
Que até chorei de alegria, e o povo se admirou

Este caso do passado assim meu pai me contou
Do milagre acontecido eu fiquei conheededor
Fui crescendo e fiquei moço hoje sou um cantador
Vou seguindo meu destino e por um milagre divino
Eu sou aquele menino, que o Soberano salvou

Chifre do Boi Soberano
Cacique e Pajé

A cidade de Andradina um boiadeiro chegou
Com mil e quinhentos bois, com destino ao matador
Com latidos de cachorro a boiada estourou
Foi grande a correria, era só grito que ouvia
Não tinha quem socorria, mais um milagre Deus mandou!

A boiada esparramou pelo centro da cidade
Batendo os cacos na rua parecia tempestade
tinha um criança brincando em sua simplicidade
Levaram um grande espanto, foi grito por todo canto
Por milagre de algum Santo não houve fatalidade.

Apareceu um berrante com um berrante repicando
Naquele mesmo instante a boiada foi parando
Para perto do peão a boiada foi chegando
Era um gadão de raça, ficaram todos sem graça
Sem fazer mais ameaça, vinham todos berrando!

Com o som desse berrante vi muita gente chorando
 Cheguei perto do peão e fui logo perguntando
 Pela marca do berrante, assim ele foi falando:
 Marca nele não há, você pode acreditar,
 Este berrante que aqui está é o chifre do Soberano!

O Soberano morreu mais sua fama ficou
 Do couro foi feito um laço que até não quebrou
 Do chifre este berrante; o meu pai quem fabricou
 Recebi como herança, guardo ele por lembrança
 Eu sou aquela criança que o Soberano salvou!

As canções citadas acima representam com exatidão essa relação intrínseca entre o peão de boiadeiro e a Rês, narrando epopeias em que muitas vezes o Boi ocupa o protagonismo da narrativa, sendo apresentado em alguns momentos como um elemento cruel da natureza ou como um herói e, por muitas vezes, o peão de boiadeiro é apenas o espectador do fato, como é o caso da canção Boi Soberano, composta em 1966, por Izaltino Gonçalves, temática essa que deu origem a uma trilogia musical a respeito do Boi Soberano, o misticismo criado em torno do touro “Herói” que salva um menino desatento de ser pisoteado por uma boiada, levou o público consumidor do gênero a ovacionar as canções ligadas a esse touro.

A trilogia ligada ao Boi Soberano completa-se com a canção ‘Retrato do Boi Soberano’, também gravada por Tião Carreiro e Pardinho, e ‘Chifre do Boi Soberano’, composta e gravada pela dupla Cacique e Pajé, as três canções ressaltam o caráter esotérico em torno do touro.

Entretanto, as narrativas entorno da Rês nem sempre seguem o mesmo clima, pois existe uma grande diferença entre a forma que o narrador refere-se ao Boi Soberano e ao Boi Sete Ouro (citada abaixo), pois como já foi mencionado, o Soberano está ligado ao misticismo, já Sete Ouro está ligado à outro tipo de contrato social, visto que ele destaca-se não pelo seu “Heroísmo”, mas pela sua destreza e sua capacidade de gerar lucro para o proprietário do circo rodeio, assim, simboliza o próprio *modus operandi* da racionalidade do mundo do trabalho do capitalismo (FAUSTINO, 2009), como aponta o sociólogo Max Weber, visto que o capitalismo consolida-se através da superação do misticismo, ou seja, a racionalização da vida, ética, economia e das relações sociais:

Decisivamente o capitalismo surgiu através da empresa permanente e racional, da contabilidade racional, da técnica racional e do direito racional. A tudo isto se deve ainda adicionar a ideologia racional, a racionalização da vida, a ética racional na economia". (WEBER, 1968, p. 310).

As canções interpretadas por Tião Carreiro e Pardinho apresentam uma faceta distinta da História do Brasil, as narrativas que evidenciam o pequeno agricultor e o seu trabalho diário com a terra ficam em segundo plano, dando lugar as temáticas que narram a epopeia vivida pelos peões de boiadeiro na conquista do Sertão, vale salientar que o peão de boiadeiro também é associado à rusticidade e à força que se convertem em sinônimos de uma masculinidade, salientando assim o “poder do macho”, que pode e deve utilizar essa força tanto para domar esse Sertão bravio quanto para domesticar a Rês selvagem, como também para fazer com que através dessa força, que logo passa a ser convertida em violência, fazer com que, na maioria das vezes, os contratos sociais dobrem-se a seu favor, principalmente as relações amorosas.

Cabe apontar que, nas canções citadas acima, as desventuras vividas por esses peões, que tem em sua sina a tragédia como desfecho, “pisoteado pelos cascos dos cuiabanos”, como demonstra a canção ‘Arreio de Prata’, a morte seria uma companheira fiel dos peões de boiadeiro em seus trajetos, e aponta também que a idade era algo irrelevante tanto para a habilidade com a lida com o gado quanto para ter a vida ceifada, como assinala o trecho dessa canção: “*E na cruz fez um letreiro aqui jaz um domador, que apesar da pouca idade nem um peão com ele igualou*”.

Já a música Velho Peão, de Tião Carreiro, apresenta a tragicidade do fim da vida de um peão de boiadeiro, uma vez que sua profissão não lhe possibilita o acúmulo de capital necessário para ter uma velhice confortável, o obrigando a viver da caridade dos entes queridos, e salienta que com o avançar dos anos só lhe restou a saudade de seu tempo de peão, como apontam os versos: “*Vejam só a situação aí, de quem foi o rei dos peões, Hoje não pode com o laço aí*”, e o abraço da morte que não aconteceu ainda em sua juventude, agora é ansiado pelo eu poético ao afirmar: “*Que perdoem todas as faltas deste peão velho estradeiro / Quando eu partir deste mundo meu pedido derradeiro / Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro / Pra ouvir de quando em quando, as boiadas ali passando / E os gritos dos boiadeiros aí*”.

Nesse sentido vale, apenas apontar quatro canções da dupla que elucidam muito bem essa relação entre homem, Sertão e a Rês, são elas: Nelore Valente¹⁹, Boi Sete Ouro²⁰, Velho Peão²¹ e Arreio de Prata²²

Nelore Valente
Tião Carreiro e Pardinho

Na fazenda onde eu nasci vovô era retireiro
 Bem criança eu ajudava a prender o gado leiteiro
 Um dia de manhã cedo, vejam só que desespero.
 Tinha um bezerro doente, e a ordem do fazendeiro:
 Mate logo esse animal e desinfete o mangueiro
 Se essa doença espalhar, poderá contaminar
 O meu rebanho inteiro

Eu notei que o meu avô ficou bastante abatido
 Por ter que sacrificar, o animal recém nascido.
 Nas lágrimas dos seus olhos, eu entendi seu pedido
 Pus o bichinho nos braços, levei pra casa escondido
 Com ervas e benzimentos, seu caso foi resolvido
 Com carinho eu lhe tratava, e o leite que o patrão dava.
 Com ele era dividido

Quando fazendeiro soube, chamou o meu avozinho.
 Disse você foi teimoso não matando o bezerrinho.
 Vai deixar minha fazenda, amanhã logo cedinho.
 Aquilo feriu vovô, como uma chaga de espinhos.
 Mais há sempre alguém no mundo, que nos dá algum carinho.

¹⁹ A música Boi Soberano é uma composição de autoria de Izaltino Gonçalves de Paulo, em 1966, e gravada inicialmente por Zé Carreiro e Carreirinho, pela Chantecler.

²⁰ A música Boi Sete Ouro é uma composição de Teddy Vieira e Arlindo Rosa, gravada por Tião Carreiro e Pardinho no disco “Moda de Viola Classe A”, de 1981.

²¹ Velho Peão também é uma composição de Teddy Vieira em parceria com Sulino, gravada inicialmente pela dupla Zico e Zeca, em 1962.

²² Arreio de Prata, ao contrário das outras composições apresentadas acima, que foram apenas regravadas por Tião Carreiro e Pardinho, é de autoria da própria dupla, gravada no disco “Moda de Viola Classe A”

E sem grande sacrifício, vovô arrumou serviço.

Ali no sítio vizinho

Em pouco tempo o bezerro já era um boi herado
Bonito forte e troncudo mansinho e muito ensinado.

Automóvel do atoleiro, ele tirava aos punhados.

Por isso na redondeza ficou bastante afamado.

Até que um dia a noitinha um homem desesperado
Gritando pediu socorro, seu carro caiu no morro.

Seu filho estava prensado

O carro da ribanceira, o boi conseguiu tirar.

O menino estava vivo, seu pai disse a soluçar.

Qualquer que seja a quantia, esse boi eu vou comprar.

Eu disse ele não tem preço, a razão vou explicar.

A bondade do vovô veio seu filho salvar

Esse Nelore Valente é o bezerrinho doente

Que o senhor mandou matar.....

Boi Sete Ouro
Tião Carreiro e Pardinho

Circo rodeio Ipiranga sua fama vai avante

Faixa preta e o proprietário tem um boi que lhe garante

O seu nome é sete ouro seus pulos valem diamante

São Paulo, Goiás e minas fez proezas importante

Parece que o tal boi tem sabão em cima do couro

Faixa preta fala grosso o bichão vale um tesouro

Derrubou seiscentos peão não contando com os calouros

Deixo da vida de circo se quebrar o sete ouro

Certo dia um feiticeiro fez um trabalho pesado
 Levou um peão no rodeio cem conto foi apostado
 Sete ouro não pulou deixou o povo admirado
 Faixa preta descobriu que o boi foi enfeitiçado

Faixa preta na revanche contratou um macumbeiro
 Dobrou a aposta com o peão para duzentos mil cruzeiros
 E foi no primeiro pulo o peão beijou o picadeiro
 Neste dia que o feitiço virou contra o feiticeiro

Faixa preta se orgulha da façanha que o boi fez
 Quem tentar montar no bicho nunca mais fica freguês
 Pros peão da minha terra lanço um desafio cortes
 Pra quebrar o sete ouro precisa nascer outra vez

Velho Peão
Tião Carreiro e Pardinho

Levantei-me um dia cedo sentei na cama chorando
 Meu velho tempo de peão nervoso eu fiquei lembrando
 Senti uma dor no peito igual brasa me queimando
 Ouvi uma voz lá fora parece que me chamando
 Eu tive um pressentimento, que a morte na voz do vento
 Ali estava me rondando

Eu saí lá pro terreiro lembrei nas glórias passadas
 Me vi montado num potro correndo nas invernadas
 Também vi um lenço acenando de alguém que foi minha amada
 Que a tempo se despediu para derradeira morada
 Tive um desgosto medonho, ao ver que tudo era um sonho
 E hoje não sou mais nada

Pobre de quem nesta vida na velhice não pensou
 Ao me ver velho e doente um filho me amparou
 Recebo tanta indireta da nora que não gostou
 E meu netinho inocente chorando já me falou
 A mamãe já deu estrilo, diz que aqui não é asilo
 Mas eu gosto do senhor

Neste meu rosto cansado queimado pelo mormaço
 Duas lágrimas correram espelho do meu fracasso
 É o premio de quem na vida não quis acertar o passo
 Abri os olhos muito tarde quando eu já era um bagaço
 Vejam só a situação aí, de quem foi o rei dos peão
 Hoje não pode com o laço

A Deus eu fiz uma prece pedindo pros companheiros
 Que perdoem todas as faltas deste peão velho estradeiro
 Quando eu deixar este mundo meu pedido derradeiro
 Desejo ser enterrado na sombra de um anjiqueiro
 Para ouvir de quando em quando, as boiada ali passando
 E os gritos dos boiadeiros

Arreio de Prata
Tião Carreiro e Pardinho

São José do Rio Preto muito tempo se passou
 O seu Oscar Bernardino com a boiada ele viajou
 Num transporte a Mato Grosso no comitiva levou
 Um filho de criação que na lida ele ensinou
 No seu arreio de prata que no rodeio ganhou
 O menino ai garboso no potro que ele amansou.

Aquele arreio de prata era o que mais estimava
 Somente em dias de gala que em Rio Preto ele usava

Nesta viagem seu Oscar pros peões recomendava
 Pra zelar bem do peãozinho que recente se formava
 O menino de ponteiro o berrante repicava
 O Itamar e o Tiãozinho de perto lhe vigiava.

A mania do menino seu Oscar sempre lembrava
 Na hora do reboliço com a vida não contava.
 E foi lá no pantanal quando ninguém se esperava
 Uma onça traiçoeira numa rês ela pulava
 A boiada deu um estouro que o sertão se abalava
 Parecia que o mundo nessa hora se acabava.

Os ares do campo virgem cheirava chifre queimado
 O menino dando grito para tentar segurar o gado
 A barrigueira partiu do cavalo foi jogado
 Nos cascos dos cuiabanos pelos campos foi pisado
 Quando a boiada passou viram o peãozinho estirado
 Com seu arreio de prata estava morto abraçado.

O seu Oscar Bernardinho sua alegria acabou
 Pegou o arreio de prata pro Antonio ele falou
 Esse arreio é do menino deixe com ele, por favor,
 Na sombra de um anjiqueiro uma cruzinha fincou
 E na cruz fez um letreiro aqui jaz um domador
 Que apesar da pouca idade nem um peão com ele igualou.

A dupla Tião Carreiro e Pardinho gravou, ao longo de sua trajetória, mais de 600 músicas em diversos álbuns, isso mesmo com as idas e vindas da dupla, uma vez que os dois músicos não possuíam uma relação muito estável, o que provocou algumas separações.

Tião Carreiro e Pardinho, segundo o dicionário de música Cravo Albin, possui mais de 100 composições próprias ou em parceria com outros compositores, como é possível observar na tabela abaixo:

Tabela 5: Composições e parcerias de Tião Carreiro e Pardinho

A beleza do ponteio (c/ Capitão Furtado)	A casa (c/ Lourival dos Santos e Moacir dos Santos)
A casa branca da serra Tião Carreiro e Pardinho	A ferro e fogo (Tião Carreiro, Lourival dos Santos, Moacir dos Santos e Teddy Vieira)
A força do perdão (c/ Ari Guardião)	A grande cidade (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Arlindo Rosas)
A grande montanha (Tião Carreiro e Romeu)	A majestade o pagode (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
A mão do tempo (c/ José Fortuna)	A saudade continua (Tião Carreiro e Zé Matão)
A vaca já foi pro brejo (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Vicente P. Machado)	A vida de um policial (c/ Lourival dos Santos)
A viola e o violeiro (c/ Lourival dos Santos)	Adeus São Paulo (Tião Carreiro e Pardinho)
Alma de boêmio (c/ Benedito Seviero)	Amargurado (Dino Franco e Tião Carreiro)
Ambiciosa (c/ Vicente Dias)	Amigo sincero (c/ Sebastião Victor)
Ana Rosa (Tião Carreiro e Carreirinho)	Aos pés do homem (Geraldinho e Tião Carreiro)
Aquarela sertaneja (Luiz de Castro e Tião Carreiro)	Arapó (c/ Lourival dos Santos)
Até quinta-feira (Vicente Pereira, Tião Carreiro e Lourival dos Santos)	Ato de bravura (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Vicente Pereira)

Bandeira branca (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)	Bebendo pra esquecer (c/ Nízio)
Beleza do ponteio (Capitão Furtado e Tião Carreiro)	Boi cigano (c/ Peão Carreiro)
Boiadeiro de palavra (Moacir dos Santos, Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Boiadeiro feliz (Zé Carreiro e Pardinho)
Borboleta do asfalto Tião Carreiro e Pardinho	Cabelo loiro (c/ Zé Bonito)
Cabocla no cassino (c/ Teddy Vieira)	Carteiro (c/ Sebastião Victor e Carreirinho)
Chamada a cobrar (Tião Carreiro e Donizete)	Chora viola (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
Chuva, sangue da terra (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Cidade morena (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Alberto Calçada)
Começo do fim (Lourival dos Santos, Moacir dos Santos e Tião Carreiro)	Confiança (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Claudio Balestro)
Cruz pesada (c/ Lourival dos Santos)	Despedida (c/ Waldir Alves)
Dever do policial (c/ Jesus Belmiro)	É isso que o povo quer (Lourival dos Santos, Carlos Compri e Tião Carreiro)
Em tempo de avanço (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Empreitada perigosa (Moacir dos Santos e Jacozinho)
Estrela de ouro (Tião Carreiro e Ronaldo Adriano)	Exemplo de humildade (c/ Dino Franco)
Faca que não corta	Falou e disse

(Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Moacir dos Santos)	(Lourival dos Santos e Tião Carreiro/Piraci)
Falsidade (c/ Sebastião Victor)	Fazenda Caioçara (c/ Dino Franco)
Feliz casamento (c/ Luiz de Castro)	Fim da picada (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)
Fonte dos prazeres (c/ José Belmiro)	Futura família (Tião Carreiro e Dino Franco)
Hoje eu não posso ir (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Jangadeiro cearense (c/ Carreirinho)
Justiça divina (Jesus Belmiro, Julinho e Tião Carreiro)	Lá onde eu moro (c/ Luiz de Castro)
Malandrino (José Béttio e Tião Carreiro)	Mentira tem perna curva (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
Meu fracasso (c/ Campeão e Carreirinho)	Minas Gerais (c/ Pardinho)
Mineiro no pagode (Tião Carreiro e Leonel Rocha)	Minha esposa vale ouro (c/ Lourival dos Santos)
Minha prece (Pardinho e Edgard de Souza)	Mulher amada (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
Mundo velho (c/ Lourival dos Santos)	Não é mole não (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)
Nó cego (c/ Moacir dos Santos e Pardinho)	Nossas vidas (c/ José Milton Faleiros)
Nosso romance (c/ Lourival dos Santos)	Nossos devaneios (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
Nove e nove (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Teddy Vieira)	O pulo do gato (c/ Lourival dos Santos)
O sequestro	Oi paixão

(c/ Donizete e Romeu Wandscheer)	(Tião Carreiro e Zé Paulo)
Pagode (Tião Carreiro e Pardinho)	Pai João (Zé Carreiro e Tião Carreiro)
Palavra de honra (c/ Pedro Tomaz D'Aquino)	Ponta de espada (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)
Por ti padeço (c/ Carreirinho)	Porta fechada (Tião Carreiro e Moacir dos Santos)
Posada de boiadeiro (c/ Dino Franco)	Prece de amor (Sebastião Victor e Pardinho)
Preto velho (c/ Jesus Belmiro e Lourival dos Santos)	Punhal da falsidade (c/ Teddy Vieira)
Quem ama não esquece (Tião Carreiro e Carreirinho)	Rancho do vale (c/ Lourival dos Santos e Claudio Rodante)
Rancho do vale (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Claudio Rodante)	Rancho dos ipês (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)
Rei sem coroa (Tião Carreiro e Sebastião Victor)	Rio de lágrimas (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Piraci)
Rio de pranto (Carminha, Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Riqueza do Brasil (Tião Carreiro e Tapuã)
Saudade (c/ Zé Matão)	Saudade do nosso amor (c/ Teddy Vieira)
Saudade me fez voltar (Tião Carreiro e Jesus Belmiro)	Saudosa vida de peão (c/ Peão Carreiro)
Sete flexas (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Zé Mineiro)	Tem e não tem (Tião Carreiro e Moacir dos Santos)

Teus beijos (c/ Waldir Alves)	Triste destino (c/ Campeão e Carreirinho)
Tudo certo (Tião Carreiro e Moacir dos Santos)	Tudo serve (Tião Carreiro e Moacir dos Santos)
Última chama (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Uma coisa puxa outra (Lourival dos Santos, Tião Carreiro e Claudio Balestro)
Vaqueiro do Norte (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Moacyr dos Santos)	Veneno da mentira (c/ Jesus Belmiro)
Viola barulhenta (Tião Carreiro, M. José e Lourival dos Santos)	Viola chic-chic (Tião Carreiro e Lourival dos Santos)
Viola divina (Lourival dos Santos e Tião Carreiro)	Viola que vale ouro (Tião Carreiro, Lourival dos Santos e Alberto Calçada)
Viúva rica (Edward de Merch, Tião Carreiro e Moacyr dos Santos)	

Fonte: Elaborado pelo autor a partir de informações do dicionário Cravo Albin

A tabela apresentada acima revela uma carreira musical com um fôlego incomensurável, uma vez que no cenário da música não é comum que compositores e intérpretes alcancem o capital simbólico obtido por esses dois músicos, visto que, atualmente, na segunda década do século XXI, Tião Carreiro e Pardinho é sinônimo de Tradição de música raiz e de qualidade, cabendo à Tião Carreiro a alcunha de “Rei da Viola”, título creditado a ele tanto pelo público, quanto pelos seus pares, pois como salientado por Almir Sater: “Tião é o mestre da viola caipira. Ele é meu ídolo e meu padrinho. Conseguí entrar no mundo sertanejo graças à sua força”. Todavia, essas visões não se restringem aos músicos mais tradicionais, duplas consideradas modernas também reverenciam a performance de Tião Carreiro, como é o caso de Chitãozinho e Xororó. “O violeiro mais original que já existiu na história da música sertaneja, sem dúvida foi Tião Carreiro” (NEPOMUCENO, 1999, p. 80).

Ao que se refere ao número de vendagem de disco da dupla, não se pode contar com uma quantia exata devido à manipulação das gravadoras ao repassar os direitos autorais para os intérpretes, mas estima-se que a dupla vendeu mais de 8 milhões de cópias somente com os Compact Disc (CD) remasterizados, números que à primeira vista podem levar o observador a considerá-los modestos, mas deve-se salientar que tais dígitos começam a ser construídos durante a década de 1990, ou seja, após o término da dupla, que ocorreu no fim da década anterior, e também durante os anos 1990 cabe ressaltar o auge da pirataria no Brasil, que atuou de maneira tão intensa que enfraqueceu economicamente a indústria fonográfica e a reduziu a rentabilidade de inúmeros intérpretes, como demonstra André Midani, em sua obra “Do vinil ao download, Música, ídolos e poder: do vinil ao download”.

No início da década de 1970, a dupla Tião Carreiro e Pardinho reinaugura um novo filão de atuação para os intérpretes de música rural no Brasil, pois em 20 de abril de 1970, estreava o filme “Sertão em Festa”, um longa-metragem com direção de Osvaldo de Oliveira e produção de Antônio Polo Galante, argumento de Cornélio Pires e direção musical de Capitão Furtado. Ao longo dos 73 minutos de duração do filme desenrola-se uma comédia rural, que narra a história dos personagens, senhor Simplício, sua esposa Nhá Serena, sua irmã Nhá Barbina e sua filha Luciana, que vivem tranquilamente num sítio, no interior. Arlindo, o filho mais velho, formado em engenharia na capital, chega ao sítio com um corretor de imóveis e vende o sítio do pai por uma verdadeira fortuna, pois as terras possuem um imenso lençol petrolífero. A imensa fortuna e a transferência para uma enorme mansão na capital provocam uma profunda transformação na vida da pobre família. Luciana é obrigada a separar-se de seu noivo Chico, Simplício de seus amigos, de Saracura, o português do armazém, e dos violeiros Tião Carreiro e Pardinho. Apesar de todo o luxo em que vive, a vida na cidade torna-se insuportável para Simplício, que vai aos poucos convencendo-se de que sua felicidade estava na vida simples e modesta que levava antes. Sua mulher e a irmã, em pouco tempo, caem no ridículo, querendo se sofisticarem, sua filha Luciana, que deixara um namorado firme no interior, deixa-se enganar pelos divertimentos da cidade grande e já não é a mesma moça recatada de antes. Isso tudo faz com que Simplício abandone a mansão e a família.

O longa metragem marca o retorno das filmografias à temática rural e em especial a volta do caipira ao cinema. A participação de Tião Carreiro e Pardinho interpretando eles mesmos, remonta a uma receita apresentada por Alvarenga e Ranchinho, que realizam a mesma proeza no filme “Coisa Nossa”, de 1931, apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. O cinema, como mecanismo de divulgação de intérpretes da música rural, será uma ferramenta

amplamente utilizada na década de 1970, por mais que duplas como Tião Carreiro e Pardinho tenha restringido sua atuação a apenas esse filme, intérpretes como Sérgio Reis participará de uma trilogia intitulada “Menino da Porteira”, de 1976, “Magoa de Boiadeiro”, de 1978, e “Filhos Adotivo”, de 1984. Outras duplas também aproveitarão a onda e irão protagonizar suas películas, como Milionário e José Rico com o filme “Estrada da Vida”, de 1980, e Leo Canhoto e Robertinho com o filme “Chumbo Quente”, de 1978. Essas produções cinematográficas demonstram a estabilidade do gênero, visto que a música rural possuía um público consumidor gigantesco, que gerava bilheterias com cifras astronômicas, transformando algumas dessas produções em lucro certo para os estúdios. Segue abaixo imagem da Tião Carreiro e Pardinho atuando no filme Sertão em Festa, com a capa de divulgação do VHS:

Figura 16: Tião Carreiro e Pardinho no filme Sertão em Festa



Fonte: <http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/tiaocarreiroepardinhonofilme.htm>.

Acesso em: 18 jul. 2019.

Figura 17: Capa da fita VHS do Filme Sertão em Festa, de 1970



Fonte: <http://www.tiaocarreiro.pgl.com.br/capa.htm>. Acesso em: 18 jul. 2019

A gravação do filme “Sertão em Festa” demonstra a estabilidade da carreira de Tião Carreiro e Pardinho, o prestígio que a dupla possuía junto ao público, e também evidencia uma forma de apropriação do capital simbólico da dupla pela indústria cinematográfica, pois somente a participação dos músicos já garantia um importante elemento de marketing para que o filme pudesse alcançar uma bilheteria significativa, mas claro que tal estratégia não poderia ser convertida em uma receita de sucesso, visto que houveram outros filmes que também foram protagonizados por duplas de grande notoriedade junto ao público que não obtiveram sucesso, como é o caso do filme “Chumbo Quente”, protagonizado por Léo Canhoto e Robertinho, de 1978, que não obteve o êxito comercial esperado por seus produtores.

2.2 – O padrão de qualidade da MPB na música rural brasileira

A música rural brasileira sofre grandes transformações a partir da década de 1970 em diante, período que irá surgir duplas como Léo Canhoto e Robertinho que apresentaram em suas performances um ritmo híbrido entre o Rock norte-americano com a harmonia da música rural. Outra dupla que irá conquistar rapidamente o gosto do público será Milionário e José Rico, com seu ritmo fortemente marcado pela influência da rancheira mexicana, a dupla chegará a marca de mais de 32 milhões de discos vendidos durante sua carreira. As trajetórias dessas duas duplas são de fundamental importância para se compreender as transformações da música rural no Brasil, por isso elas serão abordadas com maior precisão no próximo capítulo deste trabalho.

Contudo, deve-se entender como que já nos anos iniciais da década de 1960 o cenário musical brasileiro começa a sofrer algumas transformações, um exemplo disso são os ritmos estrangeiros que começam a penetrar no mercado nacional e conquistar mentes e corações, principalmente no que se refere ao público jovem, essa conquista do mercado nacional chama a atenção de intérpretes e compositores da tradicional música rural brasileira, como é o caso da canção “A viola e o violeiro”, de 1962, composta por Tião Carreiro e Lourival dos Santos, que já aponta o perigo para a música rural tradicional se o mercado fosse conquistado pelos ritmos internacionais, pois como os compositores demonstram na letra da canção, cabem aos violeiros combaterem esses ritmos, como se fosse uma guerra, uma vez que, como declara o narrador “*A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado*”, como se a importação de outros ritmos fosse um atentado à nacionalidade e à soberania do Brasil, a resposta a esse ataque viria na forma de um confronto, como é possível observar na letra da canção apresentada abaixo:

A Viola e o Violeiro **Tião Carreiro e Pardinho**

Tem gente que não gosta da classe de violeiro
 No braço desta viola defendo meus companheiros
 Pra destruir nossa classe tem que me matar primeiro
 Mesmo assim depois de morto ainda eu atrapalho
 Morre um homem, fica a fama e minha fama dá trabalho.

Todos que nascem no mundo tem seu destino traçado
 Uns nascem pra ser engenheiros, outros pra ser advogados
 Eu nasci pra ser violeiro, me sinto bastante honrado
 De tanto pontear viola meus dedo estão calejados
 Sou um violeiro que canta para vinte e dois estados.

Viva o povo mineiro, cantador de recortado
 Também viva os gaúchos que no xote é respeitado
 Viva os violeiros do Norte que só canta improvisado
 Goiano e Paranaense cantam tudo bem cantado
 Viva o chão de Mato Grosso que é o berço do rasqueado.

Representando São Paulo este pagode é o recado
 A música dos estrangeiros quer invadir nosso mercado
 Vamos fazer uma guerra, cada violeiro é um soldado
 Nossa viola é a carabina e nosso peito é um trem blindado
 A viola e o violeiro é que não pode ser derrotado.

A guerra declarada por Tião Carreiro e Lourival Santos, em sua canção, ocorre em proporções até então jamais imaginadas, pois a luta pela defesa do nacional e da cultural popular brasileira ganha importantes aliados que possuíam a mesma preocupação. Desse grupo de aliados surge a movimento conhecido como M.P.B. (Música Popular Brasileira), que nasce em meados da década 1960. A sigla MPB tornou-se um referencial na tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba (NAPOLITANO, 2007), ou seja, ao realizar sua ida ao povo, ao buscar o morro e o sertão, procurava realizar uma marcha no sentido de reorientar principalmente o público jovem na busca pela própria consciência nacional moderna, como aponta Marcos Napolitano:

[...] Por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius de Moraes e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases

de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folcloricista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). (NAPOLITANO, 2005, p. 56)

A MPB encontrou amparo no programa “Fino da Bossa”, que ia ao ar pela TV Record todas às quartas-feiras, às 20h, entre os anos de 1965 e 1967, e era apresentado pela cantora Elis Regina e pelo sambista Jair Rodrigues.

No programa, Elis abrigava não apenas as canções de protesto contra o regime militar, que utilizavam a linguagem da fresta para realizar sua crítica ao regime, como também o autêntico samba e tudo que tivesse a marca “nacional” ou “popular”, canções essas que muitas vezes remetiam-se ao universo rural, como a música “Disparada”, composta por Geraldo Vandré e Théo de Barros, que narra a desventura do homem do campo (CAVICHIA, 2014), como é possível observar na letra da canção apresentada abaixo:

Disparada
Gerado Vandré/Théo de Barros

Prepare o seu coração prás coisas que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar
 Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
 Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
 Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu
 Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
 Muito gado, muita gente, pela vida segurei
 Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos que fui sonhando, as visões seclareando

As visões se clareando, até que um dia acordei
 Então não pude seguir valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
 Se você não concordar não posso me desculpar
 Não canto prá enganar, vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar
 Na boiada já fui boi, boiaideiro já fui rei
 Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
 Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
 Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 já que um dia montei agora sou cavaleiro
 Laço firme e braço forte num reino que não tem rei

Essa canção ganhou interpretação de Jair Rodrigues juntamente com o Trio Maraiá e o Trio Novo, a qual rendeu a essa música, ao lado de ‘A Banda’, de Chico Buarque de Holanda, o primeiro lugar no Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record.

O Festival da Música Popular Brasileira, idealizado pela TV Record, teve quatro edições que ocorreram entre 1966, 1967, 1968 e 1969. O Festival da TV Record havia sido inspirado no Festival de Sanremo e no sucesso dos primeiros programas de TV voltados para a música, em especial os que houveram no Brasil na década 1960, exibido na TV Excelsior Festival Nacional da Música Popular Brasileira, que contou com apenas duas edições 1965 e 1966. Dessa maneira, seguindo essa receita de sucesso, a TV Record irá premiar as seguintes canções ao longo de seus quatro festivais:

- 1966: "A banda" (Chico Buarque) empatada com "Disparada" (Téo de Barros e Geraldo Vandré), a primeira interpretada por Nara Leão e a segunda por Jair Rodrigues;
- 1967: "Ponteio" (Edu Lobo e Capinam), interpretada por Edu Lobo e Marília Medalha. Vale ainda ressaltar que, nessa edição, a segunda, terceira e quarta colocações foram

respectivamente para as canções "Domingo no parque" (Gilberto Gil), interpretada por Gil e Os Mutantes, "Roda viva" (Chico Buarque), interpretada pelo autor e pelo MPB-4, e "Alegria, alegria" (Caetano Veloso), interpretada pelo compositor e pelo grupo argentino Beat Boys;

- 1968: "São Paulo meu amor" (Tom Zé), interpretada por Tom Zé, Canto 4 e Os Brasões, na votação do júri especial, e "Benvinda" (Chico Buarque), interpretada por Chico Buarque e MPB 4, na votação do júri popular;
- 1969: "Sinal fechado" (Paulinho da Viola), interpretada pelo autor.

Ao observar as canções vitoriosas dos festivais pode-se notar que todas seguem um padrão estético em sua elaboração, apresentando uma junção entre o moderno e o tradicional, buscando sempre a valorização do que era nacional e o que viesse do povo brasileiro, como elementos que podem ser observados na canção de Edu Lobo: "quem me dera agora eu tivesse a viola para cantar", ou a música Sinal Fechado, de Paulinho da Viola: "Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu lugar no futuro... E você?", que narra o frenesi da vida moderna e a solidão do homem contemporâneo ilhado em seus carros e barrados apenas por um sinal fechado.

Esses festivais, tanto o da Record como o da TV Excelsior, ou mesmo da TV Rio e da Rede Globo, contribuíram enormemente para a consagração de artistas que passaram a figurar entre os grandes nomes da MPB, tais como Elis Regina, Edu Lobo, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil, Edu Lobo, Jair Rodrigues e uma série de outros músicos compositores e artistas que não será possível citar nesse trabalho. Desse modo, os festivais contribuem para a criação e legitimação de um cânone em relação à música brasileira, pois ao mesmo tempo que ele consagra grandes nomes, ele também exclui uma série de outros cantores, compositores que não se encaixavam nesse perfil.

Em oposição à MPB, surgiu um movimento que buscava criar uma cultura jovem no Brasil, sem possuir o mesmo engajamento político da MPB, a Jovem Guarda. Ela era associada à sociedade de consumo e era capitaneada pela indústria cultural, materializou-se através do programa *Jovem Guarda*, que teve todo o seu processo de criação fundamentado em apelos

comerciais na intenção de se obter um enorme retorno financeiro, isso através dos discos, filmes, roupas e acessórios que eram vinculados ao programa, ou seja, o programa que também será homônimo ao gênero buscava vender para a juventude brasileira que a felicidade poderia ser alcançada através do consumo e, juntamente com a felicidade, o sucesso seria uma consequência, para isso ocorrer seria muito simples, bastava apenas seguir à risca o que fosse apresentado no programa. (CAVICHIA, 2014)

Um exemplo desse consumismo criado pelo programa foi a alta vendagem de discos conquistada pelos seus protagonistas e convidados. No mês em que estreou o programa *Jovem Guarda*, os discos de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlei chegaram a esgotarem-se nas lojas de discos das grandes cidades (OLIVEIRA, 2011).

Todavia, é curioso notar que tanto o programa *Fino da Bossa*, que repudiava a música internacional, quanto o programa *Jovem Guarda*, que era um captador dessas importações musicais, faziam parte da grade de programação da TV Record, ou seja, a mesma emissora de TV detinha a transmissão de programas totalmente opostos e que até rivalizavam entre si. Dessa forma, é possível notar o poder da Indústria Cultural, pois, mesmo um programa dedicado à música popular engajada, que pregava um posicionamento político e que não pretendia vender um modelo de vida ou instalar um padrão de consumo, como o programa rival *Jovem Guarda*, acaba sendo transformado também em um produto comercial, uma vez que esse programa acabava atingindo o público que não se identificava com o movimento da Jovem Guarda, e justamente por atingir essa outra camada, mais politizada, permitia que a emissora obtivesse audiência de quase todo o público jovem e, com isso, conseguia divulgar e vender com maior eficiência a discografia e os artistas produzidos por ambos os grupos. (CAVICHIA, 2014, p. 103)

O grande vencedor desse combate, sem dúvida, foi a indústria cultural que obteve lucros gigantescos, tanto com os ritmos tradicionais quanto modernos, as principais batalhas travadas por esses grupos não ocorrem em uma sabatina, jornais, passeatas (contra guitarra elétrica) ou programas de TV, mas, principalmente, no mercado fonográfico, onde ocorriam, diariamente, as batalhas para que fossem mantidos os níveis de venda.

Entretanto, também havia outros motivos que justificavam que a MPB superasse a *Jovem Guarda*, os quais são muito bem explicitados pelo pesquisador Marcos Napolitano:

[...] é possível concluir que a MPB foi um “produto” comercial muito mais eficaz do que a *Jovem Guarda*, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado, estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto. Em outras palavras, tornou-se uma nova tradição musical e cultural, tão forte que obrigou a releitura das tradições musicais anteriores. Enquanto isso, a *Jovem Guarda* se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 1970 (embora, isoladamente, Roberto Carlos tenha permanecido como um grande

fenômeno da música de consumo internacional), apesar de ainda ocupar muito espaço na memória afetiva dos anos 1960. (NAPOLITANO, 2007, p. 98)

Com a derrota da Jovem Guarda, símbolo da modernização da música brasileira, ocorre uma reorganização do mercado fonográfico, pois inúmeros intérpretes procuraram se encaixar novamente no mercado fonográfico, especificamente inserir-se em outras tradições musicais, como o caso de Tim Maia, que passou a gravar *Soul*, e o próprio Sérgio Reis, que se transfere para a música sertaneja, levando todo o aparato sonoro pertencente à Jovem Guarda, como será apresentado no próximo capítulo.

Aqueles inúmeros intérpretes que cantavam canções voltadas para temáticas românticas ou se realocam em outros gêneros, acabam de maneira involuntária a formar um novo gênero conhecido como “brega”, como ficou conhecido o estilo de canções românticas da década de 1970, esse ritmo irá influenciar amplamente a música rural brasileira, principalmente durante as décadas de 1980 e 1990, tanto que o gênero receberá a alcunha de sertanejo romântico, como será abordado no quarto capítulo desse trabalho.

Mas torna curioso notar que esse processo de compensação foi muito bem aceito pelo público, como demonstra Luiz Tatit:

O processo natural de compensação foi novamente acionado e, como sempre, de forma inesperada. Os recursos passionais foram reconvocados com uma veemência até então desconhecida na faixa do consumo de massa. Em vez dos boleros, dos sambas —dor de cotovelos ou das baladas suficientemente consagradas no passado pelas vozes de Anísio Silva, Altemar Dutra ou mesmo Jamelão, as empresas fonográficas souberam captar no gosto de um vasto público a atração pelo canto a duas vozes, cuja origem estava na música caipira já bastante consumida em pequenas cidades do interior e na zona rural de modo geral. O gênero recebeu nova roupagem, modernizou-se visual e tecnicamente e, sob a designação de música sertaneja, atingiu picos de venda que ultrapassaram as cifras, até então imbatíveis, de Roberto Carlos. A simplicidade musical das composições, dos arranjos e a singeleza dos temas tratados nessas composições radicalmente passionais contribuíram para criar um lugar bem definido de classificação desse velho estilo, já chamado em outros tempos de kitsch, cafona ou simplesmente romântico: o estilo brega. Se na década derradeira do século a música sertaneja encarnou o brega, outros gêneros como o samba, o funk ou o rock, não mais esconderam o uso, com maior ou menor intensidade, do elemento brega, como algo já arraigado ao gosto brasileiro. (TATIT, 2004, p. 243)

Com isso, pode-se afirmar que a Jovem Guarda não foi totalmente derrotada, ela apenas diluiu-se em outros gêneros, que mantiveram seu legado de alcançar números de vendas inimagináveis no mercado brasileiro. (CAVICHIA, 2014)

A guerra prevista por Tião Carreiro e Pardinho na música “A viola e o Violeiro” ocorreu com tradicionalistas de um lado, representantes do nacional e do popular, e os modernos de

outro lado do front, representando o internacional, o imoral e o corrompido, como apresentado acima.

Contudo, é importante salientar que a grande maioria das duplas não tinha como principal preocupação as hibridizações ocorridas na música rural devido à influência de ritmos estrangeiros, justamente pelo contrário, o próprio Tião Carreiro será seduzido pela música romântica, e quanto ao engajamento político contra o regime militar, isso praticamente não existia na música rural, ou seja, os músicos rurais não compartilhavam da mesma visão que os membros da MPB.

2.3 – Gênese da participação política do homem do campo durante do século XX

O homem do campo, especificamente do centro-sul do Brasil, não enxergava o regime militar como um governo opressor, corrupto e ou usurpador, isso se deve a vários elementos que estão presentes na sua constituição como cidadão brasileiro, primeiramente cabe apontar o contato desse homem com a democracia e o que a democracia representa para ele, o sistema democrático e, especificamente o voto, só se tornou possível a cerca de 1% da população brasileira a partir da constituição de 1891, com a Primeira República.

A Primeira República no Brasil, ou República café-com-leite, que vai 1889 a 1930, caracteriza-se pelo estabelecimento de um sistema eleitoral fraudulento, pois vigorava o poder do líder local materializado na figura do coronel, que conduzia os eleitores até as urnas para votar no candidato apoiado por ele, ou seja, o popular voto de cabresto, como aponta Vitor Nunes Leal no clássico “Coronelismo enxada e voto”:

Completamente analfabeto, ou quase sem assistência médica, não lendo jornais, nem revistas, nas quais se limita a ver as figuras, o trabalhador rural, a não ser em casos esporádicos, tem o patrão na conta de benfeitor. No plano político, ele luta com o “coronel” e pelo “coronel”. Aí estão os votos de cabresto, que resultam, em grande parte, da nossa organização econômica rural. (LEAL, 1976, p. 121)

O cidadão do campo estava muito distante de ter uma visão crítica quanto a atuação do coronel em sua cercania, isso evidencia que a política não era tida como uma ferramenta de transformação da conjuntura social, pelo contrário, a eleição era o dia em que ele iria ganhar alguns regalos pagos pelo coronel, por ele estar cumprindo com o que havia sido combinado, pois é justamente no dia da eleição que esse morador da zona rural irá ganhar uma nova botina, um chapéu, corte de cabelo ou uma roupa nova, como aponta Leal:

Esse elemento rural, como já notamos, é paupérrimo. São, pois, os fazendeiros e chefes locais que custeiam as despesas do alistamento e da eleição. Sem dinheiro e sem interesse direto, o roceiro não faria o menor sacrifício nesse sentido. Documentos, transporte, alojamento, refeições, dias de trabalho perdidos e até roupa, calçado, chapéu para o dia da eleição, tudo é pago pelos mentores políticos empenhados na sua qualificação e comparecimento (...). É, portanto, perfeitamente compreensível que o eleitor da roça obedeça à orientação de quem tudo lhe paga, e com insistência, para praticar um ato que lhe é completamente indiferente. (LEAL, 1976, p. 31-32)

A negligência do homem do campo para com a importância do voto ao longo de praticamente três quartos do século XX também pode ser entendida pela falta de conscientização dessa população rural, que correspondia a 68% da estrutura demográfica brasileira, de acordo com o censo de 1940. Vale citar que essa conscientização deveria vir não através de simples programas radiofônicos ou campanha publicitárias, mas sim através da educação pública de qualidade, algo que era inacessível a grande parte desse público, uma vez que, como demonstra a tabela abaixo, até a segunda década do século XX 65% da população brasileira era de analfabetos:

Tabela 6: Taxas de analfabetismo entre pessoas de 15 anos ou mais (Brasil, 1920 a 1999)

1920	65%
1940	56%
1960	40%
1980	26%
2000	14%

Fonte: IBGE. Censos demográficos e PNAD 1999.

Com isso, cabe questionar se a grande maioria esmagadora da população rural era composta por analfabetos, então como era possível que o coronel conseguisse conduzi-los até a urna através do voto de cabresto, visto que a Constituição de 1891 excluía os analfabetos do processo democrático, proibindo-os de votar e se candidatar. A solução para essa equação foi bem simples, pois os coronéis necessitavam que essa multidão estivesse apostada para votar em seus afetos políticos, para o indivíduo ser considerado alfabetizado bastava ele assinar o seu nome, muitas vezes através de uma rubrica, permitindo assim que esse sujeito, através de uma fraude, participasse do processo eleitoral, como aponta Leal:

O requisito da alfabetização, que aumenta a percentagem de eleitores da população urbana, em confronto com o campo, não basta para fazer a compensação, porque um roceiro menos que analfabeto sempre pode, com paciência e boa vontade, rabiscar seu nome, ou reproduzir, em garranchos, um requerimento de qualificação (LEAL, 1976, p. 119)

A formação política do homem do campo ou do “Roceiro”, como se refere Leal, não possui uma relação de proximidade com o regime democrático, uma vez que, por ter a tradição religiosa católica arraigada em sua formação, o sistema monárquico parecia-lhe o mais correto, a figura do imperador, como um enviado de Deus, legitimada pela igreja, era bem mais simples de se compreender do que um elaborado sistema de governo dividido por três esferas independentes entre sim, mas que atuavam de maneira autônoma e uniforme.

Essa relação do homem do campo com a política não sofre grandes transformações com o passar do tempo, com a ruína da Primeira República, por causa da ruptura do principal conchavo político entre São Paulo e Minas Gerais, devido à indicação para o cargo de presidente da república de Júlio Prestes, por Washington Luís, então presidente da república, e não de um candidato mineiro, como era o acordado entre as elites, permite formar um novo bloco de oposição, formado por Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, que lançará a candidatura de Getúlio Vargas para presidente e João Pessoa para vice, mesmo com a derrota nas urnas Vargas chega ao poder através da Revolução de 1930.

O que é importante observar é que durante essas movimentações políticas no Brasil durante a Primeira República, não é possível encontrar uma atuação efetiva do homem do campo do centro-sul do país (exceto o Contestado), e essa apatia mantém-se durante a governo provisório de Vargas, o período democrático e o Estado Novo até 1945, com a redemocratização do país não foi diferente, a música rural encontrará apenas dois representantes que irão atuar de maneira enfática no campo político, como foi o caso da dupla Alvarenga e Ranchinho, apresentada no primeiro capítulo desse trabalho, a qual atuará realizando uma série de críticas ao governo de Getúlio Vargas.

A dupla Alvarenga e Ranchinho será a única dupla a possuir um engajamento político, atuando principalmente pós governo Vargas, durante o Governo de Eurico Gaspar Dutra, de 1946-1951, ou novamente no Governo Vargas, de 1951 – 1954, ou sucessivamente no governo Café Filho, de 1954 – 1955, ou mesmo no Governo Juscelino Kubitschek, de 1956 – 1960. Nenhuma outra dupla destacou-se por suas críticas ao governo vigente, foi justamente o contrário, uma vez que duplas como Tião Carreiro e Pardinho vão ganhar destaque junto ao governo federal devido as suas canções de apoio, como é o caso da música “Pagode em

Brasília”, composta por Teddy Vieira e Lourival dos Santos, e gravada em agosto 1960, em um disco de 78 rpm, sob o selo Sertanejo, no mesmo ano da inauguração de Brasília. Segue abaixo letra da canção:

Pagode em Brasília
Teddy Vieira e Lourival dos Santos

Quem tem mulher que namora

Quem tem burro empacador

Quem tem a roça no mato

Me chame que jeito eu dou

Eu tiro a roça do mato, sua lavoura melhora

E o burro empacador, eu corto ele na espora

E a mulher namoradeira

Eu passo o couro e mando embora

Tem prisioneiro inocente

No fundo de uma prisão

Tem muita sogra encrenqueira

E tem violeiro embrulhão

Pro prisioneiro inocente, eu arranjo advogado

E a sogra encrenqueira, eu dou de laço dobrado

Violeiro embrulhão, com meus versos estão quebrados

Bahia deu Rui Barbosa

Rio Grande deu Getúlio

Em Minas deu Juscelino

De São Paulo eu me orgulho

Baiano não nasce burro, gaúcho é o rei das cochilhas

Paulista ninguém contesta, é um brasileiro que brilha

Quero ver cabra de peito pra fazer outra Brasília²³

²³ Grifo do autor.

No estado de Goiás
 Meu pagode está mandando
 O bazar do Vardomiro
 Em Brasília, é o soberano

 No repique da viola, balancei o chão goiano
 Vou fazer a retirada e despedir dos paulistanos
 Adeus que eu já vou-me embora que Goiás tá me chamando

Na letra da canção é possível notar, nas suas primeiras estrofes, umas das características da música rural nesse período, na qual o eu lírico afirma “*a mulher namoradeira, eu passo o couro e mando embora*”, ou então no verso “*a sogra enrenqueira dou de laço dobrado*”, isso demonstra ainda elementos de uma sociedade machista, pautada no poder do “macho”. As canções apresentam a mulher como alvo de cortejo, sofrimento e promessas amorosa, isso, claro, desde que ela fosse casta e submissa, caso ela não atenda a essas prerrogativas ela estaria sujeita aos mais variados tipos de violência, como a canção apresenta acima.

Contudo, a música também realiza uma exaltação à figura do presidente na frase “quero ver cabra de peito para fazer outra Brasília”, nesse verso a dupla enobrece o pioneirismo e o caráter visionário do presidente como sendo características singulares pertencentes apenas à Juscelino Kubistchek.

O engajamento político, pós governo JK, não se alterou muito, visto que os músicos e a população residente na zona rural do Brasil manifestou abertamente seu apoio ao regime militar. Uma série de músicos realizaram composições em apoio ao regime, em parte porque realmente concordavam com o autoritarismo do governo militar e também dividiam os mesmos valores conservadores, ou então simplesmente aproveitaram-se da onda ufanista que tomava conta do Brasil naquele momento para fazer sucesso.

Nessa esteira de produção cultural é possível observar a atuação de algumas duplas como Jacó e Jacozinho, Durval e Davi e também Teixeirinha entre outros. O próprio Teixeirinha gravou em 1973, pela gravadora Continental a canção “Presidente Médici”, música que exalta o então presidente da república e seu governo, como é possível observar na letra da canção apresentada abaixo:

Presidente Médici
Teixeirinha

Quem é aquele gaúcho
 Que subiu prá presidência
 Dotado de inteligência
 Prá governar o país
 É bom chefe de família
 De respeito e de bondade
 Nos deu a tranqüilidade
 Fez nossa pátria feliz

Refrão

"ele nasceu no sul
 É o presidente médico
 É o presidente médico
 Emílio garrastazu

Quem é aquele gaúcho
 Que asfaltou o rio grande
 Que Deus saúde lhe mande
 Por tudo que ele tem feito
 Graças a ti presidente
 Hoje o Brasil é um luxo
 Meu Deus quem é o gaúcho
 Que faz tudo tão bem feito

Refrão

Quem é aquele gaúcho,
 Que os brasileiros dão viva
 Da loteria esportiva
 Ao futebol mais sucesso

Que fez a transamazônica
 No sertão amazonense
 Que é este riograndense
 Que nos dobrou o progresso

Refrão

Quem é aquele gaúcho
 Que fez coisas mais de mil
 Que fez um novo brasil
 E não perseguiu ninguém
 Olhe bem no rosto dele
 Veja quanta simpatia
 Quanta bondade irradia
 Da onde gaúcho vem

Refrão

A música ‘Presidente Médici’ é gravada em um período de euforia pelo crescimento econômico, o chamado “Milagre Econômico”, período em que o Produto Interno Bruto brasileiro cresceu a uma marcha de 10% a.a., e tal proeza passa a ser atribuída ao arrojo do Regime Militar e ao Presidente Emilio Garrastazu Médici, que governou o Brasil de 1969 a 1974. Assim, Teixeirinha irá enaltecer inúmeras virtudes de Médici, mas o que mais se destacaria é justamente ser gaúcho, ou seja, por ser seu conterrâneo.

O Milagre Econômico, juntamente com algumas políticas públicas destinadas a acalentar a sofrida vida do homem do campo, possibilita que o governo militar conquiste o apoio quase que irrestrito desse grupo social, entre as leis que beneficiavam o trabalhador rural estava o Decreto 1.166/71, que regulamentava o enquadramento e a contribuição sindical, já em 1973 passou a vigorar a Lei n. 5.889 que determina normas reguladoras do trabalho rural.

Essas novas regulamentações do trabalho que abarcavam a atividade rural, criadas durante o Regime Militar, somente foram possíveis devido ao Estatuto do Trabalhador Rural, Lei. 4.214/63, que regulamentou os sindicatos rurais e instituiu a obrigatoriedade do pagamento do salário mínimo aos trabalhadores rurais, além de criar o fundo de assistência ao trabalhador

rural, conquistas estas que ocorreram no governo democrático de João Goulart, ou seja, o estatuto que colocava o trabalhador rural em pé de igualdade com o trabalhador urbano é uma conquista de um governo democrático e não autoritário. Entretanto, na prática a cobertura previdenciária aos trabalhadores rurais não se efetivou, haja vista que os recursos necessários para a sua concretização não foram regulamentados em lei própria, o poder legislativo só disponibilizou recursos para a efetivação do Estatuto do Trabalhador Rural em 1965, por meio da portaria nº. 395, que estabeleceu o processo de fundação, organização e reconhecimento dos sindicatos, após o Golpe de 31 de março 1964, já durante o Regime Militar.

Em 1971 criou-se o Programa de Assistência Rural (PRORURAL), diretamente ligado ao FUNRURAL, que capitava recursos a partir da cobrança de 2% do valor venal de produtos agrícolas, o FUNRURAL garantia benefícios como a aposentadoria e o aumento dos serviços de saúde concedido aos trabalhadores rurais, algo que estava previsto no Estatuto de 1963, mas que só se materializou em 1971. Seguem partes do discurso do Presidente Médici sobre a implementação do decreto 1,166/71:

Convoquei esta reunião do Ministério — a primeira deste ano — para o exame de importantes medidas de interesse para a Nação. Entre estas se encontra a que diz respeito à instituição do Programa de Assistência ao Trabalhador Rural. [...] Ao assumir a Presidência da República, proclamei minha fé no homem e no campo, acentuando que o dever desta hora é a integração do homem do interior no processo de desenvolvimento nacional. "Isso não se faz — lembrei então — somente dando terra a quem não tem, e quer, e pode ter". Mas se faz levando ao campo, entre outras coisas, a assistência médica e a previdência rural.

Por outro lado, reconhecia que "desde os anos de 50, nosso esforço desenvolvimentista vem sendo predominantemente industrial e de forma desequilibrada em relação ao setor agrícola. Para a correção dessa anomalia, era e é necessário considerar o homem, inclusive e primordialmente o homem do campo, a primeira das nossas infra-estruturas básicas. [...]

Trata-se de instituir programa de assistência especial ao trabalhador rural e seus dependentes ampliando também os serviços de saúde já concedidos pelo Fundo de Assistência ao Trabalhador Rural ou FUNRURAL.

Os benefícios, entre os quais sobrelevem a aposentadoria, o auxílio-invalidez e a pensão, se vêm somar aos que já estão sendo concedidos no tocante à assistência médica, hospitalar e odontológica.²⁴

Desse modo, é fácil entender o motivo de tamanha aprovação que o governo militar alcança junto ao homem do campo, bastou para o regime militar realizar uma propaganda política e assumir a paternidade de um filho que não o pertencia.

²⁴ “Uma vida melhor”, mensagem de Médici lida pelo próprio na reunião ministerial no Palácio do Planalto, em 29 de março de 1971.

O reconhecimento por parte da população rural será notado através de canções como a citada abaixo, de composição de Goiá e Francisco Lázaro, e gravada em 1971, pela dupla Durval e Davi:

Lei Agrária
Goiá e Francisco Lázaro

Lá das alturas o senhor onipotente
Deu ao nosso presidente a sublime inspiração
Dar um amparo ao caboclo brasileiro
Ao querido herói roceiro que não tinha proteção.
Com mobral nossos caros lavradores
Já conhecem bem as cores da bandeira da nação.

Você caboclo neste sesquicentenário
Foi o beneficiário com a lei do lavrador
Daqui pra frente não será mais um meeiro
Ninguém vai ganhar dinheiro explorando seu suor
E seu produto tendo preço tabelado
Você não será lesado pelo astuto comprador.

A lei agrária que por nós era esperada
Foi agora assinada pelo chefe da nação
E na doença vem a lei de previdência
Você vai ter assistência e também sua pensão.
Irmão do campo brinda aqui o seu sucesso
Viva o Brasil progresso, viva revolução

Doce Brasil manancial de poesia
Sua tecnologia já tem fama mundial
Coisas sublimes acontecem nessa terra
Onde a paz venceu a guerra e o bem ganhou o mal
Como me orgulho de você Brasil querido
O exemplo a ser seguido para a paz universal.

Contudo, os projetos do governo militar para com o campo não se restringiram apenas a atender uma demanda do trabalhador agrícola, pois grandes latifundiários também puderam contar com as medidas protecionistas do regime. Em 1965, o governo militar cria o S.N.C.R (Sistema Nacional de Crédito Rural), que visava conceder empréstimos subsidiados com prazos longos e com juros reduzidos para os latifundiários realizarem investimentos no setor agrícola, aumentando a produção e modernizando o setor, vale apontar que esse crédito também se estendia ao pequeno produtor agrícola. Juntamente ao crédito abundante o produtor agrícola poderia ainda contar com a garantia de preço mínimo a sua produção.

A política de preços mínimos do governo militar consistia em: antes do plantio o governo fixava o preço mínimo que os produtos agrícolas poderiam ser comercializados, principalmente os destinados ao mercado interno, dessa maneira, o governo conseguia evitar grandes flutuações dos preços dos principais produtos. Outra ferramenta utilizada pelo governo para garantir o preço mínimo dos produtos agrícolas era a A.G.F (Aquisições do Governo Federal), que atuava comprando produtos no mercado interno e externo, caso necessário para realizar estoques reguladores, amparado com recursos da E.G.F (Empréstimo do Governo Federal), junto a essas instituições públicas o Regime Militar cria a Embrapa (Empresa Brasileira de Pesquisa e Agropecuária), em 1973, responsável pelo desenvolvimento de técnicas e tecnologias para a modernização das atividades desenvolvidas no campo. (KLEIN e LUNA, 2016)

É importante salientar que essas mediadas resultam em um crescimento exponencial nas terras cultiváveis entre os anos de 1960 a 1980, pois de 25 milhões de hectares lavrados em 1960, esse número sobe para 47 milhões em 1980.

Essas medidas protecionistas destinadas ao grande e pequeno produtor não passariam desapercebidas pelos representantes da música rural, tanto que em 1972 a dupla Jacó e Jacozinho gravam a música “Plante que o Governo Garante”, canção que associa as políticas públicas ao progresso da nação, apontando a modernização no campo, como a aquisição de tratores, pois se em 1960 existia um trator para um total de 410 hectares, em 1980, com o modernização e as linhas de financiamento, esse número sobe para um trator para 99 hectares.

A atualização de fertilizantes também sofre um aumento grandioso, passando de 8,3 quilos por hectare para 27,8 na década de 1970, e para 88 quilos em 1980 (KLEIN e LUNA. 2016), ou seja, a dupla vivencia essa transformação no campo e a insere em sua produção artística, como é possível observar na letra da canção de Jacó e Jacozinho apresentada abaixo:

Plante que o Governo Garante
Jacó e Jacozinho

Me orgulho em ser brasileiro e morar neste pais gigante
 porque temos prazer entre nós
 repartimos para os visitantes
 nesta terra o que planta colhe o progresso temos adiante
 lavradores se sentem aparados plante o governo garante

esta frase quer dizer progresso
 o que temos é muito abundante
 e por isso nossa produção
 nesse caso já aumentou bastante
 eu me sinto muito orgulhoso quando ouço a frase elegante
 e transmito ao homem do campo plante o governo garante

meu estado é muito querido
 também outros que ficam distantes
 hectares de roças formadas
 que já foram matas verdejantes
 não existe preconceito em cor para nós
 o que é muito importante
 o governo está nos ajudando plante o governo garante

eu também já trabalhei na roça o roceiro é meu semelhante
 não existe mais dificuldade nem no caso do fertilizante
 lavrador agora é capaz já possui o seu trator possante
 confiando na frase que diz plante o governo garante

Desse modo, é valido ressaltar que apesar de os músicos rurais dividirem com os membros da MPB a mesma preocupação quanto a invasão de ritmos estrangeiros e não a mesma inquietação em relação ao sistema político vigente, isso não significa que sejam alienados ou ignorantes, como aponta Alonso:

É preciso ir além da condenação ou acusação que vêm nos ufanistas seres “alienados” ou reacionários. Há que se compreender essa linguagem e os valores transmitidos socialmente por essas canções. Não obstante, grande parte dessa intelectualidade sempre esteve pronta a atribuir aos camponeses adjetivos que os enquadrava de ignorantes ou “alienados”. (ALONSO, 2017, p.76)

O homem do campo, ao contrário de alguns membros da classe média urbana, não associava o Regime Militar à perca de direitos, à opressão, à violência ou mesmo à censura, era justamente o oposto, eles o enxergavam como sendo o primeiro governo a voltar a sua atenção aos problemas que assolavam a agricultura no Brasil. Desse modo, não se pode dizer que a música rural é alienada.

3. DO CAIPIRA AO MARIACHI: PEDRO BENTO E ZÉ DA ESTRADA, MILIONÁRIO E JOSÉ RICO E SONORIDADES DE UM BRASIL LATINO AMERICANO

3.1 – “O México é logo ali”: as sonoridades de Pedro Bento e Zé da Estrada e Milionário e José Rico

Desde que a música rural conquistou o mercado fonográfico nacional, a partir da década de 1930, ela vem sofrendo várias modificações em sua estrutura rítmica, harmônica e melódica, principalmente com a importação de novos ritmos, como a guarânia paraguaia e a rancheira mexicana, essa importação ganha grande evidência durante as décadas de 1970 e 1980, com as duplas Pedro Bento e Zé da Estrada, Milionário e José Rico.

José Antunes Leal, o Pedro Bento, e Valdomiro de Oliveira, o Zé da Estrada encontraram-se no programa de rádio de Chico Carretel e formaram uma dupla. Passaram a atuar em circos. Foram cantar na Rádio Cultura e fizeram campanhas políticas. Em 1959 gravaram o primeiro disco pela Continental, interpretando a folia-de-reis "Santo reis", de Pedro Bento e Paulo Vitor, e o tango "Teu romance", de Pedro Bento, Zé da Estrada e Braz Hernandez.

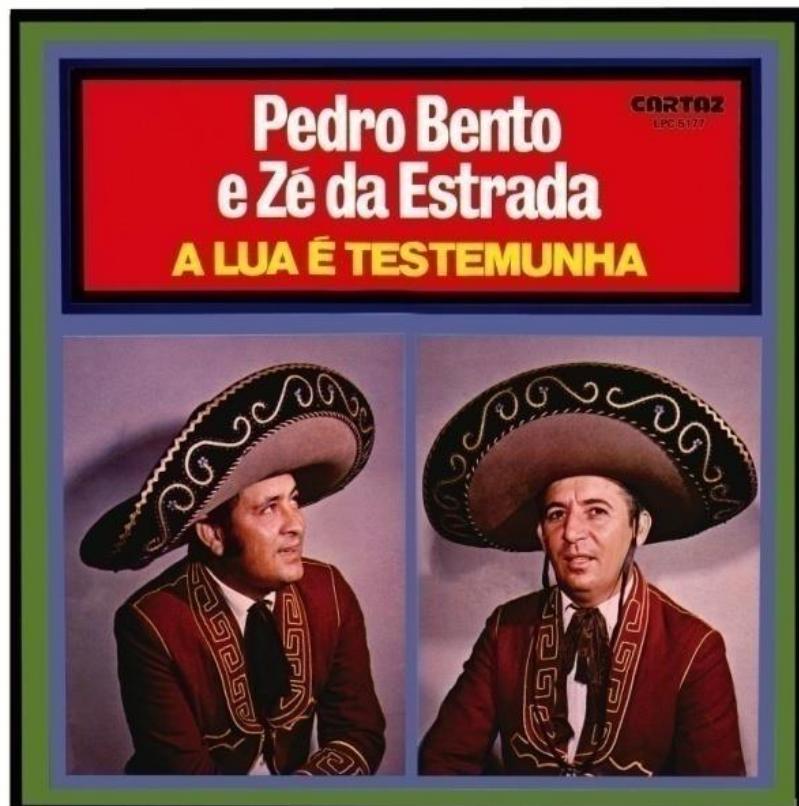
Romeu Januário de Matos, o Milionário, e José Alves dos Santos, o José Rico, conheceram-se num hotelzinho na Estação da Luz, em São Paulo, em meados da década de 1960, e iniciaram sua carreira como dupla de música sertaneja. Em 1969, gravaram seu primeiro LP pela gravadora Califórnia, disco esse que não alcançou destaque junto ao público, mantendo a dupla fora do topo das paradas de sucesso.

As duplas apresentadas acima irão ao longo de sua carreira se caracterizar como expoentes da síntese entre a música rural brasileira e a rancheira mexicana, permitindo que ambas as duplas alcançassem uma extensa aceitação pelo público, destacando-se pelo grandioso número de cópias vendidas de seus álbuns, como também pela lotada agenda de shows que realizavam.

Nessa perspectiva, cabe observar as mudanças apresentadas pelas duplas, principalmente por Pedro Bento e Zé da Estrada, uma vez que tais transformações não se restringem apenas a performance vocal, mas também a própria indumentária utilizada pela dupla, pois o chapéu de palha, a bota e a camisa xadrez, vestimentas comuns de outras “tradicionais” duplas da música rural brasileira, é abandonada, como afirma o próprio Pedro Bento: “Nós nos vestimos assim para inovar. Jamais aceitamos esta figura distorcida do caipira

de chapéu de palha" (VEJA, 1978, p. 98). Assim, no lugar destaca-se o sombrero mexicano e o traje de *charro*, como é possível observar na capa do álbum de Pedro Bento e Zé da Estrada: A lua é Testemunha, de 1970:

Figura 18: Capa do álbum Pedro Bento e Zé da Estrada: A lua é Testemunha, de 1970



Fonte: <http://os4caipiras.blogspot.com.br/2012/05/pedro-bento-ze-da-estrada-1970-lua-e.html>.

Acesso em: 22 jun. 2019.

A fórmula utilizada por Pedro Bento e Zé da Estrada em aproximar a música rural brasileira à rancheira mexicana será extremamente bem recebida pelo público, uma vez que já em 1978 a dupla contava 82 LPs gravados, atingindo um número de vendagem de mais de 50.000 cópias no primeiro trimestre de 1978, o que garante à dupla a sua permanência no catálogo da gravadora, como afirma Carmen Cagno, em artigo publicado na revista *veja*:

Em 1970, encontraram se por acaso no Hotel Ideal, nas imediações da Estação da Luz, que servia de ponto de encontro para músicos sertanejos desempregados, e decidiram cantar em dupla. Desde então, compuseram 184 canções, gravaram 15 LPs e venderam um total de 5 milhões de discos-marca superada apenas por gigantes de venda do porte de Roberto Carlos ou do sambista romântico Agepê. (VEJA, 1986, p. 153)

Juntos há 26 anos, os dois se encontraram no programa "Calouros da Roça", da Rádio Piratininga de São Paulo, quando o cortador de cana e Porto Feliz (SP) Joel juntou sua voz à do motorista de ônibus Waldomiro. Já com seus nomes artísticos, gravaram no ano seguinte um tango-brejeiro, "Mulher de Ninguém", que vendeu 90.000 cópias em três meses. Hoje, com 82 LPs gravados, seus discos estão sempre em catálogo e no primeiro trimestre deste ano venderam quase 50.000 cópias. (VEJA, 1986, p. 153)

A outra dupla abordada nesta pesquisa não opta pelo visual mariachi, apesar de ser fiel aos ritmos mexicanos. Milionário e José Rico optaram por um visual semelhante ao de Léo Canhoto e Robertinho, inspirado na Jovem Guarda, exibindo correntes de ouro, cabelos compridos, barba, óculos escuros, crucifixos, anéis e roupas extravagantes, como se apresenta na imagem abaixo:

Figura 19: Dupla Milionário e José Rico



Fonte: Disponível em: <http://userserve-ak.last.fm/serve/252/17798467.jpg>. Acesso em: 13 fev. 2013

As duas duplas apresentadas acima se destacam ao longo dos anos 1970 e 1980 pelas suas capacidades em conquistar o público, ao realizarem uma síntese coerente entre gêneros tão distintos, tal habilidade irá materializar-se principalmente no número de vendagem de discos, uma vez que Milionário e José Rico com o disco Ilusão Perdida, de 1973, alcançam a marca de

400 mil cópias, tornando-se recordistas de vendas de um único disco do gênero “sertanejo”, o que irá render-lhes fama e fortuna, como aponta o artigo da revista Veja, publicado em 1978:

Os dois, naturalmente, não reclamam, José Rico, além de um Charger, um Fiat, uma perua Kombi e um jipe, comprou também um ônibus de 700.000 cruzeiros para transportar sua trupe. Equipado com geladeira, banho quente e frio, camas e cozinha completa, ele dá todo conforto a estes superstars do sertão, que viajam acompanhados de músicos e instrumentos como órgãos, violinos, pistões e violões elétricos. O resultado de tudo isso é uma cantoria de forte sotaque mexicano, cheia de agudos e soluçantes de emoções. (VEJA, 1978, p. 111)

Todavia, essas transformações ou adaptações culturais desenvolvidas por essas duplas contribuem para uma profunda modificação no cenário da música rural brasileira, visto que, por não possuírem um projeto estético para a música rural, desenvolveram, assim, dentro de uma transnacionalidade, incorporações de ritmos, que serviam apenas para deturpar os reais valores da “autêntica” música do sertão, como afirma a cantora e pesquisadora Inezita Barroso: “Eles fazem uma música brega, que não tem nada a ver com os valores do homem do interior” (VEJA, 1986, p. 153).

Outro problema apontado pelos tradicionalistas é a ausência de um projeto estético por parte desses intérpretes, mas vale ressaltar que a falta de um suposto projeto estético, criticada pelos tradicionalistas, não quer dizer que as duplas não sabiam onde queriam chegar, é justamente o contrário, a maioria das duplas possuía um objetivo e vislumbravam no horizonte alcançar o sucesso com seu trabalho autoral, o que geralmente ocorria é que os objetivos dessas duplas não eram aprovados pelos tradicionalistas, como Inezita e Boldrin e, assim, a crítica apontava que o único elemento norteador utilizado por esses músicos para avaliar as suas roupagens eram as cifras obtidas por cada disco, o que para alguns pesquisadores contribuía para que as adaptações culturais passasse a ocorrer de forma não mais natural, mas com intuito de atender o comercial, como bem aponta Ferrete:

A roupagem dos intérpretes iria aderir ao ‘visual’ dos chamados shows urbanos, a moda de viola teria de tudo a acompanhá-la, menos viola, e os gêneros típicos cederiam lugar a ‘mexicanizações’ ou ‘paraguaísmos’ gradativos, em clara demonstração de adaptação cultural ao que era comercial. Chegou-se a introduzir guitarras elétricas no acompanhamento, com a justificativa de ‘modernização’ ou ‘adaptação à nova realidade’. (FERRETE, 1985, p. 70)

Ao analisar as transformações da música rural no Brasil não se pode deixar de observar a influência da indústria fonográfica, em especial como ela atua de forma a aparar a contradição

entre produção material e produção artística e, por muitas vezes, direcionando e cerceando a produção artística.

Por outro lado, cabe salientar que a indústria fonográfica não atua simplesmente como uma instituição manipuladora que restringe a criatividade do artista, mas, muitas vezes, é o oposto disso, uma vez que ela também atua como mediadora cultural entre a produção artística e público consumidor, como será apontado adiante.

A indústria fonográfica ganha força no Brasil a partir de meados da década de 1960, principalmente com o apoio que o governo militar deu, em 1967 ele promulga a lei de incentivo fiscal, que permitia as empresas do ramo fonográfico aplicarem o ICM dos discos internacionais em gravações nacionais. Com isso, os produtos fonográficos amparados por tal lei deveriam conter o selo ‘Disco é Cultura’. Essa mesma lei de incentivos fiscais também facultava às empresas a abater do montante do Imposto sobre Circulação de Mercadorias os direitos comprovadamente pagos a autores e artistas domiciliados no país. (PAIXÃO, 2012)

Na década 1970, com o apoio fiscal concedido pelo Regime Militar, as gravadoras multinacionais passam a olhar para o mercado nacional com outros olhos, realizando várias investidas para contratar os artistas mais populares. Destaque para a Phonogram, líder do mercado em 1973, sob o comando do executivo André Midani, que afirma em seu livro *Música, Ídolos e Poder*:

A Elis estava estourada, assim como a Gal, e as trilhas de novelas, sob a supervisão de Nelson Motta, estavam no topo das paradas. O disco do boneco Topo Gigio, vindo da Itália para as telas da TV Globo, tinha se transformado no disco infantil de maior sucesso da história. Raul Seixas e Tim Maia produziam um hit depois do outro. Alcione já aparecia nas paradas de sucesso como a futura grande dama do samba. O Quinteto Violado, descoberto pelo Roberto Santana, irrompia no Rio e em São Paulo com sua modernidade. Evaldo Braga, ao morrer em um acidente de carro, ocupava as prensas da fábrica. E Odair José “tirava todas as moças deste lugar”. (MIDANI, 2003, p. 90)

Desse modo, cria-se uma inversão no quadro de interesses das indústrias fonográficas, visto que até a década de 1960 predominava no mercado nacional os fonogramas de canções internacionais, visto que tais discos eximiam as gravadoras dos custos de produção, mantendo assim o mercado nacional abastecido em grande parte com músicas internacionais.

Dessa maneira, observa-se facilmente o rápido desenvolvimento das gravadoras no Brasil, uma vez que em dez anos elas ampliam seu faturamento em mais 1.000%, como aponta a tabela abaixo:

Tabela 7: Vendas da Indústria Fonográfica Nacional por Unidade, 1966 a 1979 (milhões de unidades)

ANO	Comp. Simples	Comp. Duplo	LP	LP Econ.	K7	K7 Duplo	Total (mi)³	Var. %
1966	3,6	1,5	3,8	-	-		5,5	-
1967	4,0	1,7	4,5	-	-		6,4	16,4%
1968	5,4	2,4	6,9	-	0,02		9,5	48,4%
1969	6,7	2,3	6,7	-	0,09		9,8	3,1%
1970	7,4	2,1	7,3	-	0,2		10,7	9,2%
1971	8,6	2,8	8,7	-	0,5		13,0	21,5%
1972	9,9	2,6	11,6	-	1,0		16,8	29,2%
1973	10,1	3,2	15,3	-	1,9		21,6	28,6%
1974	8,3	3,6	16,2	-	2,9	0,03	23,1	6,9%
1975	8,1	5,0	17,0	-	4,0	0,08	25,4	9,9%
1976	10,3	7,1	24,5	-	6,5	0,01	36,9	45,3%
1977	8,8	7,2	19,8	8,4	7,3	0,01	40,9	10,8%
1978	11,0	5,9	23,8	10,1	8,0	0,02	47,7	16,6%
1979	12,6	4,8	26,3	12,	8,3	0,02	52,6	10,3%

Fonte: Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD)

Esses dados também recebem destaque na obra de Alberto Silva, que aponta que, entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresceu 813%, e a indústria do disco aumentou seu faturamento entre os anos de 1970 e 1976 em 1.375%, visto que a venda de discos, no período, aumentou de 25 milhões para 66 milhões de unidades por ano. A produção de fitas cassetes, uma novidade no Brasil, cresce de um milhão, em 1972, para 8,5 milhões, em 1979. É na década de 1970, e não nas precedentes, que o disco *long-play* toma impulso surpreendente. (SILVA, 1994, p. 34)

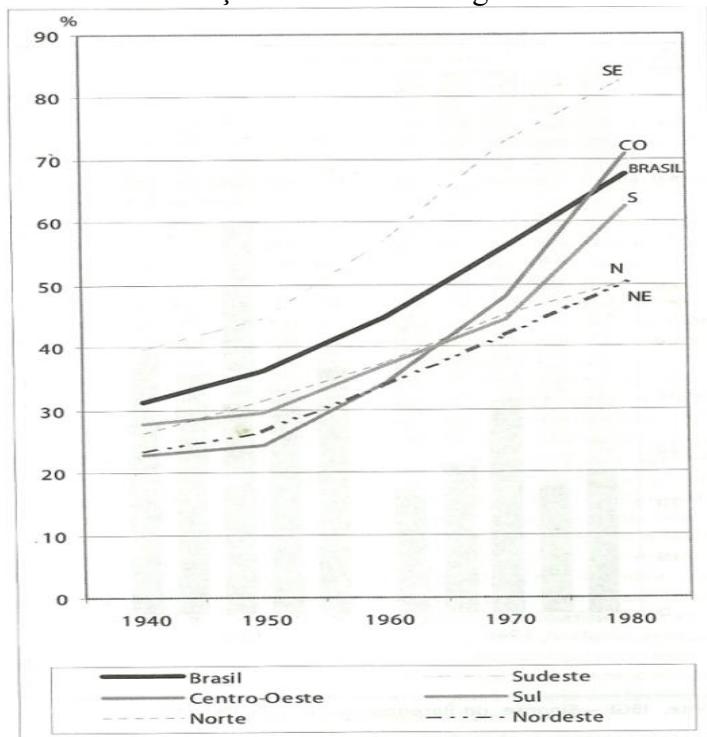
Contudo, não por acaso que nessas décadas a música rural irá passar por significativas transformações em sua estrutura e temática, devido ao processo de modernização tecnológica em que o país estava mergulhado, expansão das zonas urbanas e consolidação do capitalismo, além de seguimentos da sociedade passarem a defender ferozmente os elementos da modernização que preenchiam e alteravam as tradicionais estruturas da música rural.

Nesse período destaca-se no mercado fonográfico, duplas como Milionário e José Rico, Pedro Bento e Zé da Estrada, que realizaram uma síntese entre a música rural e a rancheira mexicana, como foi citada anteriormente nesse trabalho. Nessa mesma perspectiva surgiram duplas como Léo Canhoto e Robertinho, que adicionará elementos do Rock estadunidense, Sérgio Reis que se utilizará de ritmos oriundos da Jovem Guarda, e Cascatinha e Inhana que terão como respaldo a guarânia paraguaia.

Esse novo gênero, resultado das hibridações desses ritmos, que chamaremos de nova música rural, conquistará parte do público urbano, que nesse período já era composto em sua grande parte por migrantes da zona rural que vieram para as cidades com toda a sua família entre as décadas de 1940, 1950 e 1960. Ainda vale a pena notar que essa nova música irá conquistar principalmente o público jovem das periferias, descendentes do caipira que havia migrado para a cidade grande, uma vez que tal indivíduo anseia pelo moderno, mas não perdeu totalmente a ligação com suas origens rurais.

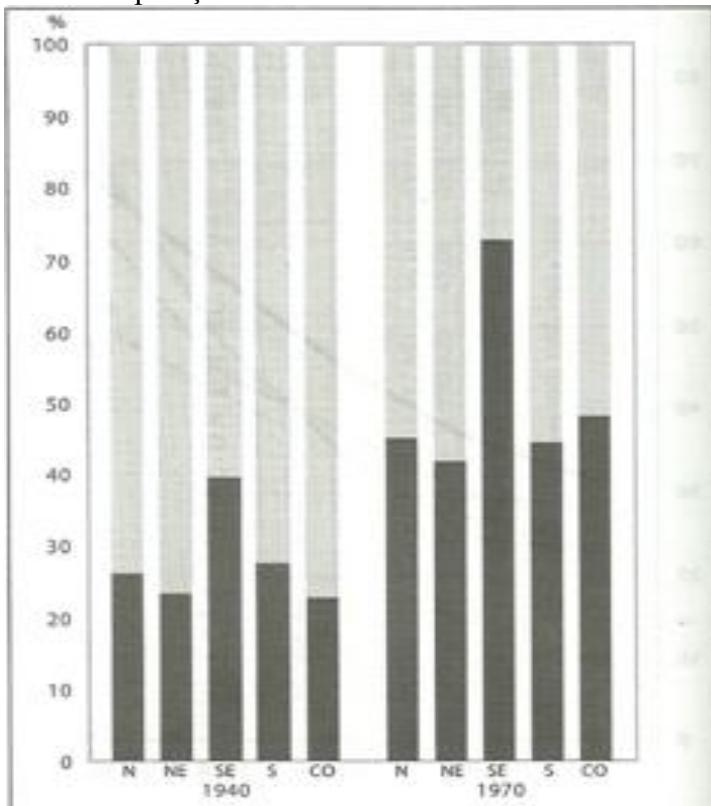
Isso não significa que necessariamente os filhos dos migrantes da zona rural tiveram que, obrigatoriamente, aderir à essa nova música rural, mas é importante frisar que a inversão no quadro social e as transformações sociais ocorridas devido à migração em massa para os centros urbanos permite que a indústria fonográfica passe a observar mais atentamente esse novo grupo social que se forma nas periferias dos grandes centros e passe a procurar atender a essa demanda. Os gráficos abaixo nos permitem observar a quão ampla foi essa transformação:

Gráfico 5: Taxa de Urbanização das Grandes Regiões – Censos de 1940 a 1980



Fonte: IBGE – Sinopse do Recenseamento Geral de 1980

Gráfico 6: População Urbana e Rural - Censos de 1940 a 1980



Fonte: IBGE – Sinopse do Recenseamento Geral de 1980

Como nota-se acima, ocorreram, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, uma nova formatação do mercado fonográfico, devido ao aumento do poder aquisitivo do público que consumia a música rural brasileira, pois, antes de migrarem para os grandes centros urbanos, suas atividades econômicas se resumia a trabalhar como parceiro de algum fazendeiro, o que tornava a renda mensal incerta, uma vez que a produção agrícola variava de um ano para o outro ou até mesmo de um mês para outro. A mudança para a cidade e o emprego fixo que proporcionava uma renda segura todo mês possibilitaram que o indivíduo passasse a investir nesses novos bens de consumo, ou seja, passaram a adquirir tanto o suporte para o fonograma quanto o próprio fonograma, fazendo com que a Indústria Fonográfica investisse fortemente nesse novo filão.

Como apontado acima, à música rural brasileira passa por um processo de modernização e hibridação entre as décadas de 1960, 1970 e 1980, muitas vezes impostas por seus intérpretes ou pela indústria fonográfica, como Ricardo Almeida apresenta em seu artigo “Convivência com a Indústria Cultural”, publicado na Folha de São Paulo em 1979:

Convivência com a Indústria Cultural

Mas as duplas que marcaram época no decorrer de toda a história da música sertaneja foram Alvarenga e Ranchinho e Tonico e Tinoco. Em 1930, a primeira passou a ser conhecida do grande público através da Radio São Paulo, vindo participar posteriormente de diversos filmes de temática sertaneja e de apresentações no Cassino da Urca, no Rio de Janeiro. Suas composições, satirizando a política dos diversos governos brasileiros, lhe deram a fama, mas provocaram também alguns problemas. Tonico e Tinoco foi lançado pelo Capitão Furtado em 1943, no programa “Arraial da Curva Torta”, também na Rádio São Paulo, com grande sucesso.

Com o processo de industrialização e urbanização crescente, verificados a partir da década de 50, e com a consequente demanda de mão-de-obra na capital, um fenômeno interessante se processa no âmbito da música sertaneja: a incorporação da temática urbana. A partir de então, o consumo, que era verificado nitidamente no meio rural e urbano, passa a se centralizar principalmente em São Paulo, devido a concentração proletária localizada na periferia, ou mais precisamente, na zona suburbana da cidade. Para o sociólogo Waldenyr Caldas, “com essa incorporação da música sertaneja pela indústria cultural, percebem-se agora novas conotações ideológicas, que se manifestam de forma evidente na linguagem. O tema predominante, que antes era viver no campo, alterna-se (não é substituído) agora com os “casos de amor” vividos na cidade, numa nítida demonstração de que a música sertaneja já não pertence mais somente ao meio rural e ao interior: de que ela, agora, é urbana também. Seu discurso, do bonde que demora a chegar (“O Bonde Camarão”, de Mariano da Silva e Cornélio Pires). É a música caipira paulista que se urbaniza e se perde nas malhas da canção popular comercial”.

A industrialização da música caipira, agora não mais caipira, agora não mais caipira, agora não mais caipira, agora não mais caipira e sim sertaneja, trouxe efeitos consideráveis a este gênero musical. Por volta de 1950, detecta-se a influência de ritmos estrangeiros, como o bolero mexicano, a guarânia paraguaia e a polca, o que originou uma forma musical melódica e ritmicamente híbrida. Das duplas que escolheram este caminho, destacam-se Pedro Bento e Zé da Estrada e Cascatinha e Inhana. No entanto, esta tendência ainda permanece em certos segmentos de música sertaneja, pois o mercado comporta inúmeras subdivisões.

Se por um lado houve a influência de ritmos estrangeiros, por outro, percebem-se claramente três tentativas, de renacionalização da música sertaneja ocorridas no período de 1958 até a atualidade. Assim, neste mesmo ano, Alcides Felismino de Souza (Nonô Basílio) e Mário Zan procuraram criar nova forma musical, de sabor indígena: a tupiana, que seria a resposta brasileira a grarânia, de origem paraguai.

Segundo seus autores, era necessário criar-se um ritmo essencialmente brasileiro, porque a influência de ritmos alienígenas estava prejudicando a música sertaneja. “A intenção dos autores ao criar a tupiana—esfatiza o sociólogo Waldenyr Caldas—como novo gênero musical sertanejo, não teve nenhuma ressonância junto ao público. Ao mesmo tempo, não houve com ela, a rigor, nenhuma mudança estrutural na música sertaneja. A tupiana em nada aprimorou ou deteriorou esteticamente o gênero. Foi apenas uma tentativa bem intencionada”. Depois deste movimento, mas já na década de 70, surge o proovido pelo maestro Rogério Duprat—Nho Look—que não pretendia, ao contrário de Nonô Basílio e Mario Zan, mudanças estruturais na música sertaneja, como ele declarou no “Jornal da Tarde” de 28 de julho de 1970: “Não estou pensando em nenhum som novo. Uma coisa fica bem clara: não estamos fazendo nenhum movimento intencional”. O que na realidade pretendia era a “contaminação”, ou seja, desenvolver um trabalho que resultasse num tipo de som que levasse a uma espécie de “música de meditação”. Segundo Waldenyr Caldas, “seria um estilo musical que se identificaria, ao mesmo tempo, com os públicos da música popular e sertaneja. Ele teria, aqui, a mesma função que tem a country music no Estados Unidos, aliás, com boa ressonância no meio urbano”. Este movimento também não vingou. Embora procurasse com uma roupagem sofisticada reviver velhos sucessos da música sertaneja, como “Casinha Pequenina” e “Piracicaba”, este movimento não levou em conta algumas variáveis: o cidadão classe média urbana—segundo o professor Caldas—não queria identificação alguma com o caipira, com o homem do campo,

porque isto não lhe acrescentaria nada socialmente, não lhe conferiria status, porque mais lhe interessa uma identificação com a burguesia. Por outro lado, o operário não entendeu seu significado, devido a sofisticação orquestral, além do fato de que não tinha, como ainda não tem, poder aquisitivo para a compra do disco "Nhô Look", a preço mais elevado do que os discos sertanejos comuns

No entanto, é com a dupla Léo Canhoto e Robertinho, lançados em 1970, que a música sertaneja incorpora um novo elemento, representado pela sofisticada parafernália eletrônica, mas que não trouxe, segundo o professor Waldenyr Caldas, nenhuma modificação estética no gênero sertanejo, pois não houve nenhuma inovação na estrutura melódica nem na linguagem. "Se hoje, o jovem proletário usa um discurso modernizante, isso não é obra de Léo Canhoto e Robertinho (embora o estejam sempre empregando), mas sim, dos meios de comunicação de massa". Para o sociólogo, a única novidade criada pela dupla "foi a introdução do ritmo extremamente desgastado e semelhante ao da Jovem Guarda durante os anos 60, novidade entendida aqui apenas enquanto andamento musical". Léo Canhoto e Robertinho criaram uma imagem complexa, um misto de cowboy americano e do jovem que adotou a maneira de viver e ser do meio urbano, e suas canções são inspiradas nos western-spaghetti, que invadiram no inicio da década de 70 os cinemas de São Paulo. O, movimento inicia do pela dupla "que tudo leva a crer se manterá" _ afirma o sociólogo _ foi, segundo ele, mais consistente. "pois, de lá para cá, dó faz sucesso quem se assemelha a seu estilo", como os endinheirados Milionário e José Rico, e os nem tão bem sucedidos Mero e Merinho, Ringo Black e Kid Hollyday. (ALMEIDA, 1979, p. 24)

Desse modo, é importante observar de que forma o sertão passa a ser representado na metrópole, uma vez que no início do século XX, especificamente na década de 1910, a metrópole visita o sertão e tal contato se representará em obras como Urupês, de Monteiro Lobato, na qual o autor define o morador da zona rural, o dito "caipira e/ou caboclo", já abordado no primeiro capítulo desse trabalho.

A desconstrução dos estereótipos criados ao redor da imagem do morador da zona rural modifica-se ao longo das próximas décadas, principalmente com o êxodo rural, como foi apontado no gráfico supracitado, ou seja, quando o sertão visita a metrópole o cantor ligado as tradições do campo passa a incorporar em seu repertório os elementos da modernidade que compõem o cenário urbano.

Com a música rural não foi diferente, percebendo a grande aceitação por parte do público desse repertório, que tem sua origem nas tradições folclóricas do interior do Brasil, sobretudo das regiões sudeste e centro-oeste, propõe-se a inserir uma modernização tecnológica e estética nesse repertório, de modo a adequá-lo às novas demandas do mercado discográfico.

Não obstante, vale apontar como a música mexicana domina o mercado nacional e passa a influenciar o gênero rural, pois como foi citado acima, as gravadoras com filiais no Brasil até a década de 1960 optavam por lançar discos de intérpretes estrangeiros, visto que o orçamento dessas produções era baixíssimo, uma vez que os custos da gravação dos discos ficavam com suas matrizes. Desse modo, o mercado nacional será tomado, na década de 1940, por cantores

como Pedro Vargas, Tito Guizar e Samuel Aguayo, sendo os dois últimos representantes da música rural paraguaia e mexicana.

Por mais que esses ritmos latinos adentrassem sensivelmente no meio urbano, foi justamente na música rural nacional que esses novos gêneros lograram maior penetração, alguns explicam tal aproximação através da “atração social dos próximos” ou “filiação dos iguais” (FERRETE, 1985, p. 78), apesar de essa aproximação já ter sido ensaiada, principalmente através das performances das Irmãs Castro, foi em 1943, com Ariovaldo Pires com a música *Sou um Tropeiro* (versão da música de Jesus Ramos *El bandoleiro*), que estes ritmos alcançaram estrondosos sucessos, aproximando ainda mais o universo rítmico rural mexicano ao brasileiro.

O processo de hibridação cultural entre a música rural brasileira e a mexicana caracteriza-se, de certa forma, como uma reação comum ao encontro de culturas, uma vez que a adaptação ou empréstimos de signos para serem incorporados em uma estrutura tradicional compõem-se em uma combinação peculiar de semelhanças e diferenças e não apenas de diferença, como afirma Burke:

A música fornece outra rica gama de exemplos de hibridização. A Ásia tem sido uma grande fonte de inspiração para compositores clássicos nos últimos cem anos. [...]. Em outras palavras, como no caso das imagens das deusas discutidos acima, a hibridização musical pode ser analisada em termos de afinidades ou convergências. A atração que o exótico exerce, pelo menos em alguns casos, parece estar em uma combinação peculiar de semelhança e diferença, e não apenas na diferença. (BURKE, 2003, p. 30-31)

Cabe ressaltar que no caso da música latino-americano o processo de hibridação não se dá de forma totalmente autônoma, pois a todo momento ele é orientado pela indústria fonográfica, exceto no caso da guarânia paraguaia, que por se tratar de um ritmo sul-mato-grossense oriundo da região pantaneira, ou seja, fronteira entre Brasil e Paraguai, as trocas se dão de forma espontânea, sendo que as fronteiras culturais extrapolam as fronteiras políticas.

A guarânia, como já foi apontado anteriormente, é um ritmo tipicamente latino, originária dos países do hemisfério sul, como o Paraguai e a Bolívia, através do contato com estados fronteiriços do Brasil e do fluxo de imigrantes entre estes países é que a guarânia foi introduzida no Brasil.

A guarânia alcançou grande notoriedade na música popular brasileira entre as décadas de 1940 a 1960, e ainda é muito presente na música rural brasileira nas performances de cantoristas como Almir Sater, Helena Meireles, entre outros.

A guarânia foi introduzida na música popular brasileira através do trabalho de pesquisa realizado por Raul Torres, Ariovaldo Pires, Mário Zan e Nhô Pai, em sucessivas viagens ao Paraguai. Raul Torres foi responsável por uma das guarâncias de maior sucesso no Brasil, "Colcha de Retalhos", gravada por Cascatinha e Inhana. A mesma dupla fez um mega-sucesso com outra guarânia, "Índia", de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, em versão de José Fortuna, nesse sentido Ferrete aponta:

Em julho de 1952, o selo Todamerica promoveu sem querer a revolução definitiva da atual música rural. Lançando uma versão da guarânia *Índia*, com a dupla Cascatinha e Inhana, essa marca conquistou um dos maiores índices de vendas de toda a história da fonografia nacional e definiu de vez o rumo futuro da expressão caipira do Brasil. Não queremos dizer que se tenha passado uma esponja em tudo quanto já existisse, mas, na verdade, *Índia*, superou sua própria veteraneza original e se alçou à categoria de exemplo. Iria permanecer por mais de trinta anos como modelo tático para semi-muita-imaginação atraírem público no sentido do consumo, gerando, entrementes, centenas de subprodutos. (FERRETE, 1985, p. 122)

O pesquisador Ferrete ainda conclui:

Futuramente, Milionário e José Rico levariam essa estratégia a requintes de alienação total do gênero, ainda que, honra lhe seja feita, respeitando compromissos com um público nacional. O trio Parada Dura seguiria nas mesmas águas com mais sucesso ainda, e até onde irá a influência da *ranchera* e do *mariachi* ninguém sabe. Certo nos parece, em todo caso, que a velha e obstinada música caipira brasileira se submeteu a um *make-up* generalizado, mudando até mesmo de sotaque. As novas gerações de seus apreciadores preferiram-na sem o esgarçado chapéu de palha, trocando-o por um mais vistoso de feltro, e a falta de dentes na boca foi substituída por um rosto de grandes bigodes ou barbas hirsutas. Até óculos escuros tornaram os cantores mais sofisticados. (FERRETE, 1985, p. 123)

Junto à dupla Milionário e José Rico, outros intérpretes também contribuíram para consolidar os ritmos latino-americanos no Brasil, sendo a maioria das canções de seu repertório compostas por ritmos como a guarânia, huapango e rancheira, ritmos marcados pela influência das sonoridades indígenas.²⁵

Contudo, ao observar a influência dos ritmos latino-americanos na sonoridade da música rural brasileira não se deve pensar como se tivesse ocorrido apenas uma imposição da Indústria Fonográfica realizada de cima para baixo, moldando, desse modo, o gosto nacional e obrigando o apreciador da música rural brasileira a uma uniformização de sua escuta, como já foi apresentado acima.

²⁵ Disponível em: <http://www.recantocaipira.com.br/festas_ritmos_dancas/ritmos_dancas/ritmos_dancas.html>. Acesso em: 15 mar. 2017.

A construção da escuta de determinado público passa também pela circularidade em que os ritmos são inseridos, pois da mesma forma que músicos brasileiros se inspiram em ritmos mexicanos, como as duplas supracitadas, existem músicos mexicanos que também receberam influência de músicos brasileiros, como o caso do Grupo Play, de origem mexicano, que regravou músicas do repertório sertanejo universitário, ou seja, o México imita o México por intermédio do Brasil, produzindo um trajeto circular que, todavia, não termina no mesmo local em que começou, já que cada imitação é também uma adequação, visto que entendemos a circularidade cultural como uma relação de troca, um relacionamento circular pautado pela reciprocidade, movido de baixo para cima, bem como de cima para baixo, como aponta Burke:

[...] a idéia de circularidade cultural. Alguns músicos do Congo se inspiram em colegas de Cuba, e alguns músicos de Lagos em colegas do Brasil. Em outras palavras, a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que cada imitação é também uma adaptação. (BURKE, 2003 p. 32)

Peter Burke aponta que a circularidade cultural não se resume apenas em uma mera cópia realizada a partir de um encontro, mas que devemos ver as formas híbridas, resultantes das incidências culturais, como resultados de encontros múltiplos e não como efeito de um único contato. Sendo que não existe uma fronteira cultural nítida ou firmemente demarcada entre os mais variados grupos sociais, e sim, pelo contrário, um *continuum* cultural. (BURKE, 2003)

A hibridização musical é estabelecida pela forma que as culturas circulam entre os mais diversos locais e podem ser analisadas em termos de afinidades ou convergências, ou seja, a rancheira mexicana encontra a sua correspondência latino-americana na música rural brasileira, que ao estabelecer contato possibilita adaptação dos ritmos através da troca cultural.

Ao abordar a forma em que a mediação cultural ocorre, o historiador Peter Burke aponta um ótimo exemplo, que se refere a telenovela *Dallas*, transmitida em vários países e em cada sociedade a trama foi compreendida de forma distinta, como aponta Burke:

Mesmo que todas as pessoas de todas as regiões do globo vissem imagens idênticas pela televisão ao mesmo tempo, não interpretariam o que viam do mesmo modo. Isso é algo que surgiu com muita clareza de estudos empíricos da recepção da novela de televisão *Dallas* em vários países, de Israel a Fiji. O contraste entre tradições abertas e fechadas levanta um problema intrigante, o de explicar as diferenças de receptividade. É, por exemplo, a cultura bem integrada a que é relativamente fechada, enquanto que a cultura aberta a idéias de fora é dividida? Ou será que a questão fundamental é de autoconfiança? Quando as pessoas têm confiança na superioridade de sua cultura, elas têm pouco interesse nas idéias estrangeiras. No caso do Império

Otomano, por exemplo, as derrotas no final do século XVII parecem ter encorajado a elite governante a levar o Ocidente mais a sério do que anteriormente. Parece haver momentos favoráveis a desfavoráveis para troca cultural (BURKE, 2003 p. 85)

A recepção dos ritmos latinos, que conquistaram o Brasil na década de 1970, é evidenciada, principalmente, na transnacionalidade da música rural, como foi apresentado ao longo desse capítulo, uma vez que outros gêneros nacionais não foram influenciados da mesma forma, e, por vezes, repeliram a todo custo qualquer tipo de interferência estrangeira, isso demonstra as diferentes receptividades que existem dentro de uma mesma sociedade.

Apesar das transformações sofridas pela música rural brasileira serem muito bem aceitas pelo grande público, isso não significa que todos os setores sociais viam com bons olhos essa transformação pela qual o ritmo do centro-sul estava passando, ou seja, retomando os apontamentos feitos acima por Burke, devido ao fato da cultura brasileira ser extremamente aberta as ideias de fora, ela acaba se dividindo e surgindo, consequentemente, variantes de um mesmo gênero, como pode-se observar na música rural brasileira.

Desse modo, os tradicionalistas, que enxergam a hibridação dos ritmos como algo que contamina a verdadeira cultura de um povo, observam a recepção e apropriação de ritmos estrangeiros com certo receio, dentre os vários tradicionalistas que lutaram pela pureza da música rural pode se destacar Rolando Boldrin, que afirma:

No interior do Brasil, um ditado popular costuma lembrar que o boi não sabe a força que tem. Acho que isso pode ser aplicado aos bois, mas também à grande maioria dos brasileiros. [...] São tantas as modas que vêm de fora, a pressão da propaganda é sempre tão forte, que o gosto pessoal fica escondido e demora muito a aparecer. Assim, o brasileiro só consome um terço do que lhe pertence e do que gosta. O resto é importação e hábitos de moda. [...]. Mas, engana-se quem pensa que o brasileiro não tem um gosto próprio ou que não existe um padrão brasileiro. É verdade que ele é muito inseguro e as influências externas são grandes. Mesmo assim, acredito que já esteja procurando o caminho de volta. Esse caminho passa pelo reconhecimento de fatos que, apesar de simples, são muito importantes. Um deles é perceber que a imagem irradiada para os quatro cantos do país resulta da ideia de que o Brasil é só o pedaço do mapa que vai do Rio a São Paulo. O Brasil é muito maior que isso. A praia de Ipanema é a casa de muita gente, mas não é a casa de todos os brasileiros. São Paulo é um bom lugar para se vencer na vida, mas, a grande maioria dos que ali moram chegou de outras cidades e sonha com a volta à terra natal (VEJA, 1982, p. 162)

Com isso, fica claro que as trocas culturais não ocorrem de forma homogênea dentro de um mesmo grupo social, principalmente no que se refere à música rural, pois há diferentes receptividades, devido ao próprio processo de mediação pela qual a cultura perpassa, contribuindo assim para criação de culturas divididas.

Essa divisão cultural pode ser bem observada no interior da música rural, no qual ela é dividida por alguns grupos como música caipira, música sertaneja, sertanejo romântico e sertanejo universitário.

Ao longo dos apontamentos realizados é possível observar as séries de transformações que a tradicional música rural brasileira sofreu durante das décadas de 1970 e 1980, ressaltando, principalmente, a forma que a indústria fonográfica possibilita a criação de uma circularidade cultural dentro da América Latina, permitindo as adaptações dos ritmos mexicanos na música brasileira, assim como de ritmos brasileiros na música mexicana.

As performances de Milionário e José Rico, bem com as de Pedro Bento e Zé da Estrada, explicitam muito bem o poder da Indústria Fonográfica, nos anos de 1970, no Brasil. Com um mercado consumidor crescente, tornava-se fundamental lançar produtos que atendessem a essa demanda.

A imagem do tradicional homem do campo com a qual se identificava o público não era mais a do matuto, da figura jocosa de Jararaca & Ratinho, ou de um Mazzaropi, mas sim do moderno homem da cidade, como representado por Milionário e José Rico bem vestidos, com posturas de galã e um repertório cuja sonoridade, povoada de equipamentos eletrônicos, ia ao encontro das expectativas de um público urbano que tinha referências identitárias e econômicas no mundo rural.

E esse mesmo público apreciava o exótico mariachi, incorporado na indumentária de Pedro Bento e Zé da Estrada, que lhes ofereciam uma imagem nenhum pouco semelhante à jocosa figura do caipira que era motivo de vergonha para muitos de seus descendentes, que agora eram modernos e urbanos e procuravam romper de alguma forma com certas características de seus antepassados. Além disso, irá existir uma interdependência entre a música rural e a Indústria Fonografia, como aponta o artigo de Maria da Glória Lopes, veiculado no periódico Folha de São Paulo, em 1979:

Mercado atraente, crescente sempre

Nenhuma gravadora nacional sobreviveria sem a música sertaneja. Num exemplo simplista do Capitão Furtado, uma gravadora assemelha-se a uma casa, tendo na entrada um belo jardim (que representaria a música popular e estrangeira) e nos fundos uma roça, cultivada cuidadosamente para manter esse mesmo jardim. As cinco maiores gravadoras de capital nacional —Chantecler, Continental, Copacabana, Chororó, e RGE-Fermata— dependem de sua "roça" que chega a ocupar 70% da produção global, como é o caso da Chantecler.

Apesar das tentativas as multinacionais --CBS, RCA Victor, Phillips e WEA-- ainda não conseguiram impor-se nesse mercado atualmente dominado pela Chantecler e Continental, ambas responsáveis por 80% da música sertaneja vendida no Brasil. Como o mercado da música cresce na ordem de 30% ao ano, a música sertaneja

acompanha esse ritmo lançando mensalmente 30 novos discos, uma média de um por dia. Pesquisa realizada pela Associação Brasileira de Produtores de Discos mostrou que ano passado foram vendidos 50 milhões de cópias das quais 10% de música sertaneja.

Ao contrário da música popular e estrangeira, a sertaneja embrenha por caminhos diferentes e bastantes peculiares. Regravações de clássicos são freqüentes e uma boa composição chega a ser regravada dez vezes por intérpretes diferentes e em épocas distintas. Assim, sucessos antigos e atuais, com nova roupagem, são incluídos em discos novos de artistas famosos ou não, garantindo a constante movimentação da máquina comercial das gravadoras, Tonico e Tinoco gravaram “Disparada” de Geraldo Vandré e Pedro Bento e Zé da Estrada gravaram “Romaria” de Renato Teixeira. O mesmo acontece com os clássicos da música sertaneja.

Esse fato contribui para a estabilidade do mercado sem saturá-lo. Nem mesmo nos três primeiros meses do ano –quando outros gêneros musicais sofrem consideráveis baixas de vendas—a música sertaneja conhece esse abalo. E ainda se dá o luxo de lançar novas duplas sem grandes riscos de prejuízos e trabalhar essencialmente com *longplays*, utilizando compactos duplos apenas em casos de grande sucesso momentâneo de uma artista em evidência.

Isso só é possível por ser baixíssimo o custo de produção de um disco sertanejo. Segundo Brás Bacarin, da Chantecler, as despesas com gravações de um Lp de música sertaneja não ultrapassam 100 mil cruzeiros, enquanto de um Lp de música popular não ficam em menos de 400 mil. “Nesse gênero musical o que funciona é a dupla, com dois violões (ou violão e uma viola) e um acordeon. Pode-se acrescentar o som de um violino ou de um chocalho, mas nada além disso por que seria jogar dinheiro fora” Outra característica desse mercado sempre ascendente é seu público, espalhado pela região compreendida entre São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Segundo Bacarin, o consumidor urbano geralmente é migrante de regiões rurais e começa a comprar discos depois de 30 anos de idade. A partir dessa idade ele começaria a montar sua discoteca, incluindo sempre músicas famosas de décadas passadas, que ele costumava ouvir quando era criança. No interior não há essa distinção de faixa etária, mas sim uma divisão marcante entre os que compram e os que não compram discos. Estes últimos têm no rádio seu mais potente meio de contato com a música sertaneja. E há também o público de fitas mini-K7, composto por motoristas de caminhões em sua maioria. (LOPES, 1979, p. 24)

Contudo, não se pode apontar a trajetória de ambas as duplas como se fossem meras marionetes na Indústria Fonográfica, pois existe algo de autoral em seu trabalho que permitiu que eles conquistassem, dia após dia, um público cada vez maior, mantendo-se como ícones da música rural brasileira até os dias de hoje, como é evidenciado no artigo citado acima.

3.2 - O Rock chega ao sertão: os “Rippes” da música sertaneja, ou, se preferirem, a dupla de “Cabelos Longos”

Leonildo Sachi, o Léo Canhoto, nasceu em Anhumas, no interior de São Paulo, no dia 27 de abril de 1936. José Simão Alves, o Robertinho, nasceu em Água Limpa, Goiás, no dia 09 de fevereiro de 1952.

O nome artístico que Leonildo ficou conhecido foi devido ao fato dele realmente ser canhoto. José Simão Alves, por sua vez, batizou-se artisticamente como “Robertinho” em homenagem ao seu grande ídolo Roberto Carlos. Antes de formar a dupla, Léo Canhoto

realizava composições que se destacavam nas vozes de outras duplas, como Vieira e Vieirinha, Zilo e Zalo, Pedro Bento e Zé da Estrada. Em 1963, Zezinha, Limeira e Luizinho gravaram "Só para mim", de sua autoria.

Léo Canhoto e Robertinho gravaram o primeiro disco em 1969, pela RCA Victor, contendo, entre outras, as músicas "Apartamento 37" e "Amarga despedida". Apesar de a dupla não contar com divulgação de programas de rádio, e com pouco dinheiro para divulgação e sem acesso à televisão, conquistaram o país e venderam mais de 500 mil cópias do primeiro disco. Tornaram-se conhecidos fazendo uso de efeitos sonoros e citações de filmes americanos de faroeste²⁶

A música rural brasileira sofre grandes transformações durante o fim da década de 1960, e ao longo da década de 1970, principalmente pela sua hibridização com outros ritmos, como a rancheira guarânia, como foi citado acima. Entre os ritmos que aportavam no Brasil e conquistavam esse novo público consumidor que havia se formado recentemente com a industrialização do país e agora ansiava pelo que fosse sinônimo de moderno estava o Rock.

Nesse sentido, pode-se observar que o rock n' roll começa a conquistar pouco a pouco a audição de uma parte da juventude brasileira desde a década de 1950, e principalmente pelo rock estadunidense, interpretado por Elvis Presley e Bill Haley e seus Cometas. O mercado fonográfico brasileiro foi invadido pelo gênero conhecido como *rock and roll*, visto que os compactos de música internacional foram um dos elementos utilizados pela Indústria fonográfica para inserir o público, em especial o jovem e de baixo poder aquisitivo, ao mercado fonográfico, como afirma Eduardo Vicente:

Entendo que o que se coloca aqui é uma situação na qual os lançamentos internacionais parecem estar cumprindo a função de aproximar o mercado brasileiro do padrão de consumo desejado pela indústria, ou seja, atender às demandas de um mercado em expansão, jovem e efetivamente massificado, ao qual boa parte da música brasileira dos anos 1960 não podia responder plenamente. Relembrando o cenário internacional de dez ou quinze anos antes, quando do início do *rock*, teremos um quadro bastante similar: o de um público consumidor jovem, de baixo poder aquisitivo, sendo incorporado ao mercado através da compra de compactos de artistas de sucesso frequentemente efêmero. (VICENTE, 2006, p. 118)

Junto às investidas da indústria fonográfica, o *rock* também pôde contar com um dos principais veículos de divulgação do período, o cinema, que apresentou filmes como *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada) e

²⁶ Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/leo-canhoto-e-robertinho/dados-artisticos.>>. Acesso em : 15 jun. 2017.

The Wild One (O selvagem), dirigido por Láslo Benedek, cuja temática, a rebeldia juvenil, foi retratada a partir do conflito entre duas gangues rivais de motociclistas em uma singela cidade no interior da Califórnia. O filme traz como protagonista Marlon Brandon, interpretando Johnny, líder de uma das gangues. O filme influenciou muitos jovens por meio de seu personagem principal, Johnny, que trazia em sua indumentária uma jaqueta de couro, um *kep* e a indispensável motocicleta que se convertia em sinônimo da liberdade do personagem - as motocicletas, a velocidade e a liberdade serão elementos intrínsecos aos roqueiros, especialmente os brasileiros, como será perceptível mais adiante neste estudo. (CAVICHIA, 2014)

O filme de 1953, *Rebel Without a Cause* (Juventude Transviada), foi dirigido por Nicholas Ray e estrelado por James Dean. Apesar de o filme não possuir nenhum rock em sua trilha sonora, ele contribuiu para difundir o visual roqueiro e as atitudes de rebeldia da juventude, mostrando que o *rock* não se resumia apenas a um novo estilo musical, mas que trataria também de novos padrões de comportamento por parte de seu público consumidor. Em sua bibliografia, *Minha Fama de Mau*, Erasmo Carlos, um dos fundadores da Jovem Guarda, demonstra a influência e o fascínio exercidos pelos personagens cinematográficos “[...] Quem não podia ter um canivete igual ao do filme *Juventude Transviada* comprava uma imitação barata e ridícula no camelô da estação Leopoldina [...]” (OLIVEIRA, 2011, p.25)

Por fim, o filme que marca a caracterização do *rock* como sinônimo de juventude e rebeldia é *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), de 1955, dirigido por Richard Brooks. A trama desenvolve-se em torno de uma escola, nos Estados Unidos, demonstrando a rebeldia juvenil e o conflito de gerações entre professores e alunos, algo que se acentuaria ainda mais nas décadas seguintes. No entanto, a película não traz em seu elenco nenhum grande nome do cinema do período, mas apresenta um grande diferencial em relação aos outros dois filmes, pois em sua trilha sonora destaca-se a música *Rock Around the Clock*, com Bill Haley e seus Cometas, que contribuiu para a ampla divulgação do gênero e para estreitar ainda mais a relação entre *rock* e juventude rebelde. Com a extensa aceitação pelos jovens brasileiros do ritmo apresentado nas telas do cinema, logo o mercado nacional passou a investir nesse novo gênero que conquistava a audição do público jovem. A primeira gravação de *rock* no Brasil foi da canção *Rock Around The Clock*, de Bill Haley e seus Cometas, sendo esta homônima ao filme que também divulgava o gênero. Essa primeira gravação foi realizada em inglês por uma cantora de samba canção, Nora Ney, em 1955. (CAVICHIA, 2014)

Ainda assim, o *rock* nacional só começou a dar seus primeiros passos em 1958, com os irmãos Campello. Através da apropriação, divulgação e ressignificação do *rock* estadunidense, Tony e Celly Campelo, ambos contratados pela gravadora Odeon para gravar versões de *rocks* internacionais, alcançaram um sucesso sem precedentes, especialmente Celly Campelo, que se tornou ícone da juventude, ganhando um programa na TV Record de São Paulo, intitulado *Crush em Hi-Fi*, que também era dedicado ao público jovem.

Na formação da constelação do *rock* nacional, da década de 1950, surgiu mais um astro, o cantor Sérgio Murilo, contratado pela gravadora Columbia para fazer frente aos irmãos Campello, da Odeon. Sérgio Murilo teve sua carreira lançada em 1958, através do filme *Alegria de Viver*, uma produção nacional dirigida por Watson Macedo, sendo um dos primeiros filmes nacionais a divulgar o *rock* através de sua trilha sonora.

Outro intérprete que também pôde contar com a produção cinematográfica como respaldo à sua carreira foi Roberto Carlos que, em 1968, protagonizou *Roberto Carlos em Ritmo de Aventura*, com produção de Roberto Farias. A trama do filme se desenvolve em torno de Roberto Carlos sendo perseguido por um grupo de vilões, liderados por José Lewgoy e, durante essa perseguição, canta grandes sucessos da Jovem Guarda, como *Eu sou Terrível*, *Como é Grande o Meu Amor por Você*, *Por Isso Corro Demais*, *Namoradinha de um Amigo Meu*, *Negro Gato*, *Eu te darei o Céu*, *De que Vale Tudo isso e Quando*.

Todas essas canções já haviam sido difundidas durante o programa de TV *Jovem Guarda* e em rádios e discos. Desse modo, a produção do filme, ao selecionar essas músicas para a trilha sonora da película, possibilitou incluir novas referências visuais às canções, visto que isso acrescentaria a elas novos sentidos a partir das performances e dos cenários escolhidos para serem compostos para elas. (OLIVEIRA, 2011)

A veiculação do *rock* nacional no Brasil conta com um movimento conhecido como Jovem Guarda, que começou nos primeiros anos da década de 1960 e ganha força a partir de 1965, com o programa homônimo *Jovem Guarda*, que foi transmitido pela TV Record até 1968, e era comandado por Roberto Carlos, com o auxílio de Erasmo Carlos e Wanderlei.

O repertório do movimento Jovem Guarda se embasava no *rock* estadunidense de Bill Harley e seus Cometas, em Elvis Presley, no *rock* britânico dos Beatles, como também em canções românticas italianas e francesas, expressando, assim, uma nova linguagem que ficou conhecida com iê-iê-iê – denominação proveniente da música *She Loves You* (OLIVEIRA, 2011). Cabe apontar a definição do movimento Jovem Guarda, apresentada pelo pesquisador Marcos Napolitano:

O programa Jovem Guarda surgiu em setembro de 1965, comandado por Roberto Carlos, Wanderlea e Erasmo Carlos. Era transmitido em —jovens tardes de domingo na própria TV Record. Aproveitando-se de uma subcultura oriunda do *rock'n roll*, o programa lançava o novo —ritmo da juventude: o iê-iê-iê (corruptela do ornamento vocal *Beatles*). Mais próximo das soporíferas baladas *pop* dos anos 1950 do que propriamente do criativo *rock* dos anos 1960, as canções de iê-iê-iê alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo —juventude transviada: culto ao carro, às roupas extravagantes, aos cabelos longos, às brigas de rua etc. Roberto Carlos sintetiza o —movimento e logo explodiu como o maior fenômeno de consumo de massa de todos os tempos no Brasil. (OLIVEIRA, 2011, p.130)

No entanto, o músico e pesquisador Luiz Tatit apresenta sua definição do movimento Jovem Guarda da seguinte forma:

Para dar vazão à cantoria dos praticantes do iê-iê-iê, um novo programa foi criado sob o comando de Roberto Carlos e batizado de Jovem Guarda. Desrido de qualquer engajamento de ordem social ou política, esses novos músicos encadeavam acordes perfeitos em guitarras elétricas e retomavam, agora sob a égide do *rock*, a música para dançar. Ao mesmo tempo, falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época —alienados. Produzir para o mercado de disco e reafirmar o próprio sucesso junto a um público já cativo eram os únicos propósitos dos representantes da jovem guarda, conquistados, aliás, com extremo profissionalismo. Roberto Carlos, e seu parceiro Erasmo Carlos, revelaram-se excelentes compositores e suas canções são até hoje disputadas pelos nossos grandes intérpretes. Roberto tornou-se o cantor do Brasil (TATIT, 2004, p 53)

A Jovem Guarda não se converteu apenas em um ritmo ou gênero e, sim, em um estilo de vida, não de rebeldia, mas na vitrine da juventude brasileira, principalmente via televisiva. Todos os fins de semana, o programa *Jovem Guarda* apresentava à juventude brasileira maneiras de cortar o cabelo, vestir, falar, pensar e de como comportar-se. Dessa forma, junto ao programa foi lançada a Grife *Calhambeque*, que vendia produtos vinculados a Roberto Carlos, assim como a Grife *Tremendão*, que vendia artigos referentes a Erasmo Carlos e a Grife *Ternurinha*, ligados a Wanderléia. (CAVICHIA, 2014)

Como apontado acima, é possível perceber que a Jovem Guarda não se restringia apenas a um simples movimento musical influenciado pelo rock norte americano, mas também como um modelo apresentado à juventude brasileira de como se vestir, comporta-se e entender o mundo.

Contudo, as sonoridades que embalavam o movimento Jovem Guarda não se restringiram a apenas um único gênero, o contato com ritmos nacionais como no caso da música rural brasileira permitirá que se realize uma hibridização dos ritmos, o que muitos críticos entenderão como uma modernização da música rural brasileira.

Entre os vários intérpretes que aproximaram a estética da música rural brasileira ao rock, tanto no ritmo quanto na indumentária, podemos destacar a dupla Leo Canhoto e Robertinho, na gravação de seu primeiro disco, em 1969, pela gravadora RCA, com produção do ex-roqueiro Tony Campello, que também produziu os discos que deram origem as transformações de Sérgio Reis. As mudanças apresentadas por Leo Canhoto e Robertinho não se restringiram apenas às harmonias e aos ritmos das canções, como aponta a jornalista Rosa Nepomuceno:

O desejo de modernizar a cara da música e do próprio artista sertanejo de ser aceito pela nova classe média urbana estava escancarado. O figurino não deixará dúvidas. Eles sabiam o que queriam: desprezavam aqueles trajes mexicanos, como calças de listras e chapéu de Sancho Pança, e inauguravam um estilo, na verdade, mais exagerado, misturando trajes de boiadeiro com roqueiro. Sob as camisas berrantes de estampados psicodélicos abertas ao peito, tilintava uma profusão de medalhões e pulseiras. E os cabelos tinham crescido. Quando apareceram de motos e guitarras, Jeca Tatu cortou o dedo, picando fumo. (NEPOMUCENO, 1999, p 181)

Tais alterações podem ser notadas na figura apresentada abaixo:

Figura 20: Léo Canhoto e Robertinho



Fonte: Boa Música Brasileira. Disponível em: <<http://www.boamusicaricardinho.com/>>. Acesso em: 23 jan. 2013.

Esse novo visual, resultante da junção da imagem do cantor jovem de *rock*, da Jovem Guarda, e da imagem do intérprete da música sertaneja, influenciará outras duplas, tais como

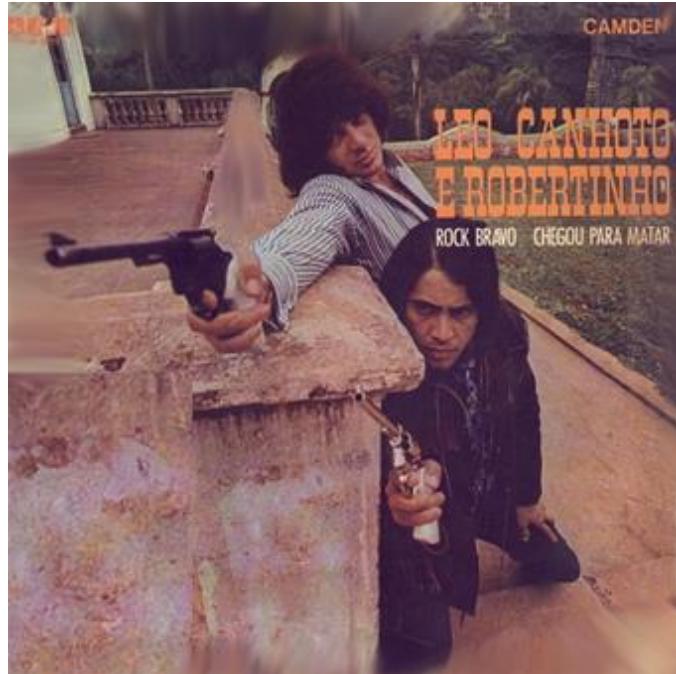
Milionário e José Rico, Chitãozinho e Chororó. Contudo, essas transformações na música rural brasileira irão agradar um grande número de apreciadores, alguns intelectuais como o sociólogo Waldenyr Caldas assinalam que as transformações inseridas por Léo Canhoto e Robertinho se restringem simplesmente a incorporação de artifícios eletrônicos, visto que na estrutura melódica e na linguagem das canções não há alterações algumas, como apontado pelo sociólogo em entrevista ao periódico Estado de São Paulo:

No entanto, é com a dupla Léo Canhoto e Robertinho, lançados em 1970, que a música sertaneja incorpora um novo elemento, representado pela sofisticada parafernália eletrônica, mas que não trouxe, segundo o professor Waldenyr Caldas, nenhuma modificação estética no gênero sertanejo, pois não houve nenhuma inovação na estrutura melódica nem na linguagem. "Se hoje, o jovem proletário usa um discurso modernizante, isso não é obra de Léo Canhoto e Robertinho (embora o estejam sempre empregando), mas sim, dos meios de comunicação de massa". Para o sociólogo, a única novidade criada pela dupla "foi a introdução do ritmo extremamente desgastado e semelhante ao da Jovem Guarda durante os anos 60, novidade entendida aqui apenas enquanto andamento musical". Léo Canhoto e Robertinho criaram uma imagem complexa, um misto de cowboy americano e do jovem que adotou a maneira de viver e ser do meio urbano, e suas canções são inspiradas nos wetern-spaghetti, que invadiram no início da década de 70 os cinemas de São Paulo. O movimento iniciado pela dupla "que tudo leva a crer se manterá" - afirma o sociólogo - foi, segundo ele, mais consistente. "pois, de lá para cá, dó faz sucesso quem se assemelha a seu estilo", como os endinheirados Milionário e José Rico, e os nem tão bem-sucedidos Mero e Merinho, Ringo Black e Kid Hollyday. (ALMEIDA, 1979, p 24)

Outro importante ponto a ser elencado é a influência que a dupla irá causar em outras duplas, como apontado no artigo citado acima, visto que seria como se Léo Canhoto e Robertinho estabelecessem, através de suas performances, um modelo para o sucesso. Com isso, bastaria para as novas duplas que estavam se inserindo no mercado fonográfico que seguissem tal receita.

A dupla de Léo Canhoto & Robertinho aborda em seus discos os mais variados temas, com as guitarras marcando o som, tanto das músicas *Motorista de Caminhão* ou *Vou Toma um Pingão*, como nas canções com efeitos e clichês inspirados nos filmes de *bang-bang* italianos, que estavam em alta na década de 1970, e que se iniciavam com diálogos entre heróis e facínoras, como em *O Homem Mau e Jack*, *O Matador* que foram dois de seus maiores sucessos (NEPOMUCENO, 1999). Assim, quase todos os seus álbuns faziam alguma referência ou ao tom modernizador, que acreditavam estar impondo à música rural, como no caso do disco “Amazonas Kid”, ou então dominava na capa do disco o cenário de *bang-bang*, como é possível observar nas capas dos discos apresentadas abaixo:

Figura 21: Rock Bravo Chegou Para Matar - Volume 3 - 1970 – Gravadora RCA



Fonte: Capa do disco

Na capa do disco apresentada acima nota-se que os intérpretes simulam uma troca de tiros com um oponente, enfatizando o clima de *bang-bang* sugerido pela montagem da cena, além desses elementos podemos destacar o nome da música de trabalho (música utilizada para divulgar o disco) estampada na capa “Rock Bravo chegou para matar”, que narra às desventuras de um malfeitor, como é possível observar na letra da música citada abaixo:

- Atenção moradores da vila do Cachorro sentado
o Rock Bravo entrou aí no bar, muito cuidado, hein!

- Papai, quem é aquele homem feio que quer matar todo mundo, hein?
- Fala baixo, meu filho, aquele é o Rock Bravo

- Vamos... saiam todos da minha frente, saiam da frente já disse!
- Vou derrubar tudo isso aqui!!!

- Agora eu vou embora, mas amanhã voltarei
Para acabar com tudo isso aqui! Ha ha ha ha

Rock bravo era temido

Era o terror lá do sertão
 Ninguém mais tinha sossego
 Em toda aquela região

Pra puxar o seu revólver
 Tinha bem facilidade
 Ligeiro igual um raio
 Em dias de tempestade

No lugar que ele chegava
 Todo o povo se escondia
 No boteco que ele entrava
 Confusão logo surgia

- "- Me dá um conhaque aí depressa
 - Pronto, seu Rock, ai está o conhaque
 - Não quero mais o conhaque! Troca ele por uma cachaça, vamos logo!
 - É pra já, seu Rock, ai está a cachaça no lugar do conhaque, pode beber
 - Assim é que eu gosto! Até logo!
 - Seu Rock, você vai embora sem pagar a cachaça?
 - Pagar?! Eu não troquei a cachaça pelo conhaque?
 - Está certo, mas o senhor não pagou o conhaque
 - Como é que eu vou pagar se eu não tomei o conhaque?
 Pronto, está pago. E a senhora aí, gosta de flores?
 - Ah, seu Rock, eu adoro flores
 - Amanhã no seu enterro terá muitas flores! Ha ha ha

Os dias foram passando, certa vez Rock Bravo
 Soube que no arraial da vaca morta havia um homem valente
 Rock foi para lá e ao ver o valentão, Rock Bravo disse assim:

- Quem é o bravo aí?
 - O bravo aqui sou eu, por que?
 - Tem mais algum bravo aí? Quem são vocês dois?

- Eu sou o Joanim Farofa e este aqui é meu irmão famoso Bepe Caruncho!
- Pronto! Deu caruncho na farofa! Cadê o garçom desse restaurante aqui, hein?
- Estou aqui, seu Rock
- Tem comida aqui?
- O senhor gosta de bife a cavalo?
- Gosto
- O senhor gosta de frango frito?
- Gosto.
- Hum... eu também gosto, mas não tem
- Toma e vê se me respeita! Você aí... o que está fazendo? Dê o fora daqui já!
- Eu vou dar o fora daqui, mas você vai comigo, Rock Bravo!
- Eu ir com você? Ha ha ha! E por que motivo?
- O motivo é simples! Eu sou um policial e você está preso, Rock bravo!
- E não tente nenhum golpe senão eu te encho de estanho entendeu?
- Vai andando, Rock Bravo, você está preso
- Ha ha ha ha! Eu preso? Coisa nenhuma! lá vai fogo, policial!
- Eu lhe avisei, Rock Bravo! Você ia pra cadeia, agora vai para o cemitério!
- Com a justiça não se brinca!"

Acabou-se o valentão
 A paz voltou nessa cidade
 Todos vivem trabalhando
 Cheios de felicidade

Rock Bravo hoje está morto
 Recebeu o seu castigo
 Com ferro vivia ferindo
 Com ferro ele foi ferido

Rock Bravo desordeiro
 Recebeu sua sentença
 Devia ter compreendido
 Que o crime não compensa

A grande parte da música é dedicada a narração do *modus operandi* de Rock Bravo, um homem que atua as margens da lei executando qualquer um que cruze seu caminho, fazendo prevalecer a força sobre a razão e a civilidade, e para acentuar tais características e tornar o cenário narrado o mais próximo possível do real, ao longo de toda a canção os intérpretes recorrem à efeitos sonoros que simulam sons de tiroteio, cavalos galopando, vidro quebrando, entre outros sons, permitindo que o ouvinte realize uma imersão nos característicos cenários de velho oeste.

Outra característica importante é que a maior parte da canção é composta pelos efeitos sonoros destacados acima e pelo diálogo entre Rock Bravo e seus interlocutores, apenas em dois momentos da música ela é ritmada pelas vozes de Léo Canhoto e Robertinho cantando em terça com uma harmonia composta por sanfona e violões, uma estética ainda bem semelhante à da tradicional música rural brasileira, algo que mudará consideravelmente em seus próximos discos, como será apontado adiante.

Figura 22: Encarte do Disco Amazonas Kid, de Leo Canhoto e Robertinho



Fonte: Capa do Disco

A receita utilizada por Leo Canhoto e Robertinho, como já apontada, de realizar uma hibridização entre a música rural brasileira com o rock norte americano e inserir em suas

performances o gênero “westrm spaghetti”, gera uma gigantesca aceitação pelo público, o que demonstra um investimento na carreira da dupla extremamente lucrativo para a indústria fonográfica, como explica Antônio Gonçalves Filho, em reportagem publicada na Folha de São Paulo:

O cowboy atômico

Uma das primeiras duplas a incorporar o arsenal eletrônico na gravação de seus discos foi Leo Canhoto e Robertinho, agora separados. Léo canhoto que faz o gênero, homem mau de “western spaghetti”, sempre posando de revolver na cintura e cigarrilha na boca, usa, em seu mais recente disco, “Leo Canhoto” (gravadora 3M), sintetizadores que produzem sons muito parecidos com os do grego Vangehs Papathanossion (autor da trilha sonora de “Blade Runner”, filme de Rodley Scott), na faixa “Última Explosão”, “música de protesto” contra as 50 mil bombas atômicas estocadas no mundo e preste a mandar tudo pelos ares.

“Leo Canhoto é apenas um exemplo da modernização da música sertaneja”, diz o coordenador artístico da gravadora 3M, proprietário do selo Terra Nova, Edwison José Azevedo, 37 “Quase todas as duplas contratadas pelo selo Terra Nova, especialmente dedicado a Música sertaneja não dispensam a participação de orquestras de corda e coral”, revela Edwison, mas conhece como Michael, o produtor que lançou, nos anos 70 , os cantores “americanos” fabricados no Brasil Morris Albert, Crystian e Dave Maclean.

Os custos de produção, que podem chegar a Cz\$ 300 mil ou mais por disco, compensam, considerando que só no segundo semestre a multinacional 3M lançou 25 discos sertanejos e deve lançar outro tanto até o início do ano, vendendo, por exemplo, uma média de 50 mil cópias em apenas dois meses, caso do disco da dupla Mococa e Paraíso.Os contratos também são milionários, algo em torno de Cz\$ 1 milhão para comprar o passe de uma dupla medianamente conhecida. (FILHO, 1986, p. 46)

A dupla Léo Canhoto e Robertinho alcançou um grande destaque no mercado discográfico na década de 1970, todavia, boa parte desse sucesso deve-se ao tom ufanista que estava presente em todos os seus álbuns. Léo Canhoto, o compositor da dupla, concentrava suas composições em fazer apologias ao Brasil Grande tão propalado pelos ditadores (ALONSO, 2013). Uma das primeiras canções escrita por Léo Canhoto ainda antes de formar dupla com Robertinho, intitulada *Minha Pátria*, e gravada em 1968 pela dupla Zilo & Zalo, já deixa evidente esse caráter ufanista de suas canções, como pode-se observar na letra citada abaixo:

Minha Pátria Zilo e Zalo

Você me disse que pra ser bom brasileiro
 Tem de ir ao estrangeiro para ter o que contar
 Você me disse que conhece a Alemanha
 França, Itália, até Espanha que nasceu pra viajar

Eu só conheço meu Brasil, sou patriota
 Porém não me vejo idiota por desse jeito pensar
 Por isso agora prepare sua defesa
 Me responda com clareza o que vou lhe perguntar

Você já viu os pantanais de Mato Grosso
 Se não viu vai ver seu moço para ter o que falar
 Você conhece a verdadeira maravilha
 Que tem por nome Brasília nossa bela capital
 Você já sabe que o jangadeiro do norte
 Lança com seus braços forte sua jangada ao mar
 Fique sabendo que muitos fogem da guerra
 Vem aqui na minha terra pra poder se abrigar

Quero que saiba que o meu Brasil querido
 sorrindo tem recebido gente de todo lugar
 Fique sabendo que a Virgem Aparecida
 Nosso eterna mãe querida vive a nos abençoar
 Tem muita gente chutando e prato que come
 Querendo manchar o nome do meu torrão verdadeiro
 Seo atrevido cale antes que eu me zangue
 em minhas veias corre sangue de caboclo brasileiro

Aqui nós temos liberdade todo dia
 Porque a democracia domina minha nação
 Aqui se ouve onde quer que você esteja
 Melodia sertaneja natural do meu sertão
 Temos sambistas, e futebol em nossa praça
 Mostrando que a minha raça é destemida e varonil
 Quero cantar, quero gritar eternamente
 Viva, viva para sempre minha pátria, meu Brasil

Seguindo essa linha, em 1971 a dupla lança no mercado fonográfico outra canção de título semelhante, *Minha Pátria Amada*, que sustentava as mesmas peculiaridades nacionalistas apaixonadas de sua antecessora:

Minha Pátria Amada
Léo Canhoto e Robertinho

Sou brasileiro, digo de coração,
Esta nação ninguém mais pode segurar
Sou orgulhoso por ser filho de uma terra
Onde seu povo só pensa em trabalhar
Onde os negros e os brancos se entendem
Sem preconceito nem de raça, nem de cor;
O brasileiro sempre foi muito gentil
Quem nasce aqui no meu Brasil tem mais bondade, mais amor.

Salva, salve meu Brasil, terra querida
Minha Pátria, minha vida orgulho dos filhos seus
Brasil querido tua beleza não se encerra
Meu Brasil tu és a terra prometida por Deus.

Aqui seu moço não existe a tal guerra
Nosso caminho é enfeitado de flor
Nos trabalhamos semeando em nossa terra
Ordem, progresso, liberdade, paz e amor.
Aqui meu chapa não se brinca em serviço
A minha raça é destemida e varonil
A minha terra por Deus foi abençoada
Eu te amo pátria amada, eu te adoro meu Brasil

Essa receita utilizada nas composições de Léo Canhoto, em exaltar o Brasil Grande que ia de encontro com a propaganda do governo militar, rendeu-lhe uma certa estabilidade no mercado fonográfico, visto que seus discos não encontravam problemas em passar pela censura.

Seguindo essa perspectiva Léo Canhoto compõe e grava, em 1970, a música *Soldado sem Farda*, uma vez que ao longo da letra da canção o agricultor é comparado ao militar:

Soldado Sem Farda
Léo Canhoto e Robertinho

Cantando estes veros eu quero falar
 Do soldado sem farda que é nosso irmão
 Soldado sem farda é você lavrador
 Que derrama o suor com suas próprias mãos
 Soldado sem farda aqui vai um abraço
 Das forças Armadas da nossa Nação
 Aceite também o abraço dos artistas
 Do Rádio, do disco e da televisão.

Soldado sem farda que luta no campo
 Com frio ou calor, isto possa ou não possa
 Ninguém na cidade não existiria
 Não fosse você, o soldado da roça
 Nos seus braços fortes, soldado sem farda
 Você colhe o fruto que nasce da terra
 Aceite portanto com sinceridade
 O abraço da nossa marinha de guerra.

Soldado sem farda, herói sem medalha
 Aceite da classe estudantil
 O abraço apertado de todo o estudante
 Futuros governos do nosso Brasil.
 Aceite lavrador o abraço apertado
 Das forças aéreas do nosso país
 Você lavrador é um soldado sem farda
 Desta nossa pátria você é a raiz

Aqui vai também o aperto de Mão
 E o abraço do exército brasileiro
 Todos operários das grandes indústrias
 Enviam um abraço ao soldado roceiro
 Soldado sem farda, que Deus lhe abençoe
 Para continuar sempre assim soridente
 Aceite lavrador, o abraço apertado
 Do homem que agora é nosso presidente.

Em 1972 Léo Canhoto e Robertinho ganharam um Disco de Ouro com o sucesso de "Apartamento 37", tendo sido a primeira dupla dedicada ao gênero a conquistar tal premiação no Brasil, visto que em tal disco figura a canção *Meu Irmão da Roça*, que mantém afinada a relação entre o agricultor e o regime militar:

Meu Irmão da Roça
Léo Canhoto e Robertinho

Não me canso de gritar pro mundo a fora
 Não me canso de falar dos meus irmãos -
 Não me canso de falar dos lavradores,
 Eu os quero de todo meu coração.

A verdade está no mar e nas montanhas
 Na estrelas, na cidade, nos desertos -
 Toda casa onde vive um lavrador
 Pode crer que Jesus Cristo está por perto.

Nazareno do olhar meigo e puro
 Amparai nosso querido lavra dor -
 Daí a ele muita força para luta
 Daí a ele esperança, paz e amor.

Quando alguém, fala mal do homem do campo
 A berra pesa, a gente briga, a coisa engrossa
 Porque aquilo que comemos na cidade
 Vem do braço da minha gente da roça.

Juventude que trabalha sorridente
 Sob a luz que vem de um céu da cor-de-anil
 Lavradores, você estão construindo
 Nossa Pátria, nosso querido Brasil.

Já em 1971, Léo Canhoto volta suas atenções para o trabalhador da indústria brasileira, realizando ao longo da letra uma comparação entre o operário e o soldado, uma vez que o operário seria o soldado do progresso e o militar um soldado da justiça. Segue letra da canção *Operário Brasileiro* (1971):

Operário Brasileiro
Léo Canhoto e Robertinho

Eu vou cantar pros operários brasileiros
 Esta homenagem que fiz de coração
 O operário da indústria brasileira
 Merece o nosso respeito, a nossa admiração.
 Os automóveis que transitam pelas ruas
 O avião que hoje corta o espaço
 O caminhão, o trem de ferro e o navio
 Foram construído pela força dos seus braços

Tudo aquilo que se compra no comércio
 Que a gente vê ai pelo Brasil inteiro
 Foi fabricado por quem trabalha nas fábricas
 E foram feitos por nosso operários brasileiros

Todo o artigo que a gente calça e veste
 São todos eles de sua fabricação
 A condução que leva a gente ao trabalho
 Foi o operário que fez com as suas mãos.

Meu operário eu lhe fiz esta canção
 Só por saber que você é merecedor
 Não compra aquilo que você mesmo fabrica
 Por isso mesmo amigo reconheço seu valor
 Meu operário você é um grande herói
 És um soldado do Brasil eu lhe confesso
 O militar é um soldado da justiça
 E você meu operário é um soldado do progresso.

Na canção gravada em 1976, intitulada “O Presidente e o Lavrador”, Léo Canhoto mostrou-se respeitoso diante do chefe máximo da nação (ALONSO, 2013), o que rendeu a Léo Canhoto e Robertinho o "Brasão da República", homenagem prestada pelo então presidente Ernesto Geisel, em 1976, pela beleza da música "O Presidente e o Lavrador", de autoria de Léo Canhoto, consagrando-os como a única dupla sertaneja que recebeu tal homenagem. Segue letra da canção:

O Presidente e o Lavrador
Léo Canhoto e Robertinho

Excelentíssimo senhor presidente
 Aqui estou na vossa frente
 Com muita admiração
 É um brasileiro que vos fala nessa hora
 Por favor me ouça agora
 Oh nobre chefe da nação

 É com respeito que venho a vossa presença
 Falar com vossa excelência

Para olhar pra gente nossa
Venho pedir para o senhor bom presidente
Olhai pela minha gente
Que trabalha lá na roça

Vossa excelencia precisa ir no interior
Pegar na mão do lavrador
E ver seu rosto queimado
Aqueles calos que ele tem eu lhe asseguro
É de um trabalho duro
Muito honesto e muito honrado

Esse meu povo é igualzinho uma formiga
Trabalha muito e não liga
Sempre foi batalhador
Por isso digo e repito novamente
Ajude senhor presidente
O meu querido lavrador

Pertenço a eles, eu falo de coração
Se for preciso beijoi a mão
Desse povo tão ordeiro
Bato no peito, grito alto, falo sempre
Sou filho de boa gente
Eu sou filho de um roceiro

Vim da roça esta fazendo muito tempo
Me lembro a todo momento
Do meu povo do interior
Porque meu sangue é de um povo hospitaleiro
Sangue de brasileiro
É sangue de lavrador

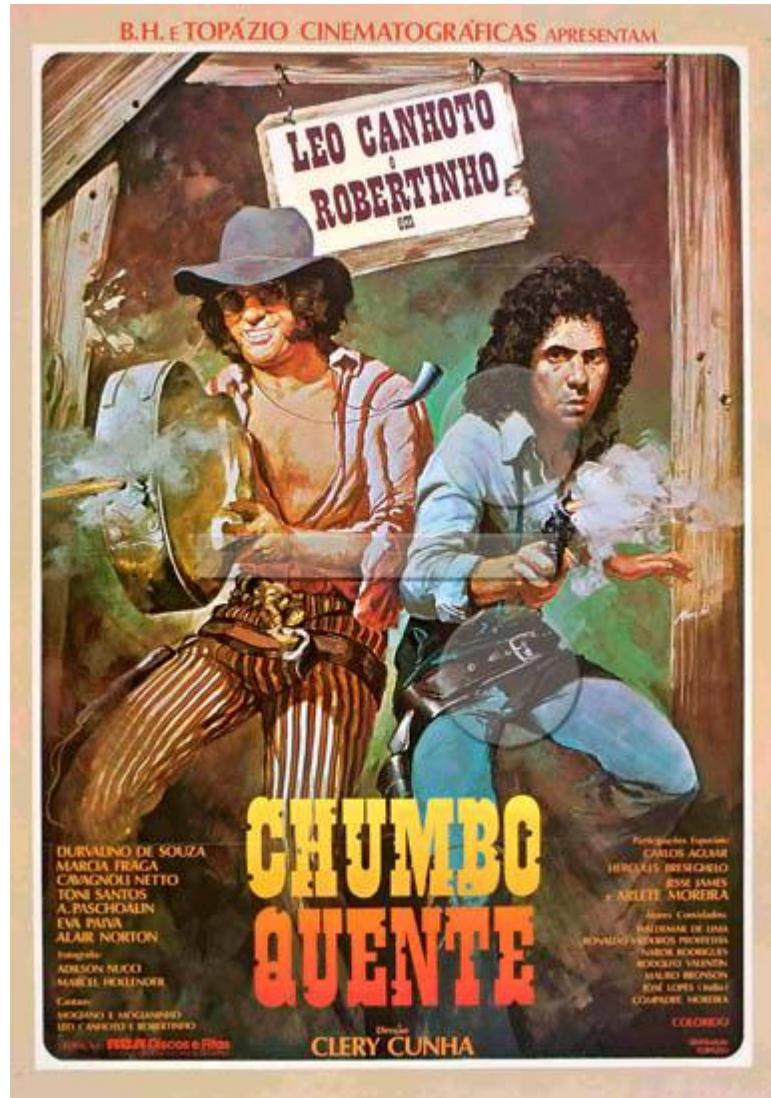
A coroação da carreira de Léo Canhoto e Robertinho vem em 1978, quando chega aos cinemas o primeiro filme protagonizado pela dupla, intitulado “Chumbo Quente”, com mais de 90 minutos de duração, o filme com temática rural inspira-se no sucesso do filme “O Menino da Porteira”, que havia entrado em cartaz um ano antes e era protagonizado por Sérgio Reis, como afirmou em entrevista o diretor do filme Clery Cunha:

Sim, com a dupla Léo Canhoto e Robertinho, que eram uma espécie de Zezé di Camargo e Luciano. Tinham avião, ônibus, agenda lotada. E eu, coincidentemente, vi na televisão, não me lembro em qual canal, uma entrevista com o Léo Canhoto. O Léo é o compositor; o Robertinho, o complemento. Eles faziam shows em circos, bangue-bangue ao vivo. O Jesse James teve a idéia do filme, e como “O Menino da Porteira” estava explodindo, fui verificar a versatilidade dos dois no palco. Incrível! Briga, mesa virando, baú que atira. E a partir de uma dessas apresentações, começamos a armar. Foi bem difícil a realização, por conta da agenda. Rodamos em Mogimirim, Mogi Guaçu, em São Paulo. 95% de externas de dia, umas 3 sequências à noite, só, durante o filme todo. Quem dificultou mais foi o Robertinho, meio inibido, mas o Léo Canhoto foi de uma grande versatilidade. O resultado final é meio burlesco, meio circense, os bandidos fazem pírueta. Coisas de eles abrirem um queijo e sair um rato de dentro. Inusitado *[risos]*.²⁷

O filme contava com argumento de Léo Canhoto, produção de Carlos Rael, Moracy do Val, Hércules Breseghele, Marcel Hollender, roteiro de Jesse J. Costa, co-produção de Profilbrás. Além de Léo Canhoto e Robertinho, o filme ainda contava com grandes nomes da dramaturgia, como Durvalino de Souza (coronel Lucas), Hercules Breseghele (Rodrigo), Cavagnoli Neto (Julião), Márcia Fraga (Marina), Robertinho (Berto), Leo Canhoto (Leonardo), A.Paschoalin (Jeremias), Toni Santos (Corvo), Carlos Aguiar (padre Miguel), Jesse James (Zico), José Lopes (índio), Arlete Moreira, Waldemar de Lima, Ronaldo Medeiros Proffetha, Nabor Rodrigues, Rodolfo Valentin, Mauro Bronson, Eva Paiva, Alair Norton, Compadre Moreira, nomes que se destacam no cartaz do filme, como é possível notar logo abaixo:

²⁷ Disponível em: <http://estranoencontro.blogspot.com.br/2009_02_01_archive.html>. Acesso em: 12 ago. 2012.

Figura 23: Cartaz de divulgação do Filme Chumbo Quente



Fonte: Cartaz do Filme “Chumbo Quente”, de 1978²⁸

A trama do filme desenvolve-se inicialmente em torno de um conflito de terras, sendo que o coronel Lucas, fazendeiro da região, ambiciona as pequenas propriedades de seus vizinhos, principalmente a do delegado de polícia Julião, uma vez que o coronel Lucas descobriu a existência ali de uma mina de calcário. Com isso, o coronel incumbe seu filho Rodrigo de propor a Julião a compra das terras, mas o rapaz apaixona-se por Marina, filha do delegado, que recusa o namoro por estar noiva. Enfurecido, Rodrigo é expulso por Berto, irmão de Marina, prometendo vingança se o casamento se efetivar.

²⁸ Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/cartaz/025725>>. Acesso em: 13 abr. 2013.

Em viagem ao rancho velho do Jeremias, Berto faz amizade com o andarilho Leonardo, irmão do padre Miguel, que casará Marina. Sabendo dos preparativos para o matrimônio, Rodrigo e seu pai contratam o pistoleiro Corvo e seus capangas para matarem todos na festa.

Na véspera, Berto, Leonardo e Jeremias se embriagam, chegando a festa tarde demais para impedir o massacre e o rapto da noiva. Um fotógrafo, entretanto, registra vários instantâneos dos pistoleiros e, revelado o filme, fica também incriminado o coronel Lucas. Leonardo e Berto partem em busca dos criminosos, liquidando-os e resgatando Marina.²⁹

O enredo apresentado pela película, juntamente com a dinâmica dos fatos, permite ao crítico de cinema do periódico Estadão, Rubem Biáfora, antever o possível fracasso de bilheteria do filme, visto que na película estava ausente os elementos fundamentais que fizeram do filme “O Menino da Porteira”, em 1977, um sucesso de público, como pode-se observar na crítica abaixo:

CHUMBO QUENTE - Nacional (São Paulo), 17 de abril de 1978. Produção B.H Cinematográfica. Topázio Cinematográfica. Distribuição Topázio Cinematográfica. Direção Clery Cunha. Argumento; música, canções: Leo Canhoto, Fotografia: Adilson Nucci, Marcel Hollender. A cores. Elenco: Léo Canhoto, Robertinho, Durvalino de Souza, Marcio Fraga, Cavahnoli Neto, Toni Santos, A. Paschoallin, Eva Paiva, Alair Norton, participações especiais de Carlos Aguiar, Hercules Bresegheio, Jasse James e Ariete Moreira, atores convidados Waldemar de Lima, Ronaldo Medeiros, Naber Rodrigues, Rodolfo Valentin Mauro Breson, José Lopes (indio), Compadre Moreira. Amanhã, nos Cines Art-São Paulo, Rio Branco (Sala Vermelha) Belas Artes Centro 1, Majestic e circuito.

Conseqüência de êxito de "O Menino da Porteira", mas sem as coisas mais essenciais daquele filme (a simpatia do menino Márcio Costa e a experiência do técnico Jeremias Moreira Filho, que entre outras, havia sido o montador de "O Predileto"). E com os óbices de uma volta ao "interiorano", em alucinante voga aos primeiros tempos do "boom" rádio, em inícios dos anos 30.³⁰

O filme “Chumbo Quente” ficou bem distante da bilheteria alcançada pelo “O Menino da Porteira”³¹, visto que a película de Léo Canhoto e Robertinho não chegou nem a 1 milhão de espectadores, um número muito baixo, levando em conta as expectativas depositadas no filme, em especial por se tratar de uma obra que se aproximava da temática do filme protagonizado por Sérgio Reis e ter sido lançado a menos de um ano depois desse.

²⁹ Disponível em: <<http://www.cinemabrasileiro.net/topazio.html>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

³⁰ BIAFORA, Rubem . Chumbo Quente. Estadão. 18 de junho de 1978.

³¹ Ao longo do filme predominam as cantorias e as paisagens bucólicas do interior do estado de São Paulo e Minas Gerais, dos municípios de Araraquara-SP, Borborema-SP e Ouro Fino-MG, onde foram estabelecidas as locações do filme, combinação que foi muito bem recebida pelo público, fazendo com que o filme chegassem a ficar dez semanas em cartaz em um cinema da capital e ser visto por mais de três milhões de pessoas em todo o Brasil em um ano, chegando a faturar a cifra astronômica de 300 milhões de cruzeiros em pouco mais de um ano.

A baixa bilheteria do filme Chumbo Quente não irá interferir no sucesso da dupla, ela simplesmente fechou as portas para produções cinematográficas futuras, uma vez que ‘Chumbo Quente’ foi o único filme protagonizado pela dupla, mas por outro lado, o simples fato de a dupla ter gravado um filme demonstra a estabilidade que Léo Canhoto e Robertinho gozava junto ao mercado fonográfico.

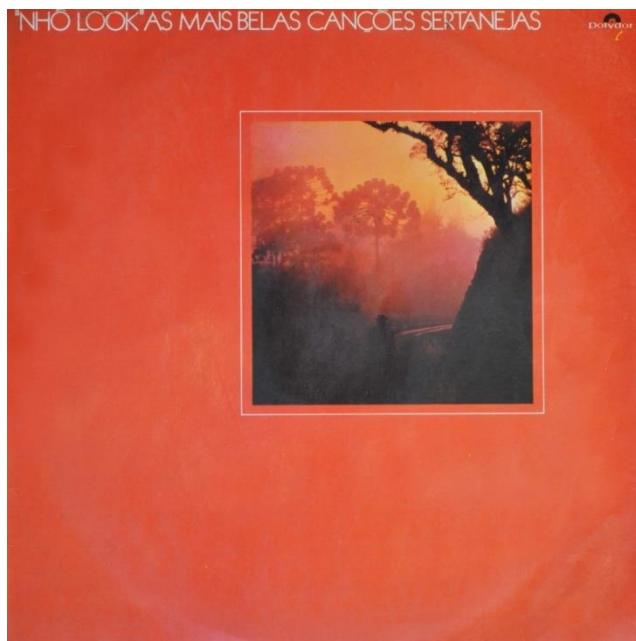
Ao abordar a transformação sofrida pela música rural brasileira, as performances da dupla Léo Canhoto e Robertinho são de fundamental importância para compreendê-la, uma vez que, com as incorporações de instrumentos até então estranhos aos ritmos e harmonias da música rural (entre eles guitarras, contra-baixos, baterias e teclados), a dupla possibilita que o público ouvinte da tradicional música rural adapte sua escuta a uma dinâmica modernizada deste gênero.

3.3 – O sertão tropicalista e o projeto estético de Rogério Duprat: ““Nho Look” As mais Belas Canções Sertaneja”

Dentre as várias transformações sofridas pela música rural brasileira ao longo da década de 1970, um projeto estético destoa-se dos demais, a gravação do LongPlay ““Nho Look” As mais belas canções sertanejas”. Esse disco, diferentemente dos demais, possui um projeto estético para a modernização da música rural brasileira.

Ele, além de idealizado e organizado pelo Maestro Rogério Duprat, também contava com os seus arranjos, esse disco tornava-se um disco emblemático, pois, assim como o disco “Panis ET Circensis”, tornou-se o Lp-manifesto da síntese tropicalista, o disco “Nho Look” marcava a fusão entre rock, música erudita e os ritmos rurais. (ALONSO, 2011)

Figura 24: Capa do disco “Nho Look” As mais belas canções sertanejas



Fonte: Gravado Philips, 1970

Rogério Duprat, em seu novo trabalho, busca dar continuidade as fusões antropofágicas iniciadas com o movimento idealizado por ele, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. A primeira apresentação das canções tropicalista ocorreu no “III Festival da Música Popular Brasileira”, da TV Record, em outubro de 1967, com as apresentações das seguintes músicas: *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, tais canções expunham uma estética musical totalmente distinta das outras canções que foram apresentadas no palco festival, pois não se enquadravam nos padrões da MMPB (moderna música popular brasileira) principalmente no que tange as estruturas rítmicas e harmônicas dessas duas canções. (CAVICHIA, 2017)

Sem descartar em hipótese alguma a importância dos arranjos musicais, principalmente no caso do tropicalismo, vale a pena citar a letra das canções *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*:

Domingo no Parque **Gilberto Gil**

O rei da brincadeira (ê, José) / O rei da confusão (ê, João) / Um trabalhava na feira (ê, José) /
Outro na construção (ê, João)

A semana passada, no fim da semana / João resolveu não brigar / No domingo de tarde saiu

apressado / E não foi pra Ribeira jogar capoeira / Não foi pra lá, pra Ribeira, foi namorar / O José como sempre no fim da semana / Guardou a barraca e sumiu / Foi fazer no domingo um passeio no parque / Lá perto da Boca do Rio / Foi no parque que ele avistou Juliana / Foi que ele viu / Foi que ele viu Juliana na roda com João / Uma rosa e um sorvete na mão / Juliana seu sonho, uma ilusão / Juliana e o amigo João / O espinho da rosa feriu Zé / E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Foi dançando no peito (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José)

O sorvete e a rosa (ô, José) / A rosa e o sorvete (ô, José) / Oi, girando na mente (ô, José) / Do José brincalhão (ô, José)

Juliana girando (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / Oi, na roda gigante (oi, girando) / O amigo João (João) / O sorvete é morango (é vermelho) / Oi girando e a rosa (é vermelha) / Oi, girando, girando (é vermelha) / Oi, girando, girando... / Olha a faca! (olha a faca!)

Olha o sangue na mão (ê, José) / Juliana no chão (ê, José) / Outro corpo caído (ê, José) / Seu amigo João (ê, José) / Amanhã não tem feira (ê, José) / Não tem mais construção (ê, João) / Não tem mais brincadeira (ê, José) / Não tem mais confusão (ê, João)

Alegria, Alegria **Caetano Veloso**

Caminhando contra o vento / Sem lenço, sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou

O sol se reparte em crimes, / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou

Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou

Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não

Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço, sem documento, / Eu vou

Eu tomo uma coca-cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou

Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço,

sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou / Por que não, por que não...

Domingo no Parque surpreende mais pela complexidade de seu arranjo realizado por Gil e Rogério Duprat do que propriamente pela letra, como é possível observar na letra da canção citada acima, no arranjo dessa canção evidencia-se a mistura de sons, palavras, ruídos e gritos que são sincronizados nos compassos ao longo da execução da música.

No caso da música Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, o arranjo pop da canção denotava uma sensibilidade moderna, fruto da vivência urbana de jovens imersos no mundo fragmentário de notícias, espetáculos, televisão e propaganda. Entretanto, diferentemente de Domingo no Parque, que a sua complexidade estava embasada no arranjo, Alegria, Alegria utiliza-se dos procedimentos narrativos para surpreender o público, realizando descrições sociais e políticos, nacionais e internacionais, que misturavam-se a índice da cotidianidade vivida por jovens de classe média, perdendo, assim, o caráter trágico e agressivo da canção (FAVARETTO, 2007).

Cabe apontar que tanto Caetano como Gil não se apresentaram como representantes de um novo movimento musical, eles apenas extrapolaram o que era conhecido como MPB, como foi citado acima, com isso, logo a imprensa e a crítica tratou de rotular esse novo gênero apresentado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, como conta Gilberto Gil, na entrevista apresentada abaixo:

Na verdade, eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo. Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso comportamento, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas (VEJA, 1971, p. 10).

Outro aspecto que deve ser apontado são os elementos que caracterizaram a mistura tropicalista que colocou esse movimento à frente da moderna música popular brasileira, primeiramente o tropicalismo reintroduz o corpo na canção, remetendo ao reencontro com a dimensão ritual da música, uma vez que corpo, voz, roupa, letra, dança e músicas tornaram-se códigos que foram muito bem assimilados pela canção tropicalista.

Além disso, o tropicalismo efetuou uma síntese de música e poesia, incomum até aquele momento, visto que tais tentativas decorriam desde o modernismo, mas todas sem alcançar algum êxito, pois a ênfase recaia ora sobre o texto ora sobre a melodia.

A canção tropicalista também alcançou destaque por integrar em sua forma a apresentação de recursos não musicais, ou seja, os efeitos eletrônicos, que abriram um leque de possibilidades ao que se referir ao arranjo, vocalização e apresentação das canções. Em suma é possível resumir a performance vocal e corporal empreendida pelos membros do movimento tropicalista a partir da afirmação do pesquisador Celso Faevaretto:

Os tropicalistas realizaram a vinculação de texto e melodia, explorando o domínio da entoação, o deslizar do corpo na linguagem, a materialidade do canto e da fala, operados na conexão da língua e sua dicção, ligados ao infracódigo dos sons que subjazem à manifestação expressiva. No canto brilham significações que provêm da fricção da língua com a voz, numa atividade em que a melodia trabalha a língua, ocupando suas diferenças, “dizendo” o que ela não diz. É um jogo estranho a comunicação, à representação dos sentimentos, enfim, à expressão - feito do fluxo das durações, intensidades e pulsões, presentificando o corpo no sistema de diferenças (descontinuidades) que constitui a língua. Pela entonação, inflexão e gestos vocais, o canto intensifica o desejo, ressaltando também o ritual na música, manifestando na dança e no sexo – e é aqui que melhor se aprende a relação entre o erótico e o político. Esta inscrição do corpo na substância viva do som tenciona a língua cantada, levando ao ultrapassamento dos fenômenos decorrentes de sua estrutura, como estilos de interpretação, idioletos dos compositores, mudanças rítmicas, variações de timbres. Sob este ângulo, as canções tropicalistas adquirem grande importância, pois provocam um curto-circuito na estrutura da canção até então praticada, originando um movimento de renovação que não mais cessou. (FAVARETO, 2007, p.80)

A suma tropicalista materializa-se no disco *Panis ET Circencis*, disco que integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalista. Uma vez que os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem - carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social e cazonice, compondo um ritual de devoração (FAVARETO, 2007).

Segundo essa perspectiva apresentada, Duprat irá materializar seu ritual de antropofágico realizando a fusão entre música rural e MPB no disco “Nho LooK”, que contou com amplo apoio da gravadora Philips, da qual o maestro fazia parte de seu cast. Para a divulgação do disco a gravadora montou uma superestrutura, convidando músicos renomados para a divulgação, entre eles a dupla Tonico e Tinoco, e o grupo os Mutantes. Com isso, o lançamento do disco ocorreu durante a Feira Nacional da Indústria Têxtil (FENIT), em setembro de 1970. Abaixo segue imagem do evento e fotos promocionais vinculadas nas mídias impressas:

Figura 25: Tonico e Tinoco e Rita Lee no espetáculo Nhô Look, na Fenit, em 1970, na capital paulista



Fonte: Abril Press, álbum *MPB: Música Sertaneja*, 1982, Ed. Abril Cultural, São Paulo/SP

Figura 26: Rita Lee vestida de caipira em foto promocional do LP “Nhô Look”, 1970



Fonte: <http://i0.wp.com/missowl.com/wpcontent/uploads/2014/03/ritamusa.jpg?resize=639%2C639>.
Acesso em: 28 dez. 2017.

Figura 27: Rita Lee vestida de caipira para divulgação do LP “Nho Look”



Fonte: Estadão. Nhô LooK, Domingo, 12 de abril de 1970, O Estado de São Paulo, p. 12

Na elaboração do disco “Nho Look”, Rogério Duprat seleciona clássicos da música rural, entre eles “Tristeza do Jeca”, composta por Angelino de Oliveira, em 1918, e gravada posteriormente pela dupla Tonico e Tinoco e Sérgio Reis. “Luar do sertão”, canção de Catulo da Paixão Cearense, entre outras canções que obtiveram grande destaque no período de sua divulgação. Contudo, todas essas músicas foram regravadas utilizando um arranjo composto por orquestra com base de guitarras, baixos e coral, como bem aponta Alonso abaixo:

Empolgado com o projeto, Duprat parecia abrir novos caminhos para o tropicalismo. O LP *Nhô Look* foi concebido para ser um produto de venda massiva, com faixas interpretadas por uma orquestra com base de guitarras e baixos, um coral e uma viola. Os arranjos contemplaram clássicos caipiras/sertanejas, como "Tristeza do Jeca", "Beijinho Doce", "Vida marvada", "Piracicaba" e "Boneca Cobiçada". (ALONSO, 2011, p.38)

A música “Beijinho Doce” apresenta mudança de fórmula de compasso, pois a versão original era tocada em ternário e agora passa a ser em um binário composto. Era executada por duas vozes acompanhadas por viola e violão, e agora é acompanhada por orquestra e coral de

quatro ou mais vozes (mudança das escalas de voz), mudança da estrutura (introdução se repete em todas as músicas do disco, o que não ocorria nos discos de música sertaneja, pois cada produtor realizava uma faixa do disco, a fim de evitar tais semelhanças).

Como pode-se vislumbrar nas transformações de “Tristeza do Jeca”, ainda há mudança no ritmo, antes caracterizava-se por um catedetê simples a duas vozes e agora com um arranjo mais elaborado, passando para a orquestra e coral, onde se tem como destaque violinos, metais, madeiras (flauta transversal), violão de 12 para imitar a viola e também uma alteração no andamento (velocidade) do arranjo (Ritmo aproximando do maracatu).

Os acordes, antes acordes simples, agora há cadência maior de acordes, fazendo passagem para acordes menores, esse arranjo possui uma quantidade maior de acordes para poder dar sustentação ao coral.

A principal transformação na característica da canção é o fim do sentimentalismo, pois antes, quando cantada por Angelino de Oliveira, ela transmitia um sentimento melancólico de um caboclo que retratava sua saudade pelo sertão a muito distante. Com isso, podemos apresentar a mudança na estrutura da letra da música, entre a sua versão original, uma tentativa de modernização imposta por Sérgio Reis e, por fim, a elaborada por Duprat, na tabela abaixo:

Tabela 8: Modernização da letra da canção “Tristeza do Jeca” pelo seus intérpretes

Tristeza do Jeca <i>Angelino de Oliveira (1918)</i>	Tristeza do Jeca <i>Sérgio Reis(1975)</i>	Tristeza do Jeca <i>Maestro Rogério Duprat(1970)</i>
Nestes verso tão singelo Minha bela, meu amor Pra mercê quero conta O meu sofre e a minha dor	Nestes versos tão singelos Minha bela, meu amor Prá você querer contar O meu sofrer e a minha dor	Eu nasci naquela Serra Num Ranchinho á Beira Chão Todo cheio de buraco Donde a lua faz clarão
Eu só como sabiá Quando canta é só tristeza Desde o gaio onde ele está Nesta viola eu canto e gemo de verdade	Sou como o sabiá Quando canta é só tristeza Desde o galho onde está Nesta viola canto e gemo de verdade	E quando chega a madrugada Lá no mato a passarada Principia o barulhão
Cada toada representa uma saudade Eu nasci naquela serra Num ranchinho beira chão	Cada toada representa uma saudade Eu nasci naquela serra Num ranchinho beira chão	Nesta viola, canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade
Tudo cheio de buraco Donde a lua fai clarão Quando chega a madrugada Lá no mato a passarada	Todo cheio de buraco Onde a lua faz clarão Quando chega a madrugada Lá no mato a passarada	E quando chega a madrugada Lá no mato a passarada Principia o barulhão

<p>Principia um baruião Nesta viola eu canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p> <p>Vou parar com a minha viola já não posso mai cantar, Pois o jeca quando canta tem vontade de chorar</p> <p>O choro que vai caindo Devagá se sumindo, como as águas vão pro mar</p>	<p>Principia o barulhão Nesta viola, canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p> <p>Lá no mato tudo é triste Veja o jeito de cantar Sertanejo quando canta Tem vontade de chorar</p> <p>O choro que vai caindo Devagar vai se sumindo Como as águas vão pro mar.</p>	<p>Nesta viola, canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p> <p>Eu nasci naquela Serra Num Ranchinho á Beira Chão Todo cheio de buraco Donde a lua faz clarão</p> <p>E quando chega a madrugada Lá no mato a passarada</p> <p>Principia o barulhão</p> <p>Nesta viola, canto e gemo de verdade Cada toada representa uma saudade</p> <p>E quando chega a madrugada Lá no mato a passarada</p> <p>Principia o barulhão</p>
--	--	--

Fonte: Elaboração do autor (2020)

Apesar do investimento da gravadora e de todo o esforço de Duprat em inserir a música rural brasileira dentro de uma linha evolutiva, o resultado final do disco não foi positivo, uma vez que, mesmo com as campanhas publicitárias e a divulgação nas várias mídias, o disco foi um fiasco total em número de vendagem, o que causou certo espanto por parte de seus produtores, visto que o disco foi feito para atingir cifras astronômicas de vendagem.

A falta de êxito de Duprat com esse disco fez com que ele encerrasse a fase de experimentação com a música rural, e criasse, posteriormente, certa repulsa a esse gênero musical, o que tornou o disco “Nho Look” uma espécie de disco “maldito” em sua carreira e, como bem aponta o pesquisador Gustavo Alonso, tal fracasso levará Duprat a renegar a sua experiência com a música rural, principalmente anos mais tarde, frente ao sucesso alcançado por Léo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico, como aponta a entrevista abaixo que Rogério Duprat concedeu à Revista Veja:

Todo o trabalho de campo foi uma coisa do maior constrangimento. A gente só encontrava velhos, de mais de 50 anos, curtindo aquelas modas de viola, e tome nhem-nhem-nhem [...] O diabo é que o pessoal entrou numa que só pode encordar os instrumentos na época da Folia de Reis, senão dá azar. Então o resultado é que, como

não treinam, cada ano tocam pior. A música sertaneja é um repertório desse tamaninho, sempre a mesma choradeira, com letras machistas e reacionárias, naquela de defender o patrão mesmo (CAGNO, 1978, p.50)

Como observa-se acima, Duprat renega sua experiência com a música rural e junto à seu disco encerra-se qualquer projeto de estético que visava a sua modernização. Desse modo, podemos ressaltar que durante todo o processo de modernização pela qual a música rural passa, principalmente durante as décadas 1970, 1980 e 1990, não houve nenhum projeto estético e sim apenas experimentalismos de seus intérpretes que tinham como termômetro para avaliar seus êxitos o número de vendagem que cada disco alcançava e a aceitação do público.

4. NO LIMIAR DA TRADIÇÃO: O RURAL E O URBANO NA MÚSICA CAIPIRA E SERTANEJA DAS DÉCADAS DE 1980 E 1990

“Tem gente que acredita que música sertaneja tem que ser viola, sanfona, no máximo contrabaixo e uma harpa. E a gente nunca pensou assim. Então nós fomos criticados, nós fomos até cortados de certos programas, por alguns radialistas conservadores, principalmente o Rolando Boldrin, que é um conservador da música de raiz. Mas o público gostou, o público nos consagrou, isso é que é importante. As pessoas têm que fazer um programa, fazer uma rádio pensando no público. E foi aí que a gente ganhou a parada”. (Chitãozinho e Xororó, 1988)

4.1 - O sertanejo romântico: a atuação das duplas Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano

A música rural brasileira, durante as décadas de 1980 e 1990, irá receber novamente fortes influências de outros gêneros, como o country estadunidense, além de ritmos nacionais, como a música cafona ou “brega”, como era denominada pejorativamente por alguns meios de comunicação. A temática romântica, durante as duas últimas décadas do século XX, irá conquistar mentes e corações do grande público urbano.

Nas vozes de duplas como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo e Zezé di Camargo e Luciano o ritmo atingirá cifras astronômicas, chegando a números jamais alcançados na história da música rural.

José Lima Sobrinho, o Chitãozinho, nascido em Astorga, interior do estado do Paraná em 05/05/1954, e Durval de Lima, o Xororó também natural de Astorga, PR - 30/9/1957, ambos filhos de Mário Antônio de Lima, o Marinho, que, paralelamente ao trabalho no campo, atuava como compositor e cantor, dedicando-se à música rural brasileira, fazendo parte por longo período da dupla Barreto e Marinho. Desde muito jovens José e Durval receberam grande incentivo do pai.

A dupla iniciou a carreira cantando em reuniões familiares e festas juninas, nas cercanias onde moravam. Já durante os anos de 1960, José e Durval conseguiram colher alguns frutos de seu trabalho, uma vez que a dupla havia alcançado alguma notoriedade. Dessa forma, a família mudou-se para a capital paulista, onde se localizava as principais gravadoras que dedicavam-se ao gênero, e as possibilidades de alcançar o estrelato de multiplicariam. O primeiro sucesso de

dupla vem em 1967, com a música "Tocando a boiada", de autoria do pai, apresentada na Rádio Clube de Santo André, em São Paulo.

Com o sucesso no rádio logo surgiram as oportunidades nas mídias televisivas, eles apresentaram-se pela primeira vez no show de calouros de Sílvio Santos. Em 1969, foram convidados por Geraldo Meirelles para se apresentarem em seu Programa Cidade Sertaneja, da TV Bandeirantes. No mesmo ano iniciaram uma turnê pelo interior do Brasil, apresentando-se em rodeios e circos.

O nome artístico da dupla surge por sugestão de Geraldo Meirelles, apresentador do Programa Canta Viola, na TV Tupi, pois nesse programa a dupla interpreta a toada "Chitãozinho e Xororó". A entonação da canção pela dupla impressiona Geraldo Meirelles, que sugere então que a dupla adote os nomes dos dois pássaros do Paraná, que davam título àquela canção: Chitãozinho e Xororó.

Em 1970 vem a gravação do primeiro disco, que apesar de não garantir o estrelato da dupla, ao menos garante o trânsito da dupla por programas radiofônicos e televisivos. No ano seguinte, em 1971, gravaram "Casa da mãe-Joana", de Capitão Furtado e Mariano, e cantaram "Desafio dos irmãos", de Capitão Furtado, participando do filme "No rancho fundo", com direção de Osvaldo de Oliveira, seguindo a receita de Milionário e José Rico, Sérgio Reis, entre outros exemplos que foram apresentados ao longo dessa pesquisa. Chitãozinho e Xororó seguiram conquistando espaços nas paradas de sucesso e lançando novos discos. Gravaram uma seleção de "músicas características da tradicional música rural brasileira", de compositores famosos, como Tião Carreiro, Goiá e Marcelo Costa.

Todavia, essa fórmula não garantiria o sucesso imediato a dupla, seria o oposto, os transformavam em apenas mais uma dupla gravando clássicos da música rural brasileira, a mudança virá inicialmente no disco de 1979, intitulado "60 dias Apaixonados", que alcançou 100 mil cópias, uma quantia significativa para o gênero, esse álbum já conta com algumas canções com perspectivas e estrutura rítmica diferentes do que eles vinham gravando.

Mas o próximo disco lançado três anos após "60 dias Apaixonados", intitulado "Somos Apaixonados", de 1982, alcançou a incrível marca de mais de 1,5 milhões de cópias vendidas, número que surpreende até mesmo a indústria fonográfica, visto que os números de outros intérpretes dificilmente passava de 500 mil cópias vendidas para cada álbum, até mesmo a dupla não havia chegado nem próximo dessa cifra em discos anteriores. Segue abaixo capa e contracapa do disco:

Figura 28: Capa e Contracapa do Álbum Somos Apaixonados, de 1982



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/Chit%C3%A3ozinho-Xoror%C3%B3-Somos-Apaixonados/release/8146369. Acesso em: 20 mai. 2020.

No disco apresentado acima existe uma canção responsável pelo sucesso da dupla, música essa composta por Darcy Rossi e Marciano que ocupa a segunda faixa do “Lado A” do

disco, intitulada “Fio de Cabelo”. Nessa gravação de Chitãozinho e Xororó existe a inserção de um elemento que não estava presente na música rural até aquele momento, pois ao observar a letra da canção é possível notar que não existe espaço para ambiguidade, uma vez que o ato sexual é o elemento central da canção, e o que entristece o eu lírico é justamente a lembrança que o fio de cabelo comprido traz da relação sexual do casal que ocorreu, como é possível observar na letra da canção apresentada abaixo:

Fio de Cabelo
Darcy Rossi

Quando a gente ama

Qualquer coisa serve para relembrar

Um vestido velho da mulher amada

Tem muito valor

Aquele restinho do perfume dela que ficou no frasco

Sobre a penteadeira

Mostrando que o quarto

Já foi o cenário de um grande amor

E hoje o que encontrei me deixou mais triste

Um pedacinho dela que existe

Um fio de cabelo no meu paletó

Lembrei de tudo entre nós

Do amor vivido

Aquele fio de cabelo comprido

Já esteve grudado em nosso suor

Quando a gente ama

E não vive junto da mulher amada

Uma coisa à toa

É um bom motivo pra gente chorar

Apagam-se as luzes ao chegar a hora

De ir para a cama

A gente começa a esperar por quem ama

Na impressão que ela venha se deitar

Se 1,5 milhões de cópias vendidas por Chitãozinho e Xororó impressionaram, esse valor ainda ficou longe do número de vendagem alcançado por Leandro e Leonardo.

A dupla formada pelos irmãos Luís José Costa, o Leandro, nascido em Goianópolis, interior do estado de Goiás, em 15 de agosto de 1961, e Emival Eterno Costa, o Leonardo, também nascido em Goianópolis – GO, em 25 de julho de 1963. Os primeiros passos da dupla ainda crianças no mundo da música foram dados com o auxílio do pai, que lhes ensinou a tocar violão, a juventude da dupla foi marcada por apresentações em festas juninas, quermesses e reuniões familiares.

Na década de 1970, Luís José largou o trabalho agrícola e passou a cantar numa banda chamada "Os Dominantes". Em 1981, convidou o irmão para formar a dupla. Adotaram os nomes Leandro e Leonardo inspirados nos filhos gêmeos de um amigo. A dupla gravou seu primeiro disco em 1983, sem apoio de nenhuma gravadora, financiando com recursos próprios a confecção do disco, o que resulta em nenhuma exposição, ou seja, sem o devido investimento em publicidade a divulgação e venda do disco fica a cargo da dupla, que realizará a venda e a divulgação de sua obra de maneira muito precária, em praças públicas e pontos de ônibus e nas pequenas emissoras de rádio de sua região, sem obter sucesso, permitindo que a dupla acumule um grande prejuízo inicial.

Por outro lado, mesmo que esse primeiro disco tenha sido um investimento sem retorno, ele possibilitou ao mesmo tempo que a dupla alcançasse um certo reconhecimento na região em que vivia, o que possibilitou que eles conquistassem espaços para se apresentarem em cidades vizinhas, como Vianópolis, Petrolina e Inhumas, também conseguiram se apresentar no programa sertanejo "Beira da Mata", na TV Brasil Central, e na TV Tocantins, em Anápolis, e tinha como principal circuito de shows os circos da região e os bares de Goiânia.

O próximo disco da dupla só chegaria às lojas três anos depois, em 1986, agora como o apoio de uma grande gravadora a 3M, o disco "Explosão de Desejo" será lançado no mercado, deixando a dupla conhecida com a música "Contradições". O disco não alcançou grande sucesso, vendendo 150 mil cópias, mas abriu as portas do mercado fonográfico para Leandro e Leonardo.

No ano de 1988, Leandro e Leonardo conseguem alcançar o tão sonhado estrelato com a canção "Solidão", de Zezé di Camargo, com o sucesso a dupla assina contrato com a gravadora Chantecler, em 1989, onde será feito um maior investimento na produção do próximo disco da dupla. Esse novo disco intitulado "*Leandro e Leonardo Vol 3*", de 1989, que trazia o sucesso "Entre tapas e beijos", de Nilton Lamas e de Antonio Bueno, vendeu mais de 1 milhão de cópias, conduzindo-os ao eixo Rio-São Paulo e ao Nordeste (CRAVO, 2003).

Entre Tapas e beijos
Leandro e Leonardo

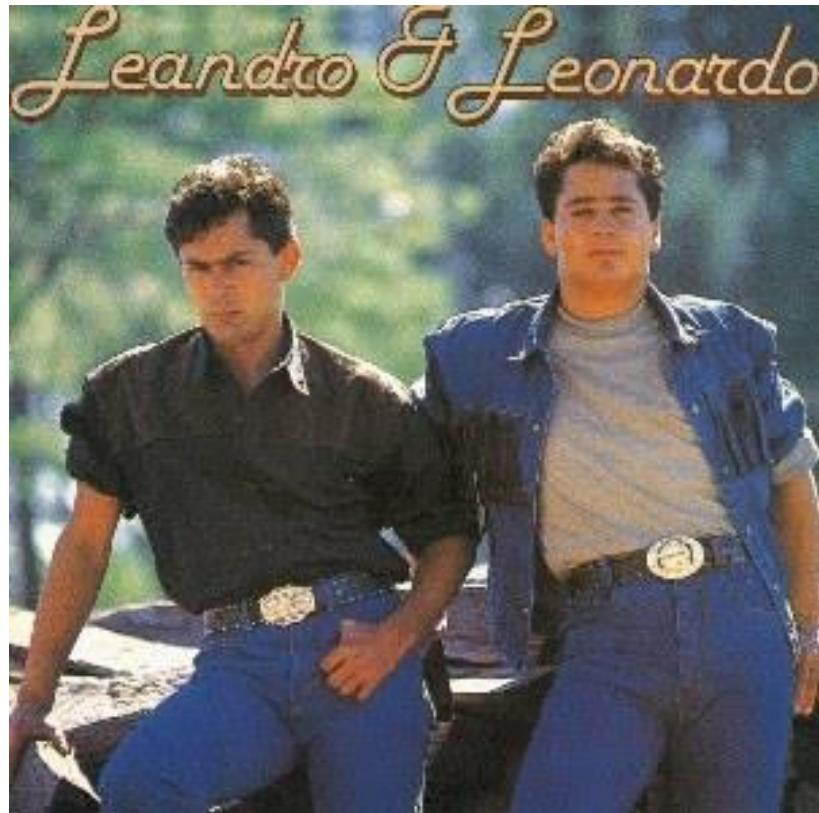
Perguntaram pra mim
 Se ainda gosto dela
 Respondi tenho ódio
 E morro de amor por ela
 Hoje estamos juntinhos
 Amanhã nem te vejo
 Separando e voltando
 A gente segue andando
 Entre tapas e beijos
 Eu sou dela ela é minha
 E sempre queremos mais
 Se me manda ir embora
 Eu saio lá fora
 Ela chama pra trás

Entre tapas e beijos
 É ódio, é desejo
 É sonho, é ternura
 Um casal que se ama
 Até mesmo na cama
 Provoca loucuras
 E assim vou vivendo
 Sofrendo e querendo
 Esse amor doentio
 Mas se falto pra ela
 Meu mundo sem ela
 Também é vazio

Em 1990 a dupla Leandro e Leonardo lança pela gravadora Chantecler, com produção de César Augusto, o álbum de intitulado *Leandro e Leonardo Volume 4* e alcança a marca de

3.145.814³² cópias vendidas, sendo o disco o terceiro disco mais vendido na História da música brasileira, e o recordista do gênero rural. Segue abaixo capa do álbum:

Figura 29: Capa do álbum Leandro e Leonardo Vol 4



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Leandro_%26_Leonardo_\(%C3%A1lbum_de_1990\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Leandro_%26_Leonardo_(%C3%A1lbum_de_1990)).
Acesso em: 02 jul. 2020

Entre as suas faixas estão os sucessos como “Cadê Você”, “Pense Em Mim”, “Desculpe, Mas Eu Vou Chorar”, “O Cheiro da Maçã” e “Talismã”. Vale ressaltar que a fórmula do sucesso foi mantida nos próximos álbuns, uma vez que o álbum Leandro e Leonardo Vol. 5 vendeu 1,9 milhões de cópias em 1991, e o álbum Leandro e Leonardo Vol. 6, de 1992, atinge 1,8 milhões de cópias.

³² Disponível em: <<https://www.abramus.org.br/sem-categoria/13532/os-22-discos-brasileiros-mais-vendidos-de-todos-os-tempo/>>. Acesso em: 21 jul. 2020.

Temporal de amor**Leandro e Leonardo**

Chuva no telhado
 Vento no portão
 E eu aqui nesta solidão
 Fecho a janela
 'Tá frio o nosso quarto
 E eu aqui, sem o teu abraço

 Doido pra sentir seu cheiro
 Doido pra sentir seu gosto
 Louco pra beijar seu beijo
 Matar a saudade
 E esse meu desejo
 Vê se não demora muito
 Coração 'tá reclamando
 Traga logo o teu carinho
 'To aqui sozinho
 'To te esperando

 Quando você chegar
 Tira essa roupa molhada
 Quero ser a toalha
 E o seu cobertor
 Quando você chegar
 Manda a saudade sair
 Vai trovejar, vai cair
 Um temporal de amor

 Doido pra sentir seu cheiro
 Doido pra sentir seu gosto
 Louco pra beijar seu beijo
 Matar a saudade
 E esse meu desejo

Vê se não demora muito
 Coração 'tá reclamando
 Traga logo o teu carinho
 'To aqui sozinho
 'To te esperando

Quando você chegar
 Tira essa roupa molhada
 Quero ser a toalha
 E o seu cobertor
 Quando você chegar
 Manda a saudade sair
 Vai trovejar, vai cair
 Um temporal de amor

Quando você chegar
 Tira essa roupa molhada
 Quero ser a toalha
 E o seu cobertor
 Quando você chegar
 Manda a saudade sair
 Vai trovejar, vai cair
 Um temporal de amor

As canções de Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo possibilitaram à música rural ocupar um local de destaque junto à indústria cultural, mas claro que isso não significa que anteriormente a música rural não possuísse relevância, pois como demonstramos ao longo desse trabalho, desde 1929 esse gênero musical supera as expectativas na indústria cultural e fonográfica, simplesmente o que ocorre a partir das duas últimas décadas do século XX é que o gênero sertanejo romântico alcança cifras jamais esperadas, chegando a ter vários álbuns entre os mais vendidos da década, como é possível observar na tabela apresentada abaixo:

Tabela 9: Distribuição por Segmento dos 50 Álbuns Mais Vendidos Anualmente (Eixo Rio-São Paulo: 1980 a 1990)

Ano	Intern	TN ³³ (int/n ac)	Pop rom.	Româ ntico	MPB	Samba	Rock	Infanti l	Sertan ejo	S/R/F	Axé/ Bahia	Religi oso
1980	9	3 (2/1)	1	12	17	5	2	0	0	2	0	0
1981	11	1 (1/0)	2	14	15	4	3	1	0	0	0	0
1982	14	0	2	9	10	6	3	1	3	1	0	0
1983	20	5 (5/0)	2	7	6	5	6	3	0	0	0	0
1984	18	4 (3/1)	0	5	7	8	8	3	0	1	0	0
1985	16	5 (2/3)	0	4	10	6	6	3	0	0	0	0
1986	19	2 (2/0)	0	4	5	9	6	3	0	2	0	0
1987	23	4 (3/1)	0	7	4	4	7	3	0	1	0	0
1988	14	5 (3/2)	0	9	6	6	6	2	0	2	2	0
1989	11	4 (1/3)	1	5	8	7	4	6	0	1	0	0

Fonte: Nopem

Ao observarmos a tabela acima, fica claro que a música sertaneja, na década de 1980, estava começando a ampliar o seu espaço, uma vez que pela primeira vez 3 álbuns de música sertaneja irão figurar entre os discos mais vendidos no ano de 1982, um número ainda modesto, mas que será ampliado ao longo da próxima década, como podemos observar na tabela abaixo, que apresenta os discos mais vendidos durante a década de 1990.

Tabela 10: Segmentos mais presentes dentre os 50 álbuns mais vendidos anualmente no eixo Rio-São Paulo: 1990 a 1999

Ano	Inter.	Romântico	MPB	Samba Pagode	Rock	Infantil	Sertaneja	Rap/ funk	Axé	Total
1990	13	5	4	9	4	3	4	1	1	44
1991	26	5	5	5	1	4	3	0	0	49
1992	21	5	6	5	3	2	4	1	1	48
1993	16	4	8	10	3	0	3	2	4	50
1994	15	4	6	9	2	2	2	5	3	48
1995	15	3	3	11	7	3	3	3	0	48
1996	6	4	3	16	5	3	5	1	2	45
1997	9	3	3	16	5	2	4	3	4	49
1998	12	3	0	14	6	1	3	4	2	45
1999	13	5	4	13	2	0	3	2	2	44

Fonte: Nopem

³³ Trilha sonora de Novela

Ao longo da década de 1990, a música sertaneja romântica pode não ocupar a liderança como gênero mais vendido, mas é possível observar um crescimento exponencial no número de vendagem, principalmente em comparação com a década de 1980, isso demonstra a estabilidade do gênero e a aceitação do público, convertendo, assim, o sertanejo romântico em uma receita de sucesso.

Seguindo o modelo apresentado por Chitãozinho e Chororó e Leandro e Leonardo, outra dupla de origem rural, também formada por irmãos que receberam o incentivo do patriarca da família para seguirem a carreira musical, nascidos no interior do estado de Goiás, no município de Pirenópolis, Mirosmar José di Camargo, o Zezé di Camargo, nascido em 17 de agosto de 1963 e Welson David de Camargo, o Luciano, nascido em 20 de janeiro de 1973.

Zezé, o mais velho foi o primeiro a ingressar na carreira musical aos 12 anos, quando foi presenteado com um acordeom, com o irmão mais novo, Emival, formou a dupla Camargo e Camarguinho, a dupla realizava shows em churrascarias, circos e em pequenos eventos, geralmente patrocinados pelas prefeituras das cidades vizinhas com o apoio de um empresário amador que promovia a carreira dos irmãos, voltando de um show a dupla e seu empresário sofrem um acidente de trânsito no qual o irmão mais novo da dupla, Emival veio a falecer, evento que irá desmotivar Zezé, afastando-o da carreira artística até os 18 anos, quando segue para São Paulo, onde tenta continuar a carreira como cantor solo.

Em 1978 passou a integrar o trio "Os Caçulas", com o nome de Zé Netto, parceria que durou apenas um ano, já em 1979, Zezé forma dupla com Arevaldo Batista da Silva, o Zazá, com quem gravou os LPs "Caminho do além", de 1980, "Berço do mundo", de 1982, e "Festa dos Quinze anos", de 1984, os dois últimos gravados pela Chantecler, sem grande notoriedade e baixo nível de vendagem, o que contribui para que a dupla encerrasse sua parceria.

Após o fim da parceria, Zezé fecha uma nova parceria agora com seu irmão Welson, 10 anos mais novo, já em 1991, Zezé forma a dupla Zezé di Camargo e Luciano, com o irmão Welson David. Agora gravando pela Copacabana e lançando seu primeiro disco com essa, com o hit "É o Amor", o álbum vendeu, em seis meses, 750 mil cópias, o disco vendeu naquele período cerca de 1,5 milhão de cópias, atingindo patamares semelhantes à Chitãozinho e Xororó e Leandro e Leonardo, confirmando a dupla entre os grandes representantes do gênero. O sucesso não seria uma exclusividade desse único disco, uma vez que a dupla já vendeu até os dias atuais mais de 40 milhões de cópias. Segue abaixo letra da canção "É o amor" e a capa do disco:

É o Amor
Zezé Di Camargo & Luciano

Eu não vou negar
 Que sou louco por você
 'To maluco pra te ver
 Eu não vou negar

 Eu não vou negar
 Sem você tudo é saudade
 Você trás felicidade
 Eu não vou negar

 Eu não vou negar
 Você é meu doce mel
 Meu pedacinho de céu
 Eu não vou negar

 Você é minha doce amada
 Minha alegria
 Meu conto de fadas
 Minha fantasia
 A paz que eu preciso pra sobreviver

 E eu sou o seu apaixonado
 De alma transparente
 Um louco alucinado
 Meio inconsequente
 Um caso complicado de se entender

 É o amor
 Que mexe com minha cabeça
 E me deixa assim
 Que faz eu pensar em você
 E esquecer de mim
 Que faz eu esquecer que a vida
 É feita pra viver

É o amor, o amor, amor
Que veio como um tiro certo
No meu coração
Que derrubou a base forte da minha paixão
Que fez eu entender que a vida
É nada sem você

Eu não vou negar
Você é meu doce mel
Meu pedacinho de céu
Eu não vou negar

Você é minha doce amada
Minha alegria
Meu conto de fadas
Minha fantasia
A paz que eu preciso pra sobreviver

E eu sou o seu apaixonado
De alma transparente
Um louco alucinado
Meio inconsequente
Um caso complicado de se entender

É o amor
Que mexe com minha cabeça
E me deixa assim
Que faz eu pensar em você
E esquecer de mim
Que faz eu esquecer que a vida
É feita pra viver

É o amor, o amor, amor
Que veio como um tiro certo
No meu coração (vocês)

Que derrubou a base forte da minha paixão
 Que fez eu entender que a vida
 É nada sem você

Figura 30: Capa do álbum Zezé di Camargo e Luciano, de 1991



Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Zez%C3%A9_Di_Camargo_%26_Luciano_\(%C3%A1lbum_de_1991\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Zez%C3%A9_Di_Camargo_%26_Luciano_(%C3%A1lbum_de_1991)).
 Acesso em: 21 jul. 2020.

A trajetória das três duplas apresentadas acima, as quais são sem dúvida os grandes representantes do que então foi nomeado de “Sertanejo Romântico”, possui uma série de elementos incomuns, é possível observar o lastro com o campo, uma vez que as três tem sua origem familiar na zona rural do interior do Brasil, ambos os membros das duplas são irmãos, além do mais, é importante notar nas letras das canções, que foram responsáveis pelo sucesso imediato das duplas, que eles extrapolam o simples romantismo e atribuem uma alta carga voluptuosa a canção.

Canções com temáticas voltadas para as desventuras amorosas do eu lírico não eram nenhuma novidade, pois como foi apresentado ao longo desse trabalho, uma série de cantores ligados à música rural realizaram composições e gravações com esse tema, como por exemplo

a dupla Tonico e Tinoco e até mesmo Tião Carreiro e Pardinho realizaram gravações com elementos do romantismo, com as músicas “Amargurado”, gravada em 1979 no disco “*Golpe de Mestre*” pela gravadora Chantecler-Continental, e “*Chamada a Cobrar*”, em 1988, pela gravadora Chantecler, ambas as canções com temáticas românticas, como é possível observar abaixo:

Amargurado
Tião Carreiro e Pardinho

O que é feito daqueles beijos que eu te dei?
 Daquele amor cheio de ilusão
 Que foi a razão do nosso querer
 Pra onde foram tantas promessas que me fizeste
 Não se importando que o nosso amor viesse a morrer

Talvez com outro estejas vivendo bem mais feliz
 Dizendo, ainda, que nunca houve amor entre nós
 Pois tu sonhavas com uma riqueza que eu nunca tive
 E se ao meu lado muito sofreste, o meu desejo é que vivas melhor

Vai com Deus, sejas feliz com o teu amado
 Tens aqui um peito magoado que muito sofre por te amar
 Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos
 Mas se tiveres algum fracasso, creias que ainda te possa ajudar

Vai com Deus, sejas feliz com o teu amado
 Tens aqui um peito magoado que muito sofre por te amar
 Eu só desejo que a boa sorte siga teus passos
 Mas se tiveres algum fracasso, creias que ainda te possa ajudar

Chamada a Cobrar
Tião Carreiro e Pardinho

Hoje o meu telefone, tocou bem cedinho,
 Ao me despertar
 Notei que era interurbano,
 Pois a ligação chamava a cobrar
 Assim quando completou,
 Essa ligação, notei sem demora
 A voz de um ex-amor, que há muito tempo tinha ido embora

Ela me falou chorando,
 Oh! Meu grande amor por Deus me ajude
 Nos braços de um canalha eu perdi a paz e a minha saúde
 Meu coração magoado, todo meu passado me fez recordar
 Quando a gente ama, a distância encurta,
 E a saudade expande
 No primeiro vôo para Campo Grande,
 Eu juro minha querida, que eu vou te buscar.
 Ela me falou chorando...

Apesar do sucesso alcançado por Tião Carreiro e Pardinho, com as canções acima, elas ainda ficam longe do sucesso de Chitãozinho e Xororó, desse modo, cabe questionar a receita desse sucesso, qual o elemento incorporado pela jovem dupla que não estava presente em Tião Carreiro e Pardinho, que irá possibilitar tamanho sucesso. A música de Chitãozinho e Xororó possui um ingrediente principal e abundante ao longo de toda sua letra, que seria uma alta carga de “Sensualidade”, como aponta Walter Souza:

A repercussão da gravação configurou um fenômeno inesperado para indústria fonográfica: um milhão e meio de cópias vendidas. A receita do sucesso estava, num ingrediente básico: a sensualidade emprestada ao fio de cabelo da amada que, esquecido no paletó, guardava a lembrança da noite de amor. Assim começava a ser estilizado o gênero “sertanejo romântico”, que renderia tantos sucessos, tantas duplas e tanto dinheiro à indústria fonográfica nas duas décadas seguintes. (SOUZA, 2005 p. 185)

É importante notar que essa narrativa não está presente nas canções da música rural que antecederam “Fio de Cabelo”, pois as relações narradas nas canções “Amargurado” e “Chamada

a Cobrar” são relações idealizadas, ou seja, as mulheres narradas nessas canções são alvo de um amor puro, sem sensualidade. Nessa narrativa, essas relações amorosas estão próximas à primeira fase do Romantismo, visto que as mulheres são retratadas como seres intocáveis e fazem parte de um universo de ilusões de eternas apaixonadas, semelhante as personagens criadas por José de Alencar.

No caso da canção de Chitãozinho e Xororó, a relação amorosa e a mulher já não são vistas da mesma maneira, pois busca-se a consumação do desejo sexual ou a consumação do amor carnal, ou seja, estariam mais próximos a uma terceira fase do Romantismo. Contudo, vale salientar que essa aproximação a consumação do desejo carnal também era uma pretensão da sociedade moderna brasileira da década de 1980 e 1990, visto que alguns elementos do pensamento conservador patriarcal estavam dissipando-se com a onda de modernidade que varreu o Brasil a partir da metade do século XX e, com isso, valores que alcançavam o status de dogma, como a virgindade que deveria ser preservado até o casamento, assim como o sacramento do casamento, que deveria ser para toda vida, elementos que enrijeciam as relações afetivas durante décadas, deixam de ser a tônica dos relacionamentos, permitindo que as paixões floresçam com maior intensidade e que a sensualidade e os relacionamentos torrenciais se tornem comuns no fim do século XX.

Essa sensualidade, como apontou Souza acima, será o principal combustível do sucesso de uma série de duplas, como Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, João Paulo e Daniel, Cristian e Ralf, e uma série de outras que também seguiram rigorosamente a receita. Mas, no que se trata de expoentes do gênero conhecido como “sertanejo romântico”, não há dúvida que essas três duplas, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, ocupam o mais alto espaço nesse panteão, principalmente pelo seu número de vendagem, que atingiram cifras astronômicas, números até então nunca vistos pela indústria fonográfica brasileira.

Entretanto, essa fórmula apresentada pelas duplas supracitadas não é a única que faz sucesso ao longo das décadas de 1980 e 1990, uma vez que irão surgir programas de TV, como Som Brasil e Viola Minha Viola, destinados a realizar a defesa dos valores tradicionais em oposição aos ritmos modernos, visto que esses programas, principalmente o Som Brasil, que era capitaneado por Rolando Boldrin e vinculado na grade de programas da Rede Globo, alcança um sucesso estrondoso, como veremos no subcapítulo abaixo.

4.2 - Os Ecos do Programa Som Brasil: Rolando Boldrin e a definição dos gêneros musicais caipira e sertanejo

Rolando Boldrin, escritor, ator, compositor, músico e apresentador ou, como ele mesmo gosta de se definir, contadô de causos, tornou-se uma das principais figuras defensoras da autêntica música nacional, em especial a música rural brasileira. A partir da trajetória artística de Rolando Boldrin, que se caracteriza pela sua ávida luta em defesa da “autêntica música nacional”, pode-se entender como se realiza a consolidação de um gênero musical a partir das incorporações, decodificações, mídias e sujeitos sociais, principalmente no que se refere à influência de determinados indivíduos.

Portanto, a trajetória de Rolando Boldrin permite observar a “construção” do cenário da música rural nos anos 1980 e 1990, salientando as relações entre tradição e modernidade que os principais intérpretes, entre as décadas acima citadas, incorporavam em suas carreiras, e as concessões realizadas por cada um para que se encaixasse em uma determinada tradição musical, pois como Boldrin afirma:

Música sertaneja não existe, foi inventada. Como o termo caipira tinha um significado pejorativo para muitos, então criou-se novo termo. A música caipira é a música do caboclo, purinha, sem influência nenhuma. Essa música sertaneja de alto consumo eu não considero música brasileira porque é produto de importação. As duplas usam o rótulo sertanejo porque é muito popular: tiraram a denominação caipira, talvez, também por causa daquele retrato do Jeca Tatu, aquela imagem de que caipira é analfabeto. Então rotularam e vendem esse produto como sertanejo, como se fosse uma coisa regionalista, lá da roça, e isso é mentira. É música super influenciada pela de vários países, e rotularam de sertanejo para vender discos e ficarem ricos. Autêntico mesmo, só o João Pacífico, fazia música com temas puros, cada obra-prima. (BOLDRIN *apud* ABREU, 2005, p .129)

Rolando Boldrin nasceu em São Joaquim da Barra, interior do estado de São Paulo, em 22 de outubro de 1936, filho de um mecânico e uma dona de casa. Com dois anos mudou-se com a família para a cidade de Guaíra, também interior de São Paulo, onde viveu até 1945, retornando para São Joaquim da Barra novamente com a família e partindo, posteriormente, em 1952, sozinho, para tentar a vida na capital, ou “São Paulo da Garou”, como Rolando prefere chamar.

Foi durante a sua infância e juventude no interior paulista que Rolando Boldrin entrou em contato com as tradições da cultura caipira, pois, como ele afirma: “Em Guaíra ouvia João Pacífico, Raul Torres, Serrinha, Mariano e Alvarenga no alto-falante do locutor Lacativa”. (*apud* ABREU, 2005)

Tal cenário é visível ao observar que, ainda criança, e com o apoio de seu pai, ele iniciou uma duplinha caipira com seu irmão, dupla denominada “Boy e Formiga”, que se apresentava esporadicamente na emissora de rádio de Guaíra.

Figura 31: Cartaz da dupla Boy e Formiga. Rolando Boldrin, com a viola, era o Boy da dupla formada com o irmão Leili, em 1948



Fonte: http://www.rolandoboldrin.com.br/o_comeco.asp. Acesso em 07 jan. 2018

Aos 16 anos Rolando partiu para São Paulo, a fim de tentar a vida na cidade grande, sobrevivendo com alguns trabalhos temporários como sapateiro, garçom, ajudante de farmacêutico, entre outros.

Ao completar 18 anos foi convocado pelo serviço militar, servindo até os seus 19 anos e meio, período esse que foi extremamente importante para o desenvolvimento artístico de Rolando Boldrin, pois durante o tempo em que esteve aquartelado que ele refinou suas habilidades artísticas, ou seja, ele afinou seu talento, a carreira profissional, visto que se apresentava constantemente ao seu batalhão, agradando um público eclético, composto por soldados de diversas regiões do país, com suas cantorias, anedotas e causos.

Esse aspecto torna-se importante, pois anteriormente ao seu alistamento seu público se restringia aos municípios que acompanhavam as apresentações nos coretos dos jardins, como ele mesmo afirma: “Até então, contava minhas histórias no interior, nos coretos de jardim [...]”

Quando saí do Exército já cantava, contava causos, misturava de samba a roda de viola, conheço toda obra de Noel Rosa, Sinhô, do Almirante.” (*apud* ABREU, 2005, p. 27). Assim, como o artista justifica: “com experiência de cantador inato e contador de causos, era justo que eu tentasse essa vida” (*apud* ABREU, 2005, p. 27)

Em 1958, após vários testes em diversas emissoras de rádio da capital paulista, Rolando Boldrin consegue assinar seu primeiro contrato com a Rádio Tupi, como ator de rádio novela, após ter sido reprovado em um teste como cantor de boleros, única vaga para cantor disponível no quadro de funcionários da Rádio Tupi, devido à necessidade da emissora encontrar um cantor que imitasse o Gregório Barrios.

Nos anos seguintes, a carreira como ator de radionovela de Rolando Boldrin ganhou prestígio ao interpretar obras como Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa, e em programas como Balança Mas Não Cai, Vai da Valsa, Marmelândia, O País das Maravilhas, além de participações no Sítio do Pica-Pau Amarelo, até conseguir a narração de seu primeiro programa dedicado à música rural brasileira, intitulado “Alma da Terra”, criação de Renato Murce, que estreou em 1955, e ia ao ar 18h45min, todas às segundas, quartas e sextas-feiras, programa esse que apresentava e permitia que inúmeras duplas alcançassem o estrelato, entre elas Vieira e Vieirinhas, Sulino e Marrueiro, Luizinho e Limeira, entre outros. Assim, junto à carreira de ator e narrador, Rolando desenvolvia paralelamente a carreira de músico.

O sucesso de Boldrin no rádio, visto que ele chegava a participar de até 06 programas em um único dia, abriu-lhe as portas para o teatro, estreando na peça “O Processo de Joana D’Arc”. Posteriormente vieram apresentações em peças como: Capital Federal, O Cordão, Máquina de Costura, Segundos Finais, Fim de Jornada, entre outras. Mais uma vez, com seu espaço conquistado nos palcos, Boldrin direciona suas atenções para as telenovelas, conseguindo seu primeiro papel em 1964, na novela de Ivani Ribeiro, denominada “Alma Cigana”, interpretação que lhe garantiu sucessivos papéis em outras telenovelas como: Direto de Nascer, Os Deuses Estão Mortos, Imigrantes, A Viagem, O Profeta, Mulheres de Areia, O Espantalho, entre outras.

Rolando Boldrin também estreia como cantor na década de 1960, lançando vários compactos, como sambas de sua autoria, destaque para o samba “Onde Anda Iolanda”, que foi apresentada no Festival Internacional da Canção, em 1968. Com isso, nota-se que o intérprete insere-se na indústria cultural e fonográfica como cantor de samba, visto o repertório escolhido por ele para compor seu primeiro compacto. Assim, pode-se notar que sua militância em torno da música rural brasileira não é algo que há muito tempo ocupava as suas atenções.

Durante a década de 1970, Rolando Boldrin consolida sua carreira como músico e compositor, tendo o primeiro LP sido lançado em 1974, pela gravadora Chantecler, denominada “O Cantado³⁴”, com repertório predominantemente composto por sambas, contendo apenas três músicas que se referem à temática rural. O álbum, que colocaria Rolando Boldrin como intérprete e convededor de música rural brasileira, viria somente 04 anos depois, em 1978, após o lançamento de 3 compactos e 1 LP, essa novo disco, que o colocaria em evidência no cenário musical, trata-se de uma coletânea, em que o intérprete selecionou grandes clássicos de compositores renomados da música rural brasileira, como Raul Torres, João Pacifico, Geraldo Costa, Alvarenga e Ranchinho, entre outros.

O *Long Play* intitulado “Longe de Casa”³⁵, foi um sucesso total, agradando tanto o público quanto a crítica especializada, como afirma Boldrin:

[...] Tinha acabado de lançar um disco caipira bonito chamado Longe de Casa, que a crítica elogiou muito, foi o disco que me colocou como intérprete e convededor de música caipira tradicional. Peguei um material, músicas que ouvia quando criança e no disco quis reviver isso, mostrar o que para mim era a música caipira de verdade. O efeito foi fantástico, todo mundo elogiou de forma muito positiva. (*apud* ABREU, 2005, p. 83)

Nos próximos álbuns, Rolando Boldrin busca a todo o momento a valorização do caipira e sua música, vale lembrar que as músicas caipiras, defendidas por Rolando, tinham geralmente suas narrações e interpretações marcadas pelo tom épico, e pela representação do homem rural no cenário do sertão. Elas também “pintavam” este espaço com cores mais heroicas, ou seja, dominando o ambiente através do trabalho e/ou da coragem e força bruta (ARAÚJO, 2007), ao contrário do ritmo sertanejo, que se constitui de temáticas que tangenciam as desventuras amorosas do homem moderno.

Junto ao disco “Longe de Casa”, que o colocou em evidência no cenário musical, o ano de 1978 também marca a estreia de Rolando nos cinemas, com a película “Doramundo”, com

³⁴ 01) **Chico Boateiro** - Rolando Boldrin / 02) **Dos Reis** - Rolando Boldrin / 03) **Quanto Vale uma Criança** - Toquinho e Gianfrancesco Guarnieri / 04) **O Cantadô** - Rolando Boldrin / 05) **O Casamento de Maria Branca** - Rolando Boldrin / 06) **Capoeira do Arnaldo** - Paulo Vanzolini / 07) **Onde Anda Iolanda** - Rolando Boldrin / 08) **Françoise** - Rolando Boldrin / 09) **Tema Pra Juliana** - Rolando Boldrin / 10) **Musa Caipira** - Rolando Boldrin / 11) **Mariana e o Trem de Ferro** - Rolando Boldrin / 12) **Amor de Violeiro** - Rolando Boldrin

³⁵ 01) **Mestre Carreiro** - Raul Torres / 02) **Mágoas de Carreiro** - Batista Júnior / 03) **Chico Mulato** - Raul Torres e João Pacífico / 04) **Minas Gerais** - Raul Torres e João Pacífico / 05) **Seresta** - Newton Teixeira, Alvarenga e Ranchinho / 06) **Que Linda Morena** - Raul Torres / 07) **Piracicaba** - Newton de Almeida Mello / 08) **João Carreiro** - Raul Torres / 09) **Cavallo Zaino** - Raul Torres / 10) **Gostei da Morena** - Raul Torres / 11) **Aquela Flor** - Alvarenga e Ranchinho / 12) **Boiadeiro Apaixonado** - Raul Torres e Geraldo Costa

direção de João Batista de Andrade, filme em que interpretou o maquinista Pereira, rendendo-lhe o prêmio de melhor ator pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Portanto, Rolando Boldrin transita sem dificuldades entre os vários segmentos da Indústria Cultura, permitindo-o adquirir um grande capital simbólico junto ao público, o que o levou a criação do seu programa de rádio “Viola de Repente”, apresentado na Rádio São Paulo, programa este que pautava seu repertório na “boa tradição” do campo, ou seja, na autêntica música rural.

Contudo, Rolando sonha em levar este programa para TV, onde sua proposta era juntar música rural brasileira com o MPB, após uma longa peregrinação nas várias emissoras do país e as sucessivas recusas por parte delas, José Amâncio, dono de produtora independente, que acredita e resolve apostar na ideia de Boldrin, convencendo, assim, a Rede Globo da viabilidade do programa, como o próprio Boldrin afirma:

Foi o Zé Amâncio, dono da produtora de TV independente *Manduri* quem conseguiu convencer a Globo da viabilidade do programa. Inicialmente [se chamaria] *Som Rural*, mas eu achei que limitaria muito a nossa mistura de coisas brasileiras de todos os quadrantes. Isso porque dificilmente se usa esse termo para a música nordestina que é a mais competente e criativa do país – e aí estão Caymmi, Gil, Gal, Caetano, Alceu, Zé Ramalho, Fagner, para comprovar isso. (*apud JORNAL DO BRASIL*, 1982, p. 50)

Com a estreia do programa *Som Brasil*, que ia ao ar todas as manhãs de domingo, com direção de José Amâncio, Rolando alcança rapidamente reconhecimento nacional como defensor da autêntica música nacional, visto que no palco do programa as apresentações musicais combinavam música rural e MPB. Dentre os artistas que se apresentaram no palco destaca-se os nomes de Dominguinhos, Luis Gonzaga, Chico Buarque, Gilberto Gil, Sivuca, Jair Rodrigues, Elba Ramalho, Nara Leão, Fafá de Belém, Toquinho, entre outros. Esta fórmula deu tão certo que desde a estreia o programa foi um sucesso de audiência, chegando a atingir, segundo o IBOPE, cerca de 10% de pontos a mais do que o normal para aquele horário aos domingos (VEJA, 1982). Tal feito impressiona o crítico Tárik de Souza, que afirma no Jornal do Brasil:

Às nove da manhã de domingo, diz a lenda, o carioca dorme ou encaminha-se para a praia. Mais de 500 mil habitantes do Grande Rio, porém, já estão em frente à televisão – o que é mais espantoso – para ver e ouvir música caipira. O responsável pela façanha é o ator e cantor Rolando Boldrin, que acumula a direção musical e apresentação do programa *Som Brasil* [...]. (VEJA, 1982, p.15)

Com isso, o programa *Som Brasil* passou a ser reconhecido com um referencial de tradição e boa música, tornando-se um bastião de resistência aos estrangeirismos e

comercialismos que assediavam a música popular e rural. Assim como alguns tradicionalistas, Rolando Boldrin também abominava o uso da guitarra elétrica ou outros instrumentos eletrônicos, vistos como elementos de origem estrangeira, eram veementemente proibidos em seu programa.

Boldrin via a música sertaneja da seguinte forma: “- Nunca fiz música sertaneja, como dizem alguns. Sempre valorizei e apresentei no programa música brasileira. [...] Mesmo porque a música sertaneja está cheia de influências e ritmos importados, principalmente do Paraguai e do México” (*apud* ABREU, 2005, p. 115)

Rolando Boldrin ainda segue sua crítica à música sertaneja afirmando: “Grande parte da música sertaneja, hoje, é como o *rock* brasileiro: uma amálgama sem rosto. O que eu faço é utilizar os recursos de estúdio e colocar um violão ou uma gaita a mais, sem mexer na estrutura”. Ainda: “No meu programa, não trato com música sertaneja de alto consumo” (*apud* ALONSO, 2011, p. 247).

Dessa forma, Rolando Boldrin tornara-se então um grande articulador da música brasileira que defendia a valorização das raízes nacionais. Em um texto de próprio punho intitulado “O caminho do sertão”, que foi publicado na revista *Veja*, Boldrin atacava o “estrangeirismo” da cultura nacional e tentava desmistificar o circuito RJ/SP, que seria o centro cultural do Brasil:

No interior do Brasil, um ditado popular costuma lembrar que o boi não sabe a força que tem. Acho que isso pode ser aplicado aos bois, mas também à grande maioria dos brasileiros. [...]. São tantas as modas que vêm de fora, a pressão da propaganda é sempre tão forte, que o gosto pessoal fica escondido e demora muito a aparecer. Assim, o brasileiro só consome um terço do que lhe pertence e do que gosta. O resto é importação e hábitos de moda. [...]. Mas, engana-se quem pensa que o brasileiro não tem um gosto próprio ou que não existe um padrão brasileiro.

É verdade que ele é muito inseguro e as influências externas são grandes. Mesmo assim, acredito que já esteja procurando o caminho de volta. Esse caminho passa pelo reconhecimento de fatos que, apesar de simples, são muito importantes. Um deles é perceber que a imagem irradiada para os quatro cantos do país resulta da idéia de que o Brasil é só o pedaço do mapa que vai do Rio a São Paulo. O Brasil é muito maior que isso. A praia de Ipanema é a casa de muita gente, mas não é a casa de todos os brasileiros. São Paulo é um bom lugar para se vencer na vida, mas, a grande maioria dos que ali moram chegou de outras cidades e sonha com a volta à terra natal. (BOLDRIN, 1982, p. 162)

Esse filtro estético no programa de Boldrin permitia a entrada apenas de artistas como Egberto Gismonti, Patativa do Assaré, Elomar, Almir Sater, Renato Teixeira, Quarteto em Cy, Mineiro & Manduzinho, Tonico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho, Pena Branca & Xavantinho, entre outros caipiras “originais”.

As duplas como Milionário e José Rico, Leo Canhoto e Robertinho, Pedro Bento e Zé da Estrada, Chitãozinho e Xororó, João Mineiro e Marciano, Matogrosso e Mathias ficavam de fora do programa por não representarem a autêntica música caipira. Caso alguma das duplas citadas acima desejasse participar, eles eram forçados a se adaptar ao perfil do programa, como foi o caso da dupla Milionário & José Rico que, para se apresentar, fez inúmeras concessões, ou seja, era necessário realizar uma série de negociações. Boldrin exigiu que os artistas se vestissem “à paisana”, sem roupas espalhafatosas de shows, trajes americanos ou mexicanos. A dupla seguiu à risca o pedido e cantou singelas toadas de Raul Torres e João Pacífico, adequando-se à estética caipira e abandonando, temporariamente, os “uiuiuis” mexicanos e a harpa paraguaia. (CAVICHIA, 2014)

A militância de Boldrin excluía do seu programa alguns dos modernos intérpretes da música caipiras, como foi o caso do cantor Sérgio Reis, a despeito de toda sua transformação ao longo da década de 1970 para se encaixar nas tradições da música rural e se aproximar do modelo de tradição. Segundo Rolando Boldrin, o cantor Sérgio Reis insistia em apresentar-se com sua indumentária de *cowboy* norte-americano.

É possível observar a influência exercida por Rolando Boldrin para a segmentação e consolidação de tais campos musicais no período, uma vez que as ideias de Boldrin possuíam o respaldo de vários intelectuais ligados à sigla MPB, que compartilhavam de seu ponto de vista, pois a partir de meados da década 1960, a MPB tornou-se um referencial na tentativa de sintetizar a tradição e a modernidade, numa perspectiva nacionalista, embora não xenófoba (NAPOLITANO, 2007). Com isso, a música caipira passou a ser identificada por alguns representantes da MPB como um expoente da autenticidade da expressão cultural da população do campo, ao contrário da música sertaneja, que estaria contaminada pelas influências dos ritmos internacionais que chegavam ao Brasil com grande intensidade entre as décadas de 1970 a 1990.

Assim, a partir dos referenciais estabelecidos pela sigla MPB para a relação entre tradição e modernidade, acirrou-se o embate entre música caipira e sertaneja. Alguns intérpretes passaram a tentar atender às expectativas criadas pela intelectualidade urbana ligada à MPB. Entre eles podemos destacar especialmente a dupla Pena Branca e Xavantinho, que materializou com maestria as propostas da intelectualidade urbana das décadas de 1970 e 1980, no seu LP “Velha Morada”, de 1980. Além de suas composições próprias, eles gravaram três canções do repertório da MPB, entre elas “Travessia”, de Milton Nascimento, “Disparada”, de Geraldo Vandré e Theo de Barros e, alcançando maior destaque, “Cio da Terra”, composição de Milton

Nascimento e Chico Buarque. Essa aproximação com a MPB foi o maior acerto da dupla, pois daí em diante eles ficariam marcados pela síntese da música urbana com a música do campo.

A carreira artística da dupla realmente mudou quando o apresentador Rolando Boldrin os chamou para se apresentarem no palco do *Som Brasil*, pois o programa atuava como um catalisador, que acelerava a integração entre o urbano e o rural, além de fornecer o “selo de qualidade”, necessário aos novos intérpretes que buscavam realizar tal síntese e enquadrarem-se dentro de uma tradição musical. Desse modo, assim como nos anos 60, quando programas de televisão catalisaram a invenção do MPB, nos anos 80 um programa também veio a sedimentar o elo do mundo caipira com a música urbana: o *Som Brasil* foi este palco (ALONSO, 2011).

Boldrin, ao longo da década de 1980, contribui para o acirramento das discussões em torno do tradicional e do moderno, pois através dos seus desígnios, que contam com respaldo teórico da MPB, Rolando busca traçar uma fronteira entre o que seria sertanejo e o que seria caipira, em uma tentativa de criar um cânone musical.

Como ele mesmo se refere aos novos caminhos da música rural, a música sertaneja seria uma amálgama sem rosto da verdadeira cultura do campo, oriunda da sociabilidade do caboclo, ou seja, a música sertaneja seria uma descaracterização da autêntica música caipira.

Rolando Boldrin é transformado em uma das figuras emblemáticas do cenário musical, e seu programa torna-se um bastião de resistência à modernidade e ao estrangeirismo, como ele afirma em entrevista concedida ao periódico Grande ABC: “Mas se tiver de escolher a trilha sonora para sua história, Rolando Boldrin não tem dúvida: Vide Vida Marvada, de sua autoria, a mesma cujos versos denotam que quem fala alto no seu peito humano é a viola”. “É o tema do programa e conta toda a minha vida”³⁶. A canção “Vide vida Marvada” sempre foi trilha sonora da abertura dos programas de Boldrin, e como ele mesmo afirma, a canção é um relato bibliográfico de sua trajetória artísticas, evidenciando suas raízes no mundo rural, segue letra da canção:

Vide vida Marvada **Rolando Boldrin**

Corre um boato aqui donde eu moro
Que as mágoas que eu choro

³⁶ Disponível em: <<https://www.dgabc.com.br/Noticia/2763921/e-que-a-viola-fala-alto-no-seu-peito-humano>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

São mal ponteadas
 Que no capim mascado do meu boi
 A baba sempre foi
 Santa e purificada

Diz que eu rumino desde menininho
 Fraco e mirradinho
 A ração da estrada
 Vou mastigando o mundo e ruminando
 E assim vou tocando
 Essa vida marvada

É que a viola fala alto no meu peito humano
 E toda moda é um remédio pro meu desengano
 É que a viola fala alto no meu peito humano
 E toda magoa é um mistério fora desses planos
 Pra todo aquele que só fala que eu não sei viver
 Chega lá em casa pro uma visitinha
 Que num verso ou num reverso da vida inteirinha
 Há de encontrar-me num cateretê
 Há de encontrar-me num cateretê

Tem um ditado dito como certo
 Que cavalo esperto
 "Num" espanta boiada
 E quem refuga o mundo resmungando
 Passará berrando essa vida marvada

Cumpade meu que envelheceu cantando
 Diz que ruminando da pra ser feliz
 Por isso eu vagueio ponteando e assim procurando
 A minha flor de liz

É que a viola fala alto no meu peito humano
 E toda moda é um remédio pro meu desengano
 É que a viola fala alto no meu peito humano

E toda magoa é um mistério fora desses planos
 Pra todo aquele que só fala que eu não sei viver
 Chega lá em casa pro uma visitinha
 Que num verso ou num reverso da vida inteirinha
 Há de encontrar-me num cateretê
 Há de encontrar-me num cateretê

No entanto, após desacertos com a emissora, em 1984 Boldrin deixou a rede Globo e levou o programa para a TV Bandeirantes. Com o nome “Empório Brasileiro”. O programa ia ao ar todas às terças-feiras, em horário nobre, às 21h15min. A proposta de aproximação da MPB com a música caipira prosseguiu, assim como a proibição do uso das guitarras elétricas. No programa, mesmo com as limitações, estavam previstas apresentações de Arrigo Barnabé e Egberto Gismonti. Mas nada dos descendentes de Léo Canhoto e Robertinho ou de Pedro Bento e Zé da Estrada.

O programa “Empório Brasileiro” durou apenas um ano, devido à forte concorrência enfrentada pelo auge da música sertaneja que, a partir da virada dos anos 80, começou a dominar a venda de discos, fazendo com que a indústria fonográfica passasse a investir fortemente nesse filão promissor, abandonando, assim, o ideal de pureza da música caipira. Com o fim de seu programa na TV Bandeirantes, Boldrin foi para a emissora SBT, onde, de 1989 a 1990, apresentou o “Empório Brasil”. Em 1997 foi para a CNT, com o programa “Estação Brasil”, de curta duração e, em 2005, aportou na TV Cultura, onde começou a apresentar o “Sr. Brasil”, até hoje em exibição.

Os Programas de Rolando Boldrin não foram os únicos a atuarem na defesa da tradição e da pureza da música rural, pois em 25 de maio de 1980, foi ao ar pela TV Cultura o Programa “Viola, minha viola”, apresentado inicialmente por Nonô Basílio e Rubens Moraes Sarmento, parceria de curta duração, uma vez que Nonô Basílio foi substituído por Inezita Barroso, que após a morte de Sarmento, em meados da década de 1990, acaba por assumir a apresentação do programa, ficando a sua frente até 2015, ano do seu falecimento, totalizando 34 anos à frente do programa com mais de 1.500 episódios gravados. Com uma carreira inquestionável Inezita Barroso dividia com Rolando Boldrin, além da emissora, a mesma preocupação com a pureza da música rural brasileira, pois em entrevista concedida em 2001 ela afirma:

São 21 anos brigando por ele [o programa *Viola, minha viola*]. Não vou dar o meu trabalho para ninguém. Tenho uma produção interessada, que respeita o caipira. Mas já sofri muito com gente que não entende o universo caipira. Por que não podemos falar *nós*? Querem globalizar tudo? Então mandem para a Globo. Cada um tem seu jeito de falar, de se expressar. Um dia, vou escrever a história do meu auditório. Ali, a gente não admite concessões. Não estou procurando dinheiro. Se quisesse, abraria uma butique. Nunca tive essa ambição. Talvez eu seja bem caipira, mesmo, pois os verdadeiros caipiras não tem essa ambição³⁷

Em sua entrevista Inezita deixa claro que seu programa, assim como o de Boldrin não está aberto a concessões e que sua produção possui um direcionamento, que seria a cultura caipira, e assim como os indivíduos desse circuito cultural, ela também não realiza seu trabalho visando lucro.

O surgimento de dois Programas de TV, como o “Som Brasil” e “Viola, minha Viola”, de forma quase que simultânea durante a década de 1980, alcançando tamanha durabilidade, como foi citado no texto acima, demonstra uma grande preocupação de alguns grupos com a preservação da “pureza” da música rural brasileira, é importante observar que essa necessidade apresentada pelos programas não são idênticas as apresentadas pela MPB, uma vez que tanto o programa de Boldrin como o de Inezita não acreditavam que cabiam a eles serem os únicos portadores da tradição, mas que os verdadeiros representantes dessa cultura deveriam ocupar o espaço de seus palcos e apresentar ao grande público o que era a legítima música rural.

Ao observar a atuação de Boldrin nas emissoras de TV brasileira, fica claro mais um exemplo da construção de uma tradição seletiva, uma vez que Boldrin elabora uma série de critérios para que as duplas e intérpretes se adaptem a eles, para se inserirem em uma tradição, como foi o caso de Milionário e José Rico, supracitados. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que Boldrin luta para supostamente preservar a pureza de uma tradição, ele indiretamente contribui para a invenção de uma nova tradição.

³⁷ “Jornalista prepara biografia de Inezita Barroso”. *OESP*, Caderno 2, 19/09/2001, p. 1.
Disponível em: <<http://www.inezitarroso.com.br/mstimprensa.asp?var=6>>. Acesso em: 27 jun. 2020.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse texto foi possível observar que a música rural brasileira revela-se como uma legítima filha de seu tempo, ou seja, ela evidencia o período histórico que está inserida, revelando anseios, temores, religiosidades, tensões e ajustes de uma sociedade que passa por uma gigantesca transformação ao longo do século XX, com a consolidação do sistema capitalista, o êxodo rural, a industrialização importada por Juscelino Kubistchek e até mesmo o desenvolvimento de uma indústria cultura até então inexistente no Brasil.

As mudanças sofridas pela sociedade brasileira, como era de se esperar, não iriam se restringir apenas a tecnologia e a sociabilidade do brasileiro que vive no centro-sul do país, logicamente essas transformações, de uma maneira ou de outra, também iriam de alguma forma realizar mutações na cultura do caipira, como em seu isolamento, sendo esse uma das principais características da cultura deste sujeito.

Com o fim do isolamento do dito caipira, e agora com o constante contato desse indivíduo com as novas tecnologias que o permite entrever um mundo de possibilidades, vislumbre esse que muitas vezes chegou ao campo através das ondas radiofônicas, atribuindo à esse sujeito a possibilidade de incorporar em sua música elementos até então totalmente desconhecidos e/ou inimaginados por ele, com isso, aquela pureza da música caipira passa a ser corrompida, como apontam alguns puristas do gênero, a exemplo de Rolando Boldrin.

Boldrin desfere uma crítica à música sertaneja, apresentando-a como resultante da influência da indústria cultural, uma vez que o gênero é apenas um produto a ser consumido pelo grande público, com objetivo de enriquecer as duplas que não possuem mais nenhum elemento de pureza.

Contudo, vale salientar que para ele a figura jocosa do Jeca Tatu, criada por Monteiro Lobato, aquele caipira analfabeto, desdentado e doente, está em processo de extinção durante a décadas de 1970, 1980 e 1990, com o avanço da tecnologia no campo e o desenvolvimento do agronegócio no Brasil, aquele jeca está se transformando rapidamente.

A cultura do homem do campo, de acordo com o apresentado nesse texto, irá se transformar a partir de hibridizações, ou seja, ocorrerá uma amalgamação de elementos estrangeiros, e mesmo nacionais, a música rural brasileira, e essas misturas irão dar origem a uma nova abordagem aos ritmos caipira, realizada na maioria das vezes pelos seus intérpretes, como foi apontado no caso de Sérgio Reis, Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico,

Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano, que inseriram roupagens de acordo com as perspectivas de seu período, e até mesmo Tião Carreiro e Pardinho, que realizam uma modernização conservadora ao juntar vários ritmos tradicionais, entre eles o rasqueado e o recortado, dando origem ao popular pagode de viola.

As mudanças nos ritmos rurais, a pureza das canções e a valorização do sertão transformam-se, pois a música, como um elemento de produção humana, não destoa de forma alguma do período que está inserida, sendo assim, o que mudou ao longo do tempo não foi simplesmente a música que ganhou ou perdeu rótulos, como música caipira, música sertaneja, sertanejo romântico ou até sertanejo universitário, o que mudou foi o homem do campo, como citou-se acima, pois, como afirma Renato Teixeira, em entrevista ao colunista André Barcinski, do periódico Folha de São Paulo:

Certa hora, alguém pediu ao Renato para listar as diferenças entre a música sertaneja antiga e a atual.

A resposta dele surpreendeu a todos:

“Não há diferença alguma”, disse.

“Como assim?” reagiu o entrevistador.

“A música caipira sempre foi a mesma”, explicou o músico. “É uma música que espelha a vida do homem no campo, e a música não mente. O que mudou não foi a música, mas a vida no campo”

Faz todo sentido: a música caipira de raiz exalava uma solidão, um certo distanciamento do país “moderno”.

Exigir o mesmo de uma música feita hoje, num interior conectado, globalizado e rico como o que temos, é impossível. Para o bem ou para o mal, a música reflete seu próprio tempo.

Fiquei pensando muito sobre a frase do Renato Teixeira.

Será que nossa nostalgia por uma música melhor não reflete nossa nostalgia por outros tempos?

Será possível, nos tempos atuais, ter uma música popular de qualidade e mais “autêntica”?

Será que a decadência cultural e a globalização permitiriam ao público jovem apreciar uma música que não refletisse a confusão de estilos e tendências que é a marca da modernidade?

“Ai Se Eu Te pego” é sertanejo?

Segundo a teoria de Renato Teixeira, sim.

Talvez não o “sertanejo” a que nos acostumamos, ou o que gostaríamos que fosse. Mas um sertanejo que é inescapável.³⁸

Dessa maneira, corroborando com a hipótese apresentada nesse texto, só é possível entender o que é música caipira e o que é música sertaneja a partir do período que essa canção está sendo produzida, uma vez que, como foi abordado ao longo da tese, a indústria fonográfica não possui nenhuma preocupação em apresentar o que era o quê, ambas as nomenclaturas eram utilizadas de maneira genérica, no fim das contas era apenas um recurso de marketing para ampliar a vendagem de determinados álbuns, como na coleção intitulada “Nova História da Música Popular Brasileira”, lançada no início da década de 1970, pela editora Abril Cultural, que divulga dois discos, um destinado à música caipira, de 1978, e o outro de música sertaneja, de 1983. Assim, cabe observar tanto os papéis desenvolvidos por esses dois discos no que se refere à música rural, como também toda a coleção produzida pela editora na formação de uma memória musical, na solidificação de um cânone, como afirma o pesquisador Silvano Fernandes Baia:

Os discos traziam gravações selecionadas de compositores considerados relevantes para história da música popular e vinham acompanhados de textos sobre a vida e a obra do autor retratado. Os fascículos semanais da coleção eram vendidos em bancas de jornal a um preço acessível. Fez um grande sucesso vendendo mais de 7 milhões de exemplares em três edições. A série contribuía fortemente, pela sua popularidade, na construção de uma memória da música popular no Brasil. A coleção já instituía um cânone de quais grandes compositores dignos de figurar numa História da música popular no Brasil na própria organização da seleção. (BAIA, 2010, p. 199)

No primeiro disco destinado à música caipira, de 1978, figurando em suas faixas as seguintes canções do lado A: “Bonde Camarão” (Cornélio Pires) Mariano e Caçula, “Calango” (Capitão Furtado, Alvarenga e Ranchinho) Alvarenga e Ranchinho, “Moda da Mula Preta” (Raul Torres) Torres e Florêncio, “Velho Candeeiro” (José Rico e Duduca) Milionário e José Rico. Do lado B destaca-se “O Menino da Porteira (Teddy Vieira e Luizinho) Luisinho e Limeira, “13 de Maio” (Teddy Vieira, Riaçhão e Riachinho) Moreno e Moreninho, “Rio de Lágrimas” (Tião Carreiro, Piraci e Lourival dos Santos) Tião Carreiro e Pardinho, e, por fim, “Em vez de me Agradecer” (Capitão Furtado, J Martins e Aymoré) Tonico e Tinoco.³⁹

³⁸ Disponível em: <<https://andrebarcinski.blogfolha.uol.com.br/2012/06/04/mudou-a-musica-caipira-ou-mudaram-os-caipiras/>> Acesso em: 24 fev. 2020.

³⁹ Ao longo da descrição o nome da música encontra-se entre aspas, em seguida figura o nome do compositor e, por fim, o intérprete.

No segundo disco destinado à Música Sertaneja, de 1983, encontra-se do lado A: “Moda do Peão” (Cornélio Pires) Cornélio Pires, “Fogo no Canaviar” (Alvarenga e Ranchinho) Alvarenga e Ranchinho, “Moda da Pinga” (Laureano) Inezita Barroso, “Boi Amarelinho” (Raul Torres) Torres e Florêncio, “Sertão do Laranjinha (Tonico e Tinoco, Capitão Furtado) Tonico e Tinoco, “O Menino da Porteira (Luizinho e Teddy Vieira) Tião Carreiro e Pardinho. Em seguida no lado B segue as seguintes canções: “Beijinho Doce (Nhô Pai) Irmãs Castro, “Magoa de Boiadeiro” (Nhô Basílio e Índio Vago) Ouro e Pinguinha, “Quatro Coisas” (Vieira e Vieirinha) Vieira e Vieirinha, Tristeza do Jeca (Angelino de Oliveira) Tonico e Tinoco, Três Nascentes (João Pacifico) João Pacifico, e como última faixa, Jorginho do Sertão (Cornélio Pires) Itaporanga e Itararé.⁴⁰

Como pode-se notar nas temáticas das músicas, todas possuem como referência o cenário rural, religioso ou fundamentam-se em uma crítica à modernidade, como no caso das músicas Bonde Camarão e Tristeza do Jeca. No entanto, a participação da indústria cultural com os discos da Coleção Nova História da Música Popular Brasileira demonstra a sua falta de critério ao definir os gêneros em análise neste trabalho, pois no disco destinado à música caipira, a quarta faixa é dedicada a uma dupla que se reconhece como sertaneja, alegando ser herdeira da tradição caipira. No segundo disco de 1983 intitulado música sertaneja, não há um intérprete da música sertaneja, pois todas as faixas são ocupadas por clássicos da música caipira, como nota-se na descrição citada acima, demonstrando a despreocupação da indústria fonográfica em realizar uma definição do que seria exatamente o que, revelando seu interesse em somente transformar o disco em algo de largo consumo, agradando conservadores tradicionalistas, como também modernizadores, como afirma Alonso

A partir da consolidação dos gêneros “caipira” e “sertanejo” pôde se estabelecer distinções claras, assim como tornar vendáveis estes produtos, catapultando as vendas e a participação das gravadoras no processo. A delimitação cultural e nomeação dos campos foi essencial para que a *indústria cultural* pudesse incrementar os lucros, mas foi também um processo que se deu para além da intervenção e dos desejos mais diretos e manipuladores desta mesma *indústria*. Embora não se possa ignorar o papel da *indústria cultural* na construção de qualquer gênero musical no sistema capitalista, é importante constatar que as intenções manipuladoras dos programadores e produtores culturais não são sempre cumpridas e que os movimentos culturais fogem a sua alçada com tanta frequência que torna difícil compreender as variações da música sertaneja apenas pela ótica *industrial*. Nesse sentido a *indústria cultural* parece mais efeito de uma série de batalhas culturais anteriores a sua própria gana por lucro do que simplesmente formatadora deste novo campo cultural. (ALONSO, 2011, p. 40)

⁴⁰ Ibidem.

Nessa perspectiva, pode-se notar que a indústria fonográfica exerce uma forte influência no campo cultural, e que, por muitas vezes, ela atua de maneira perversa, condicionando o gosto do consumidor e até homogeneizando a cultura, nesse caso especificamente a cultura rural. A indústria fonográfica também, em determinados momentos, tem que se render aos desejos do público, principalmente ao que se refere a imagem do intérprete, uma vez que o público jovem consumidor da música rural da década de 1990 queria a imagem de seu intérprete favorito, como a dupla Leandro e Leonardo semelhante à Tonico e Tinoco, ou seja, a imagem do intérprete tem que refletir os anseios de seu público e essa associação não pode ser simplesmente construída ou manipulada pela indústria cultural, visto que a indústria fonográfica só investiria na imagem de um intérprete se houvesse uma correspondência com o público, como aponta Rita de Cássia L. Morelli:

Em primeiro lugar, é preciso observar que as pessoas que trabalham em departamentos de imprensa de gravadoras negam, peremptoriamente, que seja possível “produzir” a imagem pública de um artista, afirmando que essa imagem é sempre o reflexo daquilo que o artista —realmente é. Quer dizer, assim como a obra artística, a imagem pública do artista seria mais que o simples produto de um trabalho que porventura pudesse ser empregado deliberadamente em sua produção, sendo antes o reflexo espontâneo da própria personalidade do artista. Um dos entrevistados, inclusive, chega a afirmar que isso ocorre sempre, mesmo no caso extremo daquilo que chamou —uma coisa mais ou menos fabricada: Sidney Magal, por exemplo, não poderia se fazer passar por cigano se não tivesse, de fato, aparência de cigano, e nem a gravadora poderia pedir ao artista que dançasse como um cigano em suas apresentações públicas caso ele não soubesse danças dessa maneira. Quando não há uma correspondência entre uma imagem e aquilo que o artista realmente é, o investimento porventura feito nessa imagem não “funciona”. (MORELLI, 1991, p. 173)

Desse modo, é possível concluir a partir do apresentado ao longo desse trabalho que os termos música caipira ou música sertaneja não podem ser observados de maneira engessada ou até denotar uma grande carga de purismo e tradição a um e observar o outro como simples produto de uma indústria ligada à lógica de produção capitalista, ou seja, o que irá definir a música rural é o período que ela está inserida, pois como foi apresentado aos longo dos capítulos, o sertanejo na década de 1930 referia-se à um gênero específico vindo do nordeste brasileiro e, nessa mesma época, temos Cornélio Pires vendendo seus primeiros discos pelo interior paulista de música caipira.

Entretanto, na década de 1950, temos duplas como Tonico e Tinoco apresentando-se como cantores de música caipira, mas flirtando com outros ritmos nacionais, como apresentado no primeiro capítulo, e essa aproximação realizada pela dupla em momento nenhum os desqualificou como tradicionais e “legítimos caipiras”, uma vez que a dupla é vista atualmente

como um bastião de resistência à modernidade. Nesse mesmo seguimento pode-se apontar a dupla Tião Carreiro e Pardinho, que mesmo criando um novo ritmo e inserindo em seu repertório canções com temáticas românticas, como “Amargurado” e “Chamada à Cobrar”, como foram citadas ao longo desse trabalho, mantiveram elementos caipiras.

As músicas apresentadas neste trabalho demonstram que essa dupla não possui uma preocupação em realizar sempre em suas músicas uma história épica, voltada para narrativas de feitos de homens que realizam a domesticação de um sertão bravio, através da força bruta, visto que a dupla desenvolve sua carreira paralelamente à industrialização do Brasil, êxodo rural, milagre econômico, entre outros eventos que contribuíram para a modificação dos valores de seu público.

Outras duplas, como Léo Canhoto e Robertinho e Milionário e José Rico surgem nas décadas de 1970 e 1980, juntamente com as mudanças nos meios urbano e rural brasileiros, já inserindo em suas performances ritmos importados, como o rock estadunidense ou a rancheira mexicana, buscando, desse modo, atender a um novo público que se formou nos centros urbanos, uma vez que o êxodo rural inverteu o quadro demográfico brasileiro, agora com a maioria da população residindo nas cidades, mas com suas raízes culturais no campo.

Por fim, no último capítulo desse trabalho observa-se a trajetória do sertanejo romântico da década de 1990, com duplas como Leandro e Leonardo, Chitãozinho e Xororó e Zezé di Camargo e Luciano, que realizaram uma hibridização entre as temáticas das música brega com algumas estruturas rítmicas da música rural, como o formato dupla e o canto em terça, a viola foi substituída pelo violão de 12 cordas e as duplas dedicam-se a narrar as desventuras românticas do eu lírico, que em sua grande maioria vive um amor não correspondido ou está profundamente mergulhado em uma depressão devido à traição da mulher amada, características, essas últimas, que atribuiu ao sertanejo romântico a alcunha de “música de dor de cotovelo” ou “cornomusic”.

Apesar do vulgo depreciativo atribuído a esse ritmo, a recordista de venda de um único álbum de música sertaneja no Brasil até aquele momento será a dupla Leandro e Leonardo, com o álbum de 1990, com mais de 3.000.000 de cópias vendidas, álbum que trazia como música de trabalho o hit “Pensa em mim”, canção na qual o eu lírico narra um triângulo amoroso e suplica a mulher amada que dedique seus sentimentos a ele e não a um terceiro.

A canção com estrutura rítmica simples e com uma letra repetitiva conquista o gosto do público tornando-se um fenômeno de vendas para um disco de música sertaneja, contudo, por mais que outras duplas não atinjam os mesmos números de Leandro e Leonardo, isso não

significa que estão distantes, uma vez que o álbum de Chitãozinho e Xororó intitulado “Somos Apaixonas”, de 1982, pela gravadora Copacabana, trazia como música de trabalho a composição de Darcy Rossi ,“Fio de Cabelo”, canção essa que permitiu a dupla a chegar a 1,5 milhões de cópias vendidas.

Ao observar atentamente a letra da canção é possível constatar uma grande semelhança entre “Pense em mim” e “Fio de cabelo”, isso não significa que houve plágio por parte da dupla Leandro e Leonardo, mas sim que durante as décadas de 1980 e 1990, surgiu uma receita para o sucesso, bastava segui-la que a fama e a fortuna sorriria para a dupla, tal receita foi amplamente utilizada pelas diversas duplas, em especial Zezé de Camargo e Luciano, como foi apontado no último capítulo desse trabalho.

Desse modo, ao longo dessa pesquisa foi possível observar as transformações sofridas pela música rural durante o século XX, sendo que estas tratam-se de uma continua construção de uma tradição, muitas vezes uma tradição inventada ou seletiva, que compartilha hibridismos. Desse modo, a música rural brasileira transforma-se, assim como a sociabilidade do homem do campo também se transforma com a modernidade.

Portanto, devemos entender a música rural brasileira não através de uma cisão entre caipira e sertanejo ou como pura e corrompida ou tradicional e moderna, mas sim como um elemento de produção humana e, sendo assim, como filha de seu tempo.

FONTES

ALMEIDA, Ricardo Porto. Convivência com a Indústria Cultural. O Estado de São Paulo 22 de abril 1979. P. 24.

Autor Anônimo. “A moda da Terra”. **Revista Veja**, Ed 509, p 111, 07 jun de 1978.

Autor Anônimo. “Os reis sertanejos”. **Revista Veja**, Ed942, p 153, 24 set de 1986.

BOLDRIN, Rolando. O Caminho do Sertão. Coluna Ponto de Vista (1). **Revista Veja**, 3 out. 1982, p. 162.

CAGNO, C. A moda da terra. **Veja**, São Paulo, n.509, p.104-112, 07 jun. 1978. Apud in ALONSO, Gustavo, Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja. Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, Araraquara, v. 3, n. 2, jan/jul. 2011

Cagno, Carmen. “Olho no Mercado”. **Revista Veja**, Ed 509, p 98, 07 jun de 1978.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CAVICHIA, Alessandro Herinque Dias. “A guerra está declarada. Os que estão do lado de lá, que se cuidem”: jovem guarda e mpb tensões e desacertos. **Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína**, [S.l.], v. 8, n. 2, p. 209-228, jan. 2017. ISSN 2238-7188.

FILHO, Antonio Gonçalves.O Neocaipira dos Tempos de Quêrcia, Folha de São Paulo, 22/11/1986, Folha Ilustrada, pagina A 46

HIGA, Evandro 2008. Reflexões sobre a difusão da guarânia paraguaia no Brasil no século XX. Comunicação apresentada no VII Congresso da Rama Latino-Americana da IASPM no Peru, Lima. Junho.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense Ed 16, 1969,

LOPES, Maria da Gloria. Mercado atraente, crescente sempre. Estado de São Paulo, 22 de abril 1979, p.24;

PIRES. Cornélio. **Conversas ao pé do fogo**. São Paulo: Companhia editora Nacional, 1927

Queiroz, Maria Isaura R de. "O Campesinato Brasileiro". Vozes: Petrópolis, 1976, 2. ed., p. 94,95.

Rolando Boldrin: **padrão caipira de qualidade**, por Tárik de Souza, *Jornal do Brasil*, 28/11/1982, In: Souza, pp. 118-121.

SILVA, A. N.. Os sentidos da festa: Mário Melo e as escolas de samba no carnaval recifense (1955-1956). Oficina do Historiador, v. Volume 9, p. 265-284, 2016.

<https://doi.org/10.15448/2178-3748.2016.1.19982>

Discografia Selecionada

- BENTO, Pedro; ESTRADA, Zé da. **Taça de dor.** São Paulo: Continental, 1959, 78rpm.
- CANHOTO, Leo; ROBERTINHO. **O homem mau.** RCA, 1969.
- _____**Leo Canhoto e Robertinho.** RCA, 1969.
- _____**Rock Bravo chegou para matar.** RCA, 1970.
- _____**Buck Sarampo.** RCA, 1971.
- _____**Lobo Negro.** RCA, 1972.
- _____**Amazonas Kid.** RCA, 1974.
- _____**O valentão da Rua Aurora.** RCA, 1975.
- _____**O homem da cruz.** RCA, 1976.
- _____**Delegado Jaracuçu.** RCA, 1977.
- _____**Canção do carreteiro.** RCA, 1980.
- CHITÃOZINHO; XORORÓ. **Galo-peira.** São Paulo: Continental, 1970, LP. 262
- ELSON, Bob. **Bob Nelson e seus rancheiros.** RCA Victor, 1960.
- PALMEIRA; BIÁ. **Moda dos viajantes.** RCA Victor, 1953.
- _____**Boneca cobiçada.** RCA Victor, 1956.
- INHANA; CASACATINHA. **India.** Todamérica, 1952.
- _____**Terra de Anchieta.** Todamérica, 1953.
- _____**Assuncion.** Todamérica, 1953.
- _____**Colcha de retalhos.** Todamérica, 1958.
- _____**Triste caboclo.** Todamérica, 1958.
- ZAN, Mário. **Nostalgia do Paraguai.** Continental, 1947.
- _____**Falem de mim.** RCA Victor, 1954.
- _____**Bom dia fronteira.** RGE, 1962.
- TONICO; TINOCO. **Boiada Cuiabana.** Continental, 1947.
- _____**O Sertão do Laranjinha.** Continental, 1945.
- _____**Cortando o estradão.** Continental, 1945.
- _____**Flor Gaúcha.** Continental, 1947.
- _____**A mão criminosa.** Continental, 1950.
- _____**Rio pequeno.** Continental, 1952.
- _____**Garimpo.** Continental, 1954.
- _____**Aparecida do Norte.** Continental, 1951.

- _____ **A marca da ferradura.** Continental, 1956.
- _____ **Adeus Fronteira.** São Paulo: Continental, 78 Rpm, 1957.
- _____ **Baile na tuia.** Continental, 1958.
- _____ **Obrigado a matar.** Continental, 1965.
- JACÓ; JACOZINHO. **Terra bruta.** Continental, 1964.
- Milionário e José Rico. **Álbum: Estrada da vida.** Vol. 5. Chantecler, 1977. LP.
- Milionário e José. Álbum: **Lembranças.** Continental, 1984. LP.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Popularidade.** Warner Music, 1992. LP.
- Coletânea dose dupla. **Milionário e José Rico.** Vol. 1. Warner Music, 1994. LP. Milionário e José Rico. Álbum: **Milionário e José Rico – as gargantas de ouro.** Vol. 23. Warner Music, 1997. CD.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Decida.** Warner Music, 2003. CD.
- Milionário e José Rico. Álbum: **Nossa história.** Som Livre, 2009. CD.
- CARREIRO, Tião; PARDINHO. **Boiadeiro punhos de aço.** Continental, 1958.
- _____ **O Rei do Gado.** Continental, 1961.
- _____ **Meu carro é minha viola.** Continental, 1962.
- _____ **Casinha da serra.** Chantecler-Continental, 1963.
- _____ **Repertório de ouro.** Chantecler-Continental, 1964.
- _____ **Linha de frente.** Chantecler-Continental, 1964.
- _____ **Boi Soberano.** Chantecler-Continental, 1966.
- _____ **Pagode na praça.** Chantecler-Continental, 1966.
- _____ **Rancho dos Ipês.** Chantecler-Continental, 1967.
- _____ **Encantos da natureza.** Chantecler-Continental, 1968.
- _____ **Em tempo de avanço.** Chantecler-Continental, 1969.
- _____ **A força do perdão.** Chantecler-Continental, 1970.
- _____ **Abrindo caminho.** Chantecler-Continental, 1971.
- _____ **Viola cabocla.** Chantecler-Continental, 1973.
- _____ **A caminho do sol.** Chantecler-Continental, 1973.
- _____ **Modas de viola classe A.** Chantecler-Continental, 1974.
- _____ **Rio de pranto.** Chantecler-Continental, 1976.
- _____ **É isto que o povo quer.** Chantecler-Continental, 1976.
- _____ **Rancho do Vale.** Chantecler-Continental, 1977.
- _____ **Golpe de mestre.** Chantecler-Continental, 1978.

- Zico e Zeca Filho. Álbum: **Casinha amarela**. Allegretto, 2009. CD.
- Zilo e Zalo. Álbum: **Mensagem do amor**. Continental, 1962. LP.
- Zilo e Zalo. Álbum: **Cantinho do sertão**. Chantecler, 1980. LP.
- Zilo e Zalo. Álbum: **Diploma de carreiro**. Globo gravações, 1984. LP.
- Zilo e Zalo. Álbum: **Zilo e Zalo**. Vol. 2. Globo gravações, 1987. LP.
- Zilo e Zalo. Álbum: **Grande esperança**. Continental: 1989. LP.
- ABRIL CULTURAL. Coletânea Nova História da Música Popular Brasileira. **Música Sertaneja**, São Paulo, 1983.
- Rolando Boldrin. Álbum: Longe de casa. Chantecler, 1978. LP.
- Rolando Boldrin. Álbum: **Caipira**. Gravadora Som Livre, 1981. LP.
- Roberto Carlos. Álbum: **Promessa**. Sony & BMG, 2005. CD.
- Sérgio Reis. **O melhor de Sérgio Reis**. BMG Ariola, 1989. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **Pantaneiro**. BMG Ariola, 1990. LP.
- Sérgio Reis. Álbum: **O essencial de Sérgio Reis**. BMG Brasil, 1999. CD.
- Sérgio Reis. Álbum: **40 anos de estrada**. BMG Brasil, 2000. CD.
- _____. Coletânea Nova História da Música Popular Brasileira. **Música Caipira**, São Paulo, 1978.
- CONTINENTAL. Pena Branca & Xavantinho. **Cio da terra**, 1987 – LP.
- SOM LIVRE. **Som Brasil**, São Paulo, 1981 – LP.
- _____. “**Paraíso - Trilha Sonora da Novela da Rede Globo**”, Rio de Janeiro, 1982.
- WARNER. Pena Branca & Xavantinho. **Velha Morada**, São Paulo, 1980 – LP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, Teses e Dissertações

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização brasileira**. 2011. 520f. Tese (Doutor em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói.

. **Os Vandrés do sertão: Música sertaneja, ufanismo e reconstruções da memória na redemocratização.** In Revista de Estudos Iberos Americanos, Porto Alegre, v 43, n 2, p 458-471, 2017
<https://doi.org/10.15448/1980-864X.2017.2.25062>

. **Bob Dylans do sertão: tropicália, MPB e música sertaneja.** Revista Espaço de Diálogo e Desconexão, Araraquara, v. 3, n. 2, jan/jul. 2011

ARAÚJO, Paulo Cesar de. Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARAÚJO, Lucas Antônio de. A Representação do Sertão na Metrópole a Construção de um Gênero Musical (1929 – 1940). 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

ARAÚJO, Lucas Antonio de. Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70 [s.n.], 2014. 274 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca

BAIA, Silvano Fernandes. A Historiografia da Música Popular no Brasil (1971-199). 2010. 279f. Tese (Doutorado em História) Universidade de São Paulo. São Paulo.

BARBERO, Jesús Martín. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

BAKTIN, Michail. A cultura popular na Idade Media e no Renascimento – o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

BERMAN, Marshall. Tudo que é Solido Desmancia no Ar: A aventura na Modernidade. 14ª edição. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda, 1982.

BOURDIEU, Pierre. Algumas propriedades dos campos. In: BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p. 89-94.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Os caipiras de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1983

BRITO, Diogo. Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo (1954-1981). Universidade Federal de Uberlândia: 2009. (dissertação de mestrado).

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006

CALDAS, Waldemyr. O que é música sertaneja? São Paulo: Brasiliense, 1987.

CALDAS, Waldenyr. Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979

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

CANCLINI, Nestor Garcia. Introdução (Estratégias para entrar e sair da modernidade) “**Contrações Latinoamericanas. Modernismo sem modernização?** ”. In: _____. **Culturas Híbridas**, São Paulo, Edusp, 1998, p. 67 – 84.

_____. A globalização imaginada. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudos sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CAPONE, Stefania. **A Construção da África no Candomblé.** Rio de Janeiro: Contracapa/Pallas, 2004.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular. Revisando um conceito Historiográfico. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol. 8, n. 16, 1995.

CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia: a história entre incertezas e inquietudes.** Porto Alegre. Ed Universidade/UFRGS, 2002.

_____. **A História Cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1988.

“Chitãozinho & Xororó”, *Jornal de Brasília*, Caderno 2, p. 1; “A meta é conquistar o mundo da música”, *Correio Brasiliense*, 02/02/1988.

COHN, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural.** São Paulo: Editora Nacional, 1971.

DE CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural.** Campinas: Papirus, 1995.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria.** 4^a ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Ferrete, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular - Funarte, 1985.

GARCIA, Tânia da Costa. **O IT Verde Amarelo de Carmen Miranda (1930-1946).** São Paulo: Annablume, FAPESP, 2004.

GEERTZ, Cliford. **Nova luz sobre a antropologia.** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

GUISBURG, Carlos. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das letras, 1987.

HOBSBAWM, Eric. **A Invenção das Tradições.** São Paulo, Paz e Terra, 1997.

KOSELLECK, R. Sobre a relação passado e futuro na história moderna, História dos conceitos e História Social. In: _____. **Futuro Passado. Contribuição à Semântica dos tempos Históricos.** Rio de Janeiro. Editora PUC – Rio, 2006.

LUCA, Tânia Regina de; PINSKY, Carla Bassanezi. **História dos, nos e por meio dos periódicos.** In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*, 2^a ed, São Paulo: Contexto 2006, p. 111 – 154.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert S. **História econômica e social do Brasil: O Brasil desde a República.** São Paulo, Saraiva, 2016

MAGI, Érica Ribeiro, ***Rock androllé o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream.*** 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista. Araraquara.

Malaquias, Denis Rilk. **O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística** 2013. 270 f: Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás.

MATOS, Maria Izilda Santos de, FERREIRA Elton Bruno. **Pelos interiores - a invenção do caipira: cultura, tradição e cozinha,** Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 11, n. 27, p. 192 - 220, maio/ago. 2019.

<https://doi.org/10.5965/2175180311272019192>

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

MARTINS, José de Souza. **Florestan: Sociologia e Consciência Social no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidademoderna. In: NOVAIS, Fernando (Coord.); Schuwarcz, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 559-658.

MORAES, J. Jota. **O que é música?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico.** Campinas: Editora UNICAMP, 1991.

MORIN, Edgar. **Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo II** (neurose) Rio de Janeiro: Forence Universitária, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música – história cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. **A Síncope das ideias: A questão da Tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. **O conceito de “MPB” nos anos 60,** história: questões e debates: mpb, ano16, nº 31, jul/dez, 1999, p.12.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** 1^a ed. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NAXARA, Márcia. **Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível.** Campinas: ed. da Unicamp, 2001.

NAXARA, Márcia. **Estrangeiro em sua própria terra: representações do trabalhador nacional, 1870-1920.** 1991. 243f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas, Campinas, SP.

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

OLIVEIRA, Adriana Matos. **A JOVEM GUARDA E A INDÚSTRIA CULTURAL: análise da relação entre o movimento Jovem Guarda, a indústria cultural e a recepção de seu público.** 2011. 111f. Dissertação (Mestrando em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

OLIVEIRA, Allan de Paula, **Migulin foi para cidade ser cantor: uma Antropologia da Música Sertaneja.** 2009. 352f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

ORTIZ, Renato. **Cultura Nacional e Identidade Nacional.** São Paulo: Brasiliense. 1985.

PRADO, Caio Júnior. **Formação do Brasil Contemporâneo.** São Paulo: Brasiliense, 1998.

REVEL, Jacques. Culturas, Culturas. Uma perspectiva historiográfica. In: _____. **Proposições. Ensaios de História e Historiografia.** Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 2009.

SANT'ANNA, Romildo. **Moda é viola: Ensaios do cantar caipira,** 2^a ed. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

SBERNI, Cleber Junior. **O álbum na indústria fonográfica: contracultura e o Clube da Esquina de 1972.** 2008. 97f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Estadual Paulista, Franca.

SEVCENCO, Nicolau; NOVAIS, Fernando. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos no Rio. In: Novais, Fernando (Coord.); Sevcenco, Nicolau (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: República: da Belle Époque à Era do Radio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 513-619.

SILVA, A. R. **Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78),** Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

Silva, Albert Stuart Rafael Pinto da. **Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires**, 2008 106 p. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Metodista de Piracicaba

SOUZA, Gilda de Melo e (2003). **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

SOUSA, Walter. **Moda inviolada: uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron, 2005.

SUZIGAN, W.; SZMRECSÁNYI, T. **Os investimentos estrangeiros no início da industrialização do Brasil**. In: SILVA, S.; SZMRECSÁNYI, T. (Org.). História Econômica da Primeira República. São Paulo: Hicitec/Edusp, 2002. p. 267-269.

TAGG, Philip. **EverydayTonality – Towards a tonal theory of what most people hear**. The mass media music scholar's press: New York & Montréal, 2009.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **O Cancionista; Composição de Canções no Brasil**, 2º ed, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. **O Século da Canção**, São Paulo. Cotia: Ateliê Editorial. 2004.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. Música sertaneja é esse negócio. In: _____. **Cultura popular: temas e questões**. São Paulo: Editora 34, 2001.

WEBER, Max. **O Desenvolvimento das Idéias Capitalistas**. In: *História Geral da Economia*. Trad. Calógeras A. Pajuaba. São Paulo: Mestre

WILLIAMS, Raymond, **O campo e a cidade: Na História e na Literatura**, São Paulo. Companhia das Letras. 2011.

_____. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000

_____. **Cultura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

WOLNEY, Honório Filho. **O sertão nos embalos da música rural (1929–1950)**. 1992. 139 f. Dissertação (Mestrado em História). Pontífice Universidade Católica PUC/SP, São Paulo.

Malaquias, Denis Rilk. O pagode de viola de Tião Carreiro: configurações estilísticas, importância e influências no universo da música violeirística. 2013. 270 f. Dissertação Mestrado. Universidade Federal de Goiás, Goiânia

VILELA PINTO, Ivan. **Cantando a própria história**. São Paulo, 2011. 351f. Tese Doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo

ZAN, José Roberto. **(Des)Territorização e Novos Hibridismo na Música Sertaneja.** Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

ZAN, José Roberto. **Do fundo do quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira.** 1997. 254 f. (Doutorado em Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura.** São Paulo: EDUC, 2000.

Sites:

ANTONIO, José. **Jovem Guarda:** Eduardo Araújo, Wanderley Cardoso, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil-anos60.htm>>. Acesso em: 14 fev. 2017.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/sergio-reis/dados-artisticos>>. Acesso em: 26 agos. 2016.

Roberto Carlos em Ritmo de Aventura. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/roberto-carlos-em-ritmo-de-aventura/roberto-carlos-em-ritmo-de-aventura-poster01.jpg>>. Acesso em: 12 fev. 2018.

Passeata contra a guitarra elétrica. Disponível em: <<http://anos60.files.wordpress.com/2012/04/passeata-contra-a-guitarra-elc3a9trica-2.jpg>>. Acesso em: 04 abr 2019.

Léo Canhoto & Robertinho In: **Boa Música Brasileira.** Disponível em: <<http://www.boamusicaricardinho.com/lcrmicroonibus.jpg>>. Acesso em: 13 mai. 2019.

Chitãozinho & Xororó. In: **Clique Music.** Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/chitaozinho---xororo>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

Leonardo In: **Rádio Terra.** Disponível em: <<http://www.radioterra.fm.br/artistas/?id=6>>. Acesso em: 12 mai. 2017.

Zezé di Camargo & Luciano. Disponível em: <Zezé Di Camargo & Luciano (htm). *ailusaosefazreal.hpgvip.ig.* IG.>. Acesso em: 03 jan. 2021

Milionário & José Rico. Disponível em: <<http://userserve-ak.last.fm/serve/252/17798467.jpg>>. Acesso em: 13 fev. 2019

BANCOS DE CONTEÚDOS CULTURAIS. **Cartazes Nacionais.** Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/cartazes/nacionais?page=11>>. Acesso em: 23 fev. 2019.